

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA FINITUDE HUMAINE À SA REPRÉSENTATION

ARTISTIQUE

MODÉLISATION DE PRATIQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

JEAN-SÉBASTIEN FORTIN

AOUT 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Je ne sais qui m'a mis au monde ni ce que c'est que le monde, ni que moi-même; je suis dans une ignorance terrible de toutes choses; je ne sais ce que c'est que mon corps, que mes sens, que mon âme et cette partie même de moi qui pense ce que je dis, qui fait réflexion sur tout et sur elle-même, et ne se connaît non plus que tout le reste.

Tout ce que je connais est que je dois bientôt mourir, mais ce que j'ignore le plus est cette mort même que je ne saurais éviter.

Comme je ne sais d'où je viens, aussi je ne sais où je vais; et je sais seulement qu'en sortant de ce monde je tombe pour jamais dans le néant, ou dans les mains d'un Dieu irrité, sans savoir à laquelle de ces deux conditions je dois être éternellement en partage.

Pascal (1623-1662). *Pensées*.

REMERCIEMENTS

Au terme de cette recherche de thèse, je veux remercier certaines personnes dont la contribution a rendu possible la réalisation de cet ouvrage.

Le professeur Georges Dyens, d'abord, directeur de la thèse, pour l'enthousiasme de son accueil, son ouverture, sa souplesse, la pertinence de ses nombreux commentaires et, surtout, pour ses encouragements et sa complicité sans faille tout au long de la démarche. Le professeur André Jacob, pour la qualité de son évaluation du projet de thèse, l'utilité de certaines propositions d'ordre méthodologique qui ont contribué à la définition des orientations définitives de la thèse, aussi pour sa disponibilité, son support et son accompagnement à la fois chaleureux et compétent.

Mes remerciements s'adressent également aux autres membres du jury, les professeurs Hervé Fischer et Marie-Christiane Mathieu, pour leur implication généreuse dans cette étape finale du processus doctoral. Je peux soupçonner toutes les exigences que comporte cet engagement.

Je remercie le professeur Hervé Fischer pour avoir accepté avec diligence de présider les travaux du jury de thèse au moment de la soutenance.

Finalement, je tiens à dire mon appréciation et ma reconnaissance au professeur Denis Fortin qui m'a initié et accompagné sans réserve, tout au long de ces cinq années, dans la découverte d'un monde qui m'était totalement inconnu, celui de la méthodologie de la recherche en sciences humaines et en sciences sociales. Son apport a été précieux et tout à fait déterminant, tant pour l'accomplissement de ma formation que pour l'élaboration de la thèse.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	viii
LISTE DES TABLEAUX	x
LISTE DES APPENDICES	xi
RÉSUMÉ	xii
PRÉSENTATION GÉNÉRALE	1
PREMIÈRE PARTIE	
OBJET DE LA RECHERCHE	
PROBLÉMATIQUE ET CADRE MÉTHODOLOGIQUE	
CHAPITRE 1	
OBJET DE LA THÈSE: NOTRE PRATIQUE ARTISTIQUE	7
CHAPITRE 2	
THÈME CENTRAL DE NOTRE PRATIQUE ARTISTIQUE <i>DE LA FINITUDE HUMAINE À SA REPRÉSENTATION ARTISTIQUE, L'INSPIRATION HISTORIQUE. UNE DÉMARCHE DE RECHERCHE- CRÉATION</i>	10
CHAPITRE 3	
PROBLÉMATIQUE ET OBJECTIFS DE LA THÈSE	14
CHAPITRE 4	
MÉTHODOLOGIE	18

DEUXIÈME PARTIE PRÉSENTATION DE NOTRE PRATIQUE ARTISTIQUE

CHAPITRE 5 POUR UN RÉCIT DE PRATIQUE AUTOBIOGRAPHIQUE. CONCEPTS ET MÉTHODE	33
CHAPITRE 6 NOTRE ITINÉRAIRE ET NOS INSPIRATIONS	43
CHAPITRE 7 ALICE THROUGH THE LOOKING GLASS	48
CHAPITRE 8 LA MORT DE SON HUMANITÉ... LA MORT DE SON IDENTITÉ: LUCIFER TERRASSÉ PAR SAINT-MICHEL	53
CHAPITRE 9 LA SÉDUCTION: LA SUCCUBE	59
CHAPITRE 10 LE SUICIDE: LES SIRÈNES	65
CHAPITRE 11 L'HOMME CONTRE LA MORT OU LA RECHERCHE DE L'IMMORTALITÉ: HERCULE ET LE LION	71
CHAPITRE 12 LIVRE D'ARTISTE: L'ÉTRANGER	76
CHAPITRE 13 SYNTHÈSE ANALYTIQUE DES SIX ŒUVRES	80
CHAPITRE 14 NOTRE CRÉATION DANS LE CONTEXTE DE L'ART CONTEMPORAIN	85

TROISIÈME PARTIE NOTRE PRATIQUE ARTISTIQUE : UNE TOTALITÉ ARTICULÉE

CHAPITRE 15 ANALYSE SYSTÉMIQUE DE NOTRE PRATIQUE ARTISTIQUE	119
CHAPITRE 16 LA FINITUDE HUMAINE: UNE QUESTION PHILOSOPHIQUE AU CŒUR DE L'HISTOIRE DE L'HUMANITÉ	130
CHAPITRE 17 EXPRESSION ARTISTIQUE DE LA FINITUDE HUMAINE: DÉTOUR PAR L'HISTOIRE ET LA MYTHOLOGIE	144
CHAPITRE 18 CRÉATION ARTISTIQUE DE NOS REPRÉSENTATIONS DE LA FINITUDE HUMAINE: UN CHEMINEMENT. DU CONCEPT À SON ACTUALISATION	157

QUATRIÈME PARTIE CONSTRUCTION DU MODÈLE DE RECHERCHE-CRÉATION

CHAPITRE 19 NOTRE MODÈLE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE DE RECHERCHE-CRÉATION ARTISTIQUE THÉMATIQUE	166
--	-----

CINQUIÈME PARTIE VALIDATION DU MODÈLE

CHAPITRE 20 PRINCIPES ET MÉTHODE DE VALIDATION DU MODÈLE	183
CHAPITRE 21 APPLICATION DU MODÈLE AUX ŒUVRES ANTÉRIEURES	192
CHAPITRE 22 APPLICATION DU MODÈLE POUR LA PRODUCTION DE TROIS ŒUVRES NOUVELLES	209

SIXIÈME PARTIE PERSPECTIVES

CHAPITRE 23 POUR UNE UTILITÉ SOCIALE DU MODÈLE	222
CONCLUSION	232
APPENDICES	240
GLOSSAIRE	281
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	291
DVD DE L'EXPOSITION DES ŒUVRES EN AVRIL 2007	323

LISTE DES FIGURES

1. Le triple triangle illustratif de notre démarche, intégré dans un schéma sphérique à trois pôles	13
2. Objectifs de la thèse	17
3. Méthodologie	30
4. Principes épistémologiques et méthodologiques pour comprendre notre pratique artistique	42
5. Alice through the looking glass. Schéma exploratoire de l'œuvre	52
6. La mort de son humanité... la mort de son identité: Lucifer terrassé par Saint-Michel. Schéma exploratoire de l'œuvre	58
7. La séduction: La succube. Schéma exploratoire de l'œuvre	64
8. Le suicide: Les sirènes. Schéma exploratoire de l'œuvre	70
9. L'homme contre la mort ou la recherche de l'immortalité: Hercule et le lion. Schéma exploratoire de l'œuvre	75
10. Livre d'artiste: l'Étranger. Schéma exploratoire de l'œuvre	79
11. La systémique, une nouvelle discipline	124
12. Analyse systémique de notre pratique de création artistique	129
13. L'arbre existentialiste	142
14. La finitude humaine. Esquisse de l'arbre conceptuel	143
15. Les dieux grecs. Arbre généalogique	156

16. Formes d'expression des modèles. Typologie générale	169
17. Modèle théorique et méthodologique formel de recherche-crédation artistique thématique inspiré de notre pratique	171
18. Processus de validation du modèle	191
19. La séduction: La succube. Schéma exploratoire de l'œuvre (schéma couleur)	195
20. La séduction: La succube. Modèle appliqué à l'analyse de l'œuvre (schéma couleur)	196
21. Modèle théorique et méthodologique formel de recherche-crédation artistique thématique inspiré de notre pratique (schéma couleur)	197
22. Alice through the looking glass. Modèle appliqué à l'analyse de l'œuvre	202
23. La mort de son humanité... la mort de son identité: Lucifer terrassé par Saint-Michel. Modèle appliqué à l'analyse de l'œuvre	203
24. La séduction: La succube. Modèle appliqué à l'analyse de l'œuvre	204
25. Le suicide: Les sirènes. Modèle appliqué à l'analyse de l'œuvre	205
26. L'homme contre la mort ou la recherche de l'immortalité: Hercule et le lion. Modèle appliqué à l'analyse de l'œuvre	206
27. Livre d'artiste: l'Étranger. Modèle appliqué à l'analyse de l'œuvre	207
28. L'identité: Le masque. Modèle appliqué à la création de l'œuvre	213
29. L'identité: Le fou. Modèle appliqué à la création de l'œuvre	217
30. L'identité: Introspection. Modèle appliqué à la création de l'œuvre	218
31. Modèle théorique et méthodologique général de recherche-crédation artistique	224
32. Schéma-synthèse de la thèse	239

LISTE DES TABLEAUX

I. Tableau analytique des six œuvres	82
II. Tableau comparatif. Approche rationaliste classique et approche systémique	122

LISTE DES APPENDICES

A. Liste des œuvres réalisées	241
B. Typologie de la recherche qualitative	242
C. Fonctions et finalités possibles de la recherche	243
D. Les grands fondements épistémologiques de référence	244
E. La méthode phénoménologique	246
F. Exposition de Jean-Sébastien Fortin. (2004). La finitude humaine, l'inspiration mythologique. Dépliant de présentation des œuvres	247
G. L'Institut Canadien de Québec. Les bibliothèques: une vitrine pour les artistes! Exposition de janvier à août 2004. La finitude humaine, l'inspiration mythologique. Par le sculpteur Jean-Sébastien Fortin	249
H. Tableau comparatif de la dimension normative des paradigmes cartésien et systémique selon Lessard-Hébert, 1984	250
I. Théisme et matérialisme. Créationnisme et évolutionnisme	253
J. Étapes de la réalisation d'une sculpture de bronze	254
K. Visages mythiques de l'inévitable. Réflexion sur la finitude humaine. Œuvres du sculpteur Jean-Sébastien Fortin en exposition du 1 ^{er} au 29 avril 2007, Salle Jean-Paul Lemieux à Québec	256
L. Textes de présentation des œuvres du sculpteur Jean-Sébastien Fortin. Exposition d'avril 2007	257
M. Visages mythiques de l'inévitable de Jean-Sébastien Fortin. Questionnaire sur l'exposition	264
N. Résultats de l'enquête par questionnaire sur l'exposition d'avril 2007	265

RÉSUMÉ

Le thème général de la thèse, dont le titre est l'abrégé, s'intitule comme suit: *De la finitude humaine à sa représentation artistique, l'inspiration historique: une démarche de recherche-crétion. Modélisation de pratique.*

Au départ de cette aventure, une question fondamentale: la mort! Pourquoi la mort? Pourquoi la mort au cœur même de la vie? Cette question fait partie d'un questionnement personnel plus général: "Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Et où allons-nous?"

Au cours des études à la maîtrise en arts visuels, un corpus de six œuvres traitant de la mort, alors définie comme la dimension centrale de la finitude humaine, avait déjà été réalisé. D'où l'origine d'une des composantes-clé du thème général de la thèse.

La question à laquelle nous cherchons réponse est la suivante: comment notre démarche empirique de création artistique intuitive peut-elle être théorisée?

Le chemin emprunté pour trouver réponse à cette question comporte six étapes qui correspondent aux six parties de la thèse.

La première partie, chapitres 1 à 4, définit l'objet spécifique de la recherche: notre pratique artistique. Elle en précise la problématique et l'objectif principal: comment la théoriser. À cette fin, elle identifie cinq objectifs particuliers à réaliser et dresse le cadre méthodologique du parcours nécessaire pour y parvenir. Les cinq autres parties de la thèse traitent, chacune, de l'un de ces objectifs particuliers.

La deuxième partie, chapitres 5 à 14, cherche à mieux comprendre notre pratique artistique par l'élaboration d'un récit de pratique autobiographique et à la situer dans le contexte de l'art contemporain.

La troisième partie, chapitres 15 à 18, consiste à circonscrire notre pratique comme totalité articulée et à la définir comme un système spécifique par le moyen d'une analyse systémique. Dans cette partie, des précisions sont apportées sur chacun des trois

grands axes du thème central de notre pratique artistique, à savoir: finitude humaine, histoire et mythologie et création artistique proprement dite.

La quatrième partie, chapitre 19, élabore, sur cette base, la construction théorique du modèle formel inspiré de notre pratique et de son analyse.

La cinquième partie, chapitres 20 à 22, traite de la validation du modèle, d'une part, en l'appliquant à l'analyse des pièces déjà produites et, d'autre part, en le mettant à contribution comme cadre de référence pour la création de trois nouvelles œuvres.

La sixième et dernière partie, chapitre 23, consiste en une réflexion portant sur les perspectives possibles pour une utilité sociale éventuelle du modèle.

Le rapport de thèse comprend également une conclusion, des appendices, un glossaire et une bibliographie.

Cette démarche de thèse s'inscrit dans la catégorie de la recherche qualitative. Elle est principalement de nature exploratoire et descriptive et l'analyse est du type compréhensif. Elle intègre également la double dimension de la recherche empirique et de la recherche théorique.

L'ensemble des résultats démontre que les cinq objectifs spécifiques définis en lien avec l'objectif principal ont été réalisés. L'analyse systémique, produite à partir du récit de pratique autobiographique, a conduit à l'élaboration théorique du modèle de notre pratique, un modèle formel du type schématique. Le concept de modèle étant défini comme la représentation simplifiée d'un système réel.

La validation du modèle, pour sa part, a démontré son efficacité pour rendre compte de façon analytique des œuvres déjà produites, de même que son utilité, comme cadre de référence, pour la création d'œuvres nouvelles. En outre, nous avons également été en mesure d'en expérimenter la pertinence comme outil de référence pour l'établissement d'une meilleure communication avec le public, au moyen d'une présentation pédagogiquement appropriée de nos pièces, lors de la tenue d'une exposition de l'ensemble du corpus de nos oeuvres en avril 2007. Et l'expérience s'est avérée concluante. À l'occasion de cette exposition, un DVD a été produit et placé à la fin du rapport.

Cette recherche exploratoire reste modeste, car elle porte sur l'étude d'un seul cas et elle n'est pas parvenue à établir les fondements d'une théorie générale de la recherche-

création, même si elle en révèle certaines indications pour la suite de la recherche. Mais là n'était pas son propos, ni son objectif.

Par ailleurs, les résultats de cette recherche ajoutent quelques éléments utiles au développement de la connaissance, du moins de la connaissance de notre propre pratique de recherche-création comme artiste-sculpteur. Une version plus générale du modèle a été proposée, qui pourrait être mise à contribution par tout autre artiste, en art figuratif autant qu'en art non figuratif, désireux de travailler dans une perspective de recherche-création en fonction de thématiques déterminées.

Mots-clés

Mort, finitude, histoire, mythologie, recherche-création, art, sculpture.

Présentation générale

Le programme de doctorat en études et pratiques des arts comporte trois grands axes ou perspectives possibles: thèse recherche, thèse création et thèse intervention.

Notre démarche s'inscrit dans la catégorie de la thèse recherche, dans le champ de recherche intitulé interdisciplinarité.

Elle incorpore aussi la production de trois œuvres nouvelles et la tenue d'une exposition de l'ensemble du corpus de nos œuvres à la Salle Jean-Paul Lemieux à Québec en avril 2007. Démarche qui pourrait également répondre aux exigences de la thèse création.

L'intention principale de la recherche est de théoriser notre pratique de création artistique selon l'itinéraire suivant:

- porter un regard d'analyse rétrospective sur notre pratique artistique;
- repérer et clarifier les principaux éléments constitutifs de celle-ci;
- situer notre pratique dans le contexte de l'art contemporain;
- définir cette pratique artistique comme une totalité articulée, c'est-à-dire un système spécifique;

- élaborer, sur cette base, un modèle de recherche-crédation apte à rendre compte de façon analytique de notre pratique artistique et aussi de nature à orienter la création d'œuvres nouvelles;
- procéder à la validation de ce modèle;
- réfléchir, finalement, sur les perspectives possibles d'utilité sociale du modèle et en proposer une version plus générale susceptible d'être expérimentée par d'autres artistes.

Le rapport de thèse compte vingt-trois chapitres regroupés en six parties. La première partie définit l'objet de la recherche et en précise la problématique, les objectifs et la méthodologie. La seconde partie élabore un récit de pratique autobiographique, depuis notre itinéraire comme artiste-sculpteur, en passant par nos œuvres et la place de notre création dans le contexte de l'art contemporain. La troisième partie présente cette pratique comme une totalité articulée, à partir d'une analyse systémique, et apporte des précisions sur trois de ses principaux éléments constitutifs: finitude humaine, histoire et mythologie et création artistique. La quatrième partie est consacrée à l'élaboration du modèle de recherche-crédation, un modèle formel du type schématique. La cinquième partie procède à la validation du modèle, d'une part, par son application à l'ensemble des œuvres déjà produites et, d'autre part, par sa mise à contribution comme cadre de référence pour la création de trois œuvres nouvelles. La sixième partie discute des perspectives possibles pour une utilité sociale éventuelle de notre modèle de recherche-crédation. Une conclusion, des appendices, un glossaire et une bibliographie complètent la présentation du rapport.

Nous sommes conscient des limites de cette recherche et de son caractère pionnier, dans un champ nouveau: études et pratiques des arts. À cet égard, une réserve importante s'impose. Nous ne sommes ni philosophe, ni sémiologue, ni historien et pas davantage un maître de la méthodologie de la recherche dans le domaine des sciences humaines et des sciences sociales. Nous sommes un artiste-

sculpteur qui cherche à comprendre son parcours particulier de créateur, les sources de son inspiration, le sens incorporé à chacune de ses œuvres et la structure propre de sa démarche de création. C'est à ce titre qu'ont été puisés à tout un ensemble de champs de connaissances les éléments très spécifiques qui ont joué un rôle dans l'élaboration de notre cheminement.

Voilà pourquoi la thèse se présente comme une histoire. Cette histoire est d'abord la nôtre comme artiste-sculpteur, mais elle est aussi l'histoire de l'itinéraire compliqué, inconnu au départ, qu'il a fallu parcourir, en suivant notre intuition, à travers plusieurs obstacles, plusieurs défis, plusieurs possibilités, afin de retenir les moyens les plus appropriés pour atteindre l'objectif visé: comprendre notre pratique afin de mieux la théoriser et la théoriser afin de mieux la comprendre et de mieux l'orienter.

Ce qui explique que le tracé de l'itinéraire ne soit pas tout à fait linéaire, à l'image des recherches au profil plus classique: théorie de référence, méthodologie, expérimentation, analyse et présentation des résultats.

Le rapport de recherche présente le caractère particulier de cette aventure réalisée à la manière d'une véritable exploration, partant du concret de nos œuvres pour parvenir à dessiner le modèle de notre pratique artistique, permettant ainsi d'en repérer et d'en révéler la dynamique propre: la recherche-crédation thématique.

Cette démarche exploratoire a privilégié de procéder selon un cheminement s'appuyant davantage sur l'intuition, l'imagination et l'induction plutôt que sur des théories pré-établies, avec pour principe de référence les exigences de rigueur, de systématique et de cohérence propres à la recherche scientifique du type qualitatif.

Par ailleurs, si modeste soit cette contribution, elle apparaît pertinente pour qu'un jour plus ou moins lointain soit incorporée, aux typologies de la recherche

qualitative, une catégorie nouvelle: la recherche-création. Une catégorie spécifique qui sera dès lors définie, avec les contributions d'autres chercheurs et artistes-chercheurs, sur la base de fondements théoriques et méthodologiques propres, à l'instar de ce qu'il en est maintenant pour les autres types de recherche qualitative.

Première partie

Objet de la recherche Problématique et cadre méthodologique

Présentation

La première partie de ce rapport vise à définir l'objet spécifique de la thèse. Elle en clarifie également la problématique, les objectifs et la méthodologie.

Le chapitre 1 établit l'objet de la thèse: notre pratique artistique développée à partir d'une question existentielle fondamentale. Le développement historique du thème central de cette pratique et son mode opératoire, la recherche-crédation, sont abordés au chapitre 2. Le troisième chapitre précise la problématique et les objectifs poursuivis. En référence à ces mêmes objectifs, le chapitre 4 présente les différents éléments du cadre méthodologique établi pour réaliser ce parcours.

Chapitre 1

Objet de la thèse: notre pratique artistique

La recherche porte sur notre pratique de création artistique. Le concept de pratique artistique réfère ici à la thématique de nos œuvres, aux sources d'inspiration mises à contribution, aux œuvres elles-mêmes et au processus de leur création. Le concept de création définit le mouvement d'une idée qui naît en l'être et qui prend forme.

À l'origine de notre pratique de création artistique en sculpture, une question fondamentale : la mort! Qu'est-ce que la mort? Pourquoi la mort? Pourquoi la mort au cœur de la vie? Pourquoi l'homme naît-il avec pour seule certitude, à sa naissance, celle de sa mort inéluctable? Cela définit, pour nous, l'essence même de la finitude humaine, qui constitue le thème de notre démarche.

Cette question fondamentale qui nous habite et qui nous anime, comme personne humaine autant qu'à titre d'artiste-sculpteur, fait partie d'un questionnement existentiel plus général : "Qui suis-je? D'où viens-je? et Où vais-je?", un questionnement pour l'approfondissement duquel les *Pensées* de Pascal ont largement contribué.

Paul Gauguin (1848-1903), peintre du XIX^e siècle, a traduit sa préoccupation personnelle à cet égard dans un tableau allégorique de grand format réalisé en 1897, ayant pour titre: "D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?" (*Gauguin*, 1988: 3, 6)

Personne n'échappe à ce questionnement existentiel fondamental, que certains penseurs nomment *inquiétude existentielle*, d'autres, *angoisse existentielle*.¹

Face à cette réalité indubitable, incontournable, l'homme, à travers les siècles, s'est investi dans une *quête sans fin*, celle de trouver un sens à sa mort pour donner un sens à sa vie². Mythologie, religion, philosophie et superstition, musique, littérature et poésie et, finalement, les arts plastiques de toutes catégories sont autant de pistes et de moyens que l'homme a privilégiés selon les époques et les événements et ce, quelque soit le lieu, pour poursuivre cette *quête sans fin* de sens à sa mort comme à sa vie.

C'est lentement que cette question existentielle a émergé en nous. C'était à l'époque de nos études collégiales en arts plastiques au Cégep de Ste-Foy à Québec. C'est à ce moment que commence la production de nos premières œuvres sur ce thème, dont la plus importante: un crâne reposant sur des vertèbres, une sculpture faite en acier laissé noir de forge, de taille réelle et réalisée à l'échelle. Cela allait dessiner notre trajectoire pour la suite des choses.

¹ Inquiétude existentielle et angoisse existentielle sont des notions propres à certains philosophes du courant de l'existentialisme. Pour Kierkegaard, par exemple, le concept d'angoisse existentielle réfère à l'expérience fondamentale de l'homme, qui lui permet de saisir la réalité du monde, ainsi que la sienne propre. (Kierkegaard, S., 1813-1855, (1844). *Concept d'angoisse*; Heidegger, M., 1889-1976, (1927). *Être et temps*).

² Le sens de la mort qui donne un sens à la vie est une réflexion sur la nature philosophique et théologique de la mort et non une réflexion sur la manière de mourir ou le coté circonstanciel de cette dernière. Pour certains, la mort est la fin de tout, pour d'autres, un passage vers un autre état. Il est évident que cette divergence de croyances est d'ordre à orienter, subtilement ou non, la façon dont l'humain bâtit sa vie et conçoit par le fait même sa propre existence.

Six années d'études allaient suivre, réalisées à l'École des arts visuels de l'Université Laval, et qui ont permis de poursuivre notre démarche d'approfondissement de cette question initiale sur la mort et d'en formuler le thème général. Six années d'études:

- baccalauréat en arts visuels,
- certificat de deuxième cycle: *Édition de livres d'artistes*,
- maîtrise en arts visuels.

Là, également, a été produit un mémoire de fin d'études à la maîtrise sur le thème de la **finitude humaine**, en lien avec la production de **six nouvelles œuvres**³.

Les études de maîtrise ont en quelque sorte constitué le lieu et le moment où s'est enfanté notre projet d'études de doctorat sur ce même thème, *comme par besoin de réaliser un rêve intérieur profond jusqu'à son terme* (Mémoire de maîtrise, Conclusion, p. 46).

L'intention, ici, n'est pas de légitimer la pertinence de notre démarche de création, ce travail a fait l'objet du mémoire de maîtrise. Notre pratique artistique procède déjà d'une façon intuitive, **le but présent**, expliqué dans le chapitre 3, **est d'en comprendre le fonctionnement et de la théoriser**.

Ce sont là les configurations générales du chantier de recherche exploré dans le cadre de cette thèse, en relation avec le thème central qui définit l'identité même de notre pratique, soit : *De la finitude humaine à sa représentation artistique, l'inspiration historique: une démarche de recherche-crédation*.

³ Appendice A: *Liste des œuvres réalisées*.

Chapitre 2

Thème central de notre pratique artistique
De la finitude humaine à sa représentation artistique,
l'inspiration historique
Une démarche de recherche-crédation

Le passage de cette question existentielle première, la mort au cœur de la vie, un phénomène empirique observable parce que vécu par chaque être humain, à sa formulation en un thème plus général, à partir du concept de la philosophie existentialiste de *finitude humaine*, s'est produit spontanément, sur une *base* strictement *intuitive*. C'est par une démarche *d'introspection réflexive théorique*⁴, et d'une *manière inductive*, que ce processus s'est concrètement déroulé.

Dans un deuxième temps, c'est encore une fois de façon spontanée, sur une *base* strictement *intuitive*, par une démarche *d'introspection imaginative opératoire*⁵,

⁴ **Introspection réflexive théorique**

Opération qui consiste à puiser, en soi, (...), par un effort conscient de concentration, les idées, les concepts, les thèmes et les raisonnements d'analyse utiles à la compréhension et à la connaissance d'un objet, d'un sujet, d'une situation ou d'un phénomène. (Fortin, D., 2004)

⁵ **Introspection imaginative opératoire**

Opération qui consiste à puiser, en soi, (...), par un effort conscient de concentration, les représentations susceptibles de donner forme aux idées, aux concepts et aux thèmes qui font l'objet d'une démarche de construction intellectuelle, de production matérielle ou de création artistique. (Fortin, D., 2004)

cette fois, et d'une *manière déductive*, que s'est déroulé le passage de cette notion philosophique et théorique plus générale de finitude humaine vers son *expression artistique* concrète à travers l'histoire de l'humanité, en particulier à travers l'histoire de l'art, dans la mythologie grecque, romaine et chrétienne principalement.⁶

Rendu à cette étape, il ne restait plus qu'à prendre conscience de l'évidence et à nommer la nature particulière de notre cheminement pour parvenir à repérer le troisième grand axe qui allait structurer, avec les deux autres, le thème central de notre pratique, à savoir: *l'élaboration de nos propres représentations artistiques sculpturales de la finitude humaine*.

Ces trois grands axes devaient donc nous situer aux confins de deux grandes trajectoires: la méthodologie de la recherche scientifique dans le champ des sciences humaines et des sciences sociales et la méthodologie de la création artistique dans le domaine des arts, de l'art sculptural en particulier.

En somme, à l'origine, une question existentielle fondamentale. Elle allait nous conduire graduellement, sur une base intuitive, par le moyen de la méthode inductive et de la méthode déductive, alors mises à contribution de manière implicite mais non consciente, à la formulation du thème central de notre pratique de création artistique reposant sur trois axes principaux et un mode opératoire.

Dès lors, la route était tracée, à la recherche d'ancrages solides puisés dans la réserve du grand savoir accumulé par l'humanité tout au long de son histoire, afin de poursuivre ce cheminement plus avant encore, dans le cadre d'études doctorales.

Le professeur Denis Fortin est docteur en sociologie, maître en travail social et philosophe, il est rattaché à l'Université Laval. Nous lui sommes redevable pour la définition de plusieurs concepts de la thèse, y compris au glossaire. À titre de consultant extérieur, il a été associé étroitement à l'élaboration de la thèse.

⁶ Le tableau du chapitre 13 illustre ce propos sous la forme d'une synthèse analytique.

Cela devait donner ce qui suit:

- **de la finitude humaine:** philosophie, histoire de la pensée;
- **à son expression artistique historique:** histoire humaine, mythologie, littérature, histoire de l'art;
- **pour l'élaboration de nos propres représentations artistiques sculpturales sur la finitude humaine:** sémiologie, scénographie, scénologie;
- **par une démarche de recherche-crédation:** méthodologie de la recherche scientifique en sciences humaines (recherche qualitative).

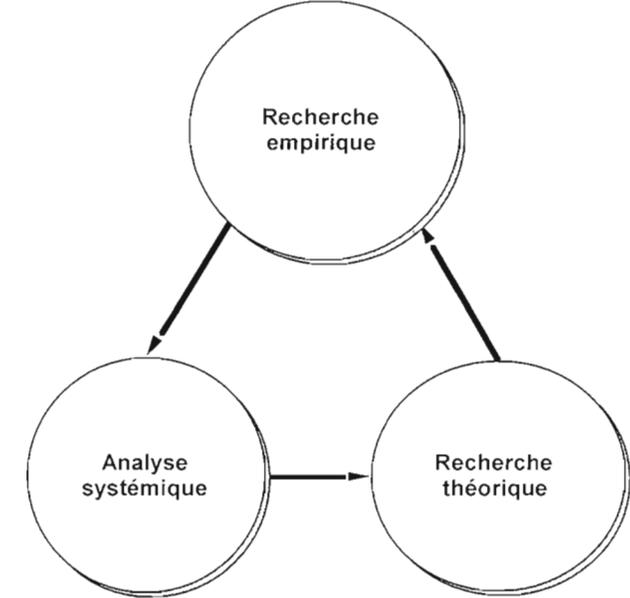
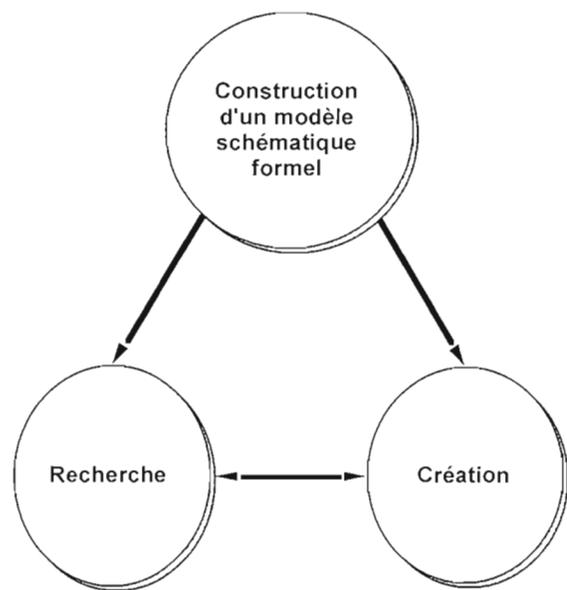
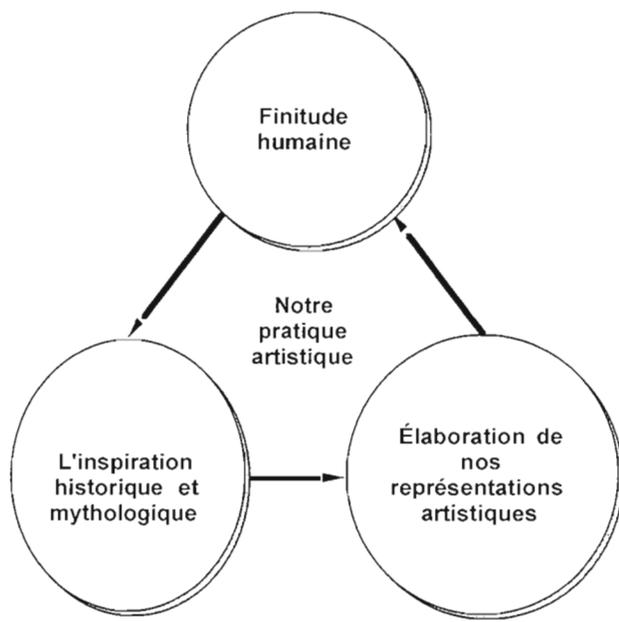
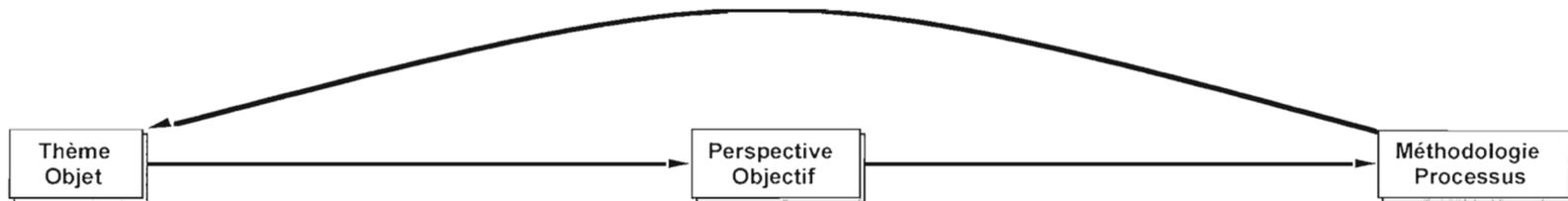
Ce sont là les composantes qui identifient la nature et la structure de notre pratique artistique et la définissent comme une démarche spécifique de recherche-crédation thématique, l'intention étant de la modéliser sur la base d'un parcours méthodologique approprié.

La figure 1 présente une synthèse schématique des propos tenus dans le présent chapitre.

Figure 1

De la finitude humaine à sa représentation artistique
L'inspiration historique
Une démarche de recherche-crédation

Le triple triangle illustratif de notre recherche
intégré dans un schéma sphérique à trois pôles



Jean-Sébastien Fortin

Chapitre 3

Problématique et objectifs de la thèse

À l'origine des études à la maîtrise, la question qui se posait était alors la suivante: *comment représenter la finitude humaine par la sculpture?* Par intuition autant que par goût personnel, c'est vers l'histoire et plus spécifiquement la mythologie que s'est orienté notre effort de recherche visant à trouver réponse à cette question. C'est ce dont rend compte le mémoire de maîtrise.

Au terme de ces études, et dans la perspective de la poursuite de notre engagement comme artiste-sculpteur, une préoccupation importante avait déjà pris place et se présentait sous la forme d'une autre question: *comment cette démarche empirique de création artistique intuitive peut-elle être théorisée?*

À l'image de la théorie de la gravité de Newton, nous étions en présence d'un phénomène observable: notre pratique et nos œuvres, mais nous ne possédions pas la compréhension du fonctionnement interne de ce phénomène.

D'où la formulation de notre question de recherche dans les termes suivants:

Comment parvenir à théoriser notre pratique artistique sous la forme d'un modèle de recherche-crétion?

Théoriser, c'est travailler à définir un ensemble articulé de concepts qui visent à rendre compte d'une réalité dans une perspective de compréhension ou d'explication.

Le concept de **pratique artistique**, tel que présenté au chapitre 1, réfère à la thématique de nos œuvres, aux sources d'inspiration mises à contribution, aux œuvres elles-mêmes et au processus de leur création.

Un **modèle**, c'est la représentation simplifiée d'un système réel. Le concept de système définit un ensemble articulé d'éléments constitutifs qui interagissent entre eux et dont les rapports déterminent à la fois la structure de la totalité, les fonctions de chacune des parties, de même que la nature et le sens de sa dynamique évolutive dans l'espace et dans le temps.

La **modélisation** réfère à une forme spécifique de théorisation, fondée sur l'analyse systémique de l'objet à l'étude.

La **recherche-crédation** est une démarche qui vise, en même temps, à connaître et à créer, une forme de dialectique de la connaissance et de la création. Elle incorpore recherche et production d'œuvres artistiques déterminées, en fonction des thèmes étudiés.

Pour répondre à cette question de recherche, un itinéraire a été établi qui comprend un objectif principal et cinq objectifs spécifiques.

Objectif principal

L'objectif principal s'énonce comme suit:

Procéder à une analyse empirique de notre pratique de création artistique afin de la théoriser. Ce qui signifie: repérer la dynamique qui lui est sous-jacente et l'articulation entre les éléments qui la composent pour finalement en construire le modèle théorique et méthodologique sous forme schématique.

Objectifs spécifiques

Les cinq objectifs spécifiques énoncés ci-après précisent les étapes à franchir pour réaliser l'objectif principal et répondre ainsi à notre question de recherche.

- Comprendre notre pratique artistique
- Définir notre pratique artistique comme une totalité articulée
- Élaborer notre modèle de recherche-crédation
- Valider le modèle
- Discuter de l'utilité sociale du modèle

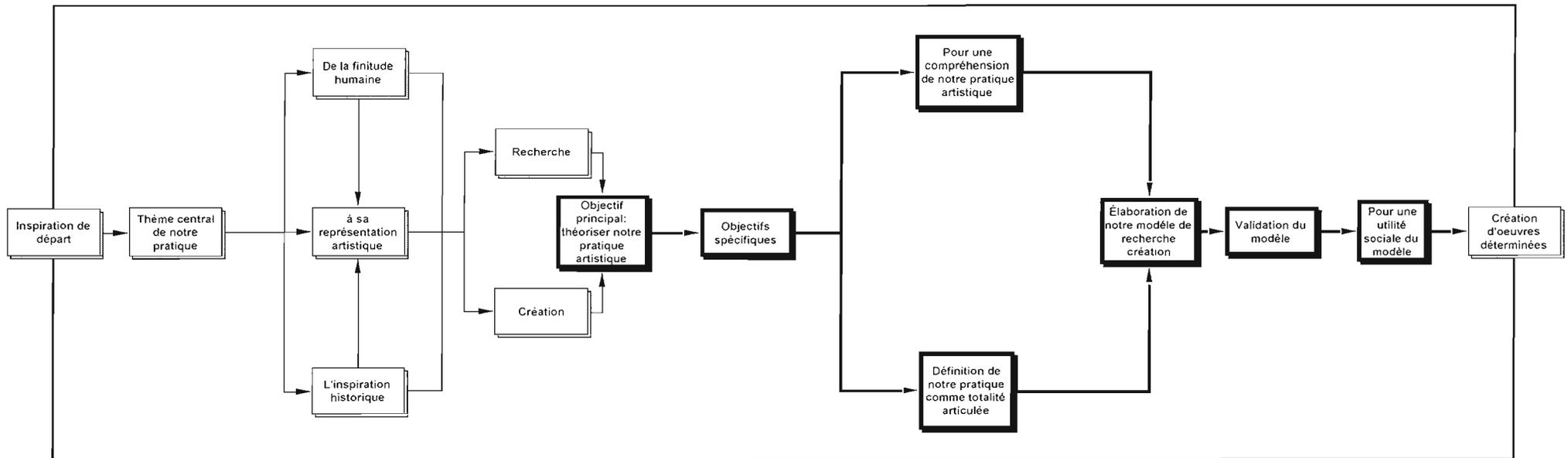
La réalisation de ces objectifs s'inscrit dans un parcours méthodologique dont les composantes sont précisées dans le chapitre suivant.

La figure 2 présente une synthèse illustrative des propos tenus dans ce chapitre.

Figure 2

De la finitude humaine à sa représentation artistique
L'inspiration historique
Une démarche de recherche-crédation

Objectifs de la thèse
Un schéma illustratif



Jean-Sébastien Fortin

Chapitre 4

Méthodologie

Pour réaliser cette recherche, plutôt que de procéder sur la base d'une théorie de référence pré-établie et d'une méthode formelle particulière, une démarche inductive mettant à contribution l'intuition pour l'élaboration d'un parcours méthodologique approprié a été privilégiée, permettant de partir de nos œuvres et du vécu de notre pratique pour parvenir à la construction théorique d'un modèle spécifique capable d'en rendre compte.

Wright C. Mills, dans son ouvrage intitulé *L'imagination sociologique*, a constitué l'inspiration première pour une réflexion critique sur la méthode. La perspective de Mills précise notre propre manière de voir les choses en ce qui concerne *le chemin de la connaissance, du savoir et de la science*. D'où le fait qu'elle a constitué un repère, une référence et un principe d'orientation pour l'ensemble de la démarche de thèse.

L'existence de l'individu et l'histoire de la société ne se comprennent qu'ensemble. (...) Aujourd'hui les hommes... n'ont pas l'esprit qu'il faudrait pour saisir les effets réciproques de l'homme sur la société, de la biographie sur l'histoire, du moi sur le monde. (...) L'histoire va trop vite, et les hommes ne peuvent plus s'orienter d'après les valeurs qu'ils respectent. (...)

*Ce dont ils ont besoin, ce dont ils éprouvent le besoin, c'est **une qualité d'esprit** qui leur permette de (...) dresser le bilan de ce qui se*

*... passe dans le monde, et aussi de ce qui peut se passer au fond d'eux-mêmes. C'est cette qualité que journalistes et universitaires, artistes et collectivités, hommes de science et annotateurs attendent de ce qu'on peut appeler **l'imagination sociologique**. (...)*

L'imagination sociologique permet... de comprendre le théâtre élargi de l'histoire en fonction des significations qu'elle revêt pour la vie intérieure... des individus. (...) L'imagination sociologique permet de saisir histoire et biographie, et les rapports qu'elles entretiennent à l'intérieur de la société. (...)

*L'imagination sociologique n'est pas seulement une mode. (...) c'est **l'esprit par excellence** (...)*

Ce qu'on appelle ici sociologie est devenu le foyer des réflexions sur les sciences humaines. C'est le foyer des considérations de méthode; c'est aussi le domaine par excellence de la "théorie générale". (...)

Ma conception de la sociologie (...) condamne la science sociale des techniques bureaucratiques, qui inhibent la recherche par des prétentions "méthodologiques", l'alourdissent de conceptions confuses, la galvaudent sous les problèmes mineurs coupés des enjeux collectifs. (...)

Je résumerai tout ce qui précède sous forme de préceptes et de mises en garde. Soyez un bon ouvrier: évitez les procédures trop rigides. Cherchez surtout à développer et à exploiter l'imagination sociologique. Évitez le fétichisme de la méthode et de la technique. Travaillez à la réhabilitation de l'artisan intellectuel dans toute sa simplicité; soyez-en un vous-même. Que chaque homme fasse sa méthodologie pour son propre compte; que chacun fasse sa propre théorie; que la théorie et la méthode se pratiquent comme un véritable métier. (...) Abordez pour votre propre compte les problèmes de l'homme et de la société. (...)

***Faites de la théorie formelle et construisez des modèles de votre mieux.** (...) Ne vous imaginez pas que quelqu'un d'autre, un jour, quelque part, le fera à votre place. Prenez pour tâche de définir cette réalité, formulez vos problèmes en les respectant. Essayez de résoudre ces problèmes à leur niveau, et par conséquent de résoudre les enjeux et les épreuves qu'ils recouvrent. (...)*

Dans ce registre se font la vie de l'individu et la création des sociétés. (Mills, 1968: 7-10, 18, 19, 24, 26, 233, 235)

Cette réflexion critique de Mills sur la méthode et sur les conditions du métier d'intellectuel a été déterminante dans notre cheminement. Elle a fourni les assises de légitimité et nourri notre détermination de donner libre cours à notre intuition et à nos capacités d'imagination pour forger, sur une base autonome, la démarche méthodologique qui allait correspondre aux finalités de la recherche et à notre manière de concevoir le développement de la connaissance sur notre pratique. Elle a également contribué à la formation de notre perspective sur le développement de la connaissance en général et de nos attitudes dans l'apprentissage de notre métier d'artisan intellectuel.

Le concept de *l'imagination sociologique*⁷ de Wright Mills a conduit à la construction du concept de *l'imagination artistique créatrice* pour définir la capacité de se représenter (image) la réalité de l'homme et de la société, du monde, et leur rapport (interrelation) dans l'histoire, et d'identifier les grandes questions existentielles et les enjeux collectifs dont elle est porteuse. L'intention: comprendre, à notre manière, la nature de cette réalité et y construire le sens, tel que l'artiste peut le concevoir, à travers la création d'œuvres (art) qui participent à l'histoire des hommes et du monde. (Voir à ce propos: Heinich, 2003: 63-65; De Koninck, 2005).

Certes, toute œuvre d'art n'est pas nécessairement porteuse de questions existentielles et d'enjeux collectifs, mais c'est le cas de plusieurs artistes-créateurs, dont nous sommes. En dépit de cela, il est évident que toute œuvre a un impact, petit ou grand, sur le milieu et la société où elle est présentée.

Cette thèse sur notre pratique artistique de recherche-création s'inscrit dans la catégorie de la recherche qualitative. Elle est principalement de nature exploratoire et

⁷ Le concept de *l'imagination sociologique* réfère, pour Wright Mills, à la capacité de se représenter (image) la réalité de l'homme et de la société, du monde, et leur rapport (interrelation) dans l'histoire, et d'identifier les grandes questions existentielles et les enjeux collectifs dont elle est porteuse. L'intention: connaître et comprendre cette réalité pour transformer les choses et participer ainsi à la construction de la société et de l'histoire humaine. (Fortin, D., 2004)

descriptive et l'analyse est du type compréhensif. Elle intègre également la double dimension de la recherche empirique et de la recherche théorique.⁸

Méthodologie vient de deux mots grecs : *méthodos*, qui signifie chemin et *logos* qui signifie parole, discours, raison et, par extension, étude, connaissance, savoir, science. En somme, la méthodologie c'est le chemin qui conduit à la connaissance, au savoir ou à la science.

La question qui se pose ici est la suivante : quel chemin doit-on suivre pour réaliser les objectifs de connaissance et de création artistique qui définissent notre démarche de thèse? La réponse à cette question n'est pas simple. À l'image des étapes qui sont nécessaires à la réalisation d'une sculpture de bronze, plusieurs étapes, plusieurs chemins doivent être parcourus pour arriver au but final, et toutes sont essentielles pour que le résultat se tienne et soit satisfaisant. Dans la foulée de Mills, cela se traduit par le fait que le cadre méthodologique de la démarche de recherche sur notre pratique se compose de plusieurs approches méthodologiques particulières retenues en fonction des exigences de réalisation de chacun des cinq objectifs spécifiques poursuivis. Chaque objectif est traité dans l'une des cinq autres parties de la thèse.

La praxéologie: fondement épistémologique de la méthode

Les principes établis par la **praxéologie** ont constitué une base épistémologique appropriée à l'ensemble des voies particulières qui forment le cadre méthodologique général de la démarche de recherche. (Lhotellier et St-Arnaud, 1994: 93-109; Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 103-143)

⁸ Voir le glossaire, l'appendice B: *Typologie de la recherche qualitative* et l'appendice C: *Fonctions et finalités possibles de la recherche*.

Avant d'être une méthode de recherche, la praxéologie est définie comme une épistémologie⁹ (Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 116-119) qui fonde sa perspective de la connaissance sur le postulat qui veut que la théorie et la pratique (praxis)¹⁰ soient dialectiquement liées au cœur même de l'acteur qui agit, de telle sorte que la production de la connaissance de son agir résulte directement de l'intensité de son expérience et de la réflexion consciente et systématique qu'il porte sur celle-ci (Paillé, 2002: 195; Fortin, J.-S., juin 2005: 3-5). C'est là le fondement épistémologique premier de cette démarche de connaissance sur notre pratique de recherche-crédation artistique thématique. La thèse elle-même constitue la concrétisation de l'application de ce premier principe, en ce qu'elle est la réflexion consciente et systématique sur l'intensité de notre expérience d'artiste-sculpteur.

À ce premier principe de la *connaissance par l'action* s'ajoute deux autres principes: *la relation dialogique* et *l'autorégulation*. (Lhotellier et St-Arnaud, 1994: 100-103)

La relation dialogique est liée au fait que l'acteur agit par rapport à une situation particulière, un enjeu, un défi, avec un objectif spécifique, une intention, une perspective, et dans un contexte déterminé. Tous ces éléments entrent en interrelation avec l'acteur, définissent le système même de son agir et contribuent ainsi à déterminer l'orientation et le sens de celui-ci. Ils contribuent également à déterminer la nature des connaissances nécessaires pour guider cet agir et les exigences de leur développement par l'acteur. Le principe de cette relation dialogique définit la

⁹ Voir, à ce propos, l'appendice D intitulé *Les grands fondements épistémologiques de référence*.

¹⁰ Le concept de *praxis* a d'abord été défini par Aristote (384-322 av. J.-C.) avant d'être développé puis "popularisé" par Hegel (1770-1831) et surtout par Karl Marx (1818-1883), en lien avec celui de *dialectique*. Pour Aristote, les activités humaines se classent en trois catégories: les activités spéculatives (*théoria*), les activités productrices d'artéfacts (*technè*) et les activités pratiques dont les résultats ne sont ni matériels ni de nature symbolique mais consistent plutôt en des modifications intérieures subjectives ou des changements qualitatifs propres aux acteurs individuels et collectifs (*praxis*). (Herman, 1983, p.105, in Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 117)

spécificité même de notre pratique. Elle en est le cœur. Le récit de pratique autobiographique en rend compte.

L'autorégulation constitue la résultante de cette dynamique propre à la praxis. Elle précise que l'ajustement de l'action et de la réflexion sur l'action est continu, et qu'il résulte de la convergence d'une double série de facteurs qui entrent en relation avec cette praxis au cœur même de l'acteur qui l'agit et la réfléchit.

La première série de facteurs est interne à la dynamique même de la praxis et découle du fait que tous les éléments qui la composent (acteur, situation, défi, moyens, démarche...) cheminent en interrelation permanente les uns par rapport aux autres; ce qui a pour effet de fournir en continu toute la matière nécessaire à l'apport des ajustements pertinents pour un agir plus efficace, à partir d'une connaissance plus appropriée. Là encore, le récit de pratique autobiographique fournit plusieurs exemples de la manière dont ce principe d'autorégulation interne a joué dans notre démarche de création d'œuvres.

La seconde série de facteurs est externe, en ce sens qu'ils font partie de l'environnement élargi du système d'une praxis particulière. Ils sont constitués des pairs, de personnes extérieures, de collègues ou du public, en ce qui concerne un artiste-créateur qui expose ses œuvres, des organisations et institutions avec lesquelles il est nécessaire d'entrer en contact, de la culture sociale du milieu ambiant. Tous éléments qui, encore une fois, sont susceptibles de se situer en relation d'interpellation, de coopération ou de confrontation, avec la praxis spécifique en mouvement, et de lui fournir ainsi matière utile à son autorégulation permanente, pour une plus grande efficacité de l'action et pour plus de consistance et de validité des connaissances qui la fondent et l'orientent.

À titre d'exemples, les échanges avec nos pairs sur nos œuvres, sur l'art et la création artistique, les commentaires des visiteurs recueillis verbalement ou par écrit

lors d'expositions ou d'ouvertures d'ateliers, les informations obtenues auprès du public par questionnaire lors de l'exposition de l'ensemble du corpus de nos œuvres en avril 2007, les échanges avec le directeur de recherche, également l'évaluation du jury à l'occasion du dépôt de la thèse en mai 2006 et en février 2007. Ce sont là autant d'illustrations de la manière dont peut jouer le principe d'autorégulation externe par rapport au développement de notre pratique, tant d'artiste-sculpteur que d'artisan intellectuel.

C'est sur cette base épistémologique que repose le cheminement méthodologique de cette étude qui procède de la manière suivante, en fonction de chacun des cinq objectifs spécifiques de la thèse.

Pour une compréhension de notre pratique artistique

La réalisation de ce premier objectif procède par l'élaboration d'un récit de pratique autobiographique. Concepts et méthode sont définis au chapitre 5, en deuxième partie.

Pour la définition de notre pratique artistique comme totalité articulée

Ici, il s'agit de procéder à une analyse systémique des principaux éléments constitutifs de notre pratique artistique pour la construire sous la forme d'une totalité articulée et la définir comme un système spécifique structuré. Les précisions méthodologiques sont apportées au chapitre 15, en troisième partie de la thèse.

Pour l'élaboration de notre modèle de recherche-crédation

La notion de modèle réfère à l'idée de la représentation simplifiée d'un système réel. (Landry, 2003: 472) Cela a déjà été dit.

Pour l'élaboration du modèle, les connaissances acquises aux deux niveaux antérieurs d'analyse sont mises à contribution. Elles alimentent le travail de construction proprement théorique du modèle. Cela s'effectue dans le cadre d'un processus dialectique de réflexion sur notre pratique qui met à contribution les principes de la démarche inductive et déductive¹¹, conformément au processus praxéologique défini plus haut. C'est au chapitre 19, en quatrième partie du rapport, que le modèle est présenté.

Pour la validation du modèle

La validation du modèle procède d'une démarche qui comporte deux dimensions principales, définies comme des étapes, soit: la validation interne et la validation externe. Chacune de ces dimensions comprend deux volets qui sont définis comme des niveaux spécifiques du processus de validation.

Le chapitre 20, en cinquième partie de la thèse, établit les principes de cette opération et définit le processus suivi pour sa réalisation.

¹¹ Pour la clarification de ces concepts, voir le glossaire.

Pour une utilité sociale du modèle

La réflexion et la discussion sur l'utilité possible de cette démarche et du modèle de recherche-crédation sont développées au chapitre 23, en sixième partie, selon une double perspective, à savoir :

- comme cadre théorique et méthodologique de référence et d'inspiration pour d'autres artistes qui aspirent également à mieux comprendre leur propre pratique artistique et à développer ainsi un cheminement personnel fondé sur un processus plus rigoureux de recherche-crédation;
- comme outil de communication privilégié entre l'artiste et le public, à travers une présentation pédagogiquement appropriée et une mise en contexte plus explicite de ses œuvres.

Il s'agit ici de formuler certaines hypothèses susceptibles d'être vérifiées dans le cadre de recherches ultérieures. Il faut noter, cependant, qu'une première expérimentation du modèle comme outil de communication a été menée en avril 2007 lors d'une exposition.

Pourquoi ce parcours méthodologique?

L'objectif de la thèse étant de théoriser notre pratique sous la forme d'un modèle, il s'imposait d'abord de chercher à la comprendre, à mieux connaître ses éléments constitutifs, son développement historique, la réalité de l'ensemble du corpus de nos œuvres et leur signification dans notre vie d'artiste-sculpteur. Le choix

de procéder à un récit de pratique autobiographique vient d'une suggestion qui nous a été adressée par l'un des correcteurs du projet de thèse. Cette suggestion judicieuse a été retenue parce qu'il était essentiel d'établir en priorité une base matérielle et factuelle solide sur laquelle allait devoir s'appuyer la suite de la démarche de systématisation et d'analyse de la pratique devant conduire au modèle.

L'analyse systémique de notre pratique, réalisée sur la base des informations et des matériaux fournis par le récit de pratique autobiographique, s'est également imposée comme choix approprié pour franchir cette étape intermédiaire de systématisation devant conduire à la construction théorique du modèle. Ce choix a été suggéré par l'un des professeurs du cours métho II, à l'occasion de la correction et de la discussion de l'avant-projet de thèse, travail exigé dans le cadre de ce cours.

Dans une première version de la thèse, il fut privilégié de procéder à la construction théorique de notre modèle de recherche-crédation artistique sur la base d'un parallèle analogique avec la recherche-action sociale, comme source de référence et d'inspiration, vu la parenté que l'on percevait alors entre les deux démarches, malgré leurs spécificités, sur le plan du double mouvement dialectique caractérisant la dynamique propre de leur processus respectif. Notre compréhension était alors la suivante.

Dans le cas de la recherche-action sociale, ce double mouvement dialectique s'établit comme suit. Premier mouvement dialectique: recherche ↔ action; deuxième mouvement dialectique articulé au précédent: recherche-action ↔ problème social donné à résoudre, le tout étant intégré dans l'intention même de l'artisan de l'opération qui agit dès lors à la fois comme chercheur et comme acteur social par rapport à un problème donné à résoudre.

Dans le cas de la recherche-crédation artistique, ce double mouvement dialectique est d'une même nature. Il repose sur le même fondement épistémologique et la structure de sa dynamique se déploie de la même manière. Ainsi, comme dans le cas de la recherche-action, le premier mouvement dialectique s'établit d'abord entre le pôle de la recherche et, ici, le pôle de la création, soit: recherche ↔ création. Le

deuxième mouvement dialectique, qui s'articule au premier dans l'intention même qui anime l'artisan de l'opération, épouse également le même modèle: recherche-création ↔ œuvre artistique déterminée à réaliser. Dans ce cas comme dans l'autre, finalement, l'artisan de l'opération agit à la fois comme chercheur et comme acteur de l'action et, dans le présent cas, comme chercheur et comme artiste-sculpteur, engagé dans le processus de création d'une œuvre déterminée à réaliser, par rapport à un thème choisi et bien défini, et destinée à une action culturelle auprès de la population, en fonction d'un impact symbolique visé et souhaité. (Version de la thèse, mai 2006: 153-154)

Ce choix n'a pas été accepté par les correcteurs de la thèse, et nous convenons de la légitimité de leurs arguments. Par ailleurs, l'essentiel était déjà accompli. C'est en effet cet important détour par la recherche-action sociale qui nous a véritablement permis de comprendre et de nous représenter l'articulation du mouvement dialectique complexe qui constitue le cœur même de la dynamique de notre modèle de recherche-création artistique thématique.

Cela étant acquis, il était ainsi possible de procéder de façon autonome à l'élaboration du modèle, à partir strictement d'un effort de réflexion théorique fondé sur l'induction et la déduction, alimenté par le récit de pratique autobiographique et les résultats de l'analyse systémique de cette pratique, sans qu'il soit dès lors nécessaire de maintenir le parallèle analogique de référence avec la recherche-action sociale.

La validation du modèle s'est imposée comme un passage obligé pour en établir la pertinence, la fonctionnalité et l'efficacité, tant pour mieux comprendre les œuvres déjà produites que pour orienter le travail de création d'œuvres nouvelles. C'est dans la suite logique de cette validation que s'inscrivent la réflexion et la discussion sur les possibilités d'une utilité sociale éventuelle du modèle pour d'autres artistes d sirieux de s'en inspirer pour forger leurs propres outils de recherche et de création.

Les moyens déployés pour atteindre les trois premiers objectifs correspondent aux deux premiers principes de la praxéologie, à savoir: la connaissance par l'action, fondée sur la relation dialogique constante du sujet avec son objet et en lien avec son contexte. Processus qui se déroule dans le cadre d'une réflexion consciente et systématique du sujet qui agit par rapport au vécu de son expérience, sur la base d'une dialectique qui va du concret vers la théorie, pour lui fournir une base matérielle solide, et de la théorie vers le concret expérientiel, pour mieux l'éclairer et guider la suite de son cheminement.

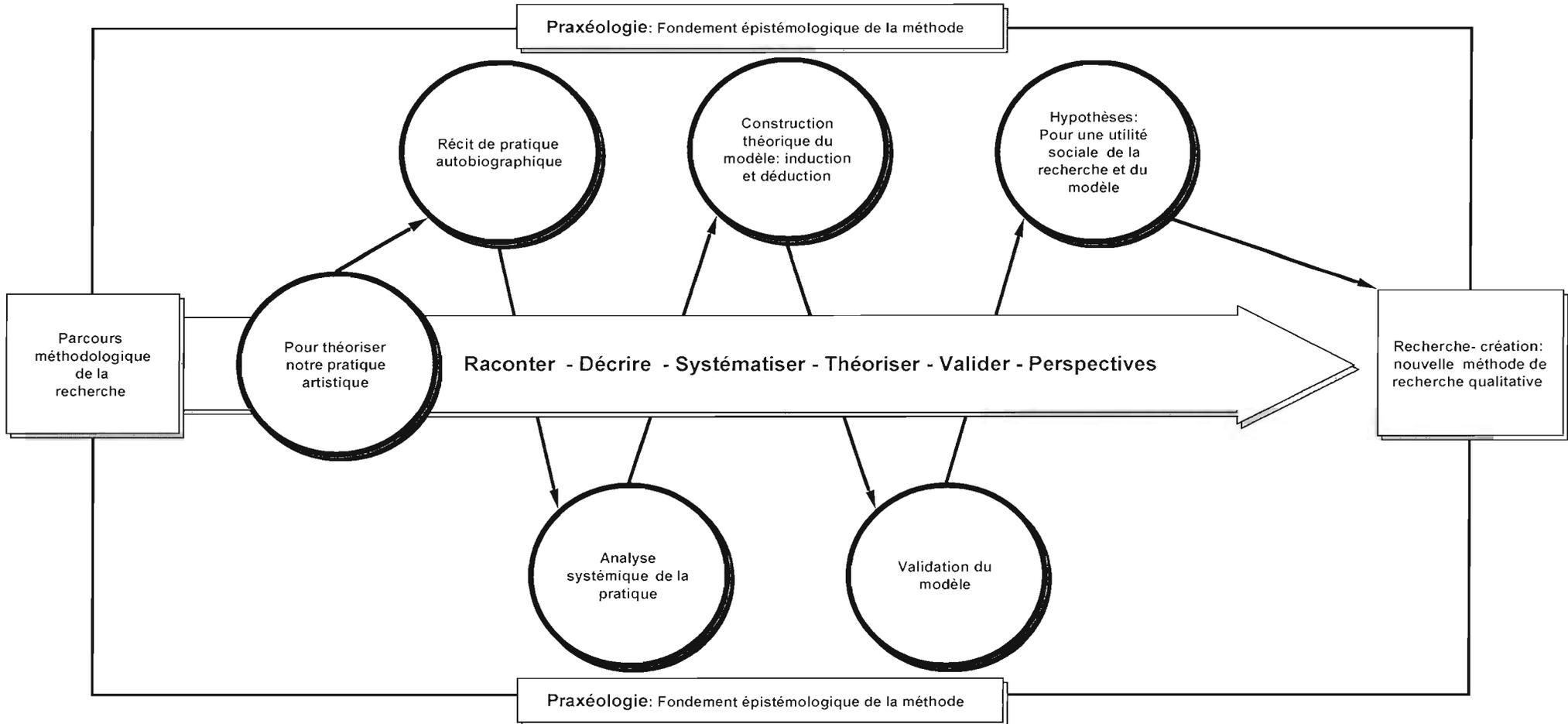
Les quatre opérations menées pour la validation (objectif 4) et la discussion sur l'utilité éventuelle de la recherche et du modèle (objectif 5) correspondent, quant à elles, à l'application du troisième principe de la praxéologie. Ce principe concerne l'autorégulation interne et externe permanente du processus dialectique complexe caractérisant l'ensemble de la démarche praxéologique à la base de notre pratique de recherche-crédation et de la recherche de thèse sur cette pratique.

La figure 3 présente un schéma illustratif de l'articulation des objectifs spécifiques et des méthodes retenues pour les réaliser et qui forment le cadre méthodologique général de la thèse.

Figure 3

Méthodologie

Un schéma illustratif



Jean-Sébastien Fortin

Deuxième partie

Présentation de notre pratique artistique

Présentation

Cette deuxième partie correspond au *premier objectif* de la thèse: *pour une compréhension de notre pratique artistique*. Elle compte dix chapitres. Le chapitre 5 établit les repères méthodologiques pour l'élaboration d'un récit de pratique autobiographique. Le chapitre 6 reconstitue notre itinéraire comme artiste-sculpteur. Les chapitres 7 à 12 présentent chacune des six œuvres antérieurement produites sur le thème de la finitude humaine. Le chapitre 13 élabore une synthèse analytique des six chapitres précédents. Le chapitre 14, finalement, cherche à déterminer la place de notre création dans le contexte de l'art contemporain.

Un DVD des œuvres, produit lors de l'exposition tenue en avril 2007 à la Salle Jean-Paul Lemieux à Québec, est placé à la fin du rapport et pourrait être visionné à cette étape-ci.

Chapitre 5

Pour un récit de pratique autobiographique

Concepts et méthode

Pour atteindre le premier objectif, l'élaboration d'un récit de pratique autobiographique était tout indiqué. Ce concept peut être défini en ces termes: méthode de recherche développée à partir d'une combinaison adaptée à nos fins de deux types spécifiques de la méthode des histoires de vie: le récit de pratique et l'autobiographie. L'objectif: raconter et décrire notre pratique artistique, les éléments qui la constituent et l'histoire de son élaboration afin de mieux la comprendre et d'en trouver le sens.

Ce récit de pratique autobiographique est le produit d'une démarche d'introspection rétrospective. Pour cet effort de pensée et de mémoire, la phénoménologie a servi de guide. La phénoménologie, comme courant (mouvement ou école) philosophique, a développé une méthode de recherche que l'on nomme communément la méthode phénoménologique et qui comporte deux niveaux: la description et l'analyse.¹² Ce sont précisément les principes de la description phénoménologique qui servent de repères. Il n'est nullement question de faire l'analyse phénoménologique de notre pratique. Ainsi, comme l'écrit Alex Mucchielli:

¹² Des précisions complémentaires sont apportées à l'appendice E: *La méthode phénoménologique*.

En tant que méthode d'observation du vécu, la description phénoménologique a sa place à plus d'un titre dans le groupe des techniques qualitatives. Il s'agit en effet d'une description se référant au vécu dans son immédiat existentiel, c'est-à-dire éliminant le plus rigoureusement possible l'abstraction, la reconstruction conceptuelle réflexive, la référence à une théorie a priori et la tendance à expliquer. La description phénoménologique se veut retour à l'existence, au phénomène tel qu'il est éprouvé au niveau de la réalité humaine, ce qui implique la mise entre parenthèses (ou hors circuit) des connaissances intellectuelles acquises, du savoir tout-fait et tout-prêt, dont l'interposition nous empêche de percevoir directement les phénomènes. (Mucchielli, 1994: 26 et 2002: 47-48)

Dans un autre ouvrage, Alex Mucchielli apporte des précisions utiles sur la description phénoménologique en s'inspirant des fondateurs et pionniers de la méthode: Husserl, Biswanger et Merleau-Ponty, entre autres.

La description phénoménologique est donc l'investigation systématique de la subjectivité, c'est-à-dire des contenus de conscience. Les données expérientielles y sont privilégiées car elles "fournissent les informations les plus complètes relatives aux significations propres aux sujets". (...) une description quasi naïve d'un phénomène quotidien, raconté du point de vue de celui qui le vit. (Mucchielli, 2002: 161)

Cette perspective correspond précisément à la manière selon laquelle fut accompli notre effort de réflexion et de mémoire pour construire le récit. Dans notre cas, *l'investigation de la subjectivité et des contenus de conscience* n'a pas été faite par un chercheur extérieur, mais elle a plutôt été réalisée par introspection. *Les données expérientielles*, pour leur part, correspondent à notre pratique de création, à nos œuvres et à notre vision de l'art et *la description* qui en résulte est *racontée du point de vue de celui que le vit*.

Aux sources du récit de pratique autobiographique

Étant tout à la fois l'objet de la recherche et le sujet qui la mène, cette condition particulière devait conduire nécessairement à emprunter une voie appropriée pour en livrer les résultats. C'est du côté de la méthode de l'histoire de vie¹³ que la réponse fut trouvée, par la combinaison de deux types particuliers en *une méthode: le récit de pratique autobiographique*.¹⁴

Des *bios* socratiques au récit de pratique autobiographique, vingt-cinq siècles se sont écoulés. Dans la Grèce antique, la pratique des histoires de vie écrites serait apparue au V^e siècle avant J.-C. sous le nom de *bios*, qui signifie: vie. Il faudra attendre dix siècles pour repérer la dénomination *biographie*, au V^e siècle après J.-C., et vingt-quatre pour le terme *autobiographie* (*autos*: soi-même, *bios*: vie, *graphein*: écriture), apparu vers les années 1800 en Allemagne et en Angleterre. Quant au récit de pratique, il est proprement un produit du XIX^e et surtout du XX^e siècle, du moins en ce qui a trait à son incorporation dans les activités de recherche en sciences humaines et sociales. (Le Grand et Pineau, 2002: 21)

Les *bios* socratiques étaient une activité pédagogique de réflexion philosophique procédant selon la méthode de la maïeutique¹⁵, qui consistait en une démarche dialectique d'interrogation du disciple par le maître dans le but de faire

¹³ L'histoire de vie, une méthode ou une technique de recherche? (Houle, 2003: 331) Nous laissons aux spécialistes, sociologues, anthropologues et épistémologues, le soin de poursuivre la réflexion et le débat sur cette question.

¹⁴ Il existe de nombreuses typologies de l'histoire de vie, qui ont, entre elles, plusieurs points en commun. Celle que nous avons retenue compte dix catégories ou types spécifiques, qui sont: la notice biographique, le récit de pratique, l'entretien prébiographique, l'histoire de vie sociale approfondie, l'autobiographie, le témoignage, l'histoire de vie en groupe, l'histoire de vie de groupe, l'histoire de famille et l'histoire de vie collective. (Le Grand et Pineau, 2002: 108-110)

¹⁵ La maïeutique: un art, une méthode pédagogico-philosophique développée et pratiquée par Socrate (470-399 av J.-C.) auprès de ses disciples, fondée sur la dialectique de l'interrogation et du dialogue critique, visant à faire émerger de soi les idées, au cœur desquelles loge la connaissance. Principe de Socrate: connais-toi toi-même et tu connaîtras l'univers et les dieux; une pratique de l'accouchement des consciences. (Entretien avec le professeur Fortin, 05/08/30)

émerger du fond de soi la connaissance de soi-même, de l'univers et des dieux. (Le Grand et Pineau, 2002: 22-23)

Dans la foulée de ces propos, le sociologue Michel Dorais apporte des éclairages utiles. Il écrit:

Selon l'un de ses spécialistes reconnus (Bertaux, dans Desmarais, 1986: 25), les récits ou histoires de vie sont susceptibles de remplir diverses fonctions: une première, descriptive ou exploratoire, permet de s'initier à une réalité et d'en découvrir les "lignes de forces", c'est-à-dire les dynamiques; une seconde, analytique, sert à étayer, à compléter, voire à produire une théorie en passant des perceptions aux hypothèses; une troisième se situe sur le plan de la synthèse et rejoint dès lors le discours d'ordre théorique: on est alors placé devant un récit restitué de telle façon qu'il "parle par lui-même".

Deux écoles de pensée se dessinent lorsqu'il s'agit de traiter les données amassées par récit(s) ou histoire(s) de vie: ou bien le chercheur procède à une analyse de contenu plus ou moins classique, ou bien il s'attarde à la singularité de ce(s) récit(s) et à ce qu'elle révèle (Lewis, 1972; Catani, 1982). Bien qu'un seul récit de vie puisse, s'il est suffisamment éclairant, suffire à saisir une réalité, c'est, idéalement, le croisement de plusieurs récits qui, en dégagant certaines constantes, permettra d'exprimer le plus fidèlement possible, voire d'expliquer, la réalité des personnes interrogées. On parlera d'analyse verticale quand celle-ci concerne un récit particulier et d'analyse horizontale quand les récits sont comparés les uns aux autres. C'est précisément cette analyse horizontale qui permet à la méthode des récits de vie de prétendre à la scientificité. (Dorais, 1993: 14)

C'est à Jean-Louis Le Grand et Gaston Pineau qu'est confié le soin de conclure les réflexions de cette rubrique.

En conclusion, nous pouvons donc considérer qu'au-delà de l'effet de mode, l'histoire de vie est au cœur de la tradition

*anthropologique et sociologique et, plus généralement, des sciences humaines.*¹⁶

Depuis les bios socratiques jusqu'aux formes les plus contemporaines il y a donc là un champ épistémologique spécifique... deux termes constitutifs: "vivre" et "histoire". (Le Grand et Pineau, 2002: 53-54)

Application à notre démarche

L'autobiographie, comme le récit de pratique autobiographique, sont d'une nature différente des bios socratiques et autres formes d'histoires de vie. Dans ce cas, la connaissance qui émerge de soi sur soi-même est le produit d'un questionnement de soi par soi-même, le produit d'une réflexion sur soi... et sa pratique, d'une introspection liée à un exposé, à une présentation de sa pratique, et de soi à travers cette pratique.

Qu'il s'agisse d'histoire de vie ou de récit de pratique, écrit le sociologue Gilles Houle, il s'agit bien dans tous les cas d'une histoire. Elle n'est certes jamais la même mais se donne toujours sous la même forme d'une connaissance historique: celle du récit. (Houle, 2003: 326)

Ici, le récit de pratique autobiographique signifie que c'est notre pratique artistique qui fait l'objet du récit et que nous sommes l'artisan de son élaboration et de son écriture. Et dans ce cadre, les dimensions de la spontanéité et de l'intuition sont déterminantes.¹⁷

¹⁶ Au cours du XIX^e et surtout du XX^e siècle, le développement des histoires de vie, comme pratique de la connaissance et de la recherche, se situe aux confins de trois grandes zones d'influence: philosophique, anthropologique et sociologique. Au plan philosophique, l'influence vient de deux courants convergents: l'existentialisme et la phénoménologie. Les auteurs et chercheurs qui ont constitué la source de cette triple zone d'influence et de filiation sont nombreux. Il faut voir, à ce propos, l'analyse de Le Grand et Pineau, présentée dans leur ouvrage (2002: 46-54).

¹⁷ Pour des raisons évidentes, l'écriture du récit de pratique autobiographique, présenté dans les neuf chapitres qui suivent, est fait en privilégiant le "je" plutôt que le "nous".

En conséquence, les processus méthodologiques classiques utilisés dans la construction des histoires de vie réalisées selon "la méthode" sont inappropriés dans notre cas¹⁸. Il en va de même de la méthode qui est la plus généralement mise à contribution pour le traitement de l'information: l'analyse de contenu. Elle ne revêt, dans ce cas, aucune pertinence étant donné la particularité de la démarche, qui consiste à repérer les éléments constitutifs de notre pratique artistique, base factuelle nécessaire à l'analyse systémique de celle-ci devant conduire à la construction du modèle. Sa seule utilité aurait été, en d'autres circonstances et si telle avait été l'intention du projet, d'ouvrir la possibilité de procéder, sur la base d'un repérage systématique des thèmes, personnages, signes et symboles, à une analyse particulière de notre cas, ou mieux encore à une analyse comparative de notre récit de pratique autobiographique avec d'autres du même ordre et produits de pareille façon. La perspective étant alors d'élaborer des hypothèses qui, après vérification subséquente, auraient été de nature à conduire à la construction de la théorie, par exemple en ce qui concerne la vision du monde, de la mort et de l'art des uns et des autres, et des uns par rapport aux autres à travers leur production artistique respective. (Dorais, 1993: 14-15; Mucchielli, 1994: 98-99; Sabourin, 2003: 357-367)

Certes, une telle démarche est faite, à titre personnel, au moment de situer notre production artistique dans le contexte de l'art contemporain. Mais il n'est nul besoin, pour ce faire, d'emprunter le long détour d'une analyse de contenu exhaustive, systématique et conduite avec rigidité selon les règles. (Dorais, 1993: 14)

Cette voie est inappropriée dans le présent contexte et ne correspond pas davantage au choix privilégié pour arriver à cette même fin, soit: la théorie, puisque

¹⁸ Nous illustrons notre propos par l'exemple de l'un de ces processus classiques en histoires de vie. Il comprend six étapes: 1- planification du projet; 2- repérage des informateurs; 3- trame de l'entretien; 4- recueil des informations; 5- transcription; 6- analyse et interprétation. (Raybaut, 2002: 200-202; Le Grand et Pineau, 2002: 110-118)

la théorie que nous voulons élaborer est d'un autre ordre et concerne le modèle de recherche-crédation sous-jacent à notre pratique artistique.

C'est en prenant en compte ces considérations que s'est définie *notre méthode*, ou encore le **chemin** emprunté pour construire le récit autobiographique de notre pratique artistique. Celui-ci repose sur quatre grands repères qui forment en même temps les étapes de l'exposé.

1. Reconstitution de notre itinéraire d'artiste-sculpteur

Repérage des moments-clés qui ont déterminé notre engagement artistique, nos orientations philosophiques et nos choix techniques.

2. Présentation des œuvres déjà produites

- Choix thématiques
- Décision des formes d'expression artistique
- Symbolique incorporée aux œuvres
- Matériaux et techniques utilisés
- Rendu final des œuvres

3. Synthèse analytique des œuvres

- Tableau comparatif des œuvres
- Repérage des éléments constitutifs importants et récurrents

4. Place de notre création dans le contexte de l'art contemporain

Réflexion, analyse, discussion, hypothèse et conclusion:

notre position...!

Ce chemin représente *un moyen stratégique vital pour construire du sens et produire la vie* (Le Grand et Pineau, 2002: 120).

Sur la dimension épistémologique qui a fondé cette démarche, le sociologue Michel Dorais, et d'autres, en inspire la voie et consolide cette perspective.

La principale critique faite à la description phénoménologique tient à son recours exclusif à la subjectivité des sujets étudiés. Or, comme le souligne Christian Lalive d'Épinay (1985), au lieu de voir ce dont nous prive la subjectivité, nous pouvons tout aussi bien voir ce qu'elle nous apporte: un matériel d'une grande richesse pour comprendre le point de vue de l'acteur...

La difficulté de l'analyse des histoires ou récits de vie a trait au caractère forcément subjectif et incomplet de ces derniers. Subjectif parce que le répondant sélectionne nécessairement ce qui est digne d'être raconté et le chercheur ce qui mérite d'être retenu; incomplet parce que ce choix est inmanquablement lié à des contingences d'espace et de temps – on ne peut tout raconter, ni tout se remémorer. Toutefois, cette sélectivité, loin d'être jugée négative, peut paradoxalement s'avérer en elle-même porteuse d'informations. (Dorais, 1993: 23-24)

Dans la foulée et en complément du point de vue de Lalive D'Épinay:

Comme l'a écrit le philosophe Hilary Putnam (1990),... paradoxalement, notre vision subjective de la réalité procure cependant de précieux éléments d'information objective sur qui nous sommes, quelles influences nous avons subies et comment nous percevons les autres. En somme, les limites de cette approche constituent aussi ses possibilités. (Dorais, 1993: 24)

Ces énoncés sont fort à-propos et correspondent aux trois grands principes épistémologiques qui fondent la praxéologie comme perspective de production de la connaissance.

Comme l'a souligné Gaston Pineau, "le plus personnel est aussi le plus universel (...). Ce paradoxe de l'universel dans le singulier pose selon nous la réalité épistémologique qui fonde la valeur scientifique des histoires de vie comme méthode de recherche." L'auteur va jusqu'à conclure que "l'étude approfondie d'un seul cas particulier peut révéler plus de vérités universelles que la

comptabilisation statistique de X cas particuliers". (Pineau, 1983: 124-125, dans Dorais, 1993: 15)

Dans le contexte où elle s'inscrit, finalement, cette démarche de recherche ne peut prétendre à un statut de *scientificité* autre que celui que lui confère son *caractère exploratoire*. Par contre, c'est avec rigueur et détermination, mais sans formalisme inhibant la spontanéité et l'intuition, qu'elle a été élaborée.

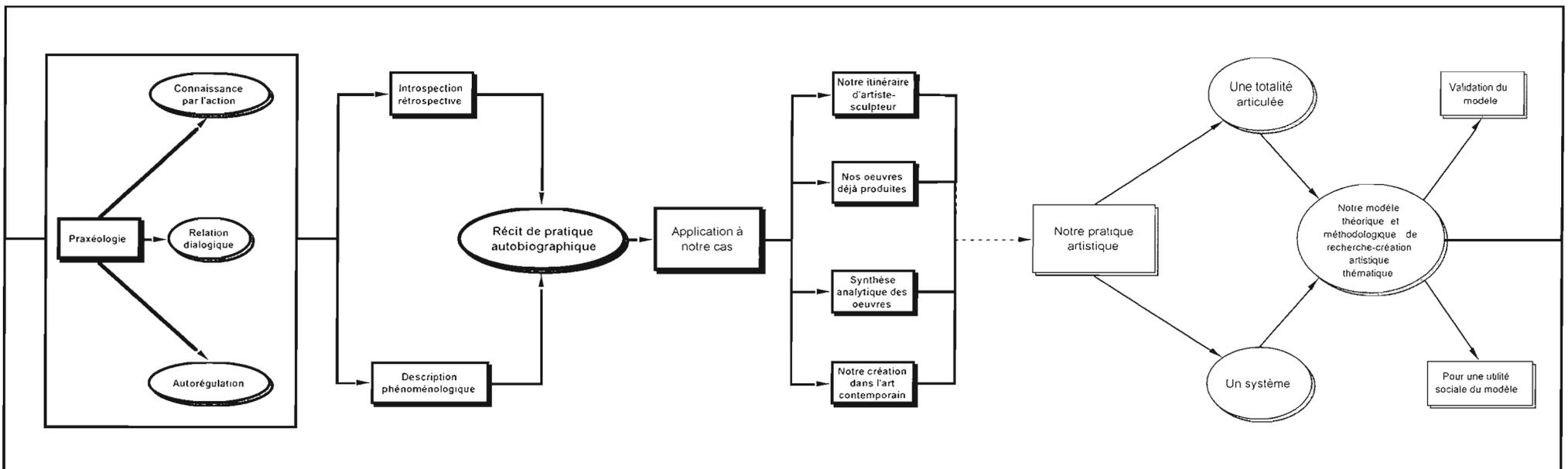
Le récit de pratique autobiographique constitue une composante essentielle de la recherche. Elle est l'opération qui met en place la base matérielle factuelle nécessaire pour une analyse systémique de notre pratique devant conduire à la construction théorique du modèle. D'où l'importance qu'il occupe dans le rapport de thèse.

La figure 4 présente une synthèse illustrative des propos qui précèdent.

Figure 4

Principes épistémologiques et méthodologiques
pour comprendre notre pratique artistique

Un schéma illustratif



Jean-Sébastien Fortin

Chapitre 6

Notre itinéraire et nos inspirations

Faire un récit de vie ou une chronologie d'événements qui raconte sa propre vie en quelques pages et qui a tout son sens n'est pas une mince affaire. Souvent les informations et les significations semblent évidentes pour l'auteur, mais elles ne le sont pas nécessairement pour le lecteur puisque ce dernier n'a pas la même expérience, le même vécu. Un récit de pratique ou un récit de vie est un peu comme une œuvre d'art, chaque personne peut y voir quelque chose d'elle-même à l'intérieur, mais comprendre ce que l'artiste a voulu dire et exprimer est plus ardu car cela demande des explications, l'apport de plusieurs détails qui semblent souvent superflus à première vue, mais qui sont en fait essentiels à une compréhension totale du récit.

Je vais donc raconter le plus simplement possible le chemin parcouru, qui m'a conduit là où je suis maintenant et qui m'a façonné en ce que je suis, un sculpteur de bronze réfléchissant sur sa pratique et rédigeant sa thèse de doctorat.

Par où commencer? Disons simplement que dès l'enfance, j'avais un intérêt tout particulier pour le dessin et les arts. Une imagination sans bornes qui n'a jamais fait défaut jusqu'à maintenant et qui est utilisée de façon quotidienne, que ce soit dans la réalisation de sculptures, dans la scénarisation de films ou tout simplement pour me

changer les idées quand des situations provoquent du stress..., la rédaction d'une thèse en est un bon exemple :)

Au secondaire, la possibilité de m'inscrire à l'option arts plastiques à chaque année a permis de continuer de développer ma dextérité et mon imagination tout en apprenant davantage sur les divers artistes qui ont marqué les siècles passés. À la même époque, vers l'âge de 13 ans, c'est la découverte des livres fantastiques, comme *Le Seigneur des anneaux*, *Dragon Lance*, *Warhammer*, etc. Rapidement, c'est le passage de l'imaginaire à la "réalité" par mon implication dans la reconstitution historique au sein d'une association nord-américaine spécialisée dans l'époque médiévale. Lorsque l'on se passionne pour une époque, on se documente, on lit sur le sujet, on discute avec des gens bien informés et cet intérêt finit par devenir comme une drogue. On veut en savoir plus sur un sujet précis, mais ce sujet en touche un autre, et un autre et, finalement, on veut en savoir plus sur tout. C'est ce que j'ai vécu.

Pendant les études secondaires, je détestais faire de la sculpture mais j'adorais le dessin. Trouvant l'art médiéval trop naïf, je fus pris rapidement d'engouement pour les grands maîtres de la Renaissance, fascination qui est toujours présente et qui reste à ce jour une des inspirations primaires pour la réalisation des mes sculptures. Ayant la sculpture en horreur, c'est en graphisme que je m'étais inscrit au cégep. À mon grand désarroi, je fus refusé, mais accepté au programme en arts plastiques du Cégep de Ste-Foy.

C'est lors de ces deux années d'études à Ste-Foy que se produisit la révélation qui allait me permettre, six ans plus tard, de réaliser des sculptures de bronze grandeur humaine: le métal. C'est d'abord à cause de ma passion pour l'histoire médiévale que je me suis intéressé au travail du métal. Vous y pensez: un adolescent passionné par le Moyen Âge pouvant désormais produire ses propres armes et armures, "un fou dans une poche"! Pendant deux années, je couchais presque dans l'atelier de métal apprenant à utiliser des machines normalement réservées aux

techniciens et bombardant ces derniers d'innombrables questions. Comme le veut le dicton: "c'est en forgeant que l'on devient forgeron". Eh bien, pendant ces deux années, il suffit de dire que j'ai beaucoup forgé. La dernière pièce forgée et qui a détourné ma fixation des armes médiévales vers la sculpture de l'acier fut un crâne humain anatomiquement correct, reposant sur ses vertèbres et qui s'accrochait au mur. Pourquoi un crâne humain? Jusqu'à maintenant, je n'ai toujours pas trouvé avec certitude ce qui a déclenché cet intérêt pour la mort, qui est encore présent à ce jour.

Je vais quand même tenter d'esquisser une réponse. Elle devrait aussi expliquer, par le fait même, l'origine des autres inspirations importantes qui entrent dans la réalisation de mes sculptures: la mythologie, l'histoire, le fantastique.

La mort est probablement l'élément central, une synthèse de tout ça. Elle fait partie intégrante de toutes les mythologies, puisque toutes ces dernières essaient de l'expliquer, de lui trouver un sens et de lui donner un visage. Elle est l'histoire, car elle est la fin de toute vie, elle est la fin d'une histoire, celle de l'homme. Pour Thierry Hentsch:

Chacun d'eux (les grands récits narratifs qui marquent l'imaginaire occidental) interroge à sa façon l'humain dans ce qu'il a de fondamental: dans son rapport avec la réalité et la mort. Où est, pour nous mortels, la vérité de notre être au monde? Dans cette vie, dans une autre, nulle part? (Hentsch, 2005: 14)

Le fantastique, habituellement inspiré de la mythologie, représente souvent d'une façon plus graphique les questionnements posés par la mythologie, que ce soit dans la littérature, le cinéma ou les jeux vidéo. La mort est l'une des seules constantes de notre univers. Nous allons tous mourir un jour et il est primordial de comprendre ce qu'est cet événement inévitable qui sera le point culminant de toute ma vie.

C'est ce questionnement qui a mûri pendant mes études universitaires au baccalauréat et à la maîtrise. Du point de vue technique, mes connaissances dans le travail du métal, en soudure, en usinage et en coulée ont continué de progresser. J'ai à

plusieurs occasions remplacé le technicien de cet atelier, ainsi que ceux des autres ateliers techniques de bois et de moulage. Pour qu'une œuvre atteigne son plein potentiel, il ne faut pas que ce soit la technique qui dicte les limites de la réalisation, il faut que l'artiste transcende la technique et la maîtrise totalement afin que l'idée à laquelle il désire donner forme puisse se réaliser sans entraves. Le résultat final d'une œuvre doit être le choix de l'artiste et non pas simplement le résultat de son manque de connaissances ou de techniques. Car un dessinateur qui ne sait pas dessiner ne pourra simplement jamais faire tout ce qu'il veut, il devra se contenter de ce qu'il peut faire. La technique doit, par conséquent, être un outil efficace pour réaliser les œuvres, et non une limite à celles-ci.

D'un côté, il y avait la technique du métal, maîtrisée de plus en plus et, de l'autre, ce questionnement sur la mort. Il ne restait donc plus qu'à joindre les deux. Rapidement, c'est vers ma passion de toujours, l'histoire, et plus précisément la mythologie, que je me suis d'abord tourné. Je connaissais déjà la mythologie classique et la mythologie chrétienne par mes lectures et mon éducation. De plus, la mythologie classique était une des sources d'inspirations privilégiées des grands-maîtres de la Renaissance que j'avais tant appréciés et étudiés. C'est avec la dernière sculpture réalisée à la fin du baccalauréat *Alice through the looking glass* que ma production artistique a pris de la maturité. Le thème était clair, la technique était bonne et l'inspiration était évidente. C'est la première pièce produite qui pouvait se défendre seule face aux regards de mes professeurs. Mais ces derniers ne pouvaient nullement soupçonner l'ampleur du travail qui serait accompli tout au long de la maîtrise. À son terme: un corpus de six œuvres réalisées à l'échelle humaine, en bronze et en acier, qui furent exposées dans deux galeries de l'Institut Canadien de Québec, et qui remportèrent un grand succès auprès du public.¹⁹

¹⁹ Voir, à ce propos, les deux appendices suivants: appendice F : *Exposition de Jean-Sébastien Fortin. (2004). La finitude humaine, l'inspiration mythologique. Dépliant de présentation des œuvres.* Et l'appendice G: *L'institut Canadien de Québec. Les bibliothèques: une vitrine pour les artistes! Exposition de janvier à août 2004. La finitude humaine, l'inspiration mythologique. Par le sculpteur Jean-Sébastien Fortin.*

Une description détaillée de chacune de ces oeuvres fait l'objet des six prochains chapitres. Certains éléments pertinents seront donc simplement esquissés ici.

Comme mentionné précédemment, la mort et les questionnements touchant cette dernière constituent le centre de ma préoccupation. J'essaie de représenter divers aspects de cette mort qui n'est pas que laideur et horreur. Par la beauté des personnages retenus, les matériaux (bronze et acier) et les diverses thématiques, je désire que le spectateur voit la mort sous d'autres angles, qu'il saisisse diverses facettes de cette mort que l'on peut rencontrer ou expérimenter tout au long de notre vie. La mort n'est pas seulement l'arrêt biologique de notre vie, elle est bien plus que cela. Elle peut être l'angoisse que nous vivons face à l'incertitude de nos choix, elle peut être la libération face à des obstacles infranchissables, ou encore l'occasion d'un nouveau départ, un moment de changement dans notre vie. La philosophie existentialiste utilise un concept plus global pour parler de cette réalité: *la finitude humaine*, l'un des grands axes constitutifs de ma démarche artistique. C'est en m'inspirant de l'histoire, de la mythologie et du fantastique que je donne corps aux différents visages et aux divers aspects de la mort, afin de les dévoiler, de les démystifier et, qui sait, peut-être de mieux les comprendre.

Chapitre 7

Alice through the looking glass

Mise en contexte et description

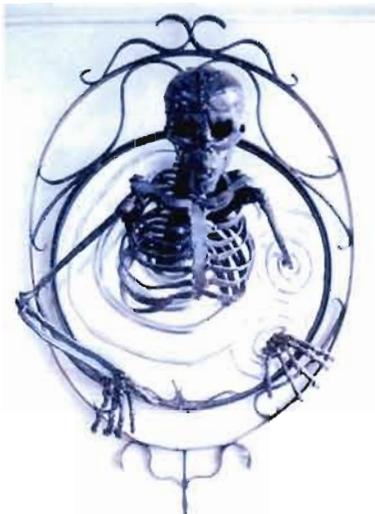
Cette sculpture représente un torse squelettique sortant d'un miroir à l'aspect liquide. Elle fait référence au titre de la suite du conte *Alice au pays des merveilles* (1865) et qui s'intitule *De l'autre côté du miroir*, conte dans lequel Alice entre dans un monde féerique en traversant un miroir. Dans ce livre écrit en 1872, *Through the Looking Glass*, Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson, logicien anglais, 1832-1898) nous fait pénétrer dans un monde où tout est à l'envers; la gauche est à droite et le noir est blanc. C'est dans ce même esprit que je dis que la vie est en dehors et la mort est en dedans. C'est pourquoi, ce n'est pas Alice mais bien La Mort qui vient nous rejoindre en passant par le miroir, tel une porte entre notre propre univers et l'ailleurs. À l'instar d'Alice, cette petite fille pleine d'innocence qui pénètre dans un monde merveilleux et



anormal, je fais surgir, de ce miroir et de ce monde mystérieux, un être qui est tout, sauf innocence. Un être qui existe depuis la nuit des temps et dont l'unique raison d'être est de mettre fin à notre existence : La Mort.

Le squelette²⁰, qui respecte les caractéristiques et dimensions réelles de l'anatomie humaine, est fait d'acier forgé laissé brut. Il est noir de forge²¹, ce qui lui donne un aspect plutôt morbide. La couleur noire, qui retient la lumière, lui confère une allure fantomatique, irréaliste, qui cadre bien avec la nature de l'être représenté. Il est en opposition avec le traitement du miroir, réalisé en aluminium coulé et poli, qui permet aux objets extérieurs de se réfléchir sur sa surface. L'encadrement du miroir, fait en acier forgé, évoque les miroirs de contes d'enfants comme celui de *Blanche Neige* ou celui des contes *Les Mille et Une Nuits*. De style baroque, très ornemental, c'est sur cette bordure que La Mort s'appuie pour pénétrer dans notre monde.

Par cette pièce, je désirais placer la mort au cœur de notre intimité. Malgré la taille du squelette et celle du miroir, elle fait référence à « l'intime », évoquant le



miroir dans nos maisons, plus spécifiquement dans nos chambres à coucher ou dans les salles de bain. Ainsi représentée, La Mort vient nous visiter chez-nous. Elle y pénètre d'une façon sournoise sans égard à notre vie privée. Elle ne demande pas la permission, elle entre, car tel est son droit, son devoir, ou plutôt sa mission.

²⁰ Le squelette a traditionnellement été utilisé dans les allégories sur la mort. À titre d'exemple, le dessin d'Albrecht Dürer représentant la mort qui chevauche un vieux cheval squelettique (*Death Riding*, 1505). (Petherbridge et Jordanova, 1997: 19-20)

²¹ Terme utilisé par les forgerons pour désigner la couleur noire que l'acier revêt après avoir été chauffé, puis refroidi.

Démarche et processus de réalisation

D'où vient l'inspiration pour cette pièce? C'est une bonne question qui, malheureusement, restera probablement sans réponse pour encore bien longtemps. Par contre, il est possible d'évoquer les différentes étapes qui ont suivi ce moment "d'illumination", d'expliquer leurs interrelations, leur importance, et qui ont mené au produit final, l'œuvre d'art.

Cette sculpture fut réalisée au début de ma carrière et, bien que ma réflexion était alors moins étoffée que maintenant, le lien fondamental avec le reste de ma démarche, la mort et notre relation avec elle, était présent.

Tout d'abord, il y a eu la réflexion, la recherche. Je voulais parler de la mort, mais d'une façon personnelle, et de sa relation avec chacun de nous en tant qu'individu. À cette époque, je percevais la mort comme sombre, tyrannique et agressive. Malgré ma fascination pour cette dernière, elle était, à cette étape de ma vie, une source de mystère et de crainte. Faisant partie de la génération "Hollywood", c'est vers une imagerie très cinématographique que je me suis dirigé. C'est l'ambiance de films basés sur la littérature du XIX^e siècle, comme *Frankenstein* et *Dracula*, et des contes d'enfants écrits à la même époque, tels *Blanche Neige* et *Alice au pays des merveilles*, qui me permit de donner corps à l'idée qui me hantait.

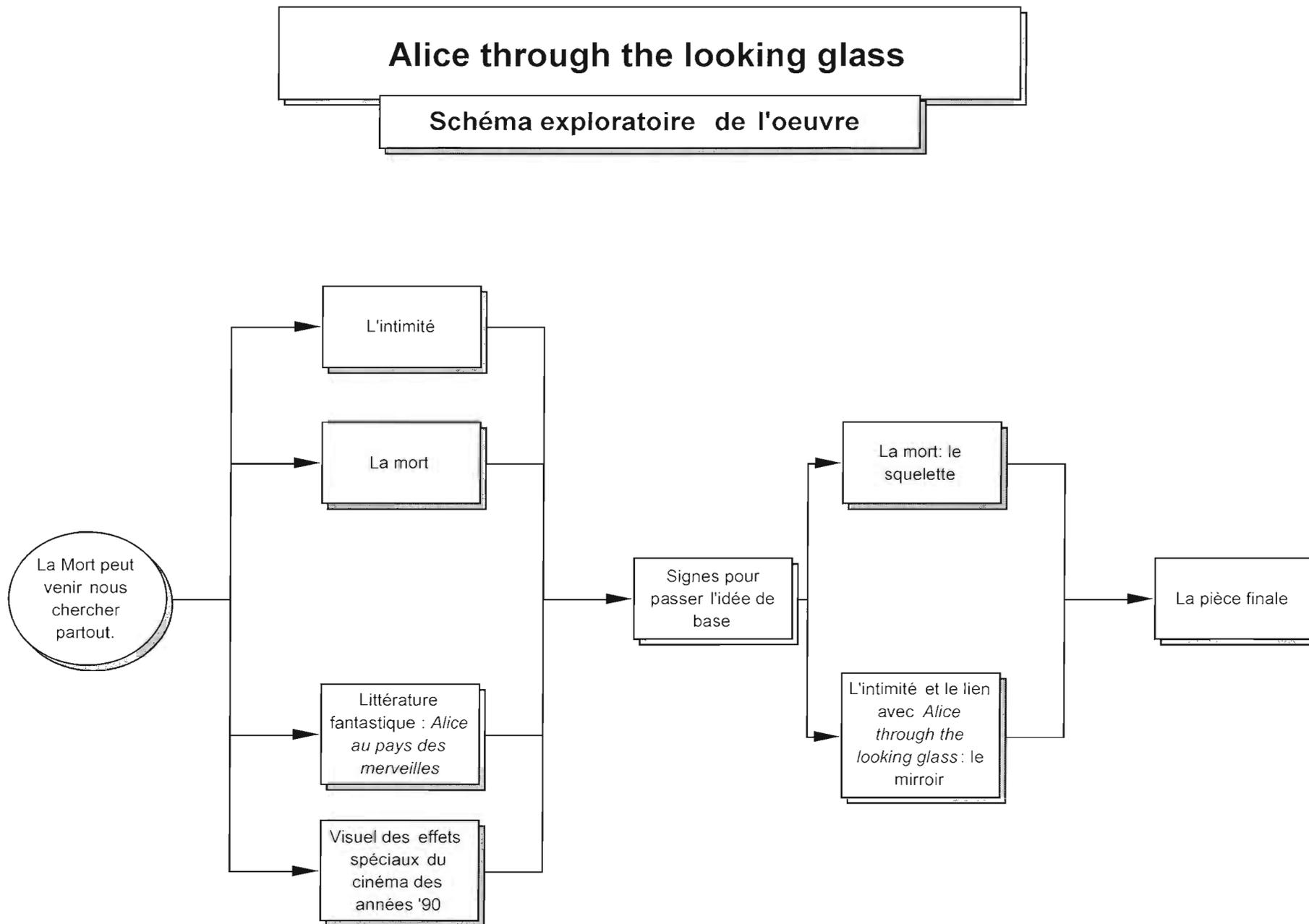
C'est à ce moment qu'un mouvement de va-et-vient s'est instauré entre la recherche des idées, la recherche sur la réalité qu'est la mort et sa place dans notre vie privée, et le visuel déjà présent dans l'imagerie du cinéma et de la littérature fantastique et gothique.

C'est en relisant la suite d'*Alice au pays des merveilles*, *Alice through the looking glass*, que les "connections se sont faites". Les signes se sont alors mis en place pour permettre aux spectateurs de bien comprendre l'essentiel de ma réflexion. D'abord, je désirais parler de la mort. Le squelette représente la quintessence de notre propre mortalité et est un symbole reconnu dans toutes les cultures, c'est pour cette raison qu'il est le point central de cette réalisation. Deuxièmement, cette mort devait être menaçante. C'est pourquoi les traces de soudure devaient rester apparentes plutôt que d'être sablées, afin de donner un aspect plus brut, plus artisanal et non manufacturé. La sculpture fut laissée noir de forge pour lui conférer un aspect macabre et les canines du chasseur d'humains par excellence, *Dracula*, furent finalement ajoutées. Dans un troisième temps, Blanche Neige et Alice ont apporté le contexte idéal pour parler du privé et du personnel, le miroir. Dans *Blanche Neige*, le miroir est le symbole de la vanité, de la beauté et de la jeunesse, dans *Alice*, il est le moyen que la jeune fille utilise pour voyager vers un pays féérique où tout est possible. Le cadre du miroir de *Blanche Neige* fut retenu pour son côté baroque et très précieux.

Une fois cette réflexion terminée, il ne restait plus qu'à se mettre au travail pour réaliser la pièce ainsi conçue.

La figure 5 fait état des différents éléments de référence utilisés pour l'élaboration de la représentation de cette œuvre.

Figure 5



Chapitre 8

La mort de son humanité... la mort de son identité :

Lucifer terrassé par Saint-Michel

Mise en contexte et description

Cette mission qu'a La Mort constitue une lourde tâche à accomplir, et la seconde sculpture veut en témoigner. Cette fois, c'est un autre personnage mythique qui s'acharne à réaliser son macabre travail qui entre en scène. Mais au lieu de venir ici pour y cueillir les vies, il vient y chercher les âmes. Il est nul autre que le Prince des ténèbres, l'antique Serpent, Lucifer en personne, l'ange déchu et, pour toujours, le grand ennemi de l'humanité. C'est dans *L'Apocalypse* que nous retrouvons le récit des événements représentés par cette sculpture.²²

Dans la mythologie chrétienne, c'est aux débuts de la création de l'homme que Lucifer est devenu l'ennemi de Dieu. Ange préféré de Dieu, au départ, il se rebelle contre le



²² " Alors une bataille s'engagea dans le ciel : Michel et ses Anges combattirent le Dragon (Lucifer). Et le Dragon riposta, appuyé par ses Anges, mais ils eurent le dessous et furent chassés du ciel. On le jeta donc, l'énorme Dragon, l'antique Serpent, le Diable ou le Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier, on le jeta sur la terre et ses Anges furent jetés avec lui." ("L'Apocalypse", 12, 7-9; in *La Bible*)

Créateur, par jalousie pour la nouvelle création divine et ce qu'elle possède. L'homme, créé à l'image de Dieu, détient, en effet, ce qu'aucun ange ne possède : une âme. Lucifer, furieux, s'insurge contre cette injustice et clame haut et fort que si Dieu ne lui donne pas une âme, c'est celle de l'homme qu'il prendra. Dieu, dans sa colère, le chasse du paradis, le bannit hors du ciel et le condamne à vivre sous la terre, mais il n'achève pas l'être qui fut jadis son favori. Lucifer, Satan, le Malin, reste là et tente par tous les moyens de détourner les âmes des mortels de la lumière divine, de



les amasser et de les entasser en enfer, son propre lieu de souffrance, là où il réside, afin de prouver à Dieu qu'Il a eu tort de donner tout ce pouvoir, toute cette liberté, toute cette créativité à l'homme. Une grande bataille doit avoir lieu à la fin des temps. Il est dit que l'archange Saint-Michel terrassera alors le démon. Mais, est-ce bien ce qui se passera? Peut-être Lucifer aura-t-il, de son côté, amassé plus d'âmes que l'on aurait pu l'imaginer? Qui sait, l'homme est souvent faible, et le chemin de la facilité, qui est celui de Satan, est bien attirant.

Lucifer représente, pour moi, la mort à une autre échelle qui comporte des dimensions plus humaines. Tous les animaux meurent un jour, mais seuls les êtres humains peuvent perdre leur âme parce qu'ils sont les seuls dans la création à avoir une âme. Lucifer peut justement représenter cela : La Mort qui nous laisse vivre encore, la perte de ce qui nous différencie de l'animal, sans pour autant nous enlever la vie. En fait, si l'on croit la religion chrétienne, l'élément qui nous permet de dominer la création, les plantes, les animaux et même les anges, c'est notre âme. Elle représente, en effet, notre liberté de choisir notre propre destin. Voilà pourquoi Lucifer est intéressé à faire la meilleure récolte possible d'âmes humaines, pour prouver au Tout-Puissant à quel point l'humain est un être immoral et indigne du pouvoir qu'il possède.

Quand l'homme perd la vie, il perd sa "corporalité". Quand il perd son âme, dans le monde des ténèbres de Lucifer, il perd aussi son identité comme créature divine, son humanité.

Un crâne de porc modifié à l'aide de métal, qui représente un crâne de démon, et une colonne vertébrale de porc servent de matière première. À cette colonne, se greffent des os de métal recréant le squelette entier de Lucifer. La pose finale de cette sculpture est celle de toutes les statues religieuses ayant le même thème : un saint ou un archange en train de terrasser le démon. C'est pourquoi cette pièce s'intitule : *Lucifer terrassé par Saint-Michel*. Saint-Michel est absent. De l'ange, il ne reste que sa lance. Il a laissé Lucifer mourir en paix.

Mais Lucifer peut-il vraiment s'éteindre à jamais? Est-il possible de penser vaincre La Mort, La Mort qui a le pouvoir de s'emparer de l'âme humaine? L'Église répond par l'affirmative. Je suis loin d'être aussi catégorique. Que serait la vie sans la mort et, pour ceux qui y croient, Dieu sans Lucifer? Aussi longtemps que l'homme aura des prétentions qui le dépassent, une voix douce et envoûtante soufflera toujours à son oreille d'incessantes tentations. Il n'en tient qu'à lui de se laisser séduire ou pas. C'est là que se situe le pouvoir de la liberté humaine.

Démarche et processus de réalisation

La motivation première pour la réalisation de cette œuvre est venue d'une invitation à participer à une exposition collective ouverte aux étudiants de l'Université Laval et intitulée *L'esprit des bêtes*. À ce moment, j'expérimentais de nouvelles avenues pour la réalisation de sculptures et je possédais un crâne de porc qui m'avait été offert. C'est de là que tout a commencé. Le crâne était cassé, ce qui lui donnait

une allure plus bestiale, et j'y ai rajouté des cornes de bouc forgées en acier afin de voir de quoi il aurait l'air en démon.

De là, le processus de réflexion s'entama. Ce crâne pouvait peut-être bien représenter un démon mais, après tout, c'était peu de chose. Il fallait plus, il fallait un contexte, une histoire, une mise en scène pour faire passer cet objet de simplement "anecdotique" à une œuvre évocatrice qui amènerait les spectateurs à réfléchir et à se questionner sur eux-mêmes.

Rapidement, l'idée de traiter de la mort refit surface, mais cette fois, avec une approche différente de celle que l'on retrouvait dans *Alice*. C'est à ce moment que l'idée de travailler sur les divers visages que la mort pouvait prendre dans notre vie commença à se préciser et orienta ma recherche vers la philosophie existentialiste et la notion de finitude humaine.

Il ne restait plus qu'à trouver quel visage représenter. Devant moi, deux éléments allaient influencer ma réflexion, d'un côté, un crâne de porc à l'aspect démoniaque et, de l'autre, le thème d'une exposition: *L'esprit des bêtes*.

Il serait difficile d'expliquer les associations d'idées et la réflexion complexe qui s'est produite à ce moment-là, mais nul doute que mon éducation chrétienne fut responsable pour une grande part du résultat final. Disons simplement que le tout s'est déroulé à peu près comme ceci: Homme face aux bêtes, la différence selon la doctrine chrétienne: l'âme. Démon face à l'homme, les démons veulent l'âme des hommes parce qu'ils n'en ont pas. Donc, si l'homme veut garder son titre en tant qu'homme, il doit s'affairer à conserver ce qui le particularise. Comment représenter la perte de notre âme? Par Lucifer, le Prince des ténèbres. Une telle réflexion peut sembler un peu éclectique et décousue, mais parfois le lien entre les d'idées ne se fait pas toujours d'une façon très prévisible et ordonnée.

Le thème de base: la mort de nous-même, de ce qui nous caractérise en tant qu'être humain: la perte de notre âme. Je savais quel personnage mettre en scène, Lucifer, et après des recherches sur diverses représentations de ce dernier, c'est celle de Saint-Michel tuant le démon qui constitua la source d'inspiration première pour la mise en espace de la sculpture finale.

Par la suite, tout s'est déroulé assez rapidement. Afin de contrebalancer la présence du crâne, l'intégration d'une vraie colonne vertébrale sur cet être squelettique s'est imposée, et fut réalisée une fois de plus en acier forgé et laissé noir de forge. Cela permettait aussi de montrer que Lucifer n'est pas humain, que nous sommes différents de lui et des animaux, mais qu'il n'y a pas tant de différences entre nous et les bêtes, et qu'il est donc d'une importance primordiale d'arrêter de se comporter comme si nous en étions.

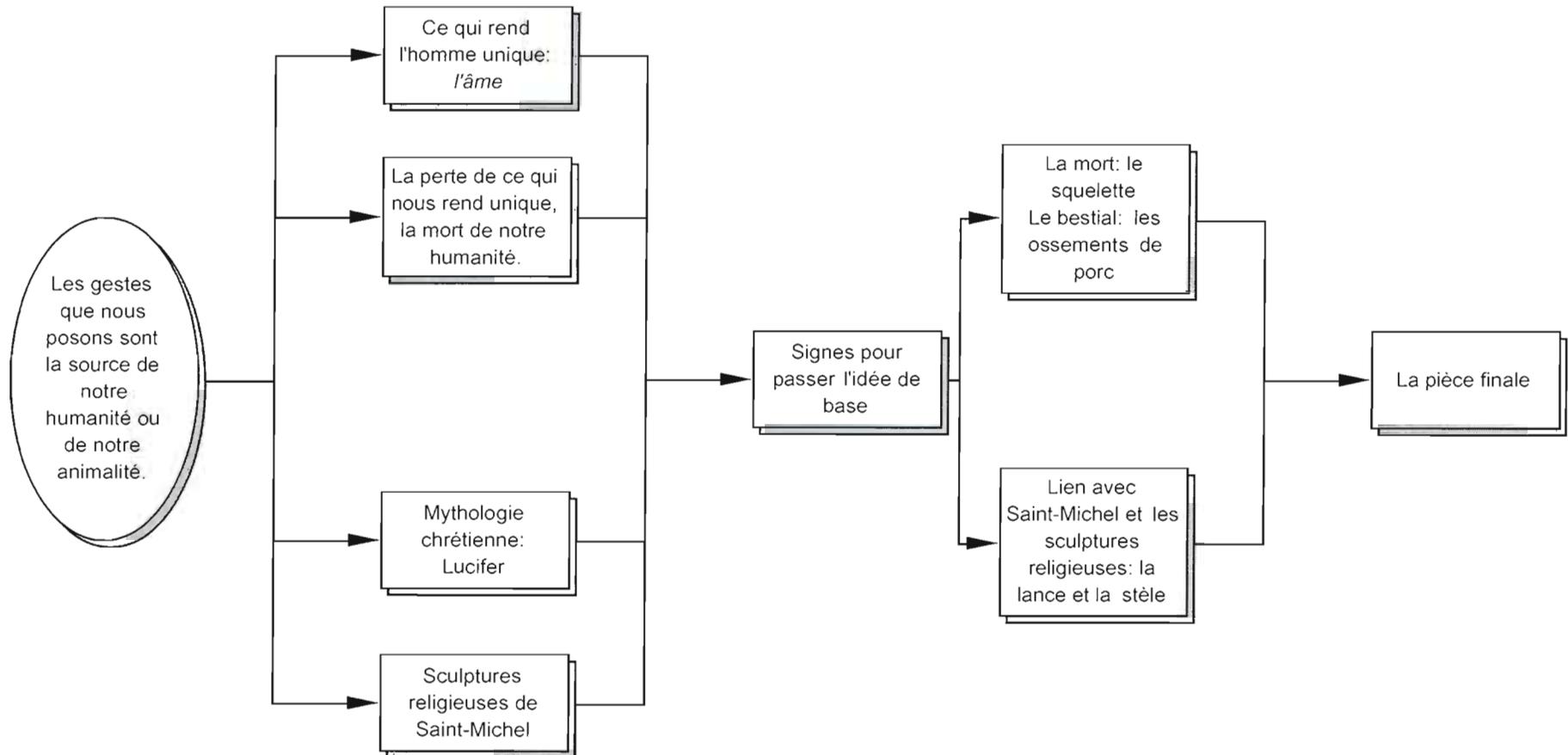
De Saint-Michel, seule sa lance apparaît, car la présence corporelle d'un ange n'était tout simplement pas pertinente au sujet central de cette sculpture: l'homme et sa mort, l'homme et la perte de son humanité, de son identité.

La figure 6 fait état des différents éléments de référence utilisés pour l'élaboration de cette œuvre.

Figure 6

**La mort de son humanité...
la mort de son identité:
Lucifer terrassé par Saint-Michel**

Schéma exploratoire de l'oeuvre



Chapitre 9

La séduction : La succube

Mise en contexte et description

Selon Georges Bataille (1957), la mort a quelque chose d'érotique, de sensuelle. Où trouver mieux pour personnifier cette idée que la tentatrice parmi les tentatrices, la succube? C'est encore une fois dans la mythologie chrétienne que j'ai puisé mon inspiration. Dans cette mythologie, la succube est un démon féminin, le pendant de l'incube, démon masculin, dont le but est de séduire les hommes afin de voler leur semence. Cette semence sera donnée à un incube afin qu'il séduise, à son tour, une femme pour qu'elle enfante, par la suite, d'un démon qui viendra grossir ainsi les rangs des serviteurs de Lucifer.

Selon les écrits de la mythologie chrétienne, la succube, comme l'incube, sont des êtres d'une très grande beauté, d'une beauté parfaite que les humains ne peuvent atteindre. À



l'époque médiévale, la croyance en ces démons fut si réelle que certains hommes de lettres et grands penseurs leur accordaient une place prépondérante dans les malheurs humains. Grand théologien du XIII^e siècle, Thomas d'Aquin accorde à ces démons une certaine importance dans sa *Somme théologique*.

Il apparaît pertinent de mettre en relation ces démons avec la finitude de l'homme. Car, en se laissant séduire par ces créatures maléfiques, en succombant à leurs tentations, l'homme, sans le savoir, se nuit à lui-même et aide ainsi l'Ennemi à engendrer sa propre perte.

Socialement, l'homme vit avec d'autres êtres humains. Il lui appartient donc de garder sous contrôle ses pulsions primaires. Il doit penser à son propre bien, mais aussi à celui de la société dans laquelle il vit. Au moment où l'homme laisse ses instincts et son seul désir de plaisir personnel prendre le dessus au détriment de la communauté, il nuit à ses membres et peut causer, dans un cas extrême, l'effondrement de toute sa société. Il devient alors, par ses gestes et par son attitude, un agent de la mort, un agent de la souffrance.

La succube représente, dans la mythologie, l'attrait sexuel, un des besoins et des désirs les plus fondamentaux de l'être humain et de toutes les espèces animales, mais dans l'excès de la débauche et la perversité. De façon métaphorique, la création d'autres démons symbolise la naissance de nouveaux malheurs, de nouvelles blessures au sein de la société où l'individu évolue. Dans la religion chrétienne, les vices, que sont les sept péchés capitaux²³, représentent les défauts primaires qui empêchent l'être humain de vivre en harmonie avec ses semblables. La succube, quant à elle, est la personnification de la luxure, de la perversion sexuelle et du désir de convoitise. De ce vice, découlent la jalousie et d'autres attitudes négatives qui

²³ Les sept péchés capitaux sont: l'orgueil, la colère, la gourmandise, la paresse, la luxure, l'envie et l'avarice.

minent l'existence humaine. La succube devient donc la représentation du tourment, de la souffrance et de la mort qui hantent l'âme des êtres humains.

Cette mort s'habille donc d'un vêtement pour se déguiser, pour tromper, une peau humaine. Mais pas n'importe quelle peau, une peau d'une grande beauté, celle d'une démonsse capable de nous séduire. Le visage de la démonsse est déjà en extase, bouche entrouverte, yeux fermés, comme si elle jouissait déjà de notre chute, car elle sait qu'aucun homme ne pourra lui résister.

M'inspirant de *l'Extase de Sainte-Thérèse*, réalisée par le Bernin, pour l'expression du visage, deux matériaux sont mis en opposition: le bronze et l'acier.



Comme dans *Alice through the looking glass*, le squelette est fait d'acier forgé laissé noir de forge qui donne l'aspect sévère et un peu repoussant à ce qui se cache sous l'enveloppe. La peau de la démonsse est en bronze coulé et patiné, moulé d'après un modèle vivant, qui veut présenter un être réel, non pas une femme modelée selon mes goûts personnels, une vraie femme de grande beauté, afin de souligner que la mort est déjà parmi nous, et le fait qu'en chaque humain se cache aussi un peu de cette démonsse. La peau a l'apparence

d'un vêtement que l'on enfle, laissant le laçage du dos inachevé, telle une robe de soirée que l'on met ou que l'on retire afin de mieux séduire. Sur sa tête poussent triomphalement des cornes d'antilopes, symbole de sa nature démoniaque. Mais, loin de nous rebuter, elle porte ce stigmate comme un monarque ou une reine revêt sa couronne. Le tout repose sur un socle d'acier qui épouse, d'une manière minimaliste, la forme générale d'une jupe qui serait portée sur les hanches et qui veut évoquer de nouveau l'idée d'un vêtement qui pourrait éventuellement être retiré pour nous permettre



d'assouvir tous nos plaisirs et courir ainsi, sans trop le savoir, à notre propre perte.

Démarche et processus de réalisation

La mort ne représente pas toujours quelque chose d'effrayant, car pour moi, à sa base, elle est source de fascination, de mystère, de séduction. Il fallait donc exploiter cet autre aspect de la mort, souvent délaissé au profit du caractère plus violent habituellement exprimé. De nouveau, la mythologie chrétienne et les démons ont été source d'inspiration. Mais cette fois, ces démons devaient avoir un visage et une présence qui seraient diamétralement opposés à celui de la sculpture *Lucifer terrassé par Saint-Michel*. L'idée: créer le désir plutôt que la peur, l'humanité plutôt que la bestialité tout en parlant de la mort.

Qu'est-ce que la séduction? C'est l'action de séduire, d'attirer quelqu'un par son charme irrésistible. Selon moi, il n'y a rien de plus irrésistible que l'idée d'une créature qui n'existe que pour nous tenter, que pour répondre à nos fantasmes les plus secrets. C'est dans cette optique que fut abordée cette sculpture. Quoi de plus attirant pour un homme qu'une femme, même si elle est une démons, qui nous promet des plaisirs sans bornes. Et la meilleure façon de représenter le plaisir, certains diront la douleur aussi, est par l'extase, moment où nous entrons en communication avec le divin, ou d'un point de vue plus terre à terre, moment où, pour quelques instants, notre corps et notre tête ne se consacrent plus qu'à une seule chose: l'expérience du plaisir.

Comme mentionné plus haut, c'est en feuilletant un livre sur l'art baroque que j'ai découvert la sculpture du Bernin, *l'Extase de Sainte-Thérèse*, qui m'inspira pour l'expression faciale de la sculpture. Par contre, cette fois, ce ne serait pas une sainte qui serait en extase, ce serait au contraire une charmante petite démons.

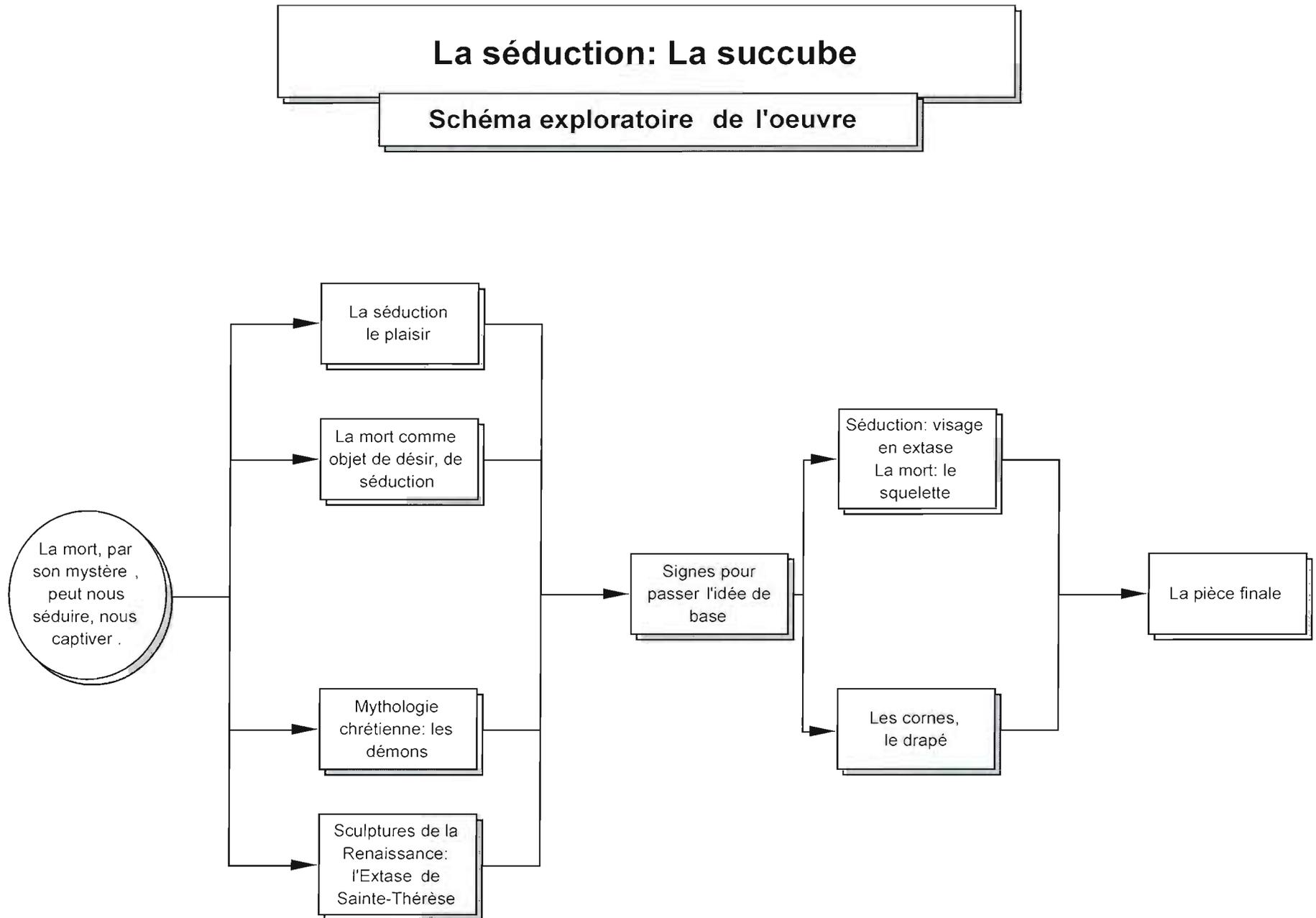
Une petite mise en scène fut imaginée. La Mort est là, représentée par un squelette, et elle doit devenir démons. Il faut donc qu'elle enfile un costume, un habit pour se transformer de mort macabre et violente en mort séductrice. C'est cette scène qui est représentée par la sculpture: la mort squelettique qui enfile comme une robe de soirée la peau de la démons afin de pouvoir nous séduire avec cette promesse de plaisir qui est déjà présente sur ses lèvres.

Une fois cette image mentale achevée, il ne restait plus qu'à la concrétiser. Pour ce faire, j'ai réalisé un torse squelettique en acier forgé que j'ai laissé noir afin qu'il contraste avec le bronze patiné. Pour la peau et le visage, j'ai procédé au moulage d'une amie, lui demandant de donner à son visage l'expression qu'elle aurait en revivant ses plaisirs les plus intimes. Par après, moulage en cire de fonderie, rajout des cornes, du drapé et du laçage, tous réalisés en cire. Le tout fut lissé et envoyé à la fonderie. La pièce fut ensuite polie et patinée et finalement fixée sur le torse en acier.

La base ou le socle, quant à lui, se veut une représentation minimaliste d'une jupe qui serait portée par cette créature et tente d'être le plus discret possible afin de mettre l'emphase sur le reste de la sculpture et non son support.

La figure 7 fait état des différents éléments de référence utilisés pour l'élaboration de la représentation de cette œuvre.

Figure 7



Chapitre 10

Le suicide : Les sirènes

Mise en contexte et description

Qu'est-ce que le suicide? On le définit ainsi : *action de se donner la mort soi-même*. Pour certains, c'est pouvoir mettre fin à des souffrances physiques et psychologiques insoutenables, alors que pour d'autres, c'est la seule façon de fuir la dure réalité d'une vie qui leur apparaît comme totalement absurde et sans aucun sens. Ce qui est sûr, c'est que le suicide met fin à la vie.

Mais pourquoi mettre fin à sa vie? La mythologie grecque nous présente une vision fort intéressante de cette réalité. Lors de voyages en bateau en haute mer, plusieurs marins tombaient à l'eau et mouraient, suscitant en cela peu de surprise, puisque des accidents peuvent se produire partout sans prévenir. Par



contre, il fut remarqué que certains marins se jetaient délibérément à la mer et mouraient noyés. Intrigués, mais n'ayant aucune connaissance scientifique de la

maladie de la dépression, fournie par la médecine et la psychologie modernes, les grecs de l'époque trouvèrent une réponse à ce phénomène en créant le mythe des sirènes, ces femmes tentatrices qui séduisaient les hommes afin de les noyer. Au départ, mi-femmes, mi-oiseaux, elles gagnèrent un concours de chant contre les muses qui, offensées, leur firent perdre leurs plumes et leurs ailes. Par la suite, les romains reprirent ce mythe, mais transformèrent l'image des sirènes en créatures mi-femmes, mi-poissons, image que nous connaissons aujourd'hui.

Les sirènes étaient souvent au nombre de trois, un nombre que j'ai décidé de conserver parce qu'il fait un rappel des trois grâces de la mythologie classique ainsi



que des muses, et qu'il permet d'explorer la beauté féminine sous trois formes différentes. Comme pour la succube, l'opposition de matériaux est presque identique. Ainsi, des corps de femme moulés d'après des modèles vivants sont coulés en bronze et mis en opposition avec des queues de poisson armurées. Les corps de femme représentent quelque chose d'attirant, d'invitant, et les queues armurées, un rappel de la fatalité de ces créatures. Car elles sont prêtes à tout pour entraîner les hommes vers la mort, et aucun

combat ne les empêchera d'accomplir leur sinistre désir. Le groupe de sculptures paraît sortir du plancher, comme s'il s'agissait d'eau. Deux des sirènes semblent en discussion, comme si elles débattaient de l'être à emporter en premier, alors que l'autre, plus petite, est en train de se hisser hors de l'eau afin de venir nous chercher. Un bout de queue en acier inoxydable ressort un peu plus loin sur le plancher pour ne laisser aucun doute sur la nature de ces êtres et pour accentuer l'effet d'immatérialité du plancher qui symbolise l'eau, la mer.

Si La Mort est aussi séduisante que ces belles demoiselles, nous comprenons alors que des gens mettent fin à leur vie, comme le faisaient les marins il y a plus de trois mille ans. Mais, il n'y a pas de



manière d'en être certains sans plonger dans l'eau. Or, de cette eau, les sirènes s'assurent que jamais plus l'on n'en ressorte.

Démarche et processus de réalisation

Bien que la mort possède plusieurs facettes, il est souvent difficile de rendre poétiques certaines d'entre elles. C'est cette mission que je m'étais donnée pour cette sculpture: parler d'une réalité douloureuse mais en la rendant plus acceptable, moins violente. C'est pourquoi la question du suicide est abordée dans cette œuvre, non pas du point de vue des proches des victimes, mais du point de vue de ceux qui commettent l'acte. Sans vouloir faire une généralisation, il apparaît en lisant certains écrits que plusieurs voyaient ce geste comme une délivrance face aux problèmes auxquels ils étaient confrontés. Pour ceux qui croyaient en la vie après la mort, c'était la promesse d'une vie meilleure qui guidait leur geste. Le désir de quelque chose de mieux motivait plusieurs d'entre eux, et le désir d'échapper à de multiples problèmes en interpellait d'autres. C'est donc en posant la question de l'attrait que pouvait exercer la mort que le parallèle entre le suicide et le mythe des sirènes de la Grèce antique fut établi. D'un côté, un désir personnel de changement, de l'autre, des créatures qui éveillent en nous, par leur chant, l'envie de venir les rejoindre au péril de nos vies.

Une fois cette idée bien ficelée, des recherches ont été menées sur ces créatures particulières que sont les sirènes, tant dans des livres de contes que dans les livres d'art. Plusieurs représentations des sirènes existent, mais elles me laissèrent toutes sur ma faim. C'est par hasard, en regardant une pochette de disque qui s'inspirait des photographies des pin-up des années '60 et '70, que la mise en espace et l'attitude des divers personnages me sont venues à l'esprit. Les sirènes devaient être attirantes et sensuelles sans qu'elles ne soient sexuellement évocatrices. D'où la demande faite aux modèles, lors des prises de photos et au moment du moulage,

d'adopter des positions et une expression du visage plus suggestives que carrément explicites. Puisque cette œuvre comportait plusieurs personnages, il était important qu'il y ait une interrelation entre eux. La sirène placée au centre, plus âgée que les autres et plus contemplative, une plus jeune, à ses côtés, qui lui murmure des choses à l'oreille comme si la sculpture est en train de parler de nous, tandis que l'autre, un peu à l'écart, semble être sur le point de venir nous chercher.

Pour ce qui est de la réalisation des queues, désireux de m'éloigner de la représentation classique des queues de poisson avec des écailles, c'est vers une autre de mes passions, les armures, que je me suis tourné. Fait anecdotique, les armuriers de l'époque se sont inspirés des homards pour réaliser ce type de pièce articulée.

Dans cette sculpture, il importait de placer les personnages dans le même espace que le spectateur, d'où la décision de ne mettre qu'une petite partie de chaque queue et de les laisser s'enfoncer dans le plancher, comme si c'était de l'eau. Un petit bout de queue ressort un peu plus loin afin de compléter l'illusion, de préciser que ces créatures sont bel et bien des sirènes, et de permettre aussi de rendre la sculpture un peu moins frontale.



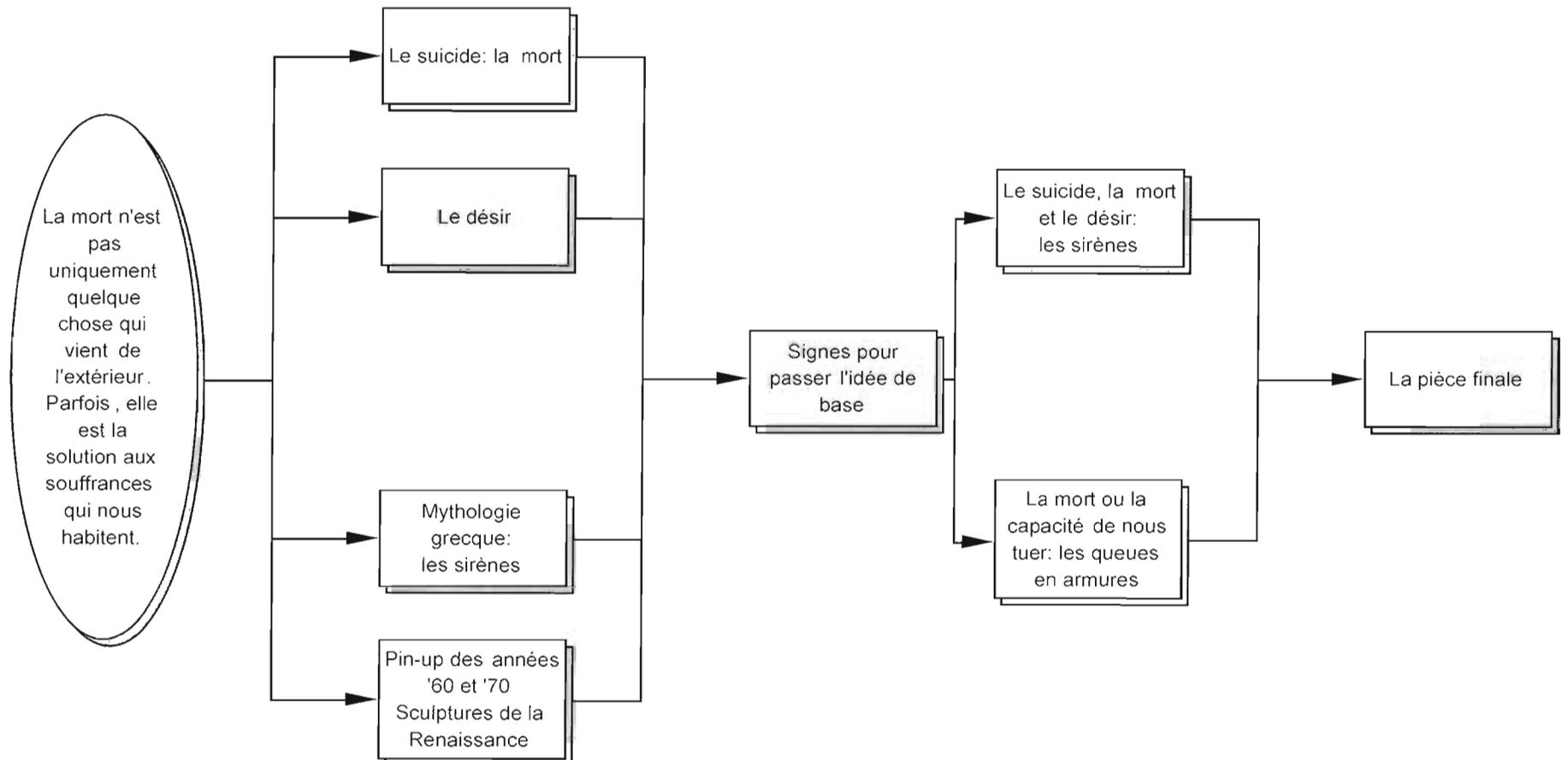
Le même procédé utilisé pour la succube a été suivi pour la réalisation de cette sculpture. D'abord, une recherche photographique afin de cerner les diverses propositions pour la position des corps dans l'espace. Par la suite, le moulage en bandelettes de plâtre de chacune des modèles. Il a fallu huit moules pour réaliser chaque personnage. Une couche de cire d'un quart de pouce fut coulée à l'intérieur de chacun des moules. Les positifs en cire furent par après assemblés, lissés et, par la suite, sectionnés afin de les transporter à la fonderie, où ils ont été transformés en bronze. Pour terminer, chacune d'entre elles fut patinée et fixée à sa queue de poisson en stainless. Plus de six mois se sont écoulés entre la première photographie et la sculpture finale.

La figure 8 fait état des différents éléments de référence utilisés pour l'élaboration de cette œuvre.

Figure 8

Le suicide: Les sirènes

Schéma exploratoire de l'oeuvre



Chapitre 11

L'homme contre la mort ou la recherche de l'immortalité : Hercule et le lion

Mise en contexte et description

Qui peut aspirer vaincre la mort et prétendre à l'immortalité? Si un simple humain ne peut parvenir à cet exploit, Hercule, le fils de Zeus, dans la mythologie grecque, et de Jupiter, dans la mythologie romaine, pourrait bien être celui-là. Il représentait pour les grecs et les romains la personnification de la force sous forme humaine. On lui attribue de nombreux exploits réalisés tout au long de sa vie. L'un d'eux constitue la source d'inspiration pour cette sculpture. Pour expier le meurtre de son épouse Mégara et de ses enfants, commis dans un moment de folie, il dut exécuter douze travaux imposés par le roi de Tirynthe, Eurysthée. Le premier de ces douze travaux consistait à tuer le lion de Némée, créature dont aucune arme n'était jamais parvenue à percer la peau. Hercule, lui, réussit à le tuer en l'étranglant.

C'est ce combat que j'ai décidé de représenter, le combat d'un être mortel se battant pour tous les humains contre une créature féroce, invincible, qui a toujours réussi à tuer tous ses adversaires. Mais le combat illustré par la sculpture n'est pas terminé,



car Hercule n'a pas encore réussi à tuer le lion. Le combat est ainsi fixé pour toujours dans le temps, comme un combat qui ne cessera jamais. Là, un humain immortalisé par le bronze se bat et tient tête à La Mort, mais l'issue demeure inconnue et incertaine.

Hercule est un mythe grec qui rappelle celui du Christ. Ainsi, dans les deux cas, de l'union d'un dieu et d'une mortelle naîtra un enfant ayant de grands dons, qui devra affronter de terribles dangers, surmonter d'innombrables épreuves, qui sera trahi et, au moment de sa mort, son père viendra le chercher pour lui conférer l'immortalité.

Cette sculpture essaie de tirer partie des notions de la circularité active mises en place par Giambologna lors de la Renaissance. Deux masses de matière se font



face, l'une en bronze poli et patiné, l'autre en acier brut et noir de forge, qui tournent et dansent pour illustrer le combat incessant que livre l'humanité contre la mort. Cela fait ainsi référence au combat que l'homme d'aujourd'hui livre, à l'aide de la science et de la médecine, pour tenter de repousser et de vaincre cette force colossale et mystérieuse qu'est la mort. Le

lion, qui symbolise La Mort, domine Hercule. Ses caractéristiques et ses dimensions anatomiques correspondent à la réalité. Il est plus grand et plus gros que l'homme. Le lion attaque l'homme et tente de mettre fin à cette lutte en le tuant. Moulé d'après un modèle vivant, Hercule se veut la représentation mythique de l'humain et des qualités de ce dernier. Son visage est crispé. Un combat de cette envergure n'est pas une tâche facile, car il pourrait bien mener à une fin définitive et sans lendemain.

Mais, qui peut bien tenir tête à La Mort et espérer un jour pouvoir la vaincre, puisque la mort représente une sorte de force invincible, invisible et éternelle qui

emprunte de multiples visages, de nombreux déguisements, et qui est plus puissante que la vie? Hercule, peut-être...!

Démarche et processus de réalisation

La mort inspire plusieurs émotions, mais la peur de la mort est sans contredit celle qui hante le plus l'homme, et ce dernier tente par tous les moyens de se soustraire à ce côté inévitable de la vie, celui de mourir.

Pour cette sculpture, l'intention était de mettre en scène un homme comme sujet principal. Comme plusieurs de mes sculptures avaient une femme comme personnage central, je voulais, par conséquent, m'obliger à réfléchir et à travailler sur une thématique qui comporterait des éléments se rapportant symboliquement à la masculinité, à la force et à l'endurance.

C'est en réfléchissant sur la notion de force, de combat entre l'homme et la mort, et sur la recherche de l'immortalité que la thématique m'a naturellement dirigé vers le mythe classique d'Hercule. L'histoire de ses douze travaux comporte une telle allégorie: son combat contre le lion de Némée que l'on disait invincible aux armes humaines. Un parallèle est facile à faire entre le lion de Némée et la mort, car la mort demeure, pour l'instant, invincible aux technologies humaines qui essaient de la repousser et de la surmonter. De plus, après avoir accompli tous ses travaux, Hercule devient immortel en ayant la chance de devenir un dieu. Encore là, le parallèle entre notre volonté de vaincre la mort et l'immortalité d'Hercule, qui passe de mortel à divin, n'est pas sans rappeler la prétention qu'ont certains scientifiques à jouer à Dieu au nom du bien commun et au prix d'une certaine éthique morale et professionnelle.

Il était clair qu'Hercule représentait le personnage idéal pour véhiculer mon idée et ma réflexion au sujet de la recherche constante menée par l'homme pour trouver l'immortalité et enfin vaincre la mort.

Encore une fois, la sculpture baroque a été la source de référence, plus spécifiquement celle du Bernin et de Giambologna qui ont mis en scène à maintes reprises des corps livrant bataille d'une façon dynamique, donnant l'impression que les personnages allaient à tout moment se remettre à bouger. C'est modestement ce que j'ai tenté de réaliser avec ma version d'Hercule et le lion. Pour ce faire, deux protagonistes étaient nécessaires: Hercule, représentant l'humanité, et le lion de Némée, la mort. Pour la réalisation d'Hercule, un modèle a été moulé, il évoquait, pour moi, la force par sa musculature définie mais pas excessive. Il était primordial que le spectateur puisse se reconnaître dans le personnage, et un homme à la stature trop musclée aurait sûrement été perçu comme trop caricatural pour permettre une telle transposition. Pour le lion, un squelette anatomiquement correct en acier forgé et laissé noir de forge constituait le symbole par excellence de notre mortalité et de cette force primaire de l'univers qu'est la mort.

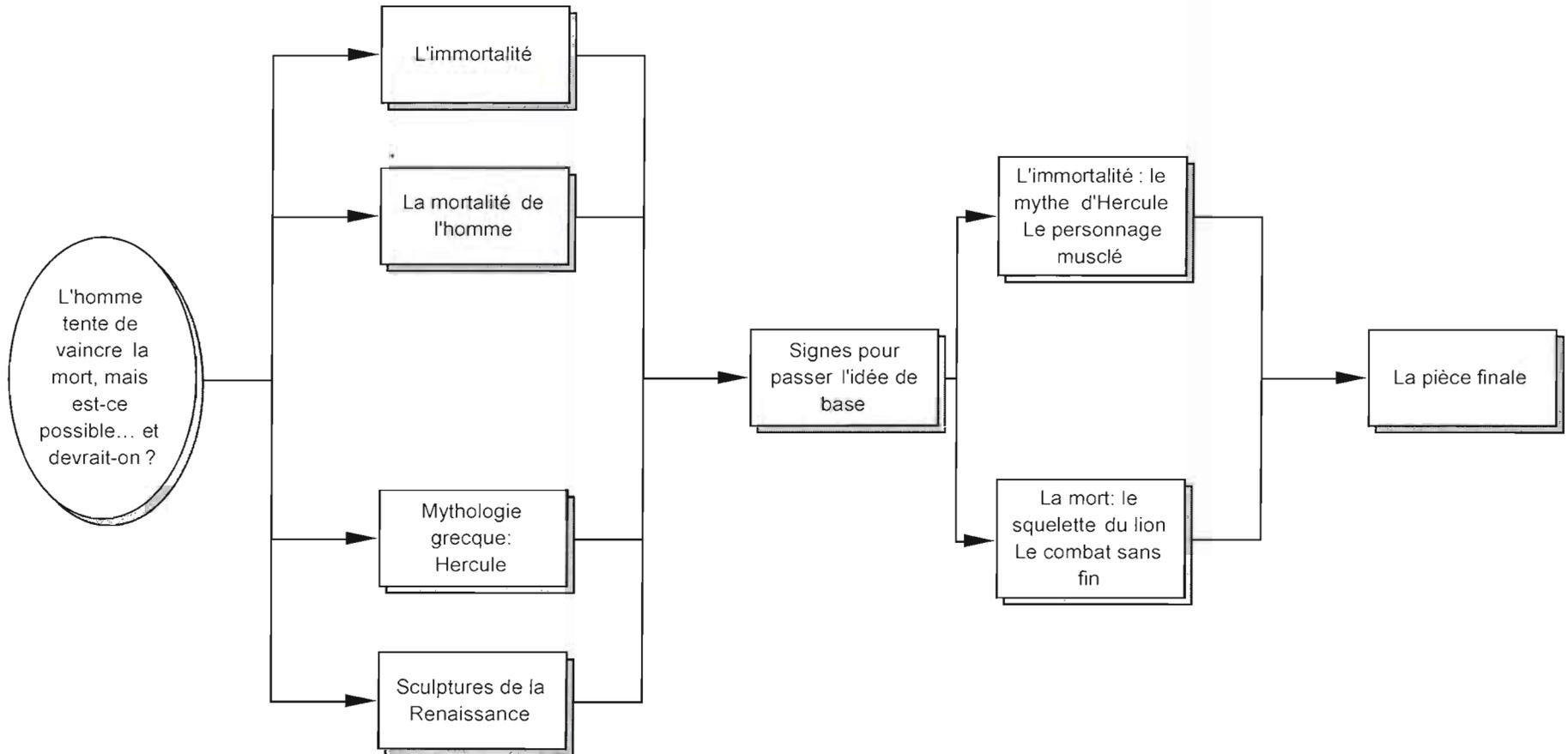
Il est toutefois ironique de constater que, bien que cette sculpture parle de mort et de la mortalité de l'être humain, par les matériaux qui la composent, elle est à peu de choses près... *immortelle*.

La figure 9 fait état des différents éléments de référence utilisés pour l'élaboration de la représentation de cette œuvre.

Figure 9

L'homme contre la mort ou la recherche de l'immortalité: Hercule et le lion

Schéma exploratoire de l'oeuvre



Chapitre 12

Livre d'artiste : l'Étranger

Mise en contexte et description

Bien que tout le monde soit conscient de la réalité de la mort, personne ne peut prétendre la connaître vraiment. Elle vient souvent comme un "voleur" prendre notre vie ou celle d'êtres chers. D'autres fois, comme une vieille amie, elle vient nous soulager de nos souffrances ou du poids de notre conscience. Mais, de manière constante, elle reste non cernée, inconnaissable, incomprise. Elle ne répond qu'à elle-même et à ses propres règles. Elle est depuis toujours et pour toujours une force invincible, invisible, incontournable, la réalité ultime et inéluctable au cœur de notre existence.

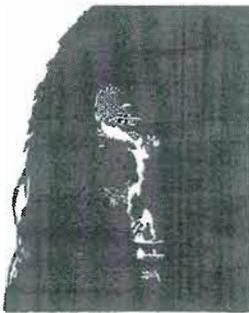


Par la narration d'une histoire se rapprochant des contes oraux qui étaient jadis racontés au coin du feu, le livre d'artiste l'Étranger²⁴ raconte le passage de La Mort dans la vie d'un homme, comme un étranger qui vient à sa rencontre. Car, pour cet homme, l'heure est venue.

²⁴ Bien que se situant dans une démarche inspirée de l'existentialisme, le titre de ce livre d'artiste ne réfère aucunement au livre du même nom de l'auteur Albert Camus.

Le format du livre et sa couverture de suède noir évoquent le précieux, le sobre qui, par le biais de la serrure, devient privé, mystérieux et intime, à l'image du sujet dont il traite. À l'intérieur, encadré par un contour de bois, le texte, couché sur sept pages, raconte l'histoire. À la suite, six gravures sur bois de portrait évoquent différents aspects de la mort que l'Étranger aurait pu adopter ou revêtir. Treize pages à l'intérieur du livre, tiré à treize exemplaires numérotés. Treize, un chiffre considéré malchanceux, mais qui représente aussi les douze apôtres et le Christ. Treize représente celui qui, dans la pensée chrétienne, a vaincu la mort en ressuscitant le troisième jour après sa crucifixion.

Par le biais de cette histoire, l'idée était d'évoquer la beauté et la poésie de la mort, dépourvue des clichés sanglants et violents qui lui sont souvent associés dans



les grands médias télévisuels. Les gravures visaient à esquisser le portrait, l'image que pourrait avoir celui qui viendra, un jour, mettre fin à nos jours. Toutes les facettes de sa personnalité s'y retrouvent: la mesquinerie et la sérénité, la résignation mais aussi l'engagement à bien faire son travail et le plaisir que le travail bien fait et juste peut apporter une fois qu'il est accompli.

À la lecture de l'histoire, il apparaît que le visage de la victime pourrait ressembler à notre propre visage; oui, à notre propre visage. À nous, alors, d'accepter notre condition et de nous rendre à l'évidence : l'Étranger est là, et il est bien venu pour nous.

Démarche et processus de réalisation

C'est au cours d'un certificat en *Édition de livres d'artistes* que s'est présentée l'occasion de délaissier pendant un moment la sculpture pour me consacrer à l'expression artistique sous un angle nouveau. La préoccupation centrale de ma

pratique artistique, la mort et la finitude humaine, allait toutefois me suivre dans cette nouvelle expérience.

Au cœur de ce cours: la réalisation d'un livre d'artiste. Bien que le livre d'artiste puisse prendre de nombreuses formes et qu'il ne soit pas limité à ce qu'on appelle généralement un livre, c'est malgré tout cette voie qui a été privilégiée. Il était important d'explorer des avenues nouvelles. L'écriture et la gravure sur bois semblaient tout à fait indiquées. Elles ne sont peut-être pas des formes d'art révolutionnaires, mais elles représentaient, à ce moment, un espace encore inexploré de ma créativité. Depuis, un mémoire de maîtrise et une thèse de doctorat m'ont familiarisé davantage avec ce médium d'expression.

La création du livre d'artiste s'est déroulée en trois parties. La première, la rédaction du texte, la deuxième, la gravure des visages et finalement, la réalisation du boîtier.

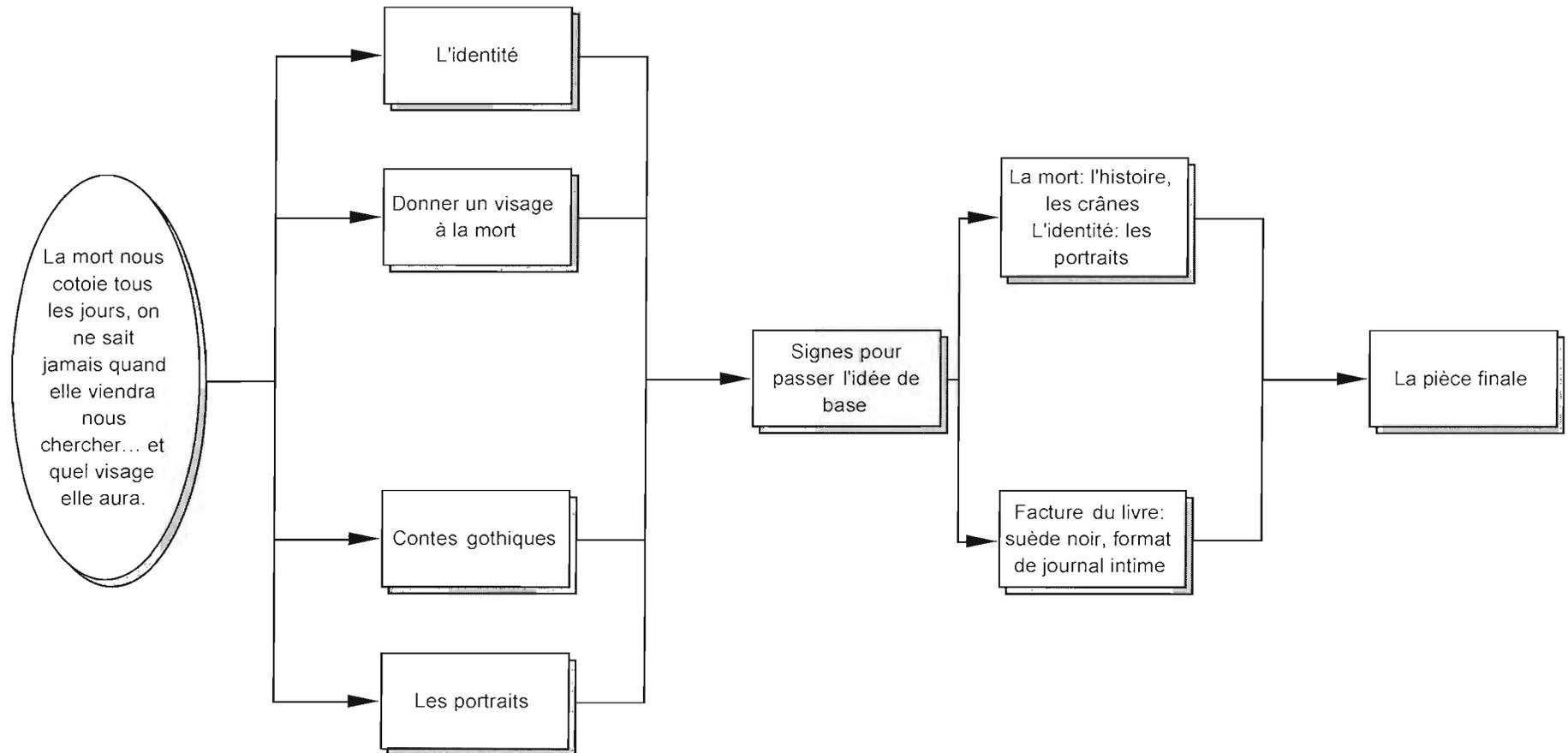
Le but du projet était simple, parler de la mort en tant que personnage qui nous suit et qui, le moment venu, passe simplement reprendre notre vie. C'est essentiellement ce que tente d'évoquer la petite histoire racontée et qui s'enracine dans une quotidienneté afin que tous et chacun puissent s'y reconnaître. Les gravures deviennent, en fait, différents visages que peut prendre cet être qui nous suit tout au long de notre vie. Elles ont toutes été réalisées à partir de photographies prises de gens m'entourant afin de signifier que la mort est véritablement autour de nous et qu'elle peut se cacher à l'intérieur de chacun de nous et de chaque personne que l'on peut rencontrer. Comme mentionné plus haut, le coffret a constitué un moyen de rendre cet objet précieux et de donner un caractère intimiste à l'ensemble de la réalisation.

La figure 10 fait état des différents éléments de référence utilisés pour l'élaboration de cette œuvre.

Figure 10

Livre d'artiste: l'Étranger

Schéma exploratoire de l'oeuvre



Chapitre 13

Synthèse analytique des six oeuvres

Présentation et mise en contexte

À cette étape-ci, il est apparu nécessaire d'élaborer une brève synthèse analytique des six œuvres présentées dans la première partie du récit de pratique.

La construction d'une représentation de l'ensemble de ma création a permis, par la suite, de procéder à un repérage des composantes importantes, des éléments récurrents et des constantes présentes dans chacune des œuvres.

Cela constitue une illustration plus objective et formelle de ce que j'ai vécu d'une façon spontanée et intuitive au cours de mes années d'études universitaires antérieures, à l'occasion de la réalisation de ces œuvres.

Ce détour s'avère utile pour préparer la réflexion et la discussion qui prennent place au prochain chapitre, dont le but est de situer ma création dans le contexte de l'art contemporain.

C'est principalement sur la base des acquis de cette synthèse que sont élaborés les chapitres de la troisième partie qui porte sur l'analyse de l'ensemble de ma pratique artistique, alors définie comme une totalité articulée.

Construction du tableau d'analyse

Le tableau d'analyse comprend huit colonnes. La première colonne présente les catégories d'analyse, qui sont au nombre de sept, à savoir: thèmes principaux, thèmes secondaires, inspiration première, inspirations secondaires, signes primaires, signes secondaires et, finalement, message véhiculé.

Les six colonnes suivantes sont occupées par chacune des six œuvres présentées dans le récit de pratique et qui font l'objet de l'analyse.

La huitième et dernière colonne présente les résultats de l'analyse sous la forme d'une synthèse des éléments-clés et récurrents repérés dans les œuvres, en fonction de chacune des sept catégories retenues pour l'analyse.

Le but de ce tableau est de rendre compte des éléments communs à chacune des six œuvres et des moyens utilisés pour communiquer le message souhaité.

Tableau I

Tableau analytique des six œuvres

Catégories d'analyse	Œuvres analysées						Synthèse des éléments-clés et récurrents
	Alice through the looking glass	Lucifer terrassé par Saint-Michel	La succube	Les sirènes	Hercule et le lion	l'Étranger	
Thèmes principaux	L'intimité et la mort	Ce qui rend l'homme unique: <i>l'âme</i> .	La séduction, le plaisir	Le suicide, la mort	L'immortalité	L'identité de la mort	La mort et la relation de l'humain face à celle-ci sont présentes dans toutes les oeuvres.
Thèmes secondaires		La perte de ce qui nous rend unique.	La mort, cachée sous la beauté, objet de désir et de séduction.	Le désir	La mortalité de l'homme et son combat pour la surmonter.	Donner un visage à la mort.	
Inspiration première	Littérature fantastique du XIX ^{ème} siècle	Mythologie chrétienne	Mythologie chrétienne	Mythologie grecque	Mythologie classique	Contes gothiques	L'histoire et la mythologie
Inspirations secondaires	Effets spéciaux du cinéma des années '90	Sculptures religieuses de Saint-Michel	Sculptures de la Renaissance	Pin-up des années '60 et '70 Sculptures de la Renaissance	Sculptures de la Renaissance	Les portraits	Les sculptures du passé et d'autres formes d'art
Signes primaires	Squelette, miroir	Squelette	Visage en extase, squelette	Iconographie des sirènes, armures	Personnage musclé et forçant, squelette	Histoire, portraits, crâne.	Le squelette est presque toujours présent.
Signes secondaires		Lance, stèle	Cornes, drapé			Facture du livre: journal intime	Variés et circonstanciels à chacune des œuvres
Message véhiculé	La mort peut venir partout nous chercher.	Les gestes que nous posons sont la source de notre humanité ou de notre animalité.	La mort, par son mystère, peut nous attirer et nous séduire.	La mort n'est pas uniquement quelque chose qui vient de l'extérieur. Parfois, elle est la solution aux souffrances qui nous habitent.	L'homme tente de vaincre la mort, mais est-ce possible... et devrait-on?	La mort est avec nous tous les jours, on ne sait jamais quand elle viendra nous chercher... et quel visage elle aura.	La mort peut avoir plusieurs visages et elle peut avoir plusieurs sens, selon les personnes et les circonstances.

Conclusion

L'examen du tableau analytique, de la synthèse des résultats en particulier, permet d'identifier deux éléments principaux: la mort et l'inspiration historique. À l'arrière-plan, apparaît un troisième élément, la création artistique proprement dite, conçue comme une démarche de recherche-crétation.

Le premier élément, la mort, plus spécifiquement la relation de l'être humain face à la mort, est d'ordre thématique. La mort, définie comme la dimension centrale de la finitude humaine, constitue une thématique de nature philosophique qui m'a conduit aux sources de ce concept, le courant philosophique de l'existentialisme.

Le deuxième élément définit la source de mon inspiration, qui fournit également la matière permettant de donner un contexte aux œuvres. C'est l'histoire et la mythologie, comme source première d'inspiration, puis la littérature et d'autres formes de réalisation artistique, venant du passé principalement, comme sources secondaires.

Le troisième élément, la création proprement dite, réside dans le fait d'assembler et d'articuler les idées, les thèmes et les inspirations et de leur donner une forme artistique nouvelle dans une œuvre personnelle et originale.

C'est ici qu'il faut chercher l'origine du thème général de la thèse qui s'intitule:

De la finitude humaine à sa représentation artistique, l'inspiration historique

Ce thème général définit également la nature spécifique de cette pratique artistique conçue comme:

Une démarche de recherche-crétation

Cette pratique est une réalité complexe, organisée, structurée et qui répond à une dynamique particulière. Voilà pourquoi elle peut être définie comme une totalité articulée, ou encore un système spécifique.

C'est finalement à partir de ces ancrages de connaissances qu'est réalisée, en quatrième partie, l'intention ultime de la recherche:

Modélisation de pratique

Définir le modèle de ma pratique artistique, c'est établir le cadre théorique et méthodologique qui rend compte de la dynamique du processus de sa réalisation.

Chapitre 14

Notre création dans le contexte de l'art contemporain

Ma création artistique, bien que personnelle, n'est pas seulement le fruit de mon imagination, comme il est possible de le constater dans les chapitres qui précèdent. Elle n'est pas non plus unique au monde. Cependant, comme nous le soulignait le professeur Dyens: *En arts... contrairement aux départements de thanatologie, de sociologie ou de psychologie, la problématique existentielle est très rarement traitée de façon aussi directe. Les rares fois où le thème de la mort est soulevé en histoire de l'art, et surtout en sculpture, ne contiennent pas le mot "mort". Par exemple, La Porte de l'enfer de Rodin traite de la mort, sans en parler. Dans la Pietà de Michel-Ange, la Sainte Vierge porte le corps du Christ mort. Les gisants du Moyen Âge, art funèbre, représentent le défunt à la manière d'un vivant. Comme les êtres humains qui évoluent au sein de leur époque, ma pratique artistique s'inscrit également dans son contexte plus large: l'art contemporain.*

Dans ce dernier chapitre du récit de pratique autobiographique, certaines questions pertinentes sont abordées: d'abord cerner ce qu'est l'art contemporain et me situer à l'intérieur de ce vaste espace. En troisième lieu, esquisser les raisons de ma motivation, en tant qu'être humain, à réaliser des œuvres d'art et, en tant que chercheur, à mener à terme cette recherche dans le cadre d'études doctorales. Une

réflexion et une prise de position sur l'art, la création et les types de lecture possibles de l'œuvre d'art dans le contexte de l'art actuel concluent ce chapitre.

Qu'est-ce que l'art contemporain

L'art contemporain! Quel art? Y a-t-il **un** art contemporain? Comment définir ce que l'on nomme l'art contemporain au moment même où il est toujours en processus d'élaboration, ou encore en cheminement de déconstruction de lui-même? "Contrairement à divers autres courants artistiques, comme l'impressionnisme, le cubisme, le dadaïsme, l'expressionnisme, qui désignent des tendances, le terme d'art contemporain désigne plutôt une période précise de l'histoire de l'art." (Georges Dyens, 2006)

Les historiens de l'art s'entendent généralement pour dire que l'art contemporain fait suite à la période couverte par l'art moderne (1905-1945) et qu'il incorpore toutes les formes d'expression artistique qui se sont développées au cours de la période qui s'étend de la dernière grande guerre (1945-1946) jusqu'à aujourd'hui.

Pour certains, nous sommes entrés dans l'ère postmoderne en art, ou même dans son dépassement: la surmodernité, comme le suggère la professeure Marie-Christiane Mathieu (2008). Pour d'autres, nous sommes toujours dans l'ère de l'art contemporain. Il est évident que plusieurs nouvelles tendances s'affichent dans le domaine grandissant de ce que l'on appelle l'Art. C'est pour simplifier les choses que j'ai décidé de parler d'art contemporain en y intégrant les notions de postmoderne et de surmoderne. En somme, le terme d'art contemporain désigne, ici, l'art qui se fait maintenant.

En ce sens, le terme d'art contemporain, contrairement aux autres grands courants artistiques qui couvrent les périodes historiques antérieures (le Gothique, la

Renaissance, le Baroque, le Romantisme, etc.), ne correspond pas à une unique spécificité stylistique, esthétique et symbolique sur le plan des différentes formes d'expression artistique. Et s'il ne correspond pas à une "unique" spécificité susceptible de conduire à la définition d'une grande orientation de l'art, elle-même capable de caractériser un courant, une époque, c'est simplement parce que la réalité est tout autre.

En effet, depuis la Seconde Guerre mondiale, qui marque le début de la période couverte par l'art contemporain, jusqu'à nos jours, l'*Art* est devenu multiple, pluriel, éclaté, tant par rapport aux thématiques traitées, aux formes d'expression privilégiées, aux perspectives stylistiques, esthétiques et symboliques des œuvres réalisées, qu'aux orientations philosophiques et sociologiques sous-jacentes. Voilà pourquoi il serait plus juste de parler *des arts contemporains*.

En cela, l'art contemporain est bien de son temps, à l'image de la société où il s'inscrit, de la société qui le fait naître et qui lui donne les moyens et les conditions de son émergence et de son développement. Or, cette société occidentale de l'après-guerre jusqu'à nos jours est une société multiple, plurielle, éclatée. Et l'art qu'elle a fait naître en est l'image, même s'il n'est pas que cela. Parce que l'art, maintenant comme à toutes les époques historiques antérieures, en même temps qu'il est le reflet de la réalité sociale de son temps, en même temps il est porteur d'inédit, annonciateur d'autre chose, dessinateur de certaines voies du futur.

Pourtant, il y a une particularité à l'art contemporain dont il faut faire état. Si la période du Modernisme en art (1905-1945) correspond au développement de la grande société de consommation de masse en Occident, à la suite de la généralisation de la révolution industrielle amorcée au XIX^e siècle, la période contemporaine (1946 à aujourd'hui) correspond, quant à elle, à l'avènement de la société des communications de masse. Et, consommation de masse et communication de masse vont de pair et se renforcent mutuellement dans le présent contexte social,

économique, politique et culturel, lequel n'est pas sans exercer des influences tout à fait déterminantes sur *l'art actuel*, à travers le vécu de ses artistes. (Cauquelin, 2003: 188)

Qu'en est-il plus précisément? De 1940 à 1960, *l'abstraction* est triomphante. Entre les deux guerres (1920-1940), l'abstraction, alors géométrique surtout, avait connu une époque héroïque: art *d'avant-garde* apprécié d'un petit nombre, elle ne connaissait qu'une audience "intime", aussi bien en Europe qu'aux États-unis. La situation s'inverse brusquement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. En quelques années, elle s'impose comme la forme privilégiée de l'art. En 1950, toute autre expression artistique est alors tenue pour réactionnaire, au moins dans les deux centres principaux, Paris et New York. (Châtelet, 1995: 768-779)

C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'écriture du manifeste du *Refus global* en 1948, par Paul Émile Borduas, et l'émergence du mouvement automatiste au Québec réunissant initialement les artistes signataires de ce manifeste. (Borduas, 1948)

Le triomphe de l'Abstraction ne pouvait que susciter une réaction opposée. La présentation du réel, de la réalité de vision, n'avait certes pas perdu ses droits dans les années '50. Dans tous les pays, elle était restée pratiquée par bon nombre d'artistes, et la grande majorité du public la préférait à ce qui était tenu pour un art réservé à l'élite.

Dans les années '60 et '70, les positions s'inversent. Le Réalisme, ou plutôt des Réalismes deviennent des démarches d'avant-garde. La réalité est alors appréhendée à travers la matérialité du quotidien, et son exaltation par la publicité et les médias, ou à travers l'objectif des photographes et des cinéastes, guide, à tout moment, notre vision des choses. La "contemporanéité" est au centre même de la création artistique, elle est présente dans toute sa banalité même, elle est le thème, le prétexte de toutes les variations dans les formes d'expression artistique.

En contrepoint, s'affirme, pendant la même période, une attitude esthétique qui peut apparaître comme la négation du Réalisme. C'est celle qui privilégie le seul acte intellectuel au détriment du faire, celle qui se veut essentiellement conceptuelle. Elle s'appuie pourtant le plus souvent sur l'objet, utilisé brut, comme pour les *ready-made* de Marcel Duchamp. La présence de la quotidienneté et de la matérialité à travers l'objet, le corps ou la terre demeure cependant indispensable à de telles démarches, qui s'instaurent, elles aussi, dans la réalité. (Chatelet, 1995: 780-790) Cette perspective fondamentale sur l'art, le *courant conceptuel*, a été capable, au cours des dernières décennies, de cheminer jusqu'à l'ultime de sa propre logique: la négation de son art, plus, la négation de l'art tout court.

La sculpture d'aujourd'hui, qu'en est-il? Après l'œuvre immense de Rodin (1840-1917), qui a fait de lui le héraut de la sculpture moderne, de nombreux mouvements artistiques sculpturaux sont apparus et ont cherché à se définir en convergence, en opposition, ou encore en transcendance par rapport à l'œuvre du grand maître. (Châtelet, 1995: 735-744)

Aujourd'hui, il serait tout à fait vain de chercher à établir si tous les mouvements internationaux auxquels on peut encore rattacher quelque chose de ce concept si éclaté qu'est la sculpture (Op art, Land art, Art cinétique, Body art, Art pauvre, Happening, Performance, Art optique, Art minimal, Art d'assemblage, Hyperréalisme, Nouvelle subjectivité, Support-surface, Le Pattern, Art de la mémoire, La transavant-garde, Nouveau Réalisme, Nouvelle figuration, Art conceptuel, Non-art, etc.) sont à peu près tous ou non américains d'origine. Il est indéniable que c'est le pays le plus riche du monde qui offre aux artistes la scène la plus vue, les mécènes les plus opulents, la critique la plus lue. Il est non moins évident que l'art vivant ne se fait pas qu'aux Etats-Unis. Cependant, le modèle américain reste largement dominant et a amené une internationalisation, une mondialisation, une globalisation et un effet de synchronisation de l'art qui sont sans

précédent dans l'histoire de l'art, autant que dans l'histoire de l'humanité. Demeurent à l'écart de cette dynamique sociale globale de nivellement, les pays les plus pauvres et ceux soumis à des régimes totalitaires. (Châtelet, 1995: 745-746, 768-791) et (Pradel, 2003: 793-924)

Voilà le contexte où s'inscrit ma contribution comme artiste-sculpteur. Héritier de cette grande mouvance historique au plan social, culturel et artistique, cela explique que j'ai d'abord cherché à prendre ancrage dans un courant artistique de mon temps, en fonction du thème central de ma démarche, la finitude humaine, et sa dimension principale: la mort, la mort au cœur de la vie.

Mais à l'intérieur de toute cette mouvance, parmi tous ces choix et toutes ces avenues, certaines d'entre elles me conviennent plus que d'autres. Dans un monde où les humains sont reliés entre eux par les médias et l'informatique, ma vision du monde, mes préoccupations m'ont permis de découvrir et d'établir des affinités avec certains sous-groupes qui composent cette immense mosaïque qu'est l'art contemporain.

Ma place dans le contexte de l'art contemporain

Les créations que je réalise apparaissent à plusieurs comme des réminiscences des sculptures des siècles passés. C'est vrai. Les thèmes et la façon de travailler l'espace s'inspirent directement d'artistes de la Renaissance, de l'époque baroque pour être plus précis. Giambologna et le Bernin ont toujours été mes maîtres à penser, et j'espère me rapprocher, au fil du temps, de la virtuosité de ces derniers à leur époque. (Avery, 1993 et 1997)

Il est aussi évident que la facture, la thématique et le côté très narratif de mes sculptures me placent en marge de ce que l'on pourrait appeler "l'autoroute

contemporaine". Bien que l'art contemporain possède plusieurs facettes et que c'est exactement cette explosion d'avenues possibles qui le caractérise, l'art inspiré du passé semble être désormais une pratique très marginale, sinon marginalisée par les tendances-mode dominantes. Loin de révolutionner le monde de l'art, si on compare à la *performance*, à l'*art web* ou au *croisement multidisciplinaire*, il n'en reste pas moins que je fais de l'art.

Et, marginalité artistique pour marginalité, il faut se rappeler, comme l'affirme le professeur Dyens, que le *surréalisme*, à son époque, *a nargué les mouvements de l'abstraction et établi une voie parallèle, et qu'aussi de grands artistes figuratifs, comme Chagall et Giacometti, ont résisté à ce mouvement par la force de leur génie, s'opposant ainsi aux tendances artistiques collectives dominantes de leur temps,*

C'est donc par affinité, par une affinité profonde avec ce qui le caractérise, que je me suis tourné vers un courant également marginal, au sein du grand mouvement de l'art contemporain, le courant goth, le gothique, le gothique actuel.

Le *Gothique actuel*, malgré son nom, tire ses racines du courant romantique du XIX^e siècle, plus spécifiquement du roman noir, aussi appelé le roman gothique.

Il est important de comprendre les parentés entre les deux courants. Les deux font leur apparition vers la fin d'un siècle où s'installe une incertitude profonde face à l'avenir et à la société. Tous deux se tournent vers le passé afin d'y trouver les valeurs humaines dont ils croient le présent et l'avenir dépourvus. Pour les romantiques, c'est dans l'imaginaire de l'époque médiéval qu'ils puisent leur inspiration, à la recherche de valeurs "classiques" comme l'honneur, la justice, la vérité et la stabilité. Pour les adeptes du Gothique actuel, leur ancrage est l'époque romantique. Ils perçoivent cette époque et surtout le questionnement existentiel de ses artistes comme vrais et essentiels pour l'homme.

Comme les romantiques à leur époque, les gothiques actuels voient la société se détourner de l'essentiel et s'inquiètent pour l'avenir. C'est dans le passé qu'ils croient retrouver la stabilité absente de cette société en mutation, à l'aube du nouveau millénaire. Passionnés pour la philosophie et les questions qui touchent l'existence humaine, ils apprécient tout spécialement les philosophes de l'existentialisme du XIX^e et du début du XX^e siècle, comme Jaspers (1883-1969), Heidegger (1889-1976) et Jean-Paul Sartre (1905-1980).

La composante la plus connue du mouvement et celle qui est la plus intimement liée à l'utilisation du terme *Goth*, est cette tendance musicale qui fit son apparition au début des années '80. Elle émergea en Angleterre et s'inspira directement du mouvement Punk de la fin des années '70. Les deux groupes ont une *mentalité* similaire. Alors que les punks clament haut et fort : *Fuck the world, no future!* et tentent de choquer et d'ébranler les coutumes par leurs cheveux "*spikés*" et leurs vêtements délabrés, les adeptes du mouvement gothique, appelés à l'époque "*positive-punk*", se tournent plutôt vers le noir, portant ainsi *le deuil de la société*, et vers l'esthétique de l'époque victorienne, plus romantique avec le retour de la dentelle, des corsets et du teint pâle, chez les hommes comme chez les femmes.

Des propos anti-style et expérimental du punk naît, chez les "positive-punk", un goût diamétralement opposé pour les choses plus stylisées et plus finies, souvent associées à l'aristocratie des siècles passés. Le Gothique regroupe vite de nombreux adeptes des planchers de danse, friands d'une musique énergique inspirée du *New Wave*, mais gardant une touche plus sombre et introspective.²⁵

Il est difficile de bien cerner le mouvement Gothique, mais on retrouve chez ses adeptes des éléments caractéristiques et des passions qui semblent être récurrents.

²⁵ *L'histoire du Gothique*. <http://www.scathe.demon.co.uk/histgoth.htm>. (Traduction libre)

L'un des stéréotypes propres au mouvement *Goth* est sa fixation sur la mort et sur tout ce qui semble l'évoquer. Que ce soit par la musique, l'habillement, la littérature ou les autres formes d'art, les traces de la mort, ses échos, ont une place prépondérante dans les réflexions et dans l'imaginaire des adeptes de ce mouvement, à des degrés divers cependant.

Pour certains *Goths*, c'est l'acceptation de l'inévitable, du côté sombre de la vie, qui leur fait apprécier la vie et leur permet de la vivre chaque jour, sans souci du lendemain. C'est cette prise de conscience plus ou moins claire de leur finitude humaine qui leur permet aussi de reconnaître, d'accepter et de tirer le meilleur parti possible des bons et des mauvais côtés de la vie. Ce qui les relie, sans le savoir vraiment, à certains éléments de la perspective matérialiste de l'existentialisme, en ce qui concerne la finitude humaine en particulier.²⁶

Bon nombre d'adeptes de ce mouvement culturel, musical, littéraire, artistique et social pratiquent une ou plusieurs formes d'art. La poésie, la photographie et la peinture sont les plus fréquentes, bien que d'autres formes d'expression, comme le *body-art* et la vidéo, soient aussi pratiquées. Ceux qui s'identifient à cette *mentalité* affectionnent également la littérature classique et fantastique, ainsi que l'histoire des siècles passés. Nombre d'entre eux cultivent aussi un fort intérêt pour les mondes mystérieux de l'imaginaire fantastique créés par certains écrivains, tels Bram Stoker, Anne Rice, Michael Moorcock, Tolkien, Lovecraft, ou encore représentés par des peintres comme H.R. Giger, Goya (1746-1828) et Gustave Moreau (1826-1898).

Le monde du spirituel, du spiritisme et de l'inexpliqué porte, en lui-même, une éternelle fascination pour la vie, pour la mort et pour ce qui se trouve après celle-ci, et les adeptes du mouvement *Goth* ne se lassent pas de les explorer. Ceux-ci semblent être en perpétuel questionnement sur leur place dans la société et dans l'univers et

²⁶ *Stéréotypes du Gothique*. <http://www.gothics.org/subculture>. (Traduction libre)

tentent de communiquer leurs angoisses et leurs idées par leurs écrits, leur musique et leur art.

À la manière des romantiques, la plus importante critique que ce mouvement veut exprimer à l'égard de la société actuelle concerne la déshumanisation de l'homme, qui risque de l'entraîner jusqu'à sa propre dénaturalisation. La société de consommation est pour eux un bon exemple de l'homme qui cesse de réfléchir pour obéir bêtement aux messages véhiculés par la publicité. La notion de "sacré" leur apparaît quasi absente dans la société actuelle: l'homme ne sait plus qui il est et semble avoir cessé de réfléchir sur lui-même et sur le monde. Il est fondamental, pour eux, que l'homme conserve une de ses plus grandes qualités, sa capacité de pensée et de questionnement sur lui-même et sur sa place dans l'univers. Il est également important, pour eux, que l'homme partage cette réflexion sur lui-même et son angoisse existentielle profonde avec les autres.

Ce questionnement, finalement, est aussi très présent dans leur art. Toutes les œuvres *gothiques* interrogent, et souvent à plusieurs niveaux, l'homme, son existence, la vie, la mort, le bien et le mal. Ce n'est pas un art qui se veut simple ou direct. Pour saisir le message dans ses diverses représentations, le spectateur doit prendre le temps de s'arrêter pour réfléchir et, bien souvent, pour établir des liens avec l'histoire.

*Dans leur langage esthétique, les individus qui entretiennent un rapport profond avec la culture gothique expriment un rejet de ce qui va de soi, de ce qui est « facile ». Les termes « superficiel », « futile », « racoleur » sont souvent présents dans le discours de ces personnes lorsqu'il s'agit de parler du « goût populaire ». **Ils manifestent un agacement face au fait que l'on puisse se passer d'une opération de la pensée pour déchiffrer l'objet culturel.** Certaines émissions de télévision populaire invitent le spectateur à trouver son compte, à s'ébahir devant des situations grossièrement prévisibles ou tout simplement « tape-à-l'œil ». Ils dénoncent les procédés utilisés par ce genre d'émissions qui, selon leur point de vue, dégradent la valeur de l'être humain, insultent son intelligence en stimulant directement son*

plaisir sans qu'il fasse d'effort, se soumettant au plaisir de l'agréable.
(Durafour, 2000)

Il paraît donc évident que ma pratique artistique s'inscrit aussi dans ce courant culturel. La quasi-totalité des thèmes qui sont récurrents dans le mouvement gothique sont également présents à l'intérieur de ma démarche et de mon imagerie artistique. La philosophie de ce courant est aussi très proche de ma propre vision des choses.

À l'heure de la multiplicité des courants artistiques contemporains, le *Gothique actuel* ne constitue qu'un courant parmi tant d'autres, mais il revêt une importance particulière pour moi.

Par ailleurs, mon héritage personnel sur le plan des perspectives de mon art sculptural est plus complexe, beaucoup plus large et beaucoup plus profond. Il a sa source dans le lointain de l'histoire, au cœur des grands récits et des grandes représentations mythologiques, grecques, romaines et chrétiennes. Et il a traversé toute cette histoire, dans le domaine des arts, avec le *Gothique*, la *Renaissance*, le *Baroque*, le *Romantisme* et *l'Art moderne*. Mon art est le produit de toutes ces influences qui s'entrecroisent et qui s'intègrent à l'intérieur de chacune de mes œuvres.

De toute évidence, ma pratique artistique, bien qu'elle n'emprunte pas la facture privilégiée de l'art contemporain et qu'elle n'ait pas la prétention avant-gardiste de plusieurs artistes actuels, demeure légitime puisqu'elle concrétise d'abord un besoin personnel de questionnement et de création plutôt qu'elle n'est une réponse à un besoin d'appartenance à un groupe, une école, un courant ou à une mode artistique particulière.

D'autres artistes partagent cette même vision de l'art et sont, eux aussi, des artistes contemporains ayant une pratique qui se situe à l'extérieur des tendances prédominantes. Il s'agit, entre autres, de H.R. Giger, très réputé pour ses peintures réalisées au air-brush et ses nombreuses participations dans le milieu

cinématographique et de Pierre Matter, un artiste français qui réalise d'impressionnantes sculptures de bronze, découvert pendant mes études à la maîtrise en feuilletant le magazine *D-side*, un magazine de musique gothique.

Le style particulier de ces deux artistes est le bio-mécanique qui se veut un croisement entre le vivant et la machine. Chez Giger, cette métamorphose reste plus organique, comme si le corps, souvent le corps humain ou une de ses parties, devenait machine ou murale, alors que chez Pierre Matter, c'est ce qui se cache sous la peau qui est mécanique, comme si la seule chose qui différencie le vivant de la machine est son recouvrement extérieur.

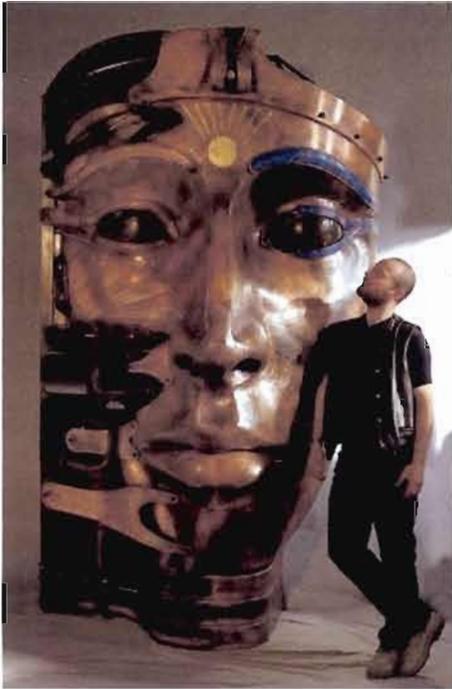


Ces deux artistes ont un parcours différent du mien. Pierre Matter est né en France en 1964, et c'est au terme d'un long détour par l'architecture et l'agronomie qu'il est finalement parvenu à la production artistique. Giger est né en Suisse en 1940



durant la deuxième guerre mondiale. Sa production d'œuvres remonte à l'âge de vingt ans alors qu'il entreprit de peindre. Pour ce dernier, le cheminement qui le mena à la création artistique est riche et varié. En 1962, il entre à l'École des Arts décoratifs de Zurich en architecture d'intérieur et en design industriel. Vers la fin des années '60, il commencera à utiliser l'aérographe (airbrush) et se consacra à temps plein à la création artistique.

Photographie, peinture, architecture, publicité sont toutes des avenues qu'il expérimentera en parallèle à son style plus connu de la peinture monochrome biomécanique. En ce qui me concerne, ma formation et ma production artistiques se sont déroulées de façon continue depuis mes études secondaires jusqu'à maintenant.



Du point de vue technique de nos productions artistiques respectives, certaines parentés sont évidentes, mais plusieurs différences témoignent du fait qu'aucune des démarches n'est le fruit d'une imitation. Lorsque l'on regarde les créations sculpturales de Matter et de Giger, en les comparant aux miennes, un parallèle peut facilement s'établir entre Matter et moi. D'abord, le matériau premier dans la réalisation de nos œuvres est le bronze, métal utilisé dans la sculpture depuis l'antiquité. Chez Giger, c'est l'aluminium, métal souvent associé au design et à l'ère industrielle, qui est employé. À l'intérieur de ces trois pratiques, on retrouve un questionnement sur l'homme,

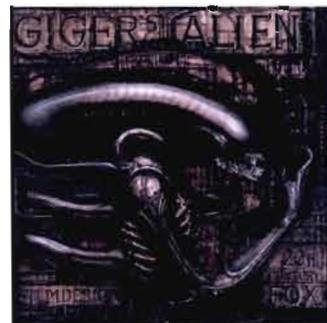
son avenir, la mort ou la machine. Une grande parenté dans les symboles utilisés chez Giger: les crânes et les os humains, et les personnages squelettiques de ma propre création, rend les comparaisons inévitables. Cependant il y a divergence sur le traitement de ces signes qui démontre bien notre singularité artistique.

Si l'on pousse plus loin l'analyse de nos pratiques respectives, c'est avec Pierre Matter qu'il y a probablement le plus de ressemblances. Nous travaillons tous les deux à partir d'inspirations mythologiques, dont plusieurs sont directement tirées de la mythologie classique: *Les sirènes* et *Hercule et le lion*, dans mon cas, et la présence d'êtres inspirés des centaures, comme *El Mino*, dans le cas de Matter. Pour Giger, ses inspirations sont de nature plus onirique et lui viennent des rêves qu'il fait. Il dit peindre les images de son subconscient.





Pour ma part, en plus d'avoir des inspirations provenant de la mythologie classique, je puise aussi dans la sculpture de la Renaissance beaucoup d'éléments reliés à l'esthétisme final des pièces, tant sur le plan de leur position que de l'omniprésence de nus, traités à la manière des grands maîtres. Chez Giger et Matter, c'est très différent. Les deux s'inspirent de la machine et du croisement que l'on peut opérer entre l'organique et le mécanique.



Dans la sculpture de Matter, ce croisement s'effectue dans des pièces qui sont souvent une convergence d'esthétisme classique, dans leurs positions, et d'extrapolation futuriste très inspirée de la bande-dessinée française à la *Méta-barons*. Il porte son regard sur la machine, à la fois monstrueuse et toute-puissante, et sa relation avec l'humain. *On vit une époque charnière, affirme-t-il, qui fait et fera apparaître dans la réalité des êtres hybrides et monstrueux de la mythologie.*²⁷ Les réalisations sculpturales de Giger se situent plutôt au niveau du design et reprennent des éléments de ses peintures, en les traitant comme mobilier, ainsi sa célèbre chaise *Harkonen*, utilisée lors du film *Dune*, ou comme costume ou accessoire de cinéma, telles ses créatures *Alien* et *Species*.

Ces deux artistes réalisent des œuvres de grands formats. Dans le cas de Giger, c'est généralement sous forme picturale que la première version de ses œuvres est produite, mais plusieurs d'entre-elles ont été réalisées, par après, en sculptures ou en bijoux. Chez Matter, c'est habituellement sous la forme de viscères mécaniques d'acier recouvert d'une peau organique de bronze qu'est livrée chaque œuvre. Il est intéressant d'y voir un parallèle entre *La succube* et certaines de ses créations, notamment *Les charmes d'Hathor* et les autres bustes de cette série. Les raisons pour lesquelles nous créons tous à l'échelle humaine ou monumentale, la plupart du temps, diffèrent cependant.



²⁷ http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Matter

Photographie de gauche - H.R. Giger, *Harkonen capo chair*, 1993.

Photographie de droite n°1 - H.R. Giger, *Alien*, 1978.

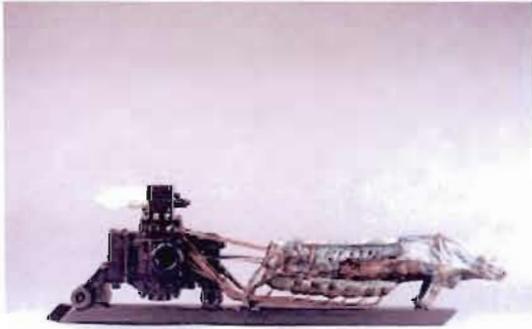
Photographie de droite n°2 - Pierre Matter, *Les charmes d'Hathor*, 2000.

Comme le disait Giger dans une de ses rares entrevues télévisées, il affectionne l'échelle humaine: *parce que je peux me le permettre*, précise-t-il. *Je crois plutôt*, affirme Pierre Matter, *que l'ampleur d'une pièce, quelle qu'elle soit et quelle que soit la forme d'art considérée, lui est conférée par le regard et l'appréciation du spectateur, donc la taille n'est pas un caractère primordial.* (Courtois, 2001:37)

Bien que le regard du public est effectivement ce qui procurera à l'œuvre sa "grandeur", il m'apparaît clair que le caractère spectaculaire d'œuvres réalisées à l'échelle humaine n'est pas sans saisir le spectateur et procurer, avant même que l'œuvre ne soit comprise ou appréciée, un sentiment d'émerveillement qu'une œuvre de plus petit format ne peut pas nécessairement produire au premier abord. La nature de ma thématique, la finitude humaine, m'a également incité à réaliser des créations à l'échelle humaine et il est devenu impensable, pour moi, de créer d'autres œuvres sur ce thème dans un autre format.

Il est indéniable que la mort occupe une place importante dans leur recherche artistique, voire même stylistique. La présence de crânes, de squelettes et d'ossements est omniprésente et incontournable chez Giger. Dans l'œuvre de Matter, ce n'est pas tant la mort et la morbidité qui sont explicitement représentées mais plutôt le sentiment de désespoir et de déchirement de l'humain et de la nature. Il affirme à ce propos: *la plupart des animaux que je représente sont déjà instrumentalisés à ce point actuellement. Les vaches usines à lait, les rhinocéros usines à cornes, etc. Ils ne sont dans mon travail, le plus souvent, qu'une allégorie de la condition humaine* (Courtois, 2001: 36). En tous les cas, il est impossible de regarder la création de l'un de ces deux grands artistes sans ressentir une quelconque émotion.





L'œuvre de Matter a aussi d'autres parentés avec la mienne puisqu'il cherche à passer un message au public qui regarde ses œuvres. Pour certaines œuvres, cela demande plus de réflexion, mais pour d'autres, comme *O.G.M.* et *La fabrique*, le message est plus évident. La différence majeure est que la réflexion proposée est plus d'actualité, critique et engagée, et de nature plus éthique que purement philosophique. Quant à Giger, c'est sur la peur, l'aspect terrifiant de la vie, que portent ses réalisations, mais il s'est toujours gardé d'explicitier davantage sa vision personnelle et laisse le plus souvent au spectateur la possibilité d'y voir ses propres craintes.

On peut donc conclure que ma production artistique, bien que singulière, n'est pas seule dans cette mouvance en ce début de XXI^{ème} siècle. Mais il est aussi important d'ajouter que ma réticence à me comparer à d'autres artistes et à m'inclure dans un courant artistique particulier est également partagée par d'autres. Dans le cas de Pierre Matter, il laisse à la galerie dépositaire de ses œuvres, l'Opera Gallery, la seule information disponible à son sujet, hormis quelques entrevues. Pour Giger, c'est son gérant qui s'occupe de tout.

Bien que ces artistes n'ont pas une influence importante dans ma production artistique, il est pertinent de remarquer qu'il y a une certaine parenté entre nos différentes pratiques et notre approche face à l'art. Cela permet aussi de constater qu'il est légitime de créer sans nécessairement devoir se soucier de la place que l'on occupe par rapport aux courants artistiques



dominants. En fait, il y a sans doute bon nombre d'artistes, et non les moindres, qui ne font pas partie d'écoles ou de courants à la mode, mais qui réalisent pour eux-mêmes leur propre démarche de création. Dans ce contexte, la question de savoir "qui est le plus nombreux", "qui est le meilleur", "le plus populaire", "le plus d'avant-garde", semble bien futile. Car il apparaît plus important de créer pour soi, simplement, sans égard à ce que penseront la critique, les pairs ou le public. De toute façon, il y aura toujours quelqu'un pour critiquer une forme d'art et quelqu'un d'autre pour l'apprécier, sans égard à sa filiation artistique particulière.

Autres filiations possibles de ma création artistique

Certains spécialistes de l'art pourraient être tentés d'établir également des liens entre ma création artistique et les réalisations d'autres artistes. Bien sûr, je n'ai pas tout inventé et l'histoire de l'art ne commence pas avec ma propre pratique. Par contre, il est important de souligner que les diverses parentés notées, bien que démontrant des techniques ou des préoccupations similaires, sont fortuites et n'ont eu aucune influence sur le processus même de création de mes œuvres.

Par ailleurs, la technique du moulage et l'utilisation de modèles vivants dans la réalisation de mes sculptures de bronze ne sont pas sans rappeler George Segal, un sculpteur américain (1924-2000). À l'aide de bandelettes de plâtre, il enveloppe ses modèles qui doivent garder la pose pendant une quarantaine de minutes, le temps que le plâtre sèche. Les mouvements infimes, la fatigue et les attitudes mentales sont ainsi enregistrés par le plâtre qui en conserve l'empreinte. (Ferrier, 1999: 688) Contrairement au procédé habituel, le moule obtenu constitue la sculpture définitive et non pas la reproduction fidèle du corps qui a été moulé. *Cette distance subtile mais efficace prise à l'égard de la réalité permet à Segal de conférer à ses héros un degré assez élevé de généralité pour échapper à l'anecdote. En même temps, l'allure incertaine des visages et des corps donne à son œuvre les apparences troublantes*

d'un rendez-vous de somnambules, à moins que ce soit d'une party chez les fantômes. (Dictionnaire de l'Art et des Artistes, 1982: 529) Segal situe toujours ses personnages dans un contexte et un environnement précis de la vie quotidienne.



On les retrouve, entre autres, dans *Times Square* (1970) et *Rush hour* (1983). Ce dernier *happening* met en scène six personnages moulés, en bronze, patine bleu-noir, marchant sur une base de ciment. En 1976, Segal réalise ses premières sculptures en bronze dans des espaces publics: *Abraham et Isaac* (1978) et *Holocauste* (1982).

En se référant au récit de pratique, en particulier au processus de réalisation de mes pièces, il apparaît évident que la technique de moulage qui est à la base de notre façon de faire respective est similaire, mais le résultat est extrêmement différent. Alors que Ségal veut témoigner de l'universalité de ses personnages en les maintenant dans l'anonymat, le message véhiculé à travers mon corpus d'œuvres, soit les multiples visages que peut prendre la mort, suppose une infinie précision, tant dans les traits du visage que dans tout le corps.

Les squelettes de certaines de mes pièces, *Alice through the looking glass*, la cage thoracique de *La succube*, le triptyque, *L'identité de la mort: Le masque*, *Le fou* et *Introspection*, présenté au chapitre 22 de la thèse, ne sont pas sans rappeler la représentation de la mort que l'on retrouve sur certains monuments funéraires. Il en est ainsi pour le *momento mori* du Monument commémoratif des abbés (XVIII^e siècle) à l'Abbaye de Salem en Allemagne. La mort est représentée par deux squelettes drapés de linceul, dont l'un est toujours coiffé de la mitre abbatiale, qui



Photographie de gauche - George Segal, *Rush hour*, 1983.

Photographie de droite - J. B. Wieland et Anton Dirr, *La Mort*, XVIII^e siècle.

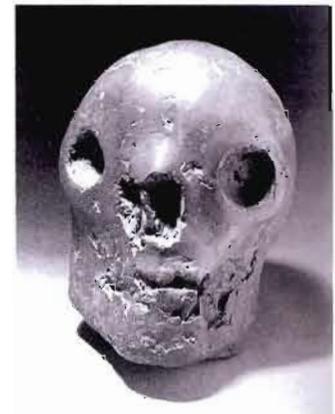
dévoilent une plaque de marbre noir sur laquelle apparaît la liste d'autres abbés défunts.



Le tombeau de Lady Elizabeth Nightingale (1760), à l'Abbaye de Westminster à Londres, met aussi en scène la mort, un squelette, menaçant Lady Elizabeth de son dard.

À travers les siècles, d'autres sculpteurs ont eu recours à cette même allégorie. Ligier Richier (vers 1500-1567), au *Mémorial de René de Chalon* à Bar-le-Duc, vers 1550, sculpte une pièce dans laquelle un squelette debout, en partie décharné, tend un cœur vers le ciel. Le Bernin (1598-1680), sur la pavement de la chapelle de Cornaro (1647-1652), là où se trouve l'*Extase de Sainte-Thérèse*, présente cet "être" de l'autre monde, bien vivant, en premier plan, les mains jointes en geste de prière.

Dans le cimetière de la Chartreuse, à Bordeaux, la mort, personnifiée par un squelette avec sa faux (la faucheuse), trône sur la tombe de Catherineau, vers 1874, (anonyme). Picasso, dans un geste de défi, alors que l'on réquisitionne même les cloches d'églises pour faire des canons, coule *Tête de mort*, bronze et cuivre (1943), sans base, sans socle, à l'allure d'un crâne provenant d'un charnier.



Plus près de nous, César Baldaccini, dit César, sculpteur français (1921-1998), créateur des statuettes "Césars" remises en France comme récompenses cinématographiques, reconnu pour ses compressions de carcasses d'automobiles, entre autres, voyait dans le *métal et la ferraille de rebut un moyen d'expression à l'image des aliénations de notre temps* (*Dictionnaire de l'Art et des Artistes*, 1982: 98). Il a également exprimé les *vicissitudes* du corps humain dans de nombreuses

œuvres. Il suffit de se rappeler la célèbre *Vénus de Villeteuse*, une géante dont l'anatomie est composée de déchets métalliques, et ses autoportraits, dont les masques superposés, qui témoignent de l'effroi de l'homme face à la mort. (Ferrier, 1999: 921)



Une pièce a retenu mon attention, le *Grand Crâne* (1992-1997), qui présente un visage d'homme à demi ouvert laissant entrevoir un crâne. On pourrait certes tracer un parallèle entre cette sculpture, où la mort ou les aliénations de l'homme se cachent sous la peau de l'humain, et *La succube*, beauté qui, elle aussi, présente un tout autre visage que sa propre réalité. *Le masque* est également porteur de cette même réalité.

Si, à une certaine époque, les squelettes pouvaient avoir pour mission de faire peur, on peut penser que maintenant ils sont plutôt les éléments déclencheurs d'une réflexion critique de l'homme sur l'homme et la société qu'il engendre.

Pourquoi est-ce que je fais de l'art?

Comme la plupart des artistes, je réalise des œuvres, des sculptures, pour satisfaire en premier lieu mon propre besoin d'expression, car c'est aussi une satisfaction personnelle que je recherche dans cette création.

Il en est ainsi pour le peintre Pierre-Georges Tabouillet²⁸ qui me confiait, à l'occasion de l'une de ses expositions: *Je fais de l'art, je fais mon art et je fréquente rarement les musées.*

²⁸ Pierre-Georges Tabouillet, peintre abstrait, est originaire de la France et vit au Québec depuis plus de quarante ans. Il a participé à de nombreuses expositions dans divers pays, notamment la France, l'Allemagne, les États-unis et le Japon, ainsi que dans plusieurs villes du Québec et du Canada. Il a mis au point une méthode fondée sur les principes de physique de l'ombre et de la lumière. Voir: *Allgemeines Künstler Lexikon* (80 vol.) et *Bénézit. Dictionnaire des peintres, sculpteurs,*

Les raisons qui fondent mon engagement personnel dans le domaine de l'art, de la création artistique thématique plus spécifiquement, ont pour origine ma propre histoire de vie et s'enracinent dans les plus grandes profondeurs de mon être.

Dans ce contexte, ma pratique de création artistique constitue donc, d'abord et avant tout, une quête de sens, une quête qui vise à donner sens à la vie pour trouver sens à la mort.

Bien sûr, à cette intention première, fondamentale et de nature existentielle, s'incorporent d'autres objectifs, D'abord, le besoin de partager avec d'autres le produit (i.e. les œuvres) de ma création artistique. Et, par ce moyen, de partager avec eux la réflexion que je porte par rapport aux grandes questions qui nous habitent comme êtres humains et dont il est fait état au chapitre 1.

Ce questionnement existentiel fondamental remonte à la nuit des temps. Il est au cœur de l'histoire de l'homme et de l'histoire de l'humanité. C'est à travers la mythologie et la philosophie, le plus souvent, que les différentes civilisations sont parvenues à en élaborer la formulation, le récit, et la représentation.

C'est dans la foulée de ce long héritage historique que s'inscrit ma contribution d'artiste-sculpteur et ce, sans sentir le besoin de m'identifier à l'un ou l'autre des grands courants de l'art contemporain, quoique la thématique de la mort y soit également présente.

Bien que la question existentielle que je me pose comporte trois volets, c'est sur le volet *Où allons-nous?* que porte l'essentiel de mon questionnement artistique actuel. La raison est simple. Il m'est plus difficile, à cette étape, de répondre à la

question du *Qui suis-je?* et encore davantage à la question fondamentale de qui est l'Homme. Par contre, la question de nos origines me paraît intimement liée à celle de notre destinée. Et puisque nous avons une réponse claire à cette question, la mort, il était plus facile de partir de ce moment observable de notre existence, plutôt que de simplement spéculer sur nos origines et notre identité. Cependant, ces questions font présentement l'objet de réflexions personnelles qui ne sont pas encore parachevées. D'où la décision de consacrer mon travail artistique à des réflexions qui sont, à ce moment-ci, plus avancées et étoffées.

Bien sûr, il est important que la pratique de mon art puisse assurer ma subsistance, comme pour tout le monde, mais l'intention qui m'habite et la motivation qui m'anime transcendent cet enjeu premier.

Il s'agit, d'abord, de pouvoir exprimer dans des œuvres déterminées la force créatrice qui me pousse à agir dans ce sens, de donner libre cours à l'intuition imaginative qui la guide dans cette direction spécifique et de partager avec les autres le fruit de mes réflexions sur la *finitude humaine*.

Cela suppose que mes créations puissent être présentées au public et que des personnes soient incitées à venir les voir. Cela implique également que les personnes qui se rendent voir mes œuvres les reçoivent avec ouverture, qu'elles y prennent plaisir, qu'elles parviennent à y percevoir la beauté et à repérer le sens incorporé en chacune d'elles. Bref, qu'elles leur parlent. Et, pour que l'échange soit réel, profond, consistant, cela suppose enfin que les personnes puissent ressentir, devant mes réalisations, les émotions que je veux faire naître en elles à travers celles-ci. Mon but: que ces personnes soient ainsi interpellées au plus profond d'elles-mêmes et stimulées à entreprendre, pour elles-mêmes et par elles-mêmes, la réflexion existentielle fondamentale transparente à travers la médiation de mes œuvres, par leur thème, les matériaux utilisés, les formes représentées, leur esthétique et leur symbolique. Cette

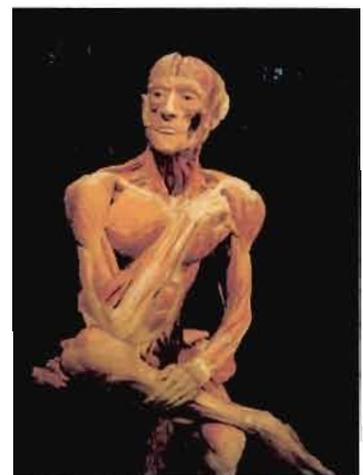
perspective rejoint l'intention de l'historien de l'art et esthéticien Gilbert Lascault qui précise:

Imposer au spectateur divers modes de présence de la mort, organiser, en quelque sorte, nos rencontres avec notre mort à venir: telle est sans doute l'une des fonctions de l'art. (Lascault, dans Ardenne, 2006: 408)



Dans cette foulée, il faut mentionner deux grandes expositions, dont la facture diffère de nos œuvres. La première, *The Quick and the Dead: Artists and Anatomy*, tenue à partir de 1997, présente une étude de squelettes, d'écorchés, de corps disséqués et d'êtres vivants révélant les mystères du corps. Cette exposition met à contribution quelque 90 artistes, dont Léonard de Vinci et Albrecht Dürer, entre autres, et couvre une période s'étalant du XV^{ième} au XX^{ième} siècle. (Petherbridge et Jordanova, 1997) La seconde, *Le monde du corps 2: L'Anatomie révélée à travers de véritables corps humains*, est de Gunther von Hagens, médecin allemand, elle montre des parties de quelque 200 spécimens humains véritables plastinés. Elle fait partie d'un ensemble de trois expositions qui circulent à travers le monde depuis 1995 et qui ont été vues par plus de 20 millions de personnes. (Ardenne, 2006: 426-430; Cliche, 2007: 10 et Larochelle, 2007: 61)

Pour bon nombre de spectateurs, dont je suis, cette dernière exposition est essentiellement une leçon d'anatomie qui permet une meilleure connaissance et compréhension du corps humain dans un contexte de réalité unique. Son génie est de présenter ces corps dans des situations familières de la vie. Pour d'autres, le but visé transcende le visuel et devient alors une manifestation du besoin de l'homme de repousser la mort, de ne pas mourir. Ils voient un lien à établir entre cette capacité de conserver le corps humain par la nouvelle



Photographie de gauche - Albrecht Dürer, *Death riding*, 1505.

Photographie de droite - Gunther von Hagen, *Le monde du corps 2* (exemple).

technique mise au point par l'équipe du professeur von Hagens, la plastination, et la momification de certains grands personnages chez les égyptiens, tels les pharaons.²⁹

Il faut cependant noter que, chez les égyptiens, derrière ce besoin de conserver intact le défunt, entouré de ses objets personnels et parfois de ses serviteurs, réside une croyance profonde, mythologique, qui veut que seule l'intégrité totale du corps permette d'assurer la poursuite de la vie dans l'autre monde. Toute altération du corps pouvant mener à la fin de cette autre vie. Il nous suffit de regarder les chefs-d'œuvres funéraires de l'époque, les sarcophages, les pyramides, pour entrevoir toute l'importance de l'art dans la mort et de la mort dans l'art.

À cette volonté d'amener le spectateur à réfléchir sur la mort, s'ajoute le besoin de "laisser sa trace" qui est aussi au cœur de mes réalisations artistiques. Il dicte le choix des matériaux et la dimension des pièces qui me permettront, peut-être, de ne pas sombrer dans l'oubli, dans la mort, et de donner à mes oeuvres une petite place dans ce que l'on nomme l'Histoire, me permettant ainsi d'obtenir, pour un infime moment, dans ce vaste univers, "l'immortalité" que tous nous cherchons.

Une œuvre, pour Jacques Drillon, est une gifle dûment administrée à la mort... l'idée même d'œuvre, qui ne se contente pas de souffleter insolemment la mort toute-puissante, mais qui est une non-mort à elle seule. (2004: 967).

La mort, écrit Thierry Hentsch, est la grande affaire de l'humanité et le récit est la forme que prend, dans presque toutes les cultures, le désir de se continuer. Se raconter, c'est ne pas mourir. Parce que les hommes se savent mortels, ils racontent pour nourrir la mémoire de ceux qui prendront le relais. Ils racontent et meurent apaisés d'avoir vécu et transmis. (2005: C-4)

Nos œuvres constituent une forme de narration de notre propre démarche de recherche et de réflexion sur la mort. Elles se présentent également comme un récit

²⁹ D'aucuns établissent également un lien entre la plastination, la momification et la cryogénie, un procédé de conservation des corps vivants à très basses températures.

qui vise à nourrir la mémoire de ceux qui viendront, un héritage pour la suite de l'homme et du monde qui répond au désir de se continuer, de ne pas mourir.

La présente recherche dans le contexte de l'art contemporain

Qu'est-ce que l'art? Voilà une question aux mille réponses. Pour moi, c'est avant tout un langage, une façon de communiquer. Umberto Eco, dans *L'œuvre ouverte*, est très éclairant à ce sujet. Pour lui, l'art est un langage qui livre son message à ceux qui peuvent le décoder, mais à la différence de l'écriture, les symboles utilisés dans la réalisation des œuvres ne veulent pas nécessairement dire la même chose pour tout le monde. Une toile peut évoquer l'amour pour une personne et l'angoisse pour une autre. C'est une possibilité d'évocation magnifique. Mais cette possibilité apparaît comme étant aussi son plus grand défaut, car on finit par pouvoir dire presque n'importe quoi sur une œuvre; et l'artiste dans tout ça? Pour certains, ça rend la tâche facile, ils diront: "voyez bien ce que vous voulez..., laissez la toile vous parler". Mais, pour moi, c'est insuffisant et trop accommodant. Il est essentiel de savoir ce que l'artiste a tenté de faire, pour voir s'il a été capable de l'accomplir et par conséquent si l'œuvre est à la hauteur du propos. Car une œuvre sans propos est peu de choses; après tout, un gorille a bien gagné un concours de peinture abstraite et plusieurs musées possèdent dans leurs collections des œuvres exécutées par des singes, le Scription Museum aux Pays-Bas en est un bon exemple.

Deux éléments peuvent différencier une œuvre d'une autre: la technique et le propos. La technique est apparente au premier regard, saisir le propos est souvent bien plus ardu. Il faut donc de l'aide, une piste: un titre significatif, un court texte, une explication, une mise en situation du moment de la réalisation, car une phrase hors contexte peut être utilisée à toutes les sauces, les œuvres d'art aussi.

L'œuvre d'art est une forme de citation de l'artiste qui, comme un texte, ne peut être saisie correctement et pleinement sans être d'abord située dans le contexte où elle a été créée. Dans le cas contraire, le sens de l'œuvre peut être trahi, détourné de son intention initiale et utilisé à toute autre fin.

Il apparaît étrange que l'on monte aux barricades lorsqu'un auteur est mal cité et que l'on dise, du même souffle, que l'œuvre d'art, une fois qu'elle est présentée au public, n'appartient plus à l'artiste. Si l'on ne peut citer un écrivain hors contexte, comment prétendre que l'on puisse exposer ou comprendre une œuvre visuelle, sculpturale ou autre, sans qu'elle soit, elle aussi, contextualisée?

La création littéraire est une forme d'expression artistique au même titre que les arts visuels. Pourquoi alors recourir à des critères différents pour fonder leur compréhension et aboutir à leur appréciation?

C'est pour m'aider, et pour aider par la suite d'autres artistes à mieux comprendre leur démarche artistique que je réalise cette recherche. Ma ligne de pensée est simple: si un artiste se comprend mieux et comprend mieux les choix qui entrent dans la réalisation de ses œuvres, il pourra plus facilement les partager avec le public qui sera à même de mieux saisir ce que l'artiste a voulu faire et dans quel contexte s'incorpore l'œuvre qui lui est présentée. Par après, il pourra, à sa guise, laisser l'œuvre lui parler et y voir ce qu'il veut. Mais au moins, il saura ce que l'artiste a tenté d'accomplir.

C'est le sens de la présente recherche: élaborer un modèle théorique afin de mieux comprendre ma propre pratique artistique et ainsi pouvoir mieux la communiquer aux autres.

Deux types de lecture de l'œuvre d'art

Il y a deux types de lecture possibles lorsqu'on se retrouve devant une œuvre d'art. La première est une lecture de nature sensible et affective, sur la base du goût personnel du spectateur. La deuxième est une lecture de type intellectuel face à la démarche même de l'artiste, à sa façon de traiter le sujet et à sa relation au propos évoqué à l'intérieur de l'œuvre.

Le problème, si l'on ne donne pas au spectateur l'outil approprié pour entrer en relation intellectuelle avec l'œuvre, est de le contraindre à rester au niveau sensible, souvent gouverné par le "j'aime, j'aime pas" ou exprimé par le "c'est intéressant". Par contre, il est possible de ne pas aimer une œuvre, de ne pas vouloir l'accrocher dans son salon, mais de vouloir comprendre ce qui a animé l'artiste lors de sa réalisation.

Cette réflexion intellectuelle face à l'œuvre d'art pourrait permettre à plus de gens de voir la pertinence et l'utilité de l'œuvre et de saisir la démarche artistique dont elle est le produit. Cependant, sans outils appropriés, cette réflexion intellectuelle est souvent impossible à réaliser pour le spectateur, puisqu'il ne possède pas les connaissances utiles pour entrer en communication avec l'artiste derrière son œuvre. D'où le fait qu'il tend plutôt à rester en mode de communication sensible avec l'œuvre d'art.

Pour que la pensée se mette en opération, il faut un contexte et des repères, un point de départ, un élément déclencheur. Ce point de départ peut être constitué d'un titre approprié, d'un court texte explicatif qui situe l'œuvre dans une démarche et explique certains signes présents dans l'œuvre, ce qui peut avoir pour effet de piquer la curiosité du spectateur et de lui permettre de mieux apprécier, à la fois intellectuellement et d'une manière sensible, le travail de création qui lui est présenté.

*Le titre est un trait d'union sensible entre le spectateur et l'œuvre, il annonce d'une façon métaphorique les intentions de l'artiste.*³⁰

La présence d'un élément spécifiquement conçu pour éveiller l'intellect face à l'œuvre d'art ne peut que bénéficier à celle-ci. Car elle peut permettre à des gens qui n'apprécient pas l'œuvre de trouver malgré tout la démarche artistique intéressante. Elle peut également leur faciliter l'appréciation de l'œuvre pour ses formes, ses couleurs et son rendu, même si la démarche de l'artiste leur apparaît tout à fait accessoire, ou finalement, dans le meilleur des cas, l'appréciation tant de l'œuvre que de la démarche sur laquelle elle s'appuie.

Les seuls artistes pouvant craindre une telle approche sont ceux qui se cachent derrière l'incompréhension du public pour louer leur propre intellect et leur création artistique sous le prétexte d'être eux-mêmes *des incompris tellement en avance sur leur temps*.

Les gens sont souvent déconcertés par les différentes manifestations qu'on leur présente comme de l'art contemporain: ils ne comprennent pas, n'aiment pas ce qu'ils voient et doutent même que ce soit de l'art. Ils se sentent exclus, parfois même méprisés. Or ceux qui pratiquent cette forme d'art, comme ceux qui gravitent autour, dans les musées, les galeries, les revues, ont tendance à s'isoler dans des tours d'ivoire, à n'échanger qu'entre initiés. Certains voient même dans le fait de ne pas être compris ou acceptés une sorte de valeur ajoutée à leurs créations. (Frappier, 1997: VII)

Cette position critique que je partage et qui concerne une portion importante de l'art contemporain m'a lourdement interpellé depuis mes études universitaires, tant au baccalauréat, à la maîtrise, qu'au niveau du doctorat.

Voilà pourquoi, une ultime intention de cette recherche est de fournir aux artistes qui le désirent un outil pour faciliter l'établissement d'une communication

³⁰ Georges Dyens, artiste, professeur à l'Université du Québec à Montréal et directeur de la thèse.

entre eux et le public. C'est un échange qui ne ferait que des gagnants, j'en ai la conviction.

La polémique entourant l'installation de la sculpture de Pierre Bourgault sur la Promenade Samuel de Champlain à Québec en novembre 2007 illustre parfaitement le sens de ce propos.³¹

Rappelons d'abord les faits. Au début de novembre 2007, on procède à l'installation d'une sculpture de Pierre Bourgault dans un nouveau parc linéaire aménagé sur les berges du Fleuve Saint-Laurent à Québec et situé, grosso modo, entre le Vieux Pont de Québec et le Cap Diamant, la Promenade Samuel de Champlain. Une sculpture monumentale faite en acier qui paraît malgré tout assez minuscule dans le contexte de cet environnement où les paysages ont des allures d'immensité infinie.

Pourtant, quelques jours plus tard, une polémique prenait forme en rapport avec l'installation de cette "sculpture contemporaine" sur ce lieu et allait faire rage dans les médias durant plusieurs semaines. Le débat fut vif et nourri et les positions, radicales et tranchées. Articles, éditoriaux, chroniques, billets, opinions et lettres ouvertes dans le carrefour des lecteurs des différents journaux, nouvelles à la radio et à la télévision, reportages, bref, une véritable polémique, aux couleurs de déchaînement médiatique. L'enjeu: la sculpture de Bourgault et, à travers elle, un débat de fond sur les artistes et l'art contemporain.

Pour se faire une idée du débat déclenché à cette occasion, rappelons simplement quelques-uns des titres de journaux portant sur cette affaire. Certains sont suivis d'un bref extrait, révélateur en la circonstance.

³¹ Voir les titres suivants: April, 2007; Bouchard, 2007; Bourque, 2007; Buisnières, 2007, (2); Charest, 2007; Côté, A.-P., 2007; Dugal, 2007; Fleury, 2007; Forget, 2007; Fortin et Simard, 2007; Fortin, J.-S., 2007; Fournier Vallière, 2007; St-Laurent, 2007; Tanguay, 2007.

"L'artiste Pierre Bourgault et sa sculpture installée sur la Promenade Samuel de Champlain. L'œuvre qui fait des vagues." (*Le Soleil*, 14 novembre 2007: 1)

"Affreux!" (Bouchard, *Le Soleil*, 7 novembre 2007: 25)

"Le Carrefour des lecteurs se fait critique d'art!" (Fortin et Simard, *Le Soleil*, 12 novembre 2007: 23)

"Des œuvres d'art?" (Fournier Vallière, *Le Soleil*, 12 novembre 2007: 23)

"Une masse d'acier froid". (St-Laurent, *Le Soleil*, 12 novembre 2007: 23)

"Ça fait mal, dit le sculpteur Pierre Bourgault. Son œuvre qualifiée d'horreur". (Buissières, *Le Soleil*, 14 novembre 2007: 9)

"Des alliées pour la sculpture". (Buissières, *Le Soleil*, 14 novembre 2007: 9)

"J'apprécie beaucoup l'œuvre de Bougault". (Côté, A.-P., caricaturiste, *Le Soleil*, 14 novembre 2007: 27)

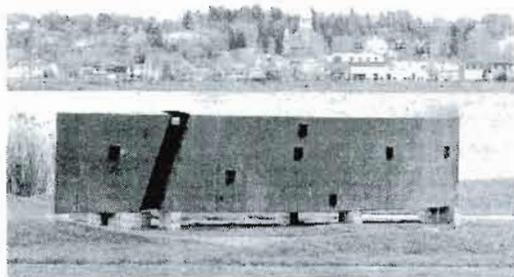
"Chronique d'art et de politique. L'art est un acte de communication et l'œuvre n'aura de force que si elle trouve écho chez celui qui regarde." (Bourque, *Le Soleil*, 17 novembre 2007: 6)

"Une œuvre ne doit pas plaire à tous!" (April, artiste, *Le Soleil*, 17 novembre 2007: 39)

"Bourgault et le verre de trop". (Fleury, *Le Soleil*, 18 novembre, 2007: 26)

"Singularité de l'art contemporain. Certains défenseurs de l'œuvre de Pierre Bourgault affirment que ses détracteurs ne comprennent pas la portée intellectuelle de l'art contemporain. ... l'œuvre elle-même... est trop souvent vide de sens. Goethe disait: "Le classicisme, c'est la santé; le romantisme, c'est la maladie." L'art contemporain, c'est l'agonie pour ne pas dire la mort." (Forget, *Le Soleil*, 20 novembre 2007: 25)

J'ai également participé à ce débat médiatique, à titre d'artiste-sculpteur, dans un article publié par *Le Soleil*, in *Cyberpresse*, le 18 novembre 2007. De cet article, intitulé: *L'art contemporain. Réactions à la sculpture de Bourgault: des incultes?*, je tire certains extraits qui éclairent le débat et permettent de conclure.



Une grosse pièce de métal de 34 pieds de long... c'est un bateau. Je peux comprendre, mais après. Avec le titre, *Latitude 51° 27' 50" – Longitude 57° 16' 12"*, et un peu de recherche, ce qui demande d'abord de retourner à la maison et de se donner la peine de fouiller sur internet afin de trouver Blanc-Sablon sur une carte, c'est possible. Toute la réflexion sur la construction d'une école par le père de l'artiste, le lien entre le passé et le futur de Québec, ce n'est pas si évident.

Le problème que cette sculpture fait jaillir, à la manière de la fontaine de Tourny, est que la grande majorité des citoyens de la ville n'y comprend rien. Et c'est souvent le cas face aux expressions de l'art contemporain.

Est-ce vraiment parce que les gens sont incultes qu'ils ont cette réaction, comme le laissent entendre certains critiques d'art, ou est-ce plus simplement parce que ces mêmes critiques ne font pas correctement leur travail qui devrait consister à informer et à éduquer le public à cet art souvent hermétique, par choix, plutôt que de s'affairer à louer l'élitisme d'une poignée d'artistes?

La difficulté que posent plusieurs expressions d'art contemporain est qu'elles sont généralement présentées sans mise en contexte, sans explication, bref sans aucun moyen utile pour qu'un néophyte puisse même espérer décoder le message de l'œuvre, encore moins toute la richesse de la pensée de l'auteur, ses inspirations, ses aspirations, qui l'ont poussé à réaliser cette œuvre. Le fait que l'artiste, Pierre

Bourgault, ait dû se défendre, et d'une manière éloquente et déterminante, ajouterais-je, illustre bien le problème de la communication entre l'artiste et le public, en particulier en ce qui concerne l'art contemporain. Cette communication s'instaure le plus souvent en réaction à la critique du public, plutôt que de manière à ne faire qu'un avec la présentation de l'œuvre.

Est-ce la faute du spectateur? Je ne crois pas. Si une petite plaque avec un texte de quelques lignes situant et expliquant la sculpture de Bourgault avait été placée tout près, il aurait alors été possible aux passants de réfléchir sur le contenu du message et la symbolique portés par l'œuvre et de comprendre, plutôt que d'être cantonnés à une appréciation première du contenant souvent exprimée d'une manière viscérale par le "j'aime/ j'aime pas" ou, pour ceux qui se veulent politiquement correct, par le "c'est intéressant".

C'est mon point de vue: il appartient aux critiques d'art de faire correctement leur travail et aux artistes de faire leur bout de chemin pour être en alliance avec le public, complices, plutôt qu'en retrait, de l'autre côté de la barricade. (Fortin, J.-S., 2007)

Troisième partie

Notre pratique artistique: une totalité articulée

Présentation

La troisième partie correspond au *deuxième objectif* de la thèse: *définition de notre pratique comme une totalité articulée*. Elle compte quatre chapitres. Le chapitre 15 procède à une analyse systémique de notre pratique artistique afin de la construire sous la forme d'une totalité articulée et de la définir comme un système spécifique structuré. Les trois autres chapitres explorent chacun des grands axes constitutifs de cette pratique. Le chapitre 16 porte sur la finitude humaine, le chapitre 17 traite de l'expression artistique de la finitude humaine à partir d'un détour par l'histoire et la mythologie et le chapitre 18 discute, finalement, du cheminement de création de nos représentations artistiques de la finitude humaine.

Par ailleurs, l'objet de la thèse étant notre pratique artistique prise dans sa globalité, les trois grands axes ne constituent pas, en eux-mêmes, la préoccupation principale de la recherche. Ils n'ont d'importance qu'en tant qu'éléments constitutifs spécifiques du thème central qui définit l'identité spécifique de notre pratique. D'où le fait qu'ils sont traités selon leur importance relative par rapport à la pratique de création artistique comme telle, qui repose sur une démarche de recherche-crédation.

Chapitre 15

Analyse systémique de notre pratique artistique

La première partie présente un bref historique qui remonte aux origines connues de cette perspective particulière de la connaissance, ainsi qu'à ses fondements théoriques généraux. La deuxième partie procède à l'analyse systémique de notre pratique artistique.

La systémique: histoire et théorie

Rendu à l'étape de procéder à la systématisation des connaissances acquises dans le cadre du récit de pratique autobiographique, dans la perspective ultime d'élaborer notre modèle, nous nous sommes tourné du côté du paradigme de la systémique.

Cette approche, **la systémique**, contrairement au paradigme dominant du rationalisme classique, autrement nommé le cartésianisme positiviste, repose sur des principes d'analyse qui correspondent aux particularités de cette démarche de recherche, de même qu'aux intentions poursuivies. Ces intentions sont de l'ordre de la compréhension et de l'interprétation du phénomène à l'étude, notre pratique de création artistique, plutôt qu'elles n'ambitionnent d'établir une "explication

scientifique rigoureuse" fondée sur l'établissement d'une relation linéaire de cause à effet.

Il apparaît donc important de faire un court historique de ces deux visions afin de mettre en évidence leurs particularités et leurs différences, pour bien comprendre les raisons qui nous ont incité à choisir l'approche systémique plutôt qu'une approche plus classique de construction de la connaissance.

Si l'on s'entend généralement pour faire remonter à Parménide (515-450 av. J.-C.) et à Aristote (384-322 av. J.-C.), deux grands philosophes grecs, le rationalisme classique comme perspective particulière de production de la connaissance de la nature, c'est René Descartes, au XVII^e siècle, dans son célèbre *Discours de la méthode* (1637), qui lui a donné son expression théorique la plus élaborée et qui a constitué, de ce fait, la source d'inspiration principale des sciences physiques modernes. Descartes énonçait quatre principes à la base de cette perspective particulière de la connaissance, le rationalisme classique, qui allait être progressivement désigné, au fil du temps, par le terme de cartésianisme positiviste. Ces quatre principes sont les suivants.

1. *Ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connaisse évidemment pour telle, c'est-à-dire éviter soigneusement la précipitation et la prévention...*
2. *Diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre.*
3. *Conduire par ordre mes pensées en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu comme par degrés jusques à la connaissance des plus composés...*
4. *Faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales que je fusse assuré de ne rien omettre. (Descartes, in Durand, 2002: 7)*

En ce qui concerne le paradigme de la systémique, les auteurs reconnaissent généralement que c'est le biologiste Ludwig Von Bertalanffy qui en a jeté les bases au cours des années 1930, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Désireux de surmonter, dans son domaine de recherche, certaines difficultés ou contraintes rencontrées sur le plan de la méthode, il eût l'intuition d'entreprendre de concevoir la réalité organique comme une globalité, fondée sur le principe du mouvement et des relations complexes entre ses constituantes.

Plus tard, au cours des années qui suivront l'après-guerre, Von Bertalanffy s'investira dans l'élaboration de la théorie sous-jacente à sa perspective et publiera le résultat de ses recherches dans un ouvrage intitulé *General system theory* en 1968. (Chevalier, 2003: 231)

Au fil du temps, cet ouvrage constituera la référence pour des chercheurs de plus en plus nombreux engagés tant dans le domaine des sciences physiques que dans celui des sciences humaines et sociales.

Il faut pourtant reconnaître que les racines historiques de cette autre perspective de la connaissance, la systémique, ne sont pas si récentes. Certains auteurs en font remonter l'origine au grand philosophe grec Héraclite (540-480 av. J.-C.). En effet, dans son traité *De la nature*, dont il ne reste d'ailleurs que certains fragments, Héraclite écrit:

Joignez ce qui est complet et ce qui ne l'est pas, ce qui concorde et ce qui discorde, ce qui est en harmonie et ce qui est en désaccord. (Héraclite, dans Durand, 2002: 3)

C'est Blaise Pascal (1623-1662), finalement, grand philosophe et aussi génie des mathématiques, qui donnera à la systémique, avant même que le terme ne soit connu, son expression théorique et méthodologique la plus forte et la plus claire. Dans ses *Pensées*, publiées par ses amis en 1670, il écrit:

Donc toutes choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiatement et immédiatement et toutes s'entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties. (Pascal, dans Lugan, 2000: 6)

Tant de siècles se sont écoulés avant que la systémique n'acquiert le statut de paradigme fondamental spécifique de production de la connaissance, en parallèle au paradigme du rationalisme classique ou du cartésianisme positiviste, et que les chercheurs de différentes disciplines entreprennent résolument de s'y intéresser et d'en faire une pratique de recherche systématique.

À cette étape-ci, il paraît utile de présenter les particularités des deux approches ou paradigmes, le rationalisme classique et la systémique, à partir d'un tableau comparatif sommaire préparé par Daniel Durand (2002: 8) et inspiré de l'ouvrage de Jean-Louis Le Moigne intitulé *La théorie du système général. Théorie de la modélisation* (PUF, 1977). Ce tableau est complété par la présentation d'une appendice plus élaborée.³²

Tableau II
Tableau comparatif
Approche rationaliste classique – approche systémique

<i>Approche rationaliste classique</i>	<i>Approche systémique</i>
Préceptes:	Préceptes:
- d'évidence	- de pertinence (par rapport au chercheur)
- réductionniste (priorité à l'analyse)	- de globalisme (par rapport à l'environnement du système)
- causaliste (raisonnement linéaire)	- téléologique (recherche du comportement du système)
- d'exhaustivité	- d'agrégativité (en vue d'une représentation simplificatrice)

³² Voir, à ce propos, l'appendice H intitulé *Tableau comparatif de la dimension normative des paradigmes cartésien et systémique*, selon Lessard-Hébert, 1984. Voir également l'ouvrage de Joël de Rosnay (1975: 119).

Daniel Durand, dans son ouvrage (2002: 8-11), fait reposer la théorie générale de la méthode d'analyse systémique sur *quatre concepts fondamentaux* qui sont:

- la globalité,
- l'organisation,
- la complexité,
- l'interaction.

À cet égard, la convergence entre les différents penseurs et théoriciens de la systémique est importante et bien réelle. Par ailleurs, parmi ceux-ci, il y a des variantes significatives et des particularités nombreuses et notables. Mais là n'est pas notre propos.³³

En 1985, le Collège français de systémique proposait une définition très large et présentée sous forme linéaire, dont il vaut la peine de faire état. Cette définition est reproduite ci-dessous *en un langage mixte grapho-discursif* (Durand, 2002: 46).

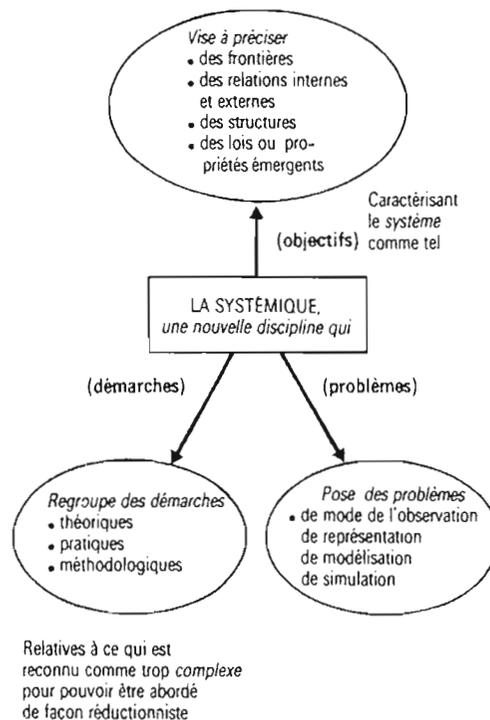
Vision systémique	Méthode systémique
Pensée systémique	Approche systémique
Regard systémique	Démarche systémique
Sensibilité systémique	Modélisation systémique
Sagesse systémique	Rigueur systémique

Comme le souligne Daniel Durand (2002: 47), ces diverses expressions montrent que cette "nouvelle discipline" peut être considérée soit comme une vision du monde et des systèmes qui nous entourent, soit comme une méthode pratique d'appréhension, d'analyse et de compréhension de ces systèmes. Cette deuxième voie est celle qui est privilégiée aux fins spécifiques de ce chapitre.

³³ Il peut être utile de référer le lecteur intéressé aux ouvrages de certains auteurs, dont Joël de Rosnay (1975: 89-142), Jean-Louis Le Moigne (1977), Alex Mucchielli (2002: 248-249), Jean-Claude Lugan (2000) et, finalement, Ludwig Von Bertalanffy (1980, aussi 1968 pour l'édition originale en langue anglaise).

Pour compléter la présentation de *La systémique: histoire et théorie*, la figure suivante, préparée par Daniel Durand et incorporée à son ouvrage, est reproduite ici (2002: 47). Elle constitue une synthèse pertinente des propos tenus sous cette rubrique.

Figure 11
La systémique, une nouvelle discipline



C'est sur la base de cette arrière-scène théorique générale que s'est développée l'analyse systémique de notre pratique artistique. Ce détour historique et théorique d'un parallèle entre le cartésianisme positiviste et la systémique a constitué l'occasion d'un apprentissage et a permis de confirmer la pertinence de la proposition faite par l'un de nos professeurs de procéder à une analyse systémique de notre pratique

artistique préalablement à sa modélisation, jonction entre le récit de pratique et le modèle,

Analyse systémique de notre pratique artistique

Définition du concept de système

Dans le chapitre 3, à l'occasion de la formulation de la problématique, le concept de système a été défini. Nous en rappelons l'énoncé pour faciliter la lecture.

*Un **système** est un ensemble articulé d'éléments constitutifs qui interagissent entre eux et dont les rapports déterminent à la fois la structure de la totalité, les fonctions de chacune des parties, de même que la nature et le sens de sa dynamique évolutive dans l'espace et dans le temps. (Fortin, D., 2004)*

L'analyse systémique: notre perspective

En référence à la définition qui précède, **l'analyse systémique** consiste en une démarche rigoureuse visant à construire la connaissance de la nature et du fonctionnement interne d'un système spécifique, situé dans son contexte environnant qui interagit également avec lui.

En somme, un système est une totalité structurelle et dynamique, fait d'éléments constitutifs qui interagissent d'une manière complexe et dont les rapports déterminent la forme de la totalité, les fonctions de chacune des parties, la nature de ses relations avec son contexte et le sens de son mouvement évolutif. L'analyse systémique n'est rien d'autre que son étude attentive et systématique.³⁴

³⁴ Voir, à ce propos, les auteurs suivants: Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 119-121, 169-173 et 194-204; Lavoie, Marquis et Laurin, 1996: 77 et 79; Landry, 2003: 469-501 et Chevalier, 2003: 231.

Notre pratique artistique est un système

Notre pratique de création d'œuvres artistiques sur la finitude humaine et son inspiration historique **forme**, en elle-même, **un système spécifique**.

Principes méthodologiques pour une analyse systémique de notre pratique

Pour définir ce système, il faut d'abord porter un regard sur cette pratique, c'est-à-dire:

- la circonscrire comme totalité articulée,
- repérer ses principaux éléments constitutifs,
- établir la nature de leurs rapports,
- identifier le moteur, la source interne de sa dynamique évolutive,
- préciser la nature de ses relations avec son contexte.

Application de ces principes à notre pratique artistique

Par rapport à notre pratique artistique, l'application de ces principes, comme cela a été fait de façon exploratoire dans les différentes figures illustratives en parties I et II de la thèse, donne ce qui suit.

- **La totalité articulée** qui définit notre pratique comme système spécifique tient dans la formulation du thème central qui la nomme et la circonscrit. Ce thème s'énonce ainsi: *de la finitude humaine à sa représentation artistique, l'inspiration historique: une démarche de recherche-crétion.*

- **Les principaux éléments constitutifs** de ce système sont d'abord les trois grands axes qui structurent cette pratique et qui sont incorporés dans l'énoncé du thème central, à savoir:
 - l'axe de la philosophie,
 - l'axe de l'histoire et de la mythologie, et
 - l'axe de la création artistique proprement dite, qui consiste dans l'élaboration de nos représentations d'œuvres sculpturales sur la mort, définie comme la dimension principale de la finitude humaine.

À ces trois axes, s'ajoute le processus même de la démarche artistique: la recherche-crédation.

- **La nature des rapports** entre ces grands axes et la démarche de recherche-crédation, comme fondement du processus de notre pratique artistique, fait partie de l'objet de la recherche de thèse. Ces rapports reposent sur une dialectique complexe qui se déploie à l'intérieur même de l'artiste qui agit, dans sa pratique, avec tout son bagage.
- **Le moteur ou la source interne de la dynamique évolutive** de notre pratique artistique repose sur l'artiste lui-même qui agit, empiriquement et intuitivement, dans une perspective de recherche-crédation, à partir d'une inspiration, en vue de la réalisation technique d'œuvres sculpturales, en fonction de ses propres représentations de la finitude humaine.

Quant à l'évolution dans l'espace et dans le temps de la dynamique du système de notre pratique jusqu'à ce jour, elle a été reconstituée dans les premiers chapitres de la thèse et dans le récit de pratique autobiographique présenté en deuxième partie. Prédire l'avenir de cette évolution constitue

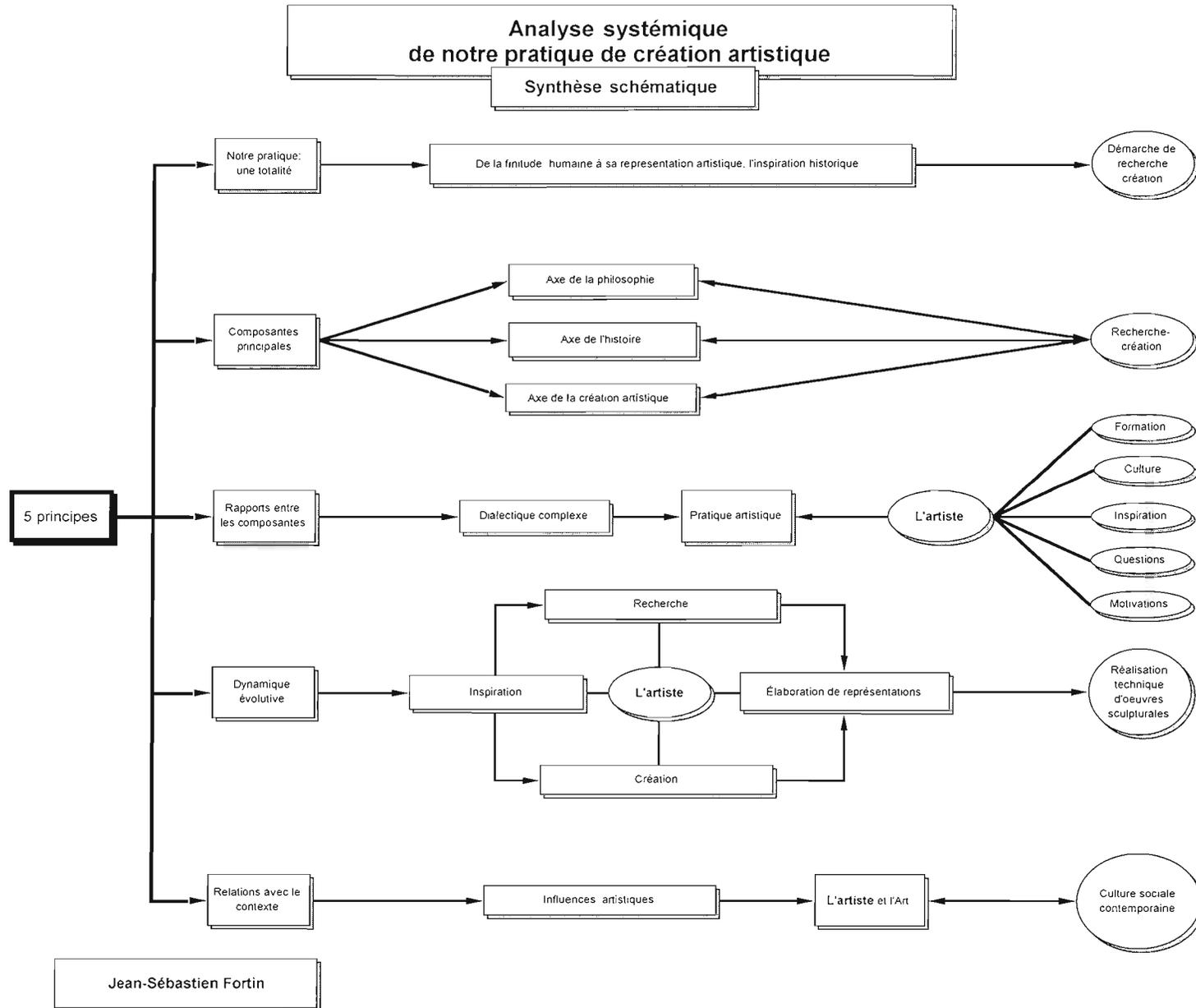
une aventure périlleuse et téméraire, compte tenu de la multiplicité des facteurs qui échappent à notre contrôle.

- Finalement, **notre pratique est tributaire du contexte socio-culturel** dans lequel nous évoluons, **des influences artistiques** qui nous marquent, qui se manifestent à travers nos œuvres et qui façonnent notre conception de l'Art et de son rôle dans la société.

En somme, l'analyse systémique de notre pratique, comme lieu d'arrimage et d'articulation entre le récit et le modèle, opère de la manière suivante. Elle puise dans l'un la matière factuelle non structurée, la transforme par une démarche de systématisation (cinq principes) et construit notre pratique comme une totalité articulée, en la définissant comme un système spécifique. D'autre part, elle fournit la matière de base ainsi transformée comme matériau de référence pour la construction du modèle. C'est ce modèle qui sera utilisé pour l'analyse des œuvres déjà produites et pour la création d'œuvres nouvelles.

La figure 12 représente la synthèse de l'analyse systémique de notre pratique de création artistique élaborée ci-avant. Une manière de la représenter sous la forme d'une structure schématisée, selon les principes de la systémique. Cette figure rend transparente l'application des principes de la praxéologie, fondement épistémologique de la recherche.

Figure 12



Chapitre 16

La finitude humaine

Une question philosophique au cœur de l'histoire de l'humanité

La finitude humaine constitue le premier des trois grands axes de cette démarche de recherche-crédation artistique. En cette notion, réside également le concept-clé de celle-ci. Une question fondamentale: *la mort! Qu'est-ce que la mort? Pourquoi la mort? Pourquoi la mort au cœur de la vie?* Cela définit, pour nous, l'essence même de la notion de finitude humaine, qui est à la base du questionnement qui oriente l'ensemble de notre production artistique.

Cette préoccupation sur la finitude humaine et son expression artistique, à travers les œuvres produites, s'inscrit au cœur même d'une recherche existentielle qui occupe la pensée des philosophes depuis la nuit des temps. Nous avons fait nôtre ce questionnement qui prend d'ailleurs, depuis longtemps, une place importante dans notre réflexion.

Depuis l'origine de l'homme, la question centrale qui s'est posée à l'être humain est la suivante : "Qui suis-je? D'où viens-je? et Où vais-je?". Cette question existentielle première de l'homme par rapport à son identité, ses origines, sa finalité et son sens a suscité, à travers l'histoire de la pensée, des réflexions multiples qui se sont cristallisées essentiellement dans deux grands courants de recherche, dont les

réponses se sont exprimées par différentes visions de la réalité humaine. Ces deux courants sont principalement :

- le Grand courant historique de la pensée théiste et spiritualiste qui remonte aux origines de l'humanité;
- le courant plus récent de la pensée matérialiste et athée.³⁵

Le Grand courant historique de la pensée théiste et spiritualiste établit, comme constat existentiel premier, le caractère intrinsèque d'incomplétude et d'inachèvement de l'homme en lui-même. Dans cette vision, l'idée centrale est que l'être humain n'existe pas par lui-même, il n'existe que comme le résultat de l'action créatrice d'une force qui le transcende et qui est seule à être à l'origine de son existence, seule à pouvoir le maintenir en existence et seule à pouvoir combler le vide intérieur de son incomplétude, de son inachèvement, vide vécu principalement sous la forme de la solitude intérieure. En conséquence, cette force supérieure est la seule à pouvoir constituer la finalité ultime de l'homme, tout en lui donnant un sens de plénitude depuis son origine jusqu'à sa fin.

Cette force supérieure, ou l'Être suprême, portera tous les noms que l'on connaît dans la multiplicité des mythologies théistes à travers l'histoire humaine. On la nommera Zeus, Jupiter, Jésus-Christ, Yahvé, Jéhovah, Allah, Bouddha. Dans ce courant de pensée, les questions fondamentales de l'homme n'ont de réponses qu'en l'Être suprême dont l'homme est la créature.

Selon la pensée théiste, la mort n'est pas une fin, mais plutôt une étape vers autre chose, un autre monde, un autre état d'existence. La croyance en l'existence

³⁵ Dans le contexte social actuel, ce débat fondamental sur la condition humaine d'existence a cours avec intensité, en particulier parmi les scientifiques, les philosophes et autres penseurs, artistes et certains groupes de "croyants". Il se cristallise autour de deux grands pôles: le créationnisme et l'évolutionnisme. Voir, à ce propos, l'appendice I intitulé *Théisme et matérialisme. Créationnisme et évolutionnisme*.

d'une force supérieure, qui est Dieu, est à l'origine même de l'interprétation de la présence de l'homme sur terre, qui est vue comme un passage, un voyage vers un autre monde, un monde meilleur ou différent.

Certaines croyances chrétiennes tirées de *La Genèse*, de *L'Apocalypse* et d'autres textes religieux ont retenu notre attention, de même que certains personnages de la mythologie grecque et romaine, et qui sont autant de manifestations concrètes des réponses apportées à ce questionnement fondamental sur le sens de l'homme, sur le sens de son existence et sur le sens de sa mort.

En contrepartie, n'ayant pu trouver une réponse satisfaisante à leurs interrogations existentielles dans ce premier grand courant historique de la pensée théiste et spiritualiste, certains penseurs ont cherché ailleurs d'autres explications. La conception propre au deuxième grand courant de la réflexion sur l'existence humaine, le matérialisme athée, induit, dans sa vision la mieux connue, que l'homme s'explique par lui-même et qu'il ne peut trouver ni son sens, ni sa finalité à l'extérieur du monde matériel qui l'entoure, qui le supporte et duquel il tire son existence.

Dans ce courant, l'homme naît de la matière. Il n'a d'autre explication que l'évolution de la matière dont il est le résultat, et sa finalité n'est autre que de retourner à la matière. Son sens étant de construire en lui-même et par lui-même sa propre plénitude d'être et d'utiliser ses facultés pour embellir la vie et ainsi parachever le monde. En l'absence d'un être suprême, la mort, dans ce courant de pensée, est une fin ultime conséquente et sans lendemain. Parmi ces penseurs, un certain nombre s'inscrivent à l'intérieur d'une perspective philosophique particulière plus récente: *l'existentialisme*.³⁶

³⁶ Les penseurs de l'existentialisme, comme mouvement philosophique, ont développé une méthode de réflexion et de recherche spécifique sur la condition humaine d'existence: la phénoménologie. Voir, à ce propos, le chapitre 5 de la thèse, de même que l'appendice E intitulé *La méthode phénoménologique*.

Le propre de la philosophie existentialiste est de faire de l'homme la base de départ de sa réflexion, *et d'affirmer la prééminence de l'existence humaine sur l'essence et d'en tirer les conséquences concernant la libre détermination de l'existence humaine par elle-même* (Gerbier, 2003: 404). L'existentialisme a mis à contribution un nouveau concept, celui de *finitude*³⁷, soit le caractère de l'être humain considéré comme ayant la mort en lui à chaque instant de sa vie. C'est là que se situe l'ancrage profond de la notion de finitude humaine, le concept-clé de notre démarche de création artistique.

Nous tenions notre filon. Nous nous sommes rapidement mis à la tâche pour découvrir toute l'ampleur d'une telle démarche. Ne nourrissant aucune prétention philosophique, après avoir scruté attentivement certains ouvrages d'Hannah Arendt, Jacques Colette, Didier Julia, ... nous avons décidé de baser nos références, principalement, à partir d'un ouvrage reconnu et plus accessible, celui d'Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes* (1962). Nous sommes conscient des limites d'un tel choix mais l'objectif n'est autre que de situer le concept de finitude humaine dans l'histoire de la philosophie et de présenter notre conception personnelle sur la finitude humaine, source d'inspiration de notre démarche de création.

Dans son ouvrage, Mounier présente un tableau d'ensemble, une sorte de grande fresque de toute cette portion du champ de la philosophie que l'on nomme l'existentialisme. Il en reconstitue minutieusement l'histoire, dont il fait remonter les origines jusqu'à Socrate (470-399 av. J.-C.), dont la pensée est parvenue jusqu'à nous, faute d'écrits personnels, par ses deux grands disciples successifs, Platon (427-348 av. J.-C.) et Aristote (384-322 av. J.-C.). Puis il y a eu Pascal (1623-1662), comme chaînon intermédiaire.

Mounier étudie également la pensée des principaux auteurs qui, à compter du XIX^e siècle, ont contribué à structurer tout ce pan de la philosophie: Kierkegaard

³⁷ Pour la définition du concept, voir également le glossaire.

(1813-1855), Bergson (1859-1941), Jaspers (1883-1969), Gabriel Marcel (1889-1973), Charles Péguy (1873-1914), d'une part et, d'autre part, Heidegger (1889-1976), Nietzsche F. (1844-1900) et Jean-Paul Sartre (1905-1980), entre autres.³⁸

Mounier définit comme suit l'existentialisme:

À la rigueur, il n'existe pas de philosophie qui ne soit existentialiste. ... On se demande ce que ferait la philosophie si elle n'explorait l'existence et les existants.

Cependant, on attache plus volontiers le nom d'existentialisme à un courant précis de la pensée moderne. En termes très généraux, on pourrait caractériser cette pensée comme une réaction de la philosophie de l'homme contre l'excès de la philosophie des idées et de la philosophie des choses. Pour elle, non pas tant l'existence dans toute son extension, mais l'existence de l'homme est le problème premier de la philosophie. Elle reproche à la philosophie traditionnelle de l'avoir trop souvent méconnu au profit de l'esprit. (Mounier, 1962: 8-9)

L'existentialisme est formé de deux grands courants de pensée: le courant du matérialisme athée et le courant du spiritualisme chrétien.³⁹ Deux courants de pensée qui s'opposent mais qui ont en commun la même base de référence qui constitue la source de toute leur réflexion critique, à savoir: l'homme, plus précisément l'existence de l'homme et sa condition humaine spécifique principale, soit la mort toujours présente au cœur même de la vie. *Tout existentialisme est d'abord une philosophie de l'homme... qui se caractérise toujours... par une conception singulièrement dramatique du destin de l'homme* (Mounier, 1962: 37).

³⁸ Voir, à ce propos, la figure 13 placée à la fin de ce chapitre et intitulée *L'arbre existentialiste*.

³⁹ Il n'y a pas totalement consensus sur ce point. Pour Didier Julia, *cette distinction n'enveloppe pas toutes les formes d'existentialismes* (Julia, 2001: 88), alors que pour Hannah Arendt, *la philosophie de l'existence s'est développée à travers un grand nombre de virtualités encore inexploitées* (Arendt, 2002: 25).

Comme déjà mentionné, la position de ces deux courants de pensée sur les thèmes chers aux existentialistes est de façon générale à l'opposé, avec certaines nuances selon les penseurs. Certains thèmes en lien étroit avec nos préoccupations nous ont particulièrement interpellé dans cette quête de connaissance.

Sur le thème de la *contingence* de l'être humain (caractère fortuit, accidentel), l'existentialisme chrétien explique que *sa propre contingence prend racine dans la contingence originelle de l'acte créateur gratuit, redoublée par la miséricorde gratuite de l'Incarnation et de la Rédemption, insistant sur la bonté du geste plutôt que sur l'horreur sacrée qu'inspire le mystère primitif* (Mounier, 1962: 39). Alors que pour l'existentialisme non chrétien, *l'homme est un fait nu, aveugle. Il est là, comme ça, sans raison* (Mounier, 1962: 40). C'est ce que Heidegger et Sartre appellent sa *facticité*.

Cette fragilité, cette précarité primitive de la contingence de l'être humain entraîne une précarité continuelle, un sentiment d'*angoisse*, dans le sens "d'inquiétude métaphysique", ressentie à travers les tourments individuels de l'homme et l'absurdité de sa vie. Selon le courant d'inspiration chrétienne, il est inexact de limiter cette fragilité et cette angoisse à des marques de faiblesse et de néant, il faut y voir *la rançon de notre force suprême, la liberté et le pouvoir de choix, moment privilégié de l'existence* (Kierkegaard, in Mounier, 1962: 53). Pour Heidegger, l'angoisse est *le signe du sentiment authentique de la condition humaine... de notre être-dans-le-monde, ... de notre marche vers la mort* (Mounier, 1962: 52).

La notion de *temps* y est également fondamentale. Une doctrine de la *temporalité* est indissociable de toute philosophie existentielle. Pour Kierkegaard, *l'accent est mis sur l'instant, point d'impact de l'éternité dans le temps, point de décision du choix existentiel, atome d'éternité et non pas atome précaire de temps comme le moment de la jouissance* (Mounier, 1962: 49). Le temps comme l'être est plénitude pour Kierkegaard et Jaspers. Alors que pour Sartre, un des penseurs

importants du courant du matérialisme athée, *le passé, c'est le dépassé, le présent, c'est la fuite perpétuelle devant cette mort qui nous talonne* (Mounier, 1962: 49).

Cette réflexion sur la temporalité dans l'existence humaine nous ramène irrémédiablement à la manifestation ultime de notre *finitude humaine*, la mort.⁴⁰

Le sens que l'on donne à la mort est intimement lié au fait que l'on accepte ou pas le Pari de Pascal.⁴¹ Jean Guitton, dans la préface des *Pensées* de Pascal, résume son raisonnement en ces termes:

Si vous renoncez aux faux plaisirs, vous ne perdez presque rien. Si vous gagnez (la religion de Jésus étant vraie), vous gagnez tout. Qui ne refuserait de céder du rien pour avoir tout. D'autant que ce renoncement au rien des faux plaisirs vous donnera dès cette vie le bonheur humain. Pariez donc et sans hésiter. Faites comme si vous croyiez! Cette nouvelle conduite insinuée dans votre corps avant d'avoir la foi qui la justifie, déclenchera la foi. Et vous vous apercevrez que vous n'avez rien perdu et tout gagné. (Guitton, dans Pascal, 1962: 15-16)

La position des existentialistes chrétiens face à la finitude humaine est loin d'être monolithique. Ne nourrissant aucune prétention d'exégète, bien au contraire, nous voulons simplement présenter, dans les limites de notre compréhension, différentes conceptions susceptibles de témoigner de toute cette complexité.

⁴⁰ La notion de finitude humaine est définie en relation d'opposition par rapport à la notion d'infinité divine. Elle réfère aux limites, ou encore au caractère d'incomplétude et d'inachèvement propre à la condition humaine et caractéristique de l'existence de l'homme, en opposition à ce qui est désigné théoriquement par la notion de plénitude de Dieu, si tant est qu'il existe; car là-dessus, nous le savons, tous les penseurs de la philosophie existentialiste ne s'entendent pas. Finalement, au cœur de la finitude humaine, sa dimension principale: la mort! La mort au cœur même de la vie de l'homme, en opposition au caractère d'éternité propre à la plénitude de Dieu. (Fortin, D., 2004) (Voir, à ce propos, la figure 14 placée à la fin de ce chapitre et intitulée *La finitude humaine. Esquisse de l'arbre conceptuel.*)

⁴¹ *Argument invoqué par Pascal dans le but d'amener le non-croyant à miser en faveur de l'existence de Dieu, en comparant les risques encourus par son salut dans les deux hypothèses.* (Gesquière, 2003: 770)

Pour certains théologiens des parages existentialistes qui voient dans le déroulement de la vie que noirceur, vicissitude, échec total jusqu'à la porte de la mort, *la mort n'est pas une fin, bien au contraire, elle est le seul commencement* (Mounier, 1962: 58).

Gabriel Marcel, pour qui *la foi n'est pas une opinion ou un état d'âme, elle est le fond de l'être que je suis, mystère de la lumière de la révélation* (Colette, 1999: 78), médite sur la mort à partir de l'être aimé. C'est à partir de l'expérience de l'amour qu'il réfléchit sur l'immortalité. *Dire: Tu ne mourras point, c'est avouer son amour, mais c'est aussi confesser que les morts vivent en ce monde comme témoins de l'amour inconditionné* (Colette, 1999: 75). Il trouve scandaleux, pour une philosophie qui constitue l'être de l'homme comme avenir, d'accepter comme ultime destin un événement qui le transforme en passé pur. (Mounier, 1962: 59)

Karl Jaspers ne s'identifie ni à la position chrétienne ni à l'agnosticisme pur. Il rejette l'idée d'immortalité au grand dam de Gabriel Marcel. Pour lui, la mort n'est une menace absolue que pour l'existence empirique et n'a aucune emprise sur l'existence transcendante. (Mounier, 1962: 60)

Le courant existentialiste athée est aussi riche en nuances, mais Heidegger résume assez bien la position dominante.

Chaque vie marche irrémédiablement à la mort. La mort n'est pas un accident, elle ne vient pas du dehors, comme l'opinion banale veut s'en persuader, elle est notre possibilité suprême. L'existence humaine est être-pour-la-mort. Mourir de ma mort est en effet la seule chose que personne ne puisse faire pour moi. Ma mort est ma possibilité la plus personnelle, la plus authentique, la plus absurde en même temps. Elle n'est pas au bout de ma vie, elle est présente à chaque moment de ma vie, dans mon acte même de vivre. (Heidegger, in Mounier, 1962: 60-61)

Contrairement à Sartre pour qui la naissance et la mort sont totalement absurdes (Mounier, 1962: 62), Heidegger, face à cette certitude de la finitude absolue de l'être humain, voit la possibilité d'atteindre *la liberté devant la mort* (Mounier, 1962: 61) dans la façon de vivre l'attente de notre mort. Deux possibilités s'offrent à l'homme. La première réside dans la fuite, l'oubli dans la recherche de plaisirs excessifs, l'indifférence ou les mythes religieux. L'autre avenue est celle qui s'ouvre sur la liberté devant la mort. *Vivre authentiquement, c'est vivre en conformité entière à ce sens de la vie, vivre dans l'attente constante de la mort et de son imminence possible, regarder face à face cette compagne de chaque instant* (Heidegger, in Mounier, 1962: 61). Ce lien intime de la mort à la vie authentique l'*humanise* quand même un peu...

La réflexion de la philosophe Françoise Dastur dans *La finitude impensable* permet de cheminer davantage dans ce sens. Pour elle,

Il ne s'agit pas de nier l'appartenance de l'être humain à l'ordre de la nature... Il s'agit simplement de mettre l'accent sur ce que l'être humain a de spécifique, et qui est précisément sa capacité en tant qu'existant à prendre en charge et à transformer la situation de fait qui est la sienne... Car un discours reste malgré tout possible, non pas sur la mort elle-même, qui est l'impensable même, mais sur l'existence en tant qu'elle est mortelle, sur la mortalité... Le seul discours sur la mort qui soit authentique doit donc s'en tenir à la pure expérience de son imminence. Le fait d'être mortel ne signifie plus alors incomplétude et imperfection, et notre propre mort ne peut plus dès lors être envisagée comme purement accidentelle, mais au contraire comme ce qui nous permet d'être ouverts au monde et d'entrer en relation avec les choses et les êtres.

C'est à partir de là qu'il devient possible de trouver dans la finitude, c'est-à-dire dans la mort elle-même, la condition d'une existence pleinement humaine. Ce qui veut dire que nous devons considérer la mort moins comme une limite, un défaut, un manque, quelque chose de négatif – ce qui ferait justement que l'homme n'est pas un dieu – que comme une ressource, la source secrète à partir de laquelle l'existence humaine peut se déployer.

Ainsi il est plus urgent que jamais pour l'homme de devenir le mortel qu'il est (Martin Heidegger, Essais et conférences, 1958, p. 213). Car "devenir ce que l'on est", selon cette antique parole que Nietzsche a reprise aux Grecs⁴², c'est refuser de se laisser entraîner dans ce leurre aussi vieux que l'homme qui consiste à penser qu'il est possible de vaincre la mort et de s'ériger en maître de l'existence. Devenir un mortel, c'est en effet cesser de céder aux illusions de l'immortalité, cesser de supposer qu'il y a quelque chose que l'on pourrait nommer absolu et qui subsisterait indépendamment de l'homme, c'est parvenir à véritablement habiter la Terre et séjourner dans un corps. À partir de là pourrait être révélé à l'homme le fait que l'angoisse de la mort n'est nullement incompatible avec la joie d'exister. (Dastur, 2004: 927)

À partir de ces lectures, de nos réflexions et de notre brève expérience de vie, nous sommes parvenu à préciser davantage ce qu'est la mort.

Nous n'appartenons à aucun courant philosophique particulier. Notre perspective philosophique est personnelle, et la vision du monde, de l'homme, de la vie et de la mort qui nous est propre résulte de tout un ensemble d'influences. Certes, le christianisme, vu l'éducation reçue, de même que les deux grands courants de l'existentialisme ont joué dans le développement de notre manière de voir les choses. Parmi ces deux courants, il faut reconnaître que notre affinité va plutôt du côté des penseurs qui se situent dans la branche du matérialisme athée, où les perspectives particulières sont d'ailleurs multiples. Par contre, la réflexion de la philosophe Françoise Dastur sur la condition humaine, en lien avec l'existentialisme, donne les mots à notre propre conception de l'homme, de la vie et de la mort.

La finitude humaine et sa dimension principale, la mort, occupent une place très importante dans notre vie, dans la façon de regarder le monde et de vivre les événements qui marquent le passage du temps.

⁴² Formule de la II^e Pythique de Pindare dont Nietzsche fit en quelque sorte sa maxime propre.

La mort, et cette prise de conscience qu'elle peut arriver à tout instant donnent une perspective très "réaliste" du monde et de la vie. Elle est à l'opposé du pessimisme, car "cela pourrait être pire... tu pourrais être mort". Cette prise de conscience de cette réalité humaine, du fait inévitable de notre mort, permet de mettre les événements qui surviennent en perspective et d'apprécier ce que nous vivons maintenant.

Cela ne signifie pas que rien n'est planifié, au contraire, mais que nous restons à l'écoute des possibilités qu'offre le moment présent, tout en restant conscient de l'endroit, du but à long terme que nous nous sommes fixé. Ainsi, une vie qui serait vécue uniquement dans le présent resterait une vie sans focus, sans direction, mais une vie vécue dans l'attente du futur serait, par contre, vouée à une constante insatisfaction. Il faut donc savoir où l'on veut aller pour donner une orientation à sa vie, pour se donner l'énergie d'avancer, mais la certitude d'une mort éventuelle incite à apprécier et vivre pleinement l'instant présent.

Puisque l'on ne sait pas quand la mort frappera, le temps est donc précieux, il faut faire ce que l'on peut et ce que l'on veut maintenant et non demain, car il sera peut-être trop tard.

C'est ça, pour nous, la finitude de l'homme. C'est sa prise de conscience qu'il n'est pas éternel, que s'il désire faire quelque chose de sa vie, il doit le faire dès maintenant, cela ne peut attendre, car sa vie peut s'arrêter là... La finitude humaine et la réflexion qu'elle suscite sur la condition humaine d'existence nous ont permis de saisir les chances qui passent et de regarder en avant, de nous rendre compte que chaque moment de vie, chaque chose accomplie, chaque bonheur et chaque peine sont les signes que nous sommes bel et bien en vie et que la mort a été encore une fois repoussée à plus tard.

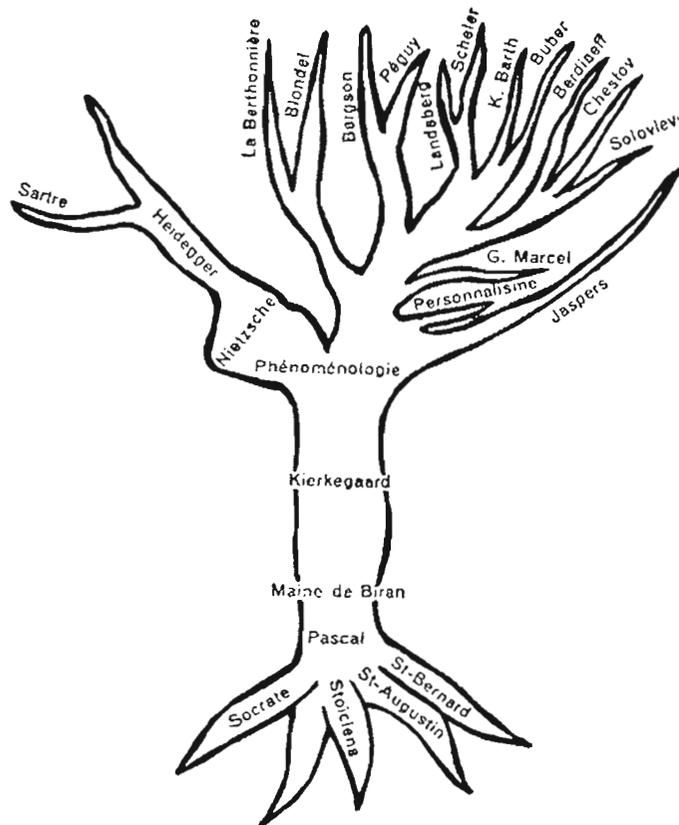
Cette réflexion constante et ce dialogue particulier avec la mort nous ont poussé à de nombreux questionnements, en particulier sur les divers visages qu'elle peut emprunter lorsqu'elle décide enfin d'intervenir dans nos vies.

La finitude humaine est la thématique que nous avons cherché à représenter dans chacune de nos œuvres, celles évoquées dans le récit de pratique et les autres dont il sera fait état en cinquième partie.

Ce détour par la philosophie, en particulier l'existentialisme, traduit bien la spécificité de notre démarche artistique, la recherche-crédation, comme mode opératoire du processus de réalisation de chacune des œuvres. Ce processus repose sur une dialectique complexe entre la création d'œuvres et la recherche thématique qu'elles visent à exprimer, à travers l'élaboration de nos propres représentations qui, elles, puisent inspiration dans l'histoire et principalement dans la mythologie.

Figure 13

L'arbre existentialiste

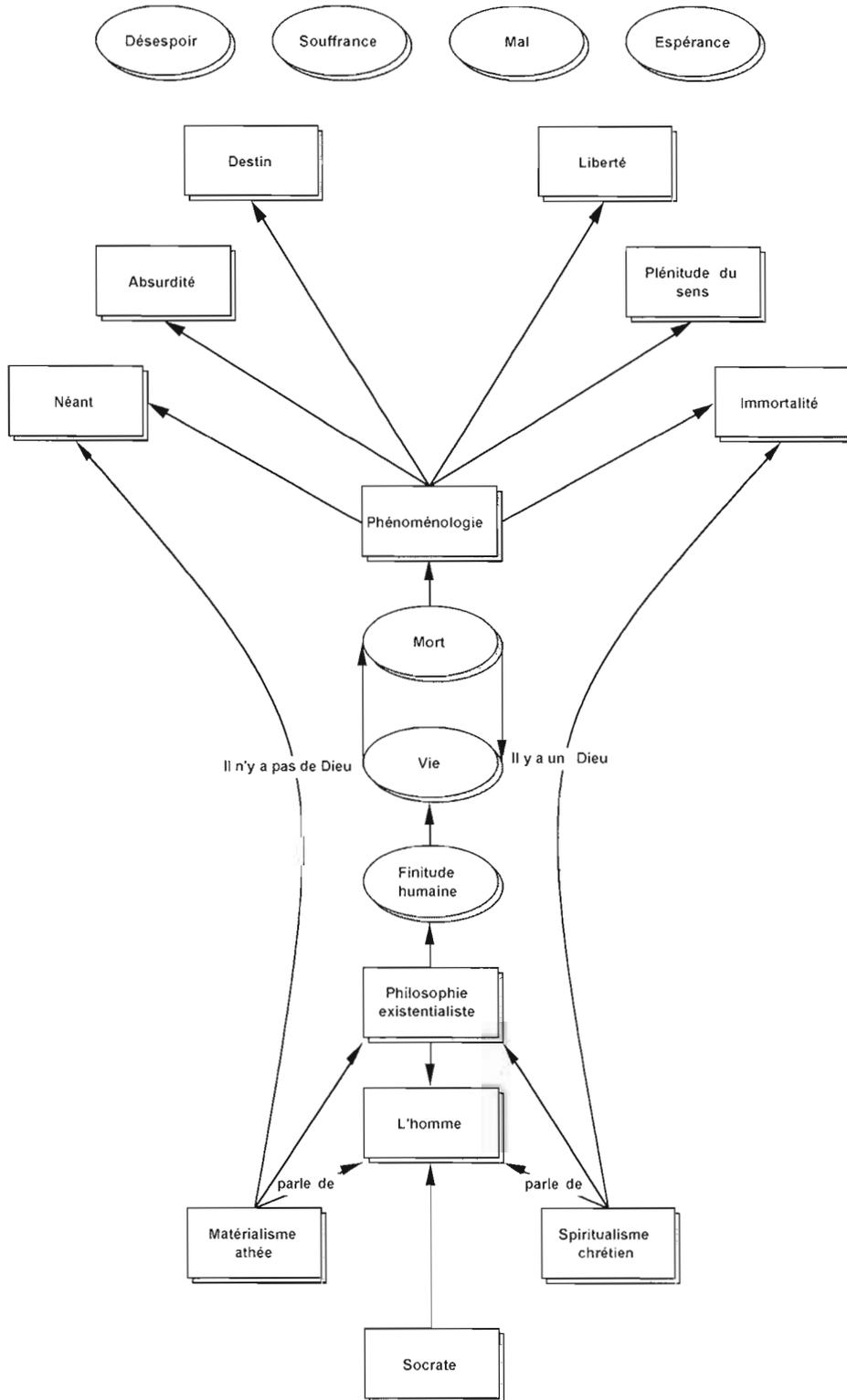


Source: Mounier, 1962: 12.

Figure 14

La finitude humaine

Esquisse de l'arbre conceptuel



Chapitre 17

Expression artistique de la finitude humaine: détour par l'histoire et la mythologie

Le deuxième des trois grands axes à la base de cette démarche de recherche-crédation porte sur l'expression artistique de la finitude humaine dans l'histoire et la mythologie, en particulier la mythologie classique occidentale, grecque, romaine, chrétienne et les personnages qui y évoluent. C'est un choix personnel de privilégier la mythologie comme source d'inspiration principale pour l'élaboration de nos représentations d'œuvres artistiques, sculpturales ou littéraires, sur la finitude humaine. Et ce choix, il est strictement lié à une question d'intérêt pour la mythologie, sans compter que la mythologie constitue une source d'inspiration tout à fait inépuisable quant à cette quête du sens de la vie et de la mort.

A priori, la mythologie se définit comme étant l'étude des mythes. Et les mythes, ce sont essentiellement des récits populaires ou littéraires qui mettent en scène des personnages surhumains: dieux, demi-dieux ou êtres légendaires, dans des situations imaginaires, et qui ont une signification historique particulière dans la symbolique de la culture des peuples qui les élaborent. Ces récits mythiques s'expriment généralement dans des formes artistiques symboliques très variées: le conte fantastique, la fable, la poésie, la sculpture, la peinture, la musique, la danse et l'architecture.

La mythologie constitue une forme d'histoire vivante de la pensée de l'homme. Elle est la représentation symbolique des questionnements de l'homme et des explications élaborées par lui pour tenter de comprendre l'incompréhensible et l'inconnu et pour s'expliquer à lui-même l' inexplicable, à une époque donnée et dans un contexte particulier. Par les mythes, les métaphores, les thématiques, les signes, les symboles et l'imaginaire, les hommes se sont représenté ce qu'ils ne parvenaient pas à comprendre au moyen de la seule rationalité de leur pensée. Parviendrons-nous jamais, d'ailleurs, à comprendre ce qu'est vraiment la mort? Et la vie humaine? Et l'homme lui-même? Présentement, nous ne le pouvons pas. Et c'est précisément cette incapacité à pouvoir comprendre et expliquer ce mystère qui nous incite à retourner vers cet imaginaire qu'est la mythologie, un imaginaire d'une richesse unique, tant sur le plan de la pensée que celui de la représentation artistique.

Gaston Bachelard⁴³ exprime bien toute la complexité, la richesse et l'actualité des mythes lorsqu'il écrit que *"tout mythe est un drame humain condensé. C'est pourquoi tout mythe peut si facilement servir de symbole pour une dramaturge actuelle"* (Bachelard, in Diel, 2002: 8). À travers les siècles, le domaine des mythes a intéressé des gens de formations diverses: philosophes, historiens, linguistes, poètes, artistes, sociologues, psychanalystes, psychologues, qui les ont interprétés selon différents paramètres. Certes, nous sommes loin du simple récit anecdotique qui captive encore l'attention des jeunes dans les bandes dessinées ou les dessins animés et qui furent aussi pour nous, à l'époque de notre enfance, l'occasion de découvrir ce monde peuplé de super héros, de combats titanesques capables de nourrir l'imaginaire.

⁴³ Gaston Bachelard, philosophe et sociologue français et aussi grand penseur de l'épistémologie appliquée au champ des sciences sociales et des sciences humaines.

C'est à la lecture de la traduction des mythes du psychologue et philosophe Paul Diel, dans son livre *Le symbolisme dans la mythologie grecque*⁴⁴, que nous avons découvert toute la justesse du lien finitude humaine – mythologie, établi de façon intuitive dans le cadre de notre pratique artistique. Diel nous entraîne dans l'arrière-scène de ces récits de dieux, demi-dieux, héros, où *c'est tout l'humain qui est engagé dans le mythe*. Les mythes ne présentent pas que des combats livrés par des dieux contre des dangers extérieurs mais traduisent plutôt les combats incessants qu'ils doivent mener contre *le mal intime*, leurs limites, leurs faiblesses psychiques, la menace de déchéance morale qui peuvent entraîner *la mort de l'âme*. *Ils parlent de la destinée humaine sous son aspect essentiel, destinée consécutive au fonctionnement sain ou malsain (évolutif ou involutif) du psychisme* (Bachelard, in Diel, 2002: 12). C'est l'humanité entière qui est en scène, qui lutte et évolue.

Ainsi, les mythes créés par l'homme au fil des siècles ont été porteurs des mêmes inquiétudes profondes que les philosophes de l'existentialisme, en particulier par rapport à la finitude de la condition humaine, c'est-à-dire ses limites physiques et psychiques, son incomplétude, sa destinée ultime: la mort, et de ce fait le besoin de trouver un sens à sa vie.

Diel retrace les grandes lignes de l'évolution historique du mythe. Les anciennes fabulations mythologiques apparaissent comme étant d'abord l'explication des phénomènes cosmiques et météorologiques liés intimement à la survie des hommes qui, devenus sédentaires, vivent de la terre. Le soleil, la lune, l'alternance du jour et de la nuit, la pluie deviennent des forces intentionnelles, bienfaisantes ou malfaisantes, des divinités qui s'affrontent. Mais, au-delà de ce besoin pragmatique d'expliquer leur univers, la question de sa présence même, lui si petit, si faible dans cet univers, fait son chemin. *D'où vient-il que l'être humain est appelé à vivre au*

⁴⁴ Voir, à ce propos, la figure 15: *Les dieux grecs. Arbre généalogique* (Philip, 1999: 124), à la fin du chapitre.

milieu de cette immensité qui l'effraie et qui pourtant le berce et qu'advient-il de lui après la mort? (Diel, 2002: 17)

Dans leur lien avec l'univers, les mortels doivent mériter les bontés des divinités astres, du soleil qui les réchauffe, de la pluie qui apporte la récolte, ils doivent être dignes des faveurs accordées. Ainsi, l'homme se voit comme pouvant influencer ces dieux dont sa vie dépend. Pour ce faire, il doit *s'élever* moralement pour atteindre l'idéal représenté par la divinité. Cet homme purifié et grandi devient le *héros-vainqueur* symboliquement élevé au rang de divinité. De ce fait, le symbole divinité peut venir visiter les mortels sous figure d'homme. Alors qu'à une époque les divinités n'étaient que la représentation des puissances astrales, elles deviennent *l'image idéalisée de l'âme humaine et de ses qualités* (p.18).

À partir de ce moment, la fabulation s'amplifie, les aventures mettant en scène des divinités humanisées prennent forme, passant de la simple allégorie relative aux astres à des récits symboliques représentant l'activité intentionnelle de ces divinités anthropomorphisées. Mais les intentions symboliques des divinités ne sont en fait que la projection des propres intentions de l'homme. Les combats des dieux n'existent que par rapport à l'homme et ses besoins, lesquels ne sont plus uniquement de l'ordre des utilités extérieures, mais plutôt celui de la recherche de la satisfaction essentielle, l'orientation sensée de la vie humaine: *la discipline dans l'activité et l'harmonie dans les désirs* (p.19).

Ce sont les dieux qui jugent l'activité des hommes et deviennent ceux qui récompensent ou punissent, selon que les actions de l'homme sont justes et témoignent de motifs purs ou sont injustes, signes d'intentions impures qui provoquent alors des conflits entre les hommes, engendrant des maux terrestres imaginés par les dieux pour sanctionner leur errance. Ces intentions impures prennent la forme de monstre que l'homme doit combattre. Pour Diel, *la figuration mythique qui à l'origine ne parlait que des astres et de leurs évolutions imaginées comme une*

lutte entre les divinités, finit par expliquer les conflits réels et intrapsychiques de l'âme humaine (p.20).

L'homme cherche à comprendre ses propres motifs, à contrôler ses propres actions et à interpréter les actions d'autrui pour mieux s'imposer ou se défendre. Il cherche aussi à justifier l'insoutenable et à falsifier certains motifs, ce qui le fait osciller entre la joie que lui procure l'harmonisation de ses motifs, de ses actions et l'angoisse coupable liée aux mensonges vaniteux à l'égard de lui-même. Bref, il prend conscience de ses limites. La divinité est *la figuration de l'idéal d'harmonie et de joie* (p.23) et le combat héroïque de l'homme va lui permettre de surmonter sa tendance incessante de justification mensongère.

Selon Diel, les mythes traitent de la cause première de la vie (thème métaphysique) et de la conduite sensée de la vie (thème éthique). L'homme a toujours voulu comprendre et expliquer le monde qui l'entoure et la création même de cet univers. Comme la cause première de l'existence de l'univers demeure un *mystère* pour l'esprit humain, la vie est alors perçue comme une manifestation de ce mystère, une sorte de révélation. Le mythe concrétise la *cause première* et la nomme *divinité créatrice*, l'esprit absolu. L'homme doit employer sa vie à se rapprocher le plus possible de l'image qu'il se fait de cet esprit absolu. Sa tâche essentielle est *de remplir le sens de la vie, de développer sa qualité suprême en se spiritualisant* (p.33). Mais cette tâche semble être imposée à l'homme par la divinité et non choisie par lui, d'où la difficulté de l'accomplir. Les tentations de l'affectivité sont multiples et viennent compromettre sa réalisation.

L'homme combat les monstres, symboles de l'exaltation affective des désirs, du fonctionnement malsain, par des armes symboliques prêtées par la divinité, images des fonctions psychiques, telle la force de la spiritualisation et de la sublimation, capable de vaincre ses démons (p.33). En être responsable, l'homme peut et doit, par *le fonctionnement sain de la psyché (âme)* (p.34), se maîtriser et maîtriser le monde.

Les combats héroïques des mythes reflètent donc les aventures essentielles de chaque vie humaine, lieu où les possibilités de spiritualisation-sublimation et de perversissement s'offrent à lui (p.33-34). Pour Diel, *ces aventures mythiques dans leur ensemble ne sont rien d'autre que la vie psychique, ses manifestations et ses phénomènes* (p.34).

De l'étude approfondie et exhaustive que fait Diel de la psychologie intime, du symbolisme mythique et de la traduction du symbolisme mythique en langage psychologique, il a fallu, compte tenu de la richesse, de la densité et de la complexité de l'exposé, nous limiter à certains éléments importants qui permettent de mieux comprendre les enjeux existentiels présents dans la mythologie.

Le désir humain, selon Diel, occupe une place centrale dans le fonctionnement de la psyché humaine. La joie ressentie par l'homme est le résultat de la *satisfaction d'un besoin vital et l'harmonisation des désirs multiples*. S'il y a contradiction entre le désir et la réalité, l'homme éprouve de la souffrance. *La satisfaction harmonieuse des désirs multipliés apparaît comme le sens ultime de la vie*. (p.36)

Parfois les désirs peuvent être complètement déconnectés de la possibilité de réalisation ou sont injustifiables, ce qui engendre le désespoir, l'angoisse. À la limite, l'angoisse est l'expression *du sentiment d'être tombé hors du sens de la vie* (p.40). Pour Diel, *le mythe figure de ce fait comme tourment angoissé qui accompagne tous les degrés d'égarement comme un "châtiment" infligé par l'esprit symboliquement personnifié: la divinité (...)*. *Ils sont des images-guides destinées à influencer sublimement la délibération intime et à préparer ainsi l'activité sensée* (p.40).

Mais aux exigences parfois angoissantes de cette quête du sens ultime de la vie, Paul Diel perçoit un autre mal qui menace l'homme, celle de la *banalisation*. Dans la recherche de la satisfaction effrénée de tous ses désirs, l'homme court à sa perte, il ne reste que le vide intérieur. *Ce n'est plus la maladie de l'esprit, c'est selon*

la symbolisation mythique, le châtement le plus terrible qui puisse atteindre l'être devenu conscient: la banalisation "mort de l'âme" (mort de l'élan animant, mort symbolique qui atteint l'homme durant sa vie). (p.42) Au cœur même de cet asservissement: la vanité, l'imagination exaltée à l'égard de soi (p.42) qui amène l'homme à se croire une réalisation parfaite, ce qui l'entraîne à poser des gestes insensés.

La banalisation, c'est la perversité sous ses formes non seulement sexuelles mais sociales. C'est *l'abaissement du niveau individuel, l'abandon de l'effort évolutif* (p.157). C'est oublier les besoins de son âme pour laisser toute la place aux besoins du corps. La pression du désir empêche tout geste raisonnable. L'intellect perd sa lucidité, la joie dans l'harmonie est remplacée par l'euphorie béate. L'homme qui ose attaquer ce monstre, la banalisation, est mythiquement le héros. Il pourra vaincre grâce aux armes prêtées par les dieux, symboles de la force spirituelle.

Diel parle de la *banalisation dionysiaque*. Dionysos est le symbole de *l'ivresse orgiaque* dans laquelle peut sombrer l'être humain. C'est la démesure, *le déchaînement sans borne du désir terrestre, symbole de la libération à l'égard de toute inhibition. Il figure le triomphe de la banalisation aussi bien à l'égard des interdictions conventionnelles qu'à l'égard même de l'inhibition spirituelle et sublime* (p.169). L'attrait de cette libération peut facilement prendre place de façon insidieuse dans le subconscient de tout homme.

Dans la mythologie, cette frénésie est exclusivement réservée à des hommes d'envergure. Leur force vitale en perte d'intensité est déviée de leurs aspirations originelles élevées et est dispersée en désirs accidentels et multiples. C'est le cas d'Orphée, d'Héraclès (Hercule), entre autres. Le châtement prévu dans les mythes est *l'écartèlement* par la multiplicité de désirs contradictoires.

À cette libération effrénée s'ajoute, selon Diel, la tendance à la domination qu'il appelle *banalisation titanesque*. Elle fait référence au combat qu'ont mené les Titans contre l'esprit, contre l'Olympe, afin de faire disparaître toute contrainte sublime. Cette banalisation, en l'absence des dieux, n'envisage la supériorité que par le rang social; une telle attitude pouvant mener, poussée à l'excès, au despotisme. Les hommes héroïques doivent donc lutter contre ce danger intrinsèque, cette forme de trahison de l'esprit qu'est la domination perverse (p.180). Le châtimeur prend la forme de l'*écrasement* de celui qui n'a désiré que de faire dominer le principe terrestre ou son *enchaînement à la terre* (Atlas).

Ce sont là les éléments pertinents retenus de ce riche ouvrage de Diel pour mieux saisir toute l'ampleur et la profondeur de la symbolique mythique.

La mythologie grecque, qui a fortement marqué la mythologie romaine, constitue une composante importante de l'univers mythologique qui nous a influencé. Mais c'est la mythologie chrétienne qui se rapproche le plus de nous. Cela s'explique, nous avons été élevé dans la religion chrétienne depuis notre jeune âge et avons fréquenté des écoles dispensant l'enseignement religieux. Il est donc normal que la connaissance des écrits bibliques, ainsi que de certains autres écrits théologiques datant du Moyen Âge et de la Renaissance, influence nos croyances et explique que cette mythologie particulière reste encore aujourd'hui bien ancrée dans notre vision du monde. Les images que les textes bibliques produisent dans notre imaginaire ont maintenant la possibilité de prendre forme.

La lecture interprétative de la symbolique mythique élaborée par Diel, en lien avec le drame humain, apporte un précieux éclairage pour comprendre également la mythologie chrétienne. Par exemple, il est possible d'établir un parallèle entre les divinités anthropomorphisées et Jésus-Christ, présenté comme le fils unique de Dieu fait homme, *l'image idéalisée de l'âme humaine et de ses qualités* (p.18), venu sur terre pour indiquer aux hommes le chemin de l'harmonie et de la joie.

La banalisation peut être représentée par la déchéance de Lucifer, initialement l'ange préféré de Dieu. Sa vanité et sa jalousie l'amènent à se révolter contre Dieu. Vaincu par l'archange Saint-Michel, il est chassé du ciel et condamné à vivre sur (sous) la terre. Il devient ainsi le symbole du mal, qui cherche par tous les moyens à détourner l'âme humaine de Dieu, source de son harmonie, de sa joie et sa promesse d'immortalité. Ainsi en est-il de la succube qui est l'incarnation du mal, représentation de la perversion et de la dépravation sexuelle (banalisation dionysiaque), qui cherche également à détourner l'âme humaine de Dieu pour augmenter le nombre des démons en prévision du combat final entre le Bien et le Mal qui doit avoir lieu à la fin des temps. ("L'Apocalypse", *in* La Bible)

La mort, bien que très présente dans les récits mythologiques, ne revêt pas un visage particulier, il n'y a pas de dieu de la mort. Thanatos n'est pas la mort mais celui qui donne la mort. Apollon et Artémis, à qui l'on donne différentes attributions glorieuses, se sont vus également conférer un caractère funeste. Apollon est regardé comme le dieu du châtement foudroyant. Toutes les morts subites sont le résultat des blessures qu'il inflige de ses traits. Parfois, il condamne l'humanité à une mort plus lente et plus horrible en lui envoyant la peste. Sa sœur jumelle, Artémis (Diane, chez les romains), est aussi responsable de morts soudaines; ses victimes tombent sous ses flèches tirées avec précision et rapidité.

Cette absence de représentation de la mort dans la mythologie classique laisse donc toute la place à l'imaginaire.

Quelque soit l'interprétation que l'on donne de toutes ces théories, les différentes mythologies qui furent inventées tout au long des nombreux siècles de l'existence humaine sont riches de pensée et pleines de poésie, lorsqu'il s'agit d'expliquer et de comprendre les phénomènes tant naturels que surnaturels. Dans sa quête du savoir, en créant des êtres à son image, l'être humain a cherché de tout

temps, par la mythologie, à expliquer la question fondamentale de son existence sur terre. Car, par défaut de pouvoir comprendre directement l'entièreté de l'univers, l'homme tente, au moyen d'êtres divins qu'il construit dans son imaginaire, de se projeter dans un état où cette connaissance pourrait bien être la sienne. D'une certaine manière, on pourrait dire que Dieu créa l'homme, et l'homme, à son tour, créa ses dieux. C'est en effet par la mythologie que l'homme a cherché à s'expliquer son commencement, son origine, et c'est par ce même imaginaire qu'il a tenté également d'expliquer sa fin ultime.

C'est donc précisément tout cet imaginaire des siècles passés, marqué par ce besoin fondamental de l'homme de se représenter ce qui est insaisissable par la nature même de son existence, qui alimente notre inspiration pour la réalisation de nos différentes sculptures. Comme pour les artistes de la Renaissance, la mythologie classique constitue une source d'inspiration sans limite pour l'exploration de la thématique de la finitude humaine, au centre de notre démarche de création artistique.

Bien que certains écrits de la mythologie classique aient été produits il y a plus de deux milliers d'années, les sujets, les personnages et les morales dont ils font état sont toujours d'actualité, de nombreuses adaptations littéraires et cinématographiques réalisées ces dernières années s'en inspirent directement. Aujourd'hui, la finitude humaine est toujours au cœur des préoccupations des auteurs et des créateurs avec des films comme *Équilibrium* et *Matrix*; question traitée de façon à rappeler les grandes tragédies grecques. C'est pourquoi, en plus du fait que ce soit là une passion personnelle, il a semblé justifié de mettre à contribution ces nombreuses références mythologiques pour traiter d'une question qui préoccupe l'humanité depuis son origine, à savoir : la mort est-elle la fin, l'ultime fin de notre existence?

Certains pourraient douter de la pertinence de ce détour par le passé mais P. Commelin, dans *Mythologie grecque et romaine*, apporte une certaine caution à ce choix.

Dans l'enfance des peuples, ... tout n'est que croyances, articles de foi. C'est entendu. Mais dans l'âge mûr des peuples, lors même que la science a dévoilé... un grand nombre des mystères de la nature, l'humanité peut-elle se flatter d'évoluer en pleine lumière? Dans le monde, ne reste-t-il pas encore une infinité de coins ténébreux? En admettant même que tous les secrets de la nature visible et palpable fussent révélés, ne restera-t-il pas toujours ce monde métaphysique, invisible et insaisissable, sur lequel la science a si peu de prise...?(Commelin, 1994: II)

C'est dans ce même esprit qu'en préface de l'ouvrage de Paul Diel, Gaston Bachelard écrit:

Un mythe est donc une ligne de vie, une figure d'avenir plutôt qu'une fable fossile. ... L'homme n'est pas une chose, mais un drame, un acte... L'homme n'a pas une nature, mais il a une histoire. Plus exactement, l'homme veut vivre une histoire, il veut dramatiser son histoire pour en faire un destin.
(Bachelard, G., in Paul Diel, 2002: 12)

Cet autre détour, par la mythologie cette fois, traduit bien la spécificité de notre démarche de recherche-crédation. Processus qui repose sur une dialectique complexe entre la création d'œuvre et, ici, la recherche d'inspirations pour l'élaboration de nos propres représentations de la finitude humaine. Un cheminement dont traite le chapitre suivant.

Si nous nous sommes d'abord intéressé, avec Paul Diel et Gaston Bachelard, à cette lecture psychologique de l'interprétation du mythe et des mythes, c'est parce que notre intérêt premier porte sur la question existentielle de l'homme, de même que sur les réponses apportées par l'homme et l'humanité, à travers son histoire, et puisées au cœur de son imaginaire.

Il est impossible d'ignorer la dimension sociale de l'émergence du mythe et la façon dont il s'incorpore dans la culture des peuples, pour ensuite s'intérioriser dans la *psyché* des personnes à travers tous les mécanismes de socialisation, d'éducation et d'acculturation, même si elle n'est pas pertinente à cette démarche. Car le mythe, dans la culture, assume aussi d'importantes fonctions sociales, comme lieu d'identité des personnes, et il participe intimement à l'organisation de la cohésion d'une communauté, d'un peuple, d'une société. Et là, il a y toute une sociologie du mythe à développer, qui a déjà préoccupé de nombreux chercheurs et théoriciens de l'imaginaire et de la culture.

Chapitre 18

Création artistique de nos représentations de la finitude humaine: un cheminement. Du concept à son actualisation

La création artistique d'œuvres sculpturales ou littéraires, élaborées sur la base de nos représentations de la finitude humaine et inspirées de l'histoire et de la mythologie, constitue le dernier des trois grands axes de cette démarche de recherche-création.

La mort, écrit Thierry Hentsch, est la grande affaire de l'homme. Elle est, qu'il le veuille ou non, le révélateur de sa vie, le suprême moment de vérité, l'échéance qui éclaire la vie de son inéluctable avènement. (2005: 11) C'est cette réalité, le fait que l'homme est certain qu'il va un jour mourir, que nous avons tenu à exploiter et à concrétiser tout au long de ces recherches et de ce travail de création artistique.

Nous ne sommes pas seul à représenter ce questionnement, ou ses réponses éventuelles, sous forme artistique. Depuis des millénaires, les hommes tentent de comprendre ce mystère. Que ce soit les pyramides des Égyptiens, les rituels des Mayas, les gisants du Moyen-Âge, *La Porte de l'Enfer* de Rodin, en référence à *La Divine Comédie* de Dante, les *requiem* ou les monuments à la mémoire des grands hommes qui ont marqué l'histoire (ex. Panthéon de Paris), tous les peuples et les cultures ont donné corps à leur préoccupation sur la mort. (Vovelle, 2002)

L'intention est de démystifier ainsi la relation de peur et d'appréhension que l'homme entretient, en général, face au caractère inévitable de sa mort. Cela est important pour nous, comme artiste-sculpteur. Car, si la mort peut revêtir un aspect de séduction si fondamental et si mystérieux pour certains, parce qu'elle représente, pour eux, ou bien la certitude d'une délivrance totale et radicale de leur état de souffrance insupportable, ou bien la promesse d'une immortalité en un au-delà où l'être devient plénitude et infinité, il y a aussi les autres, tous les autres. Ceux pour qui la mort constitue l'ultime, le dernier événement de la vie, de la vie humaine, qui marque sa fin totale, sans lendemain. Ces autres, pour qui la mort signifie une sorte d'absolu de l'absurdité de la vie, comme déjà évoqué avec certains des penseurs de l'existentialisme matérialiste athée. Point de vue partagé par plusieurs dans nos sociétés et qui ne sont pas nécessairement philosophes. Et, il y a enfin tous ces autres parmi les autres, pour qui la mort constitue une sorte de réalité absente, ou encore parfaitement inconcevable au cœur de leur vie; comme si cet événement représentait quelque chose d'obscur, de si lointain, de tellement aléatoire qu'il finirait même, peut-être, par ne jamais se produire... pour eux.

Nous avons choisi de parler de la mort et de la représenter dans des œuvres pour communiquer certaines idées personnelles et pour partager notre propre état d'âme, comme être humain et comme artiste-sculpteur, en montrant que la peur de la mort et le pressentiment de sa laideur ne sont pas l'unique manière de concevoir et d'envisager la mort. Pour ce faire, un corpus de six œuvres présentant la mort sous différents visages a déjà été réalisé.⁴⁵ Chaque œuvre témoigne de la finitude de l'homme à partir de thèmes, de personnages mythologiques ou littéraires, choisis pour leur capacité d'évocation.

Derrière toute création artistique, aussi "anodine" qu'elle puisse paraître à l'observateur, se cache une démarche artistique, un cheminement qui peut échapper et

⁴⁵ Voir, à ce propos, les appendices A, F et G.

qui échappe souvent au visiteur. Les différentes étapes de la conception, plus ou moins exigeantes, et celles de la réalisation, parfois longues et ardues, laissent toute la place au rendu. Toute œuvre, qu'elle soit reconnue ou non, suppose un long processus de gestation et un accouchement plus ou moins difficile.

La réflexion qui suit met en rapport diverses notions abordées précédemment et retrace le chemin qu'elles nous ont permis d'emprunter jusqu'à maintenant, pour parvenir à la réalisation des œuvres dont il est fait état dans le récit de pratique. Ce cheminement, nous sommes venu au doctorat en études et pratiques des arts pour l'approfondir, le perfectionner et le traduire dans la réalisation de trois œuvres nouvelles où est appliqué le modèle.

À certains égards, cette démarche artistique comporte une parenté avec le graphisme. Dans une approche rigoureuse, nous avons établi, dans un premier temps,

une proposition, un questionnement qui nous intéressait et qu'il semblait pertinent d'approfondir, soit la notion de mort et de finitude humaine. Par des lectures dans des champs d'intérêts autres que l'art sculptural proprement dit: l'histoire, la littérature, la mythologie et la philosophie, nous nous sommes documenté sur le thème étudié et avons construit mentalement un visuel, une représentation. Par la suite, et c'est ici que certaines similarités s'établissent avec la communication graphique, nous avons fait le point sur le message à incorporer dans les œuvres, l'idée à véhiculer, la réflexion à susciter et à



nourrir, et ce, en faisant principalement référence aux sources d'inspiration citées plus haut. Nous avons alors choisi une imagerie transposable en sculpture et dont une partie de la signification pouvait être facilement reliée à la thématique étudiée. Nous avons essayé, par



après, de rendre notre vision de la finitude humaine et de la mort évidente dans les sculptures concrètes réalisées. À cette fin, nous nous sommes inspiré de la scénologie, de la scénographie et de la sémiologie. Ainsi, nos préoccupations intellectuelles personnelles axées sur le thème de la mort et de la finitude humaine, et notre découverte progressive, au cours des dix dernières années, de la *culture gothique* se sont incorporées directement à toute notre production artistique.

Vu la place centrale qu'occupe la mort dans la vie de l'homme, nous avons décidé de construire des sculptures à l'échelle humaine pour la représenter⁴⁶. Ce choix est apparu, dès le départ, comme une évidence et une nécessité. Nous refusons que *nos bronzes* deviennent des bibelots dominés par le spectateur. Nous voulons qu'ils occupent la même place, le même espace que la personne qui les contemple, pour que l'échange se fasse d'égal à égal et non pas comme un observateur qui domine la pièce.

La représentation à l'échelle humaine et la relation qu'elle établit avec le spectateur constituent donc un élément très important de la démarche, vu la nature des thématiques spécifiques étudiées dans nos pièces. Par des moulages de corps humains vivants, nous désirons créer l'occasion d'une rencontre personnelle entre l'œuvre et le spectateur, une sorte de réflexion, d'interpellation et de confrontation avec un aspect de l'œuvre, et la certitude du caractère inéluctable de la mort qu'elle cherche à révéler à celui qui la regarde. L'utilisation d'êtres humains moulés pousse ainsi le spectateur à désirer les êtres qui sont représentés, ou à s'identifier aux personnages, et à observer, comme de



⁴⁶ Pour exprimer les différents visages de la mort, j'ai utilisé à la fois une représentation *holistique* du corps humain (Hercule et Les sirènes) et *fragmentaire* en mettant en scène des torses squelettiques et des crânes (Lucifer et Alice), un torse squelettique et un visage humain (La succube). Deux concepts du corps qui, bien que contradictoires, ont été intégrés à partir du XX^{ème} siècle et qui, selon Bernadette Wegenstein, sont indispensables à *l'imagination et à la configuration du corps*. (Wegenstein, 2006. Traduction libre)

l'intérieur, la mort qui s'apprête à faire son œuvre. Affectionnant tout spécialement la Renaissance, tant en ce qui a trait au costume, aux coutumes, à l'escrime qu'à la sculpture, c'est vers un rendu s'apparentant à celui des grands maîtres comme le Bernin, Giambologna, Michel-Ange, et d'autres plus contemporains comme Rodin, Louis-Philippe Hébert, Henri Hébert et Pierre Matter, que nous nous sommes tourné, espérant un jour nous approcher d'une telle maîtrise de l'art sculptural.

La représentation de thèmes mythiques, romanesques ou inventés, qui s'inspirent de notre conception du sens de la finitude humaine, est l'aspect central de



notre travail. L'accumulation et la superposition de signes font en sorte que le sens de l'œuvre devient ainsi incontournable. L'immersion dans l'histoire qui lui est révélée par l'œuvre permet au spectateur de revivre des moments privilégiés qui lui rappellent les contes d'enfants ou les légendes qui lui étaient racontés autour d'un feu de camp ou dans des bras réconfortants. Elle guide les gens vers une interprétation de la scène qui leur permet ainsi de

saisir notre propre vision de ces événements, vision chargée de signes qui construit comme un pont entre nous et le spectateur. Il nous semble que lorsque le visiteur voit quelque chose qu'il peut reconnaître, ou qui fait référence à son imaginaire, il est porté à s'attarder plus longtemps devant la pièce. Il veut alors tout savoir et tout comprendre, et il cherche à percer le mystère qui s'établit entre l'œuvre, sa propre expérience de vie et ses souvenirs.

La notion de temps est une dimension importante dans tout travail artistique. Notre travail de création fait référence à certains éléments du passé, à une imagerie constituée depuis des siècles, mais décontextualisée et perçue avec les yeux du présent. Le spectateur peut ainsi entrer en contact non seulement avec la pièce en tant que telle, mais aussi avec toute l'histoire dans laquelle elle a pris forme, créant ainsi

une polysémie, soit : ce que la pièce signifie dans le contexte actuel, ce à quoi elle pouvait faire référence dans le passé, et les interrelations entre ces deux éléments.

Le choix des matériaux n'est pas non plus aléatoire. Le bronze établit un lien direct avec les sculptures des siècles passés où, comme le marbre, il était considéré comme un matériau noble. De plus, il évoque chez le spectateur une impression de dureté, de solidité et d'ancienneté. Il met aussi en évidence l'importance et la profondeur du sujet qu'il représente, soit notre propre finitude personnelle. Cependant, la présence de l'acier, matériau plus moderne, permet à l'observateur de saisir tout l'aspect contemporain de la pièce.

Il y a également cette dimension importante de la métamorphose progressive de la sculpture avec le temps, qui modifie ainsi la relation entre l'observateur et l'objet qu'il regarde. Une fois que les empreintes du temps, comme la rouille et les différentes patines, ont laissé leurs traces, la sculpture subit des modifications qui amènent le spectateur à l'inscrire dans une perspective du passé. Il ne la voit plus, dès lors, comme une manifestation du présent. C'est alors que son regard face à l'œuvre change.

En utilisant des matériaux comme le bronze et l'acier qui s'adaptent bien à l'usure du temps, et l'acier inoxydable qui y résiste, ces changements deviennent comme une partie intégrante et complice de l'intention artistique poursuivie. Notre œuvre sculpturale, qui se veut une représentation du destin de l'homme et de tout individu est une représentation influencée par le passé quant à ses thèmes et ses symboles, mais elle reste actuelle par son traitement.

Un travail technique précis⁴⁷, une finition impeccable et un rendu à la hauteur du concept constituent les postulats de base de toute réalisation artistique. Là-dessus, notre production ne fait pas exception. Ce qui explique l'importance du travail investi

⁴⁷ Voir, à ce propos, l'appendice J: *Étapes de réalisation d'une sculpture de bronze.*

dans la réalisation de chaque pièce, de chaque oeuvre et le temps qu'il faut y consentir.

Ce qui vient d'être dit illustre bien la manière dont opère, au cœur de notre pratique, la dialectique complexe de la recherche et de la création pour l'élaboration de nos propres représentations artistiques d'œuvres déterminées. On y retrouve le mouvement constant dessiné par une double opération dans l'acte de chercher et de créer, définie antérieurement par les concepts d'*introspection réflexive théorique* et d'*introspection imaginative opératoire*⁴⁸.

C'est en réfléchissant sur la démarche artistique sous-jacente à la conception et à la production de chacune des œuvres que nous avons découvert non seulement des points communs, mais un "modus operandi" identique, d'où l'idée de construire un modèle de recherche-crédation inspiré de cette pratique. La quatrième partie a pour objectif son élaboration.

⁴⁸ Pour ces concepts, voir le chapitre 2 et le glossaire.

Quatrième partie

Construction du modèle de recherche-crédation

Présentation

La quatrième partie de la thèse correspond au *troisième objectif* poursuivi: *élaboration de notre modèle de recherche-crédation*. Elle comprend un seul chapitre qui rend compte de notre effort axé sur la construction de ce modèle formel.

Chapitre 19

Notre modèle théorique et méthodologique de recherche-crédation artistique thématique

La finalité de la recherche est précisée de la manière suivante dans la formulation du titre de la thèse, à savoir:

Modélisation de pratique

Nous y sommes. Depuis le récit de pratique autobiographique, en passant par l'analyse systémique de cette pratique, nous poursuivons vers la destination ultime: l'élaboration du modèle théorique et méthodologique sous-jacent à cette pratique artistique de recherche-crédation thématique.

Un modèle propre à nous, certes, spécifique à notre pratique personnelle d'artiste-sculpteur, sans doute, mais qui n'en est pas moins susceptible de constituer pour d'autres, artistes et créateurs, une source de référence et d'inspiration utile pour le développement de leur propre pratique de création, sous la forme choisie de la recherche-crédation artistique thématique.

Le rôle du chercheur est de produire la connaissance. Pour Jean-Louis Le Moigne, théoricien de la systémique, *connaître devient représenter*

(systémographe), et plus exactement même, se représenter (1977: 45). Le chercheur est un constructeur de modèles, précisent Goyette et Lessard-Hébert (1987: 121). Le chercheur lui-même constitue un système de représentation (Le Moigne, 1977: 52) qui systémographie systématiquement ou modélise des objets naturels ou artificiels, compliqués ou complexes, en particulier les objets sociaux (Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 120-121). Pour Gilles-Gaston Granger, finalement: La connaissance scientifique de ce qui relève de l'expérience consiste toujours à construire des schémas ou modèles abstraits de cette expérience... (1995: 70).

Le chemin parcouru à cette fin comprend quatre grandes étapes: le concept de modèle, l'esquisse de notre modèle schématique, sa présentation et, en conclusion, la définition de la recherche-création artistique.

On pourra noter que plusieurs des concepts utilisés pour la présentation du modèle ont déjà été repérés puis en partie clarifiés à l'une ou l'autre des étapes antérieures de la démarche de recherche. Il ne faut pas s'en surprendre car le modèle en est l'aboutissement et constitue le point d'arrivée. Il représente comme le sommet de cette longue escalade effectuée depuis le concret du vécu de notre pratique jusqu'à sa théorisation. C'était là, en effet, l'objectif principal de la thèse, dont l'intention était déjà manifeste dans l'avant-projet soumis lors de notre demande d'admission aux études doctorales et qui avait donné lieu, par la suite, à la formulation d'un projet définitif, accepté par le comité d'évaluation en mai 2005.

En conséquence, les clarifications conceptuelles qui s'imposent sont, pour les unes, simplement rappelées alors que d'autres sont directement incorporées au texte, parce que brèves et faciles à apporter. Celles qui demandent plus d'élaboration sont mises en bas de page pour que la lecture de l'essentiel soit allégée des précisions de détail malgré tout nécessaires à la compréhension du modèle.

Cette opération de modélisation repose sur un effort de construction théorique de notre pratique. Bien sûr, cette effort se déploie à partir des connaissances acquises aux étapes antérieures de la recherche, mais il est un travail spécifique de *réflexion consciente et systématique* (cf. premier principe de la praxéologie: la connaissance par l'action à partir de...) qui se déroule selon les principes de l'introspection réflexive théorique, en combinant le double mouvement de l'induction (du concret au général) et de la déduction (du plus général au plus concret)⁴⁹.

Le concept de modèle

Sous cette rubrique, nous traitons de trois questions: la définition du concept de modèle, la précision des notions de modèle formel et informel et de modèle schématique et la présentation d'une typologie générale des modèles.

Un modèle est une *représentation simplifiée d'un système réel*⁵⁰ (Landry, 2003: 472). Il y a deux grandes catégories de modèles, les modèles mentaux et les modèles formels.

⁴⁹ **Induction:** Mode particulier de construction de la connaissance reposant sur un processus d'analyse qui fonde des généralisations sur des faits observés, des cas individuels, et qui consiste à remonter de ces faits aux lois qui les régissent. En somme, l'analyse inductive vise la formulation d'un énoncé général, d'une théorie, à partir de la constatation d'un ensemble de faits spécifiques observés.

Déduction: Mode particulier de construction de la connaissance reposant sur un processus intellectuel qui consiste à établir, sous forme d'hypothèses, un ensemble d'énoncés théoriques qui visent à rendre compte de la réalité. En somme, l'analyse déductive est une opération de nature strictement rationnelle, qui cherche à établir une affirmation générale, un principe explicatif, une théorie, à partir de prémisses, sans avoir recours à l'expérience, mais avec pour objectif d'en rendre compte.

Induction et déduction: Les deux constituants fondamentaux de la dialectique à la base du processus de production des théories de la connaissance.

⁵⁰ Pour la clarification du concept de système, il faut se référer au chapitre 15 qui procède à une analyse systémique de notre pratique artistique. Voir aussi Collerette, 2002: 131-132, et le glossaire.

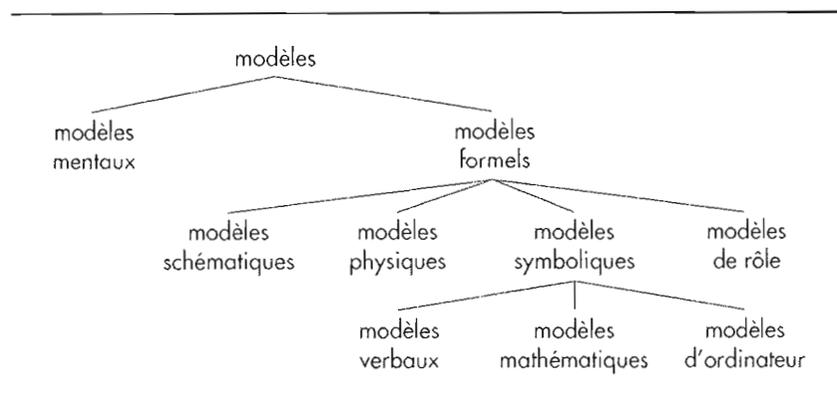
Les **modèles mentaux**, aussi appelés *modèles intuitifs*, sont des représentations **informelles** du système réel. Ils ne sont pas exprimés sous la forme d'un langage formel (Landry, 2003: 473).

Les **modèles formels** sont donc des représentations d'un système réel qui s'expriment dans un langage formel particulier. Les modèles formels comptent quatre catégories spécifiques: les modèles schématiques, les modèles physiques, les modèles symboliques et les modèles de rôle.

Les **modèles schématiques** représentent le système réel à l'aide de dessins, de points, de lignes, de courbes ou de graphiques (Landry, 2003: 474).

La figure qui suit présente une typologie générale des différentes formes d'expression des modèles.

Figure 16
Formes d'expression des modèles
Typologie générale



Source: Landry, 2003: 473.

Esquisse de notre modèle schématique

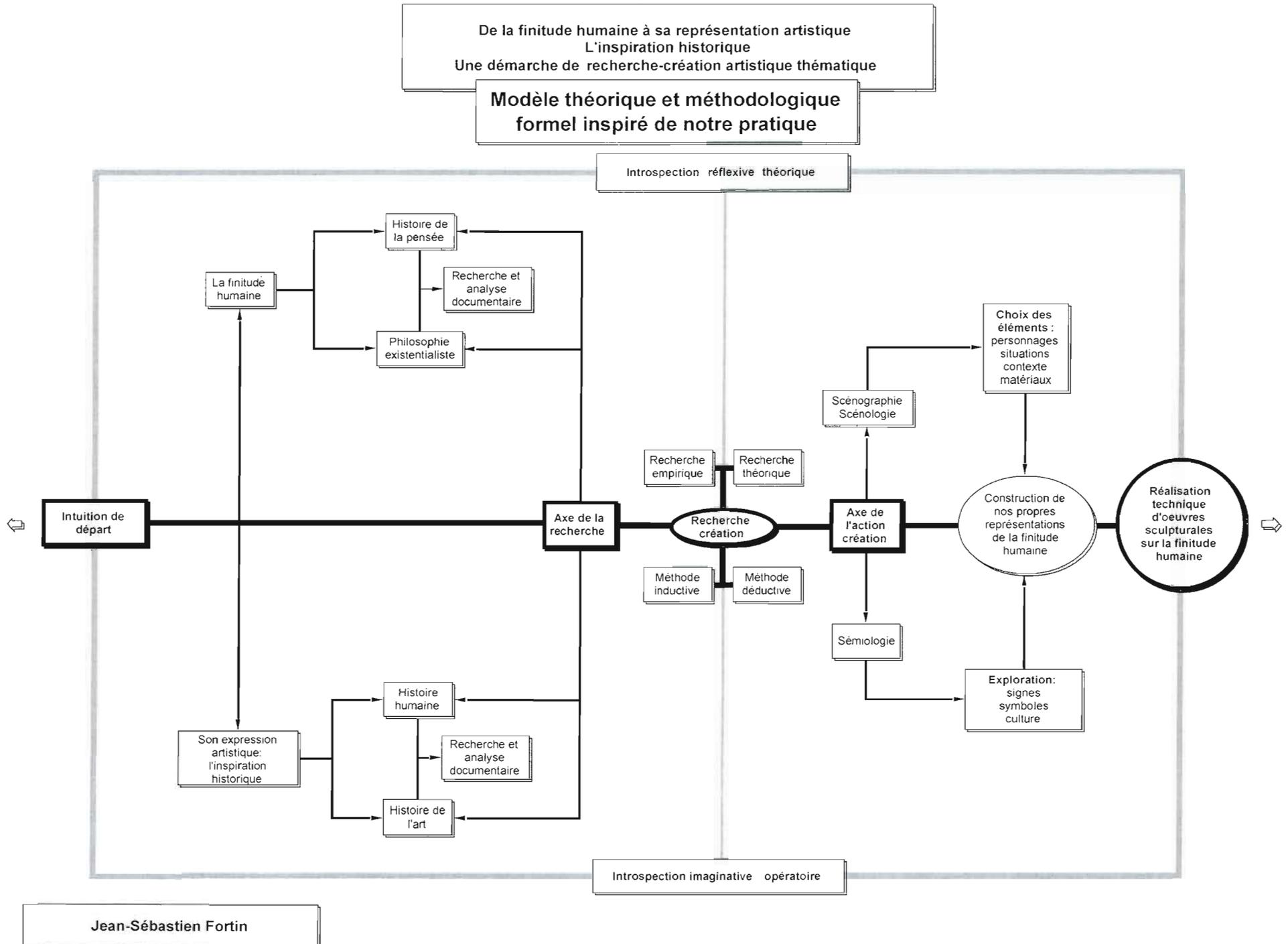
Notre modèle, c'est le fruit d'une intuition qui a pris forme graduellement et qui est venue d'une réflexion sur la dynamique de notre pratique artistique, en particulier de la création d'un ensemble d'œuvres portant sur la finitude humaine.

La construction de ce modèle constitue l'objectif principal de la thèse, en même temps qu'il définit l'hypothèse de recherche qu'elle vise à vérifier, à valider.

Ce modèle, qui est une forme de théorisation de la dynamique de notre pratique artistique, vise à mieux la comprendre afin de mieux l'orienter.

Notre modèle est un modèle formel du type schématique qui représente la dynamique dialectique de recherche-crédation sous-jacente à notre démarche de production d'œuvres artistiques sur le thème de la finitude humaine. La figure 17 présente ce modèle.

Figure 17



Présentation du modèle de recherche-crédation

Le modèle schématique esquissé plus haut représente le système spécifique de notre pratique. Il est défini comme un modèle théorique et méthodologique de recherche-crédation artistique thématique sur la finitude humaine et son inspiration historique.⁵¹

La présentation de ce modèle procède en fonction des cinq rubriques suivantes:

- Structure générale
- Éléments constitutifs principaux
- Dynamique interne: la dialectique recherche-crédation
- Le cœur du modèle: l'acteur qui agit
- Le modèle à l'œuvre dans notre pratique

Structure générale

La structure générale du modèle se présente sous la forme d'un schéma à deux pôles, comportant deux sources principales d'impulsion qui sont également les principes d'encadrement du processus même de la création et, dans notre cas, de la recherche-crédation.

Ces deux pôles sont les suivants:

⁵¹ Les concepts utilisés pour la présentation du modèle sont définis au glossaire.

- l'intuition artistique de départ: idée, thème, situation existentielle;⁵²
- la réalisation technique d'œuvres sculpturales sur la finitude humaine.

Les deux sources principales d'impulsion, qui sont les principes d'encadrement du processus de création, sont:

- l'introspection réflexive théorique,
- l'introspection imaginative opératoire.⁵³

Éléments constitutifs principaux

Par rapport à l'intuition artistique de départ, deux éléments constitutifs de cette intuition prennent place et entrent en interaction, ce sont:

- une thématique: la finitude humaine, et
- son expression artistique: l'inspiration historique.

⁵² **Intuition de départ:** Émergence, en l'être, d'une idée, sans interférence du raisonnement, et point de départ de la création.

Création: Naissance, en l'être, d'une idée qui prend forme. L'idée peut être simple ou complexe, abstraite ou concrète. La forme empruntée par cette idée, lorsqu'elle s'exprime, peut être multiple: physique, mécanique, organisationnelle, littéraire, philosophique, picturale, sculpturale, musicale, ou autres.

⁵³ **Introspection réflexive théorique:** Opération qui consiste à puiser, en soi, (...), par un effort conscient de concentration, les idées, les concepts, les thèmes et les raisonnements d'analyse utiles à la compréhension et à la connaissance d'un objet, d'un sujet, d'une situation ou d'un phénomène. (Fortin, D., 2004)

Introspection imaginative opératoire: Opération qui consiste à puiser, en soi, (...), par un effort conscient de concentration, les représentations susceptibles de donner forme aux idées, aux concepts et aux thèmes qui font l'objet d'une démarche de construction intellectuelle, de production matérielle ou de création artistique. (Fortin, D., 2004)

Par rapport à la réalisation technique d'œuvres sculpturales sur la finitude humaine, l'élément-clé réside dans la construction de nos propres représentations d'aspects spécifiques de cette thématique, susceptibles d'être illustrés dans des œuvres déterminées.

Ce dernier élément marque le passage de l'idée à l'œuvre, du concept à son actualisation. C'est le moment proprement dit de la création.

Dynamique interne: la dialectique recherche-crédation

Au centre du schéma du modèle, le moteur, l'élément qui assure sa dynamique interne, c'est la dialectique de recherche ↔ création, qui est à la base de tout le processus, du début jusqu'à la fin, depuis l'intuition artistique de départ jusqu'à la réalisation finale de l'œuvre.

Cette dynamique interne de recherche-crédation repose sur un effort permanent de réflexion fondé sur la dialectique entre l'induction et la déduction, qui s'alimente par la recherche, la recherche théorique et la recherche empirique, et qui s'actualise à travers une démarche qui combine de manière continue l'activité d'introspection réflexive théorique et l'activité d'introspection imaginative opératoire.

Deux axes servent au déploiement du mouvement dialectique de cette dynamique interne du modèle:

- l'axe de la recherche proprement dite, et
- l'axe de l'action-crédation.

L'axe de la recherche se déploie sur deux fronts:

- la thématique finitude humaine, et
- son expression artistique: l'inspiration historique.

Par rapport à la thématique de la finitude humaine, l'activité consiste en de la recherche et de l'analyse documentaire portant sur deux sources de la connaissance à cet égard:

- une source plus générale: l'histoire de la pensée, et
- une source plus spécifique à la thématique finitude humaine: la philosophie existentialiste.

Par rapport à la dimension de l'expression artistique de cette thématique: l'inspiration historique, l'activité consiste en de la recherche et de l'analyse documentaire sur deux sources de la connaissance à cet égard:

- une source plus générale: l'histoire humaine⁵⁴, et
- une source plus spécifique: l'histoire de l'art.

L'axe de l'action-crédation, qui vise la réalisation technique d'œuvres sculpturales particulières sur la finitude humaine, à partir de la construction de nos propres représentations de ce thème, se déploie également sur deux fronts:

- le choix des éléments: personnages, situations, contexte et matériaux des œuvres, et
- l'exploration des signes et des symboles incorporés aux œuvres et qui sont retenus pour leur potentiel d'évocation auprès du public, parce qu'ils sont culturellement signifiants.

⁵⁴ Dans notre cas, la source d'inspiration à l'intérieur de l'histoire humaine a souvent été la mythologie, mais à d'autres moments, notamment pour le livre d'artiste, l'inspiration est historique de manière générale, non mythologique.

Pour la réalisation de la première activité, les repères de référence sont constitués par la scénographie et la scénologie, définie comme l'art et la science de la mise en scène.

Pour la réalisation de la seconde activité, les repères de référence sont le produit de la sémiologie, qui est la connaissance ou la science des signes, des symboles, des mythes, de leur signification et de leur sens dans le contexte de la culture d'un peuple, d'une communauté, de la société, ou de l'humanité.

Le cœur du modèle: l'acteur qui agit

L'acteur qui agit, c'est l'artiste, l'artiste-sculpteur-créateur-chercheur, dans notre cas.

Mais qu'est-ce qui, dans l'artiste qui agit, fait de lui le cœur du modèle? La réponse à cette question n'est pas simple, Nous nous la représentons de la manière suivante.

Premier élément: l'artiste lui-même:

- son questionnement,
- ses motivations,
- son engagement en art,
- sa culture,
- sa formation technique,
- ses habilités d'exécution,
- ses choix philosophiques et artistiques.

Deuxième élément: l'impulsion motrice dans l'artiste.

Cette impulsion motrice réside dans ce que nous avons nommé *l'imagination artistique créatrice*, que nous avons définie au chapitre 4 en nous inspirant de Wright C. Mills, *L'imagination sociologique*.

Le concept de *l'imagination sociologique* réfère, pour Wright Mills, à la capacité de se représenter (image) la réalité de l'homme et de la société, du monde, et leur rapport (interrelation) dans l'histoire, et d'identifier les grandes questions existentielles et les enjeux collectifs dont elle est porteuse. L'intention: connaître et comprendre cette réalité pour transformer les choses et participer ainsi à la construction de la société et de l'histoire humaine. (Fortin, D., 2004)

En ce qui nous concerne, nous utilisons le concept de *l'imagination artistique créatrice* pour définir la capacité de se représenter (image) la réalité de l'homme et de la société, du monde, et leur rapport (interrelation) dans l'histoire, et d'identifier les grandes questions existentielles et les enjeux collectifs dont elle est porteuse. L'intention: comprendre, à notre manière, la nature de cette réalité et y construire le sens, tel que l'artiste peut le concevoir, à travers la création d'œuvres (art) qui participent à l'histoire des hommes et du monde.

Troisième élément: l'impact sur l'artiste du contexte social et culturel environnant:

- besoin d'être,
- besoin de faire, de créer,
- besoin de répondre à ses questions fondamentales,
- besoin de donner sens à sa vie,
- besoin de laisser sa trace dans l'histoire pour survivre à sa propre mort,
- besoin de trouver sa place dans la société et dans le monde, de situer sa création dans le contexte de l'art de son époque, de l'art contemporain.

Tous ces éléments font de l'artiste, de l'artiste-sculpteur-créateur-chercheur que nous sommes, le cœur du modèle, le cœur de notre modèle de recherche-crédation artistique thématique sur la finitude humaine, en particulier.

Le modèle à l'œuvre dans notre pratique

Le modèle à l'œuvre, c'est l'étude de son fonctionnement opératoire dans notre pratique d'artiste-sculpteur. En d'autres termes, comment ce modèle opère-t-il dans le cadre du processus de création d'œuvres particulières sur le thème de la finitude humaine et de son inspiration historique?

Pour répondre à cette question, nous traçons, dans ses grandes lignes, la dynamique du processus de production de nos œuvres, telle que vécue dans le cadre d'une démarche de recherche-crédation.

Cette démarche artistique se divise en deux temps, c'est pourquoi notre schéma comporte deux parties: la réflexion d'un côté et l'action de l'autre. La réflexion comprend deux éléments: l'axe de la thématique (mort, finitude humaine, ...) et celui de l'inspiration artistique: histoire humaine, mythologie, histoire de l'art.

La réflexion ne se déroule pas d'une façon linéaire, mais plutôt d'une manière spontanée, *erratique*. Elle fait des liens entre deux éléments: la thématique de l'œuvre et l'inspiration qui donnera la représentation de l'œuvre à produire et le contexte.

Pour l'axe de la finitude humaine, au moment de la réalisation d'une œuvre s'opère une recherche. Dans un premier temps, il y a une recherche personnelle introspective sur le sujet à traiter et, par la suite, une recherche documentaire du côté de la philosophie pour connaître ce que les hommes ont déjà pensé et écrit sur ce

thème afin de cerner les similitudes et les divergences d'opinions et de bien organiser notre propre pensée.

Pour l'axe de l'expression artistique historique, des liens particuliers se tissent avec des thématiques connues reliées à l'histoire humaine, à la mythologie et aux autres productions artistiques réalisées au cours des siècles passés sur ces thèmes et qui permettent de donner une arrière-scène à l'œuvre qui sera créée, en relation au temps et en relation avec l'histoire de l'art.

Une fois cette réflexion enclenchée, une relation dialogique s'établit avec l'action-crédation proprement dite: choix des techniques qui seront utilisées, la grandeur de la pièce, l'endroit où elle sera exposée. Cette réflexion qui alimente l'agir permet aussi de cibler les signes les plus pertinents à retenir pour bien exprimer la thématique choisie et les inspirations qui lui sont sous-jacentes. Ces choix sont de nature sémiologique et scénographique-scénologique et visent à maximiser l'impact et l'efficacité de la communication du message de l'œuvre auprès du public.

Au chapitre 21, nous procédons à l'étude analytique d'une œuvre, *La séduction: La succube*, qui illustre l'ensemble de ce processus dialectique de recherche-crédation artistique thématique.

Conclusion

Au terme de cette démarche, il est légitime que nous proposons une définition du concept de recherche-crédation artistique en ces termes:

La **recherche-crédation artistique** vise, en même temps, à connaître et à créer; sa démarche est une forme de dialectique de la connaissance et de la création. Elle incorpore recherche et production d'œuvres artistiques déterminées, en fonction des thèmes étudiés.

L'artiste-créateur-chercheur est ainsi préoccupé d'orienter et d'alimenter sa production artistique à partir de sa réflexion et de sa recherche sur des thèmes spécifiques et, réciproquement, il agit également avec l'intention de mettre à profit sa production d'œuvres artistiques pour questionner la théorie de départ et développer la connaissance dans la perspective d'une action culturelle pour le changement.

Cette perspective d'une action culturelle pour le changement auprès de la population signifie la transformation des personnes au contact de l'œuvre exposée. Ces changements peuvent être aux plans de la sensibilité, de la réflexion, de l'ouverture et de la prise de conscience, stimulés par la symbolique thématique incorporée dans l'œuvre elle-même par l'intention de l'artiste.

Dans ce chapitre, nous avons présenté notre modèle théorique et méthodologique formel de recherche-crédation artistique thématique, inspiré de notre pratique.

Pour conclure, un rappel de ces quelques mots de Wright Mills, ils nous ont conduit jusqu'ici.⁵⁵

Faites de la théorie formelle et construisez des modèles de votre mieux.

⁵⁵ Se référer au chapitre 4 pour l'entier de la citation.

Cinquième partie

Validation du modèle

Présentation

La cinquième partie correspond au *quatrième objectif* poursuivi dans le cadre de la thèse: *validation du modèle*. Elle compte trois chapitres. Le chapitre 20 établit les principes et la méthode suivis pour la validation du modèle. Au chapitre 21, le modèle est appliqué à l'analyse de chacune des six œuvres produites antérieurement sur le thème de la finitude humaine. Dans le chapitre 22, le modèle est mis à contribution comme cadre de référence dans le contexte du processus de création de trois œuvres nouvelles qui forment un triptyque. À ce propos, voir le DVD placé à la fin du rapport.

Chapitre 20

Principes et méthode de validation du modèle

Mise en contexte théorique

L'étape de la validation, dans un processus de production de la connaissance, c'est le moment de la vérification des résultats obtenus par la recherche. Cette vérification consiste à établir la valeur *scientifique* de la connaissance, sa validité et sa fiabilité⁵⁶, soit: la capacité des énoncés de départ, ou encore des hypothèses de recherche, à rendre compte de la réalité étudiée dans toute sa complexité. Il s'agit, en somme, d'examiner le niveau de correspondance entre les résultats obtenus et les hypothèses de départ dans le but de parvenir à la confirmation de celles-ci ou à leur infirmation et d'établir, par la suite, leur caractère de transférabilité ou de généralisation possible.⁵⁷

À cet égard, Gilles-Gaston Granger écrit: *Dans la mesure où les sciences humaines ont bien, fût-ce en un sens plus faible, la même visée que les sciences de la nature, elles rencontrent les mêmes problèmes de validation de leurs énoncés* (1995: 98).

⁵⁶ Certains auteurs utilisent également le concept de fidélité, plutôt que fiabilité, pour désigner cette même réalité.

⁵⁷ Ce chapitre a été bâti avec le support du professeur Fortin.

Il est pertinent de rappeler, ici, les propos du même auteur, dont nous avons cité un extrait au précédent chapitre.

*La connaissance scientifique de ce qui relève de l'expérience consiste toujours à **construire des schémas ou modèles abstraits de cette expérience**, et à exploiter, au moyen de la logique et des mathématiques, les relations entre les éléments abstraits de ces modèles, de façon à en déduire finalement les propriétés correspondant avec suffisamment de précision à des propriétés empiriques directement observables. (1995: 70)*

Dans le cadre de cette démarche, l'hypothèse de recherche est définie par l'esquisse schématique du modèle théorique et méthodologique de recherche-crédation artistique thématique, inspiré de notre propre pratique. C'est l'énoncé schématique formel de cette hypothèse qui commande maintenant validation.

Bien sûr, nous aurions souhaité que les mathématiques puissent nous venir en aide et nous fournir des assises *objectives* plus solides, indiscutables au regard de la *science dominante*, pour mener à terme cette opération. Mais cette recherche, vu la nature de son objet (une pratique de création singulière) et du processus de construction de la connaissance qu'il demande, ne se prête pas à cette forme particulière de validation. Dans ce cas, il faut privilégier les relations logiques plutôt que les opérations mathématiques.

En effet, cette recherche est de nature qualitative, plutôt que quantitative, elle est du type compréhensif, plutôt qu'explicatif, et elle porte sur un cas unique où la composante subjective occupe une place centrale. Elle comporte aussi un niveau de complexité, subjectivité-objectivité et théorique-empirique, qui appelle une analyse systémique du type compréhensif et interprétatif, plutôt qu'elle ne se prête à une

quelconque forme de mesure quantitative ou mathématique propre à la science positiviste.⁵⁸

Dans la perspective propre aux sciences humaines et aux sciences sociales, Lamoureux, Mayer et Panet-Raymond, au moment de définir leurs fondements théoriques et méthodologiques de recherche-action en intervention communautaire, affirment que le chercheur-intervenant dispose de plusieurs stratégies pour vérifier ses hypothèses et que:

On doit en finir avec une image caricaturale de la recherche empirique qui se résume trop souvent au recours presque magique au questionnaire, le soi-disant outil objectif par excellence; ou encore, dans l'utilisation, pour ne pas dire l'obsession, de la quantification avec les tests de l'écart-type, la fameuse corrélation, etc. (1984: 76)

Ilya Prigogine et Isabelle Stengers⁵⁹, dans une étude critique sur l'épistémologie de la science et des sciences, affirment également qu'il faut:

Abandonner l'idée newtonienne de ce qu'une théorie scientifique devrait être: universelle, déterministe, fermée, d'autant plus objective qu'elle ne contiendrait aucune référence à l'observateur, d'autant plus parfaite qu'elle atteindrait un niveau fondamental, échappant à la morsure du temps. (1979: 217)

Pour Prigogine et Stengers, même *les sciences dites "exactes" ont pour tâche de sortir du laboratoire. La science, écrivent-ils, s'affirme aujourd'hui science humaine, science faite par des hommes pour des hommes (1979: 280-281).*

⁵⁸ Voir l'appendice C: *Fonctions et finalités possibles de la recherche.*

⁵⁹ Prigogine, Prix Nobel de chimie en 1977 pour ses contributions à la thermodynamique de non-équilibre, et Stengers présentent dans *La nouvelle alliance, métamorphose de la science* (1979) une véritable métamorphose de la science qui touche tant la conception de la nature que celle du rôle de la science et du chercheur. (Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 68) Les propos de Prigogine et Stengers cités au texte sont également tirés de Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 69.

Nous poursuivons ces considérations critiques avec une citation de Raymond Boudon, sociologue et épistémologue français. Ses propos apportent un éclairage utile par rapport à l'étape présente de la démarche, la validation.

En dehors des situations où l'emploi de méthodes quantitatives rencontre des difficultés logiques considérables (ex. l'analyse des faits sociaux et des sociétés complexes), il existe un cas extrême où leur application est, par définition, exclue. C'est celui où le sociologue se propose d'analyser un phénomène unique. (1973: 96)

Sur cette question, dans une étude sur la *validité en recherche qualitative*, Pierre Paillé écrit:

*La situation actuelle peut-être qualifiée, de façon très juste, de post-moderne tant l'unanimité semble se faire autour de la **multiplicité** des critères de validation des méthodes qualitatives. Il est certain, toutefois, que dans toutes les traditions, la recherche qualitative est reconnue pour la justesse, la pertinence et la consistance de ses observations et analyses. (2002: 266)*

Dans la foulée de cette discussion sur certaines considérations critiques importantes, et de nature épistémologique, nous avons de nouveau pris ancrage et inspiration auprès de Wright C. Mills (1968), *L'imagination sociologique*, et nous avons choisi de bâtir notre propre démarche de validation du modèle, tout en respectant les principes qui sont à la base de la conduite de cette opération en recherche scientifique, en particulier en recherche qualitative du type compréhensif.⁶⁰

En conséquence, le processus suivi pour la validation du modèle, c'est-à-dire pour établir sa validité et sa fiabilité, comporte deux dimensions principales, définies comme des étapes, qui sont: la validation interne et la validation externe. Chacune de

⁶⁰ Sur la question de la validation, plusieurs auteurs ont été consultés, auxquels nous référons le lecteur: Dorais, 1993: 22-25; Mucchielli, 1994: 111-118; Granger, 1995: 98-101; Paillé, 2002: 265-267; Savoie-Zajc, 2002: 264-265; Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 58-72; Lavoie, Marquis et Laurin, 2003: 84-86; Durand et Blais, 2003: 195-208; Gauthier, 2003: 151-156.

ces dimensions comprend deux volets, qui sont définis comme des niveaux spécifiques du processus de validation du modèle.

Personne ne sera étonné du fait que la présente recherche, à elle seule, ne puisse traiter correctement de toutes ces dimensions et volets. Par contre, le parcours sera solidement enclenché, il sera mené jusqu'où cela est possible et la trajectoire de la suite éventuelle à donner sera tracée.

Clarification conceptuelle

Clarifions maintenant les concepts-clés qui forment la base théorique et méthodologique de cette opération: validité et fiabilité⁶¹, validation interne et validation externe⁶².

Le concept de **validité** définit la valeur de la connaissance obtenue au terme de la recherche, c'est-à-dire sa qualité intrinsèque et son exactitude. Celle-ci est établie par le niveau de correspondance entre la théorie et les concepts sur lesquels elle repose et la réalité, objective et subjective, dont elle veut rendre compte.

Le concept de **fiabilité** définit le caractère de transférabilité, ou encore de généralisation possible, de la connaissance obtenue par la recherche. Celle-ci est établie par la capacité de la théorie, lorsqu'appliquée à d'autres cas ou expérimentations, de parvenir à des résultats identiques, en recherche quantitative, ou à des résultats analogues, comparables ou encore d'une même nature, pour ce qui concerne la recherche qualitative.

⁶¹ Voir les références signalées dans la note précédente, en particulier Durand et Blais, 2003: 195-208.

⁶² Voir les références signalées antérieurement, en particulier Gauthier, 2003: 151-156.

Le concept de **validation interne** réfère aux opérations qui visent à établir la *validité* de la connaissance obtenue au terme de la recherche, c'est-à-dire sa qualité intrinsèque et son exactitude.

Le concept de **validation externe** réfère, quant à lui, aux opérations qui visent à établir la *fiabilité* de la connaissance obtenue par la recherche, c'est-à-dire son caractère de transférabilité ou de généralisation possible.

Une remarque importante s'impose. Le terme de *généralisation* possible de la connaissance est réservé habituellement pour qualifier les théories établies par la science positiviste, fondées sur l'expérimentation empirique objective et la mesure quantitative des phénomènes de la nature. Il ne peut donc être utilisé que de manière analogique et dans un sens large pour qualifier la connaissance produite en recherche qualitative, vu le caractère particulier, unique et événementiel des phénomènes étudiés dans le cadre de ce type de recherche, et de l'importance de la part de subjectivité qui les définit et les constitue. Voilà pourquoi il serait plus approprié d'utiliser le terme de *transférabilité* de la connaissance dans ce cas.

Validation interne

L'opération de validation interne du modèle procède en fonction de deux volets:

Volet 1: Le modèle appliqué comme cadre d'analyse empirique à chacune des six œuvres produites antérieurement sur la finitude humaine. C'est le chapitre 21.

Volet 2: Le modèle appliqué comme cadre de référence a priori pour la production d'œuvres nouvelles sur la finitude humaine. C'est le chapitre 22.

Validation externe

L'opération de validation externe du modèle ambitionne, ultimement, de procéder de pareille façon en fonction des deux volets suivants:

Volet 1: Première évaluation critique externe du modèle au moment de l'évaluation de la thèse et de sa soutenance devant jury.

Volet 2: Discussion critique du modèle avec certains de nos pairs, artistes-créateurs, et expérimentation éventuelle de celui-ci, dans sa version générale ou reparticularisée, avec l'un d'eux.

Retour aux sources: la praxéologie, fondement épistémologique de notre méthode

Au départ de la démarche de recherche sur notre pratique de recherche-création artistique thématique, nous nous sommes inspiré de la praxéologie pour établir le fondement et la légitimité de notre méthode, c'est-à-dire de l'ensemble du parcours méthodologique défini en fonction des objectifs de la thèse.

Trois principes sont à la base de la praxéologie, qui est une perspective particulière de concevoir le processus de production de la connaissance. Rappelons l'énoncé de ces principes:⁶³

- la connaissance par l'action,
- la relation dialogique continue du sujet avec l'objet de la recherche et l'agir en lien avec le contexte environnant,
- l'autorégulation, interne et externe, permanente tant de la connaissance que de l'action-crédation au cœur même du sujet qui agit.

Une perspective essentielle se situe à la base de la dynamique du processus praxéologique: la réflexion consciente, systématique et critique constante du sujet par rapport à l'intensité de l'expérience dialectique de la connaissance liée à l'action-crédation dont il est le porteur.

C'est à l'étape présente de la recherche, dans le cadre de la réalisation de cette même opération, que les principes qui fondent la praxéologie atteignent leur expression la plus forte, en particulier le principe de l'autorégulation interne et externe.

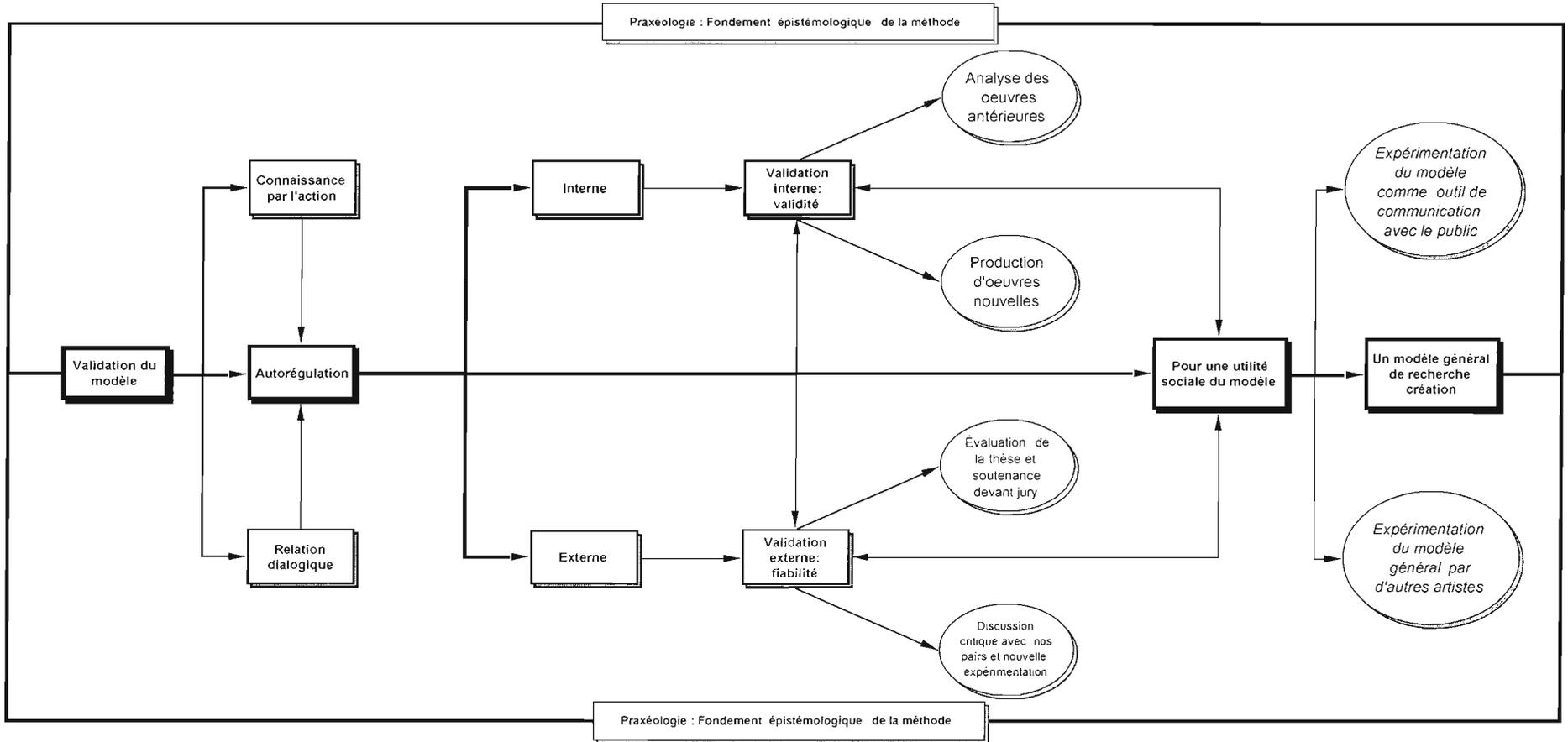
La figure 18 propose une illustration de l'ensemble du processus de validation du modèle développé dans ce chapitre.

⁶³ Revoir, à ce propos, le chapitre 4 de la thèse.

Figure 18

Processus de validation du modèle

Un schéma illustratif



Jean-Sébastien Fortin

Chapitre 21

Application du modèle aux œuvres antérieures

Ce chapitre traite du premier volet de la validation interne du modèle. Il s'agit de procéder à l'analyse empirique de chacune des six œuvres antérieurement produites sur la finitude humaine en utilisant le modèle théorique et méthodologique de recherche-crédation comme cadre de référence. L'objectif visé: en établir la validité, c'est-à-dire sa qualité intrinsèque et son exactitude.

En recherche qualitative, la validité d'une théorie s'établit à partir du niveau de correspondance entre la structure conceptuelle sur laquelle elle repose et la réalité dont elle veut rendre compte.

Dans notre cas, l'hypothèse théorique est constituée de notre modèle schématique de recherche-crédation et la réalité, de l'ensemble de nos œuvres antérieurement produites sur le thème de la finitude humaine; ces œuvres étant définies comme le produit d'une démarche intuitive spontanée de recherche-crédation.

La question qui se pose est la suivante:

Y a-t-il correspondance entre l'énoncé théorique et méthodologique schématique de notre modèle de recherche-crédation et

la réalité des six œuvres antérieurement produites sur la finitude humaine?

En d'autres termes, le modèle est-il en mesure de rendre compte, de manière globale et avec justesse ou exactitude, de nos œuvres sur la finitude humaine et de la dynamique du processus de leur création?

Pour répondre à cette question, nous avons procédé en deux temps. La première étape a consisté à suivre le processus de création d'une œuvre, *La succube*, et d'en faire l'analyse, sur la base de la méthode inductive et de la méthode déductive, en allant du particulier au plus général et du plus général au particulier et en utilisant, à cette fin, notre modèle schématique de recherche-crédation. Dans une deuxième étape, le modèle a servi de cadre de référence pour l'analyse schématique stricte de chacune des cinq autres œuvres antérieurement réalisées sur le thème de la finitude humaine. En conclusion, nous tirons certaines leçons des opérations effectuées en rapport avec ce premier volet du processus de validation interne du modèle.

Analyse générale d'une oeuvre, *La séduction: La succube*

Dans cette première étape, une seule pièce a servi d'exemple pour étudier le processus de sa création. L'objectif était double: établir, d'abord, l'origine du modèle et sa capacité à rendre compte de l'œuvre de façon analytique, puis présenter notre pratique spécifique comme le produit d'une démarche intuitive de recherche-crédation artistique correspondant au modèle.

Pour réaliser cet objectif, il a fallu partir du schéma exploratoire de cette pièce, *La séduction: La succube*, esquissé au chapitre 9 dans le récit de pratique autobiographique, c'est le niveau du particulier. Dans un deuxième temps, ce schéma embryonnaire a été incorporé dans un schéma plus complexe visant à rendre compte

de la pièce et de la dynamique du processus de sa création, c'est le deuxième niveau de l'analyse. Dans un troisième temps, une version encore plus générale de ce schéma est présentée, c'est notre modèle théorique et méthodologique formel de recherche-création artistique thématique, un modèle puisé au cœur même de notre pratique et utilisé comme repère pour l'analyse de deuxième niveau de la pièce afin d'en établir la validité.

Dans les trois schémas, l'axe thématique est en bleu, l'axe de l'inspiration en orange et l'axe de la création est en jaune. En vert, se trouvent le message qui est à la base de l'œuvre et la façon selon laquelle tous les éléments s'ordonnent et sont mis en scène pour que ce message puisse être compris par le public.

Figure 19

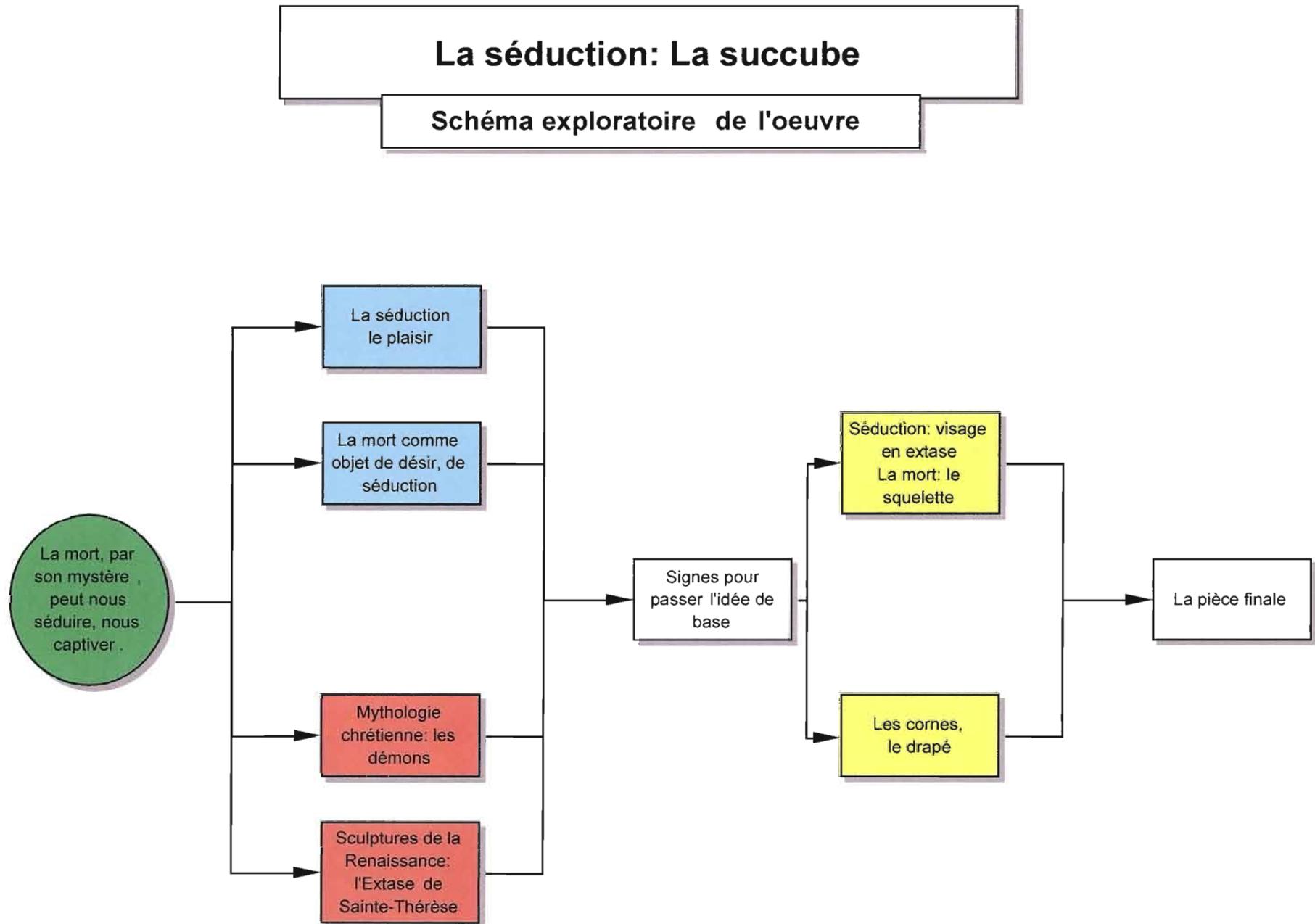


Figure 20

La séduction: La succube
Modèle appliqué à l'analyse de l'oeuvre

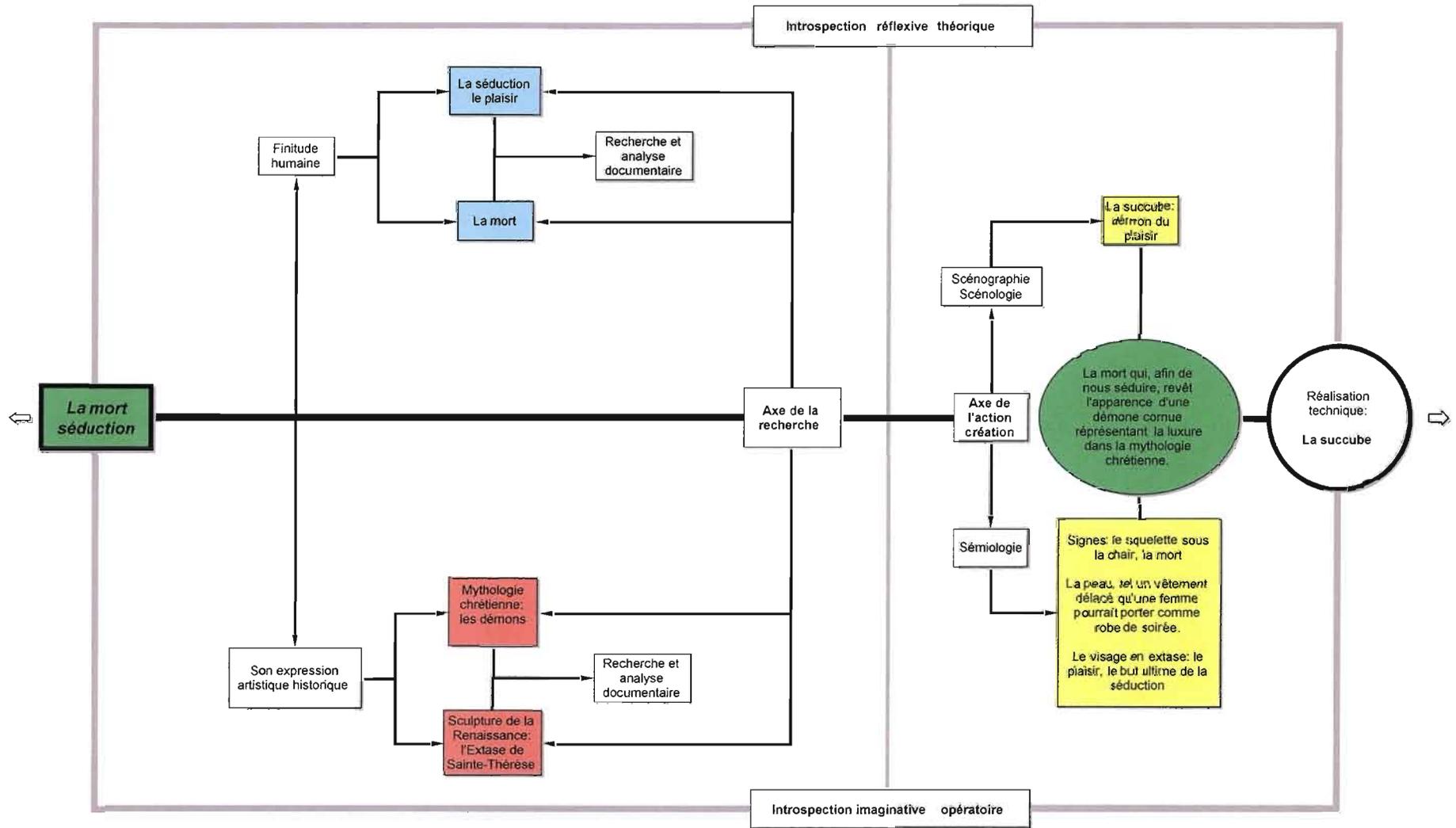
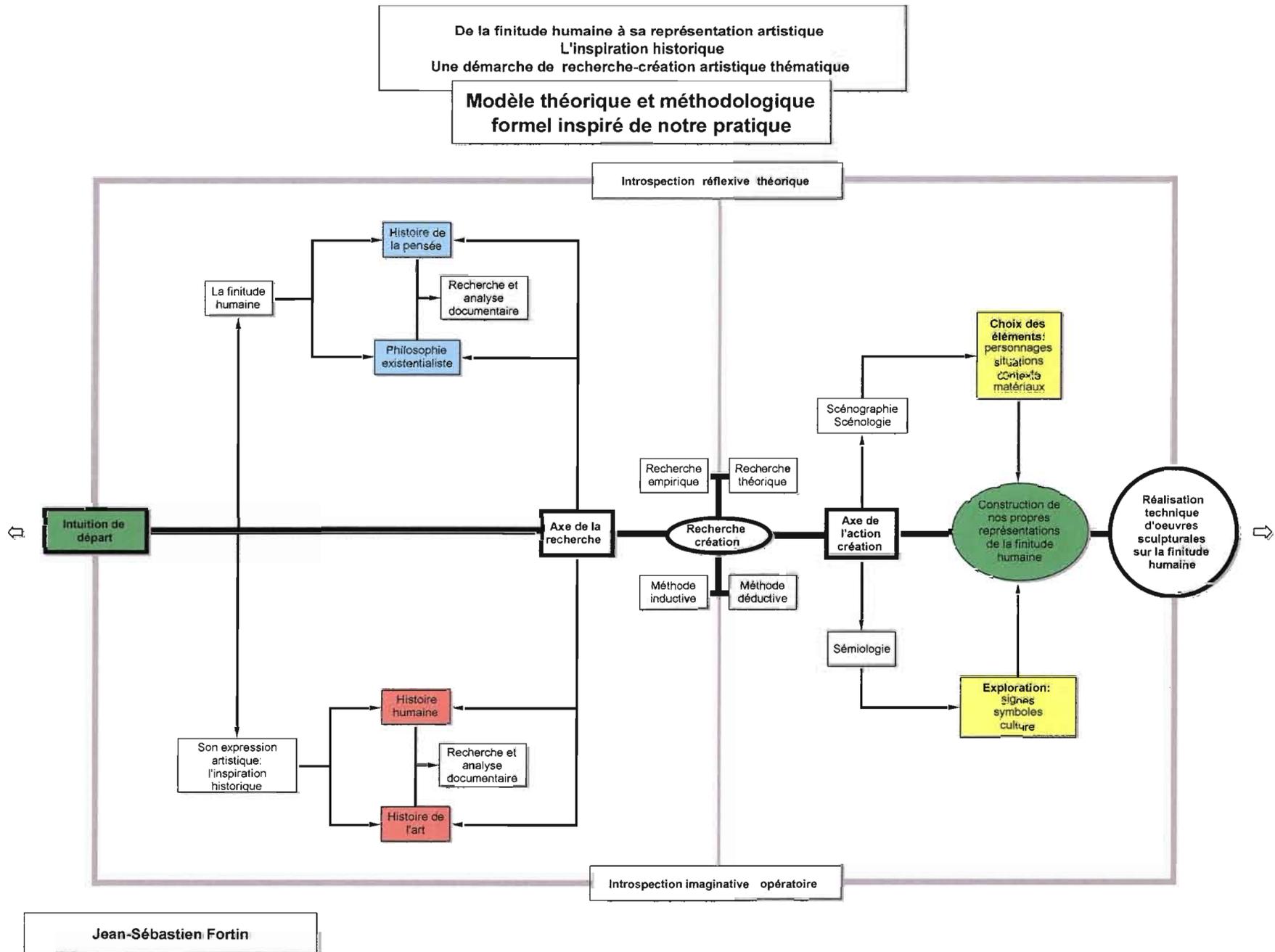


Figure 21



L'observation attentive des schémas permet de constater la concordance des éléments constitutifs dans les trois niveaux de schéma et qui conservent aussi la même interaction entre eux. Dans un premier temps, il y a le message qui doit être transmis, le thème principal et le ou les thèmes secondaires. Ensuite viennent les inspirations qui donnent le contexte de l'œuvre. Par après, c'est le choix des signes, de la position des éléments en relation avec le thème et le contexte choisi en rapport aux inspirations retenues, le tout épuré et déterminé en fonction de la technique, de la taille de la pièce et des matériaux utilisés pour la réalisation de l'œuvre.

Les trois schémas parlent d'eux-mêmes, puisque tous les éléments constitutifs se retrouvent présents dans les trois et conservent la même logique et la même dynamique. La seule différence entre eux, c'est la mise en forme du schéma et la présence, dans le modèle, d'explications sur sa dynamique interne, soit: la dialectique de la recherche-crédation qui repose sur la recherche empirique et théorique, l'induction et la déduction, en lien avec l'introspection réflexive théorique et l'introspection imaginative opératoire.

Cette dynamique interne, basée sur la dialectique entre les deux mouvements de la recherche-crédation, est bien présente et le modèle en fait état. Il est évident, par contre, que le modèle ne peut rendre compte de toutes les réflexions qui interviennent dans la tête d'un artiste lors de la création d'une œuvre. Le modèle en fait toutefois une schématisation significative.

Voici donc l'explicitation de la dynamique qui opère à l'intérieur même du modèle schématique particularisé de l'œuvre *La séduction: La succube*.

Dans un premier temps, naît l'idée de réaliser une sculpture parlant de la mort⁶⁴, en bronze et en acier, de taille humaine, de la mort comme source de séduction plutôt que représentant la violence ou la destruction souvent associées à cette dernière (ex. La Faucheuse). C'est là le thème central de la sculpture: la mort séduction.

Dans un deuxième temps, il faut définir les composantes de ce thème: premièrement, ce qu'est la mort et, par la suite, ce qu'est la séduction. C'est dans la philosophie existentialiste que nous avons cherché pour clarifier la notion de mort. Nous avons aussi découvert, en lisant *L'Érotisme* de Georges Bataille, que la séduction pouvait être reliée à plusieurs sentiments ou émotions: le plaisir, le désir, l'envie, le désespoir... D'où la décision d'explorer et d'évoquer, pour cette œuvre, une de ces particularités, à savoir: le plaisir, ou la promesse du plaisir.

Ce sont là les deux composantes qui forment le thème principal que nous voulons évoquer, auxquels il faut maintenant donner un contexte. La mort est facile à représenter, la présence d'un squelette humain en sera la référence. Mais un squelette ne fait pas le contexte et il est aussi très loin de ce que le public s'attend de la séduction. C'est dans la mythologie chrétienne que nous avons trouvé, par une association d'idées qui ressemblait à peu près à ceci: séduction – plaisir, plaisir – sexe, séduire par le sexe – péché, péché – démon, démon – sexe – plaisir: **la succube**. Toute cette réflexion n'est pas explicite dans le schéma, mais sa synthèse est présente dans son inspiration historique, la mythologie chrétienne: les démons. Voilà donc, pour l'œuvre, un contexte qui prend maintenant référence et ancrage dans l'histoire de la mythologie chrétienne.

Le but étant de créer une sculpture sur le thème de la mort séduction, il était nécessaire d'assembler tous ces éléments et de choisir des signes qui allaient bien les

⁶⁴ La présente réflexion ne permet pas de comprendre ce qu'est l'imagination ou ce qui déclenche le processus créateur à l'intérieur d'un artiste ou de n'importe quel être humain. Elle tente plutôt de saisir comment le processus s'organise à partir du moment où naît l'idée jusqu'à l'œuvre finale.

traduire, les opérationnaliser, et faire de ces concepts disparates un tout cohérent. Se référant à la succube d'un côté, il fallait donc, pour l'évoquer d'une façon concrète, donner à la sculpture des attributs de cette dernière: des cornes et un visage féminin. Pour la référence à la mort, comme mentionné plus haut, le squelette est présent sous la peau de la démonsse. Restait à trouver la position finale de la sculpture car, avec les éléments retenus: cornes, visage féminin, démonsse, squelette sous la peau, il y avait une multitude de façons possibles de réaliser cette pièce.

C'est alors que nous sommes retourné à nos recherches sur la séduction, le plaisir, le sexe. Le sexe – l'extase: quoi de plus séducteur que la promesse de l'extase! Mais comment bien saisir ce moment? C'est là, presque par magie, que j'ouvre un livre sur l'histoire de la sculpture de la Renaissance et aperçois un des grands chefs d'œuvres du sculpteur le Bernin: *l'Extase de Sainte-Thérèse*. La position est parfaite, l'expression géniale.

Notre représentation est maintenant complète, achevée: une démonsse en extase, avec des cornes sur la tête, reposant sur un squelette en acier. La jonction des deux éléments, le squelette et la démonsse, se fait au moyen d'un drapé, comme si la mort, en dessous, se costumait, s'habillait, revêtait la peau d'une créature superbe afin de venir nous séduire.

Voilà l'explication du fonctionnement opératoire de la dynamique interne du modèle. Deux pôles, la recherche et la création (action), qui s'organisent dans un mouvement dialectique complexe. Des idées qui naissent et qui mènent à la création, mais aussi des restrictions à la création: techniques, matériaux, dimensions qui précisent et épurent les idées retenues pour être par la suite repensées, et finalement réalisées, s'achevant ainsi dans l'œuvre artistique concrète qui est présentée au public.

Analyse schématique de cinq autres œuvres

Dans cette seconde étape, le modèle est utilisé comme cadre théorique et méthodologique de référence pour l'analyse des cinq autres œuvres réalisées sur la finitude humaine, sur la base du schéma exploratoire élaboré en rapport avec chacune d'elles dans le cadre du récit de pratique autobiographique. L'objectif: établir la capacité du modèle à rendre compte, de façon analytique, de chacune de ces œuvres et présenter ainsi notre pratique comme le produit d'une démarche intuitive structurée de recherche-crédation artistique thématique.

L'analyse de chacune de ces pièces est présentée sous la forme d'un schéma général particularisé qui correspond au schéma d'analyse du deuxième niveau de *La succube*, sous la rubrique qui précède. Les schémas sont présentés les uns à la suite des autres, sans commentaires. Le schéma de *La succube* y a été inclus également pour faciliter un survol comparatif de l'ensemble des six œuvres réalisées.

Le même travail d'analyse et d'explicitation aurait pu être accompli pour chacune des cinq autres pièces, mais il paraît évident que les conclusions auraient été les mêmes étant donné la similitude de leur structure interne, des réflexions qui sont sous-jacentes et du processus dont elles sont le produit.

Figure 22

Alice through the looking glass

Modèle appliqué à l'analyse de l'oeuvre

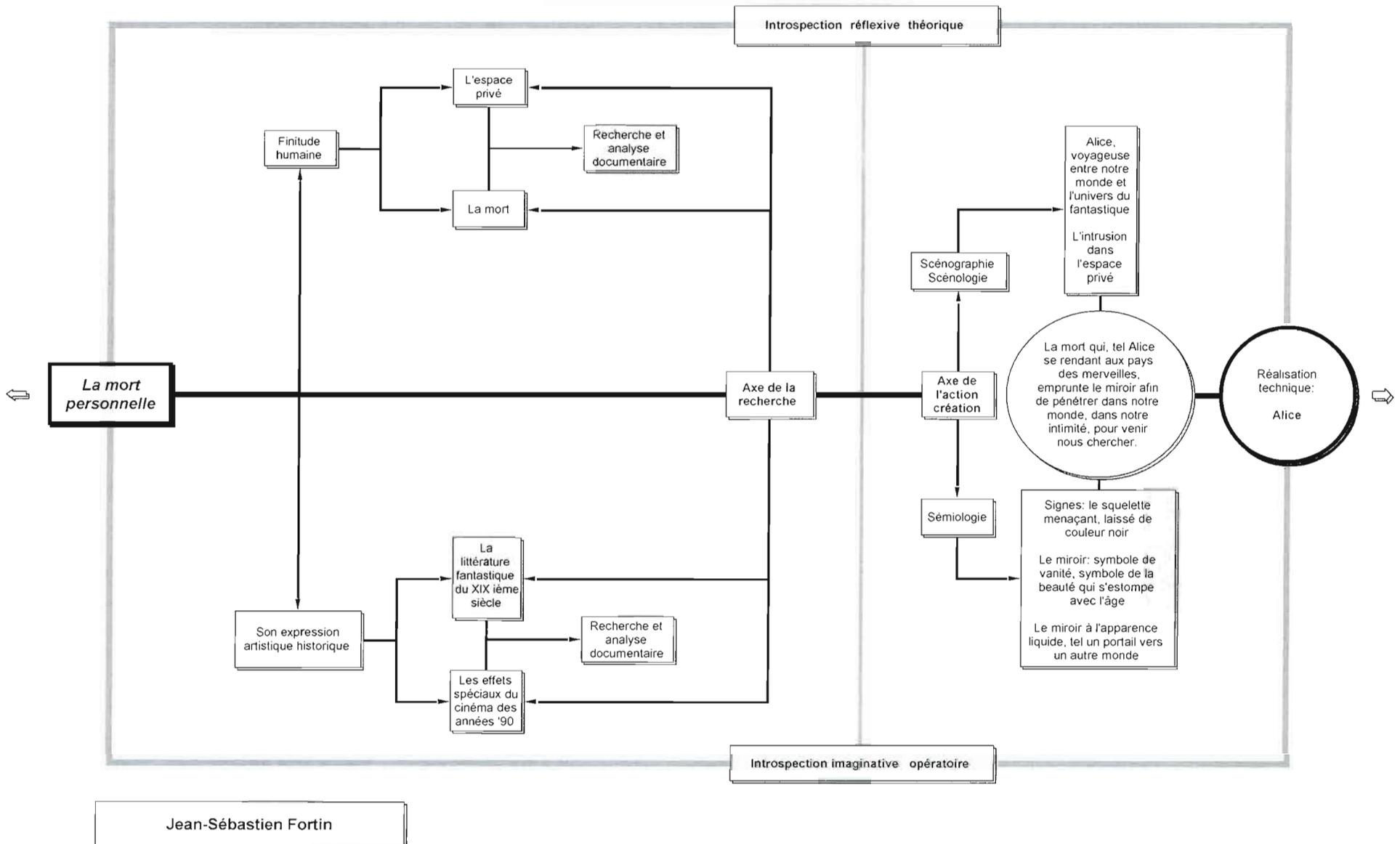


Figure 23

La mort de son humanité... la mort de son identité:
Lucifer terrassé par Saint-Michel

Modèle appliqué à l'analyse de l'oeuvre

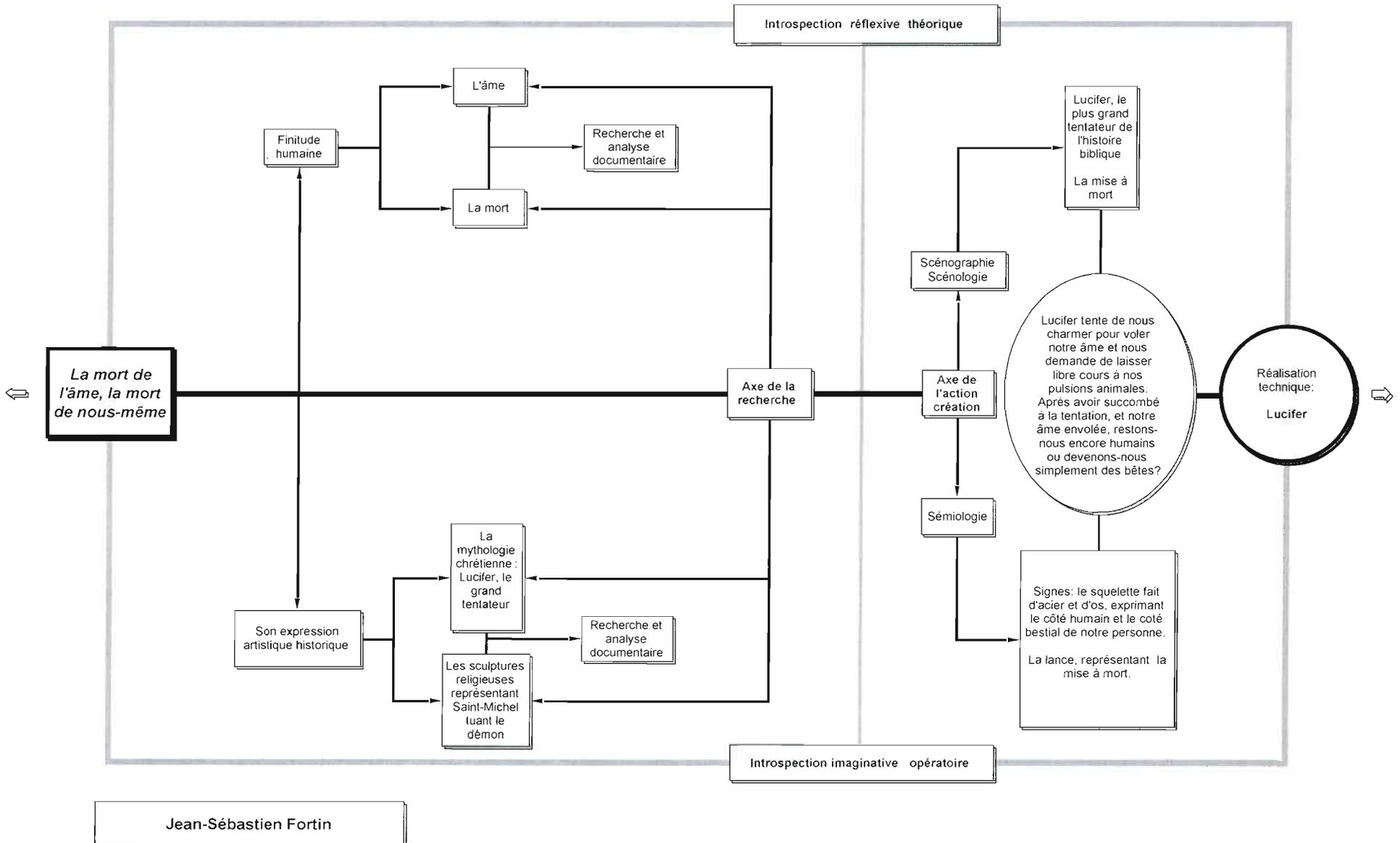


Figure 24

La séduction: La succube

Modèle appliqué à l'analyse de l'oeuvre

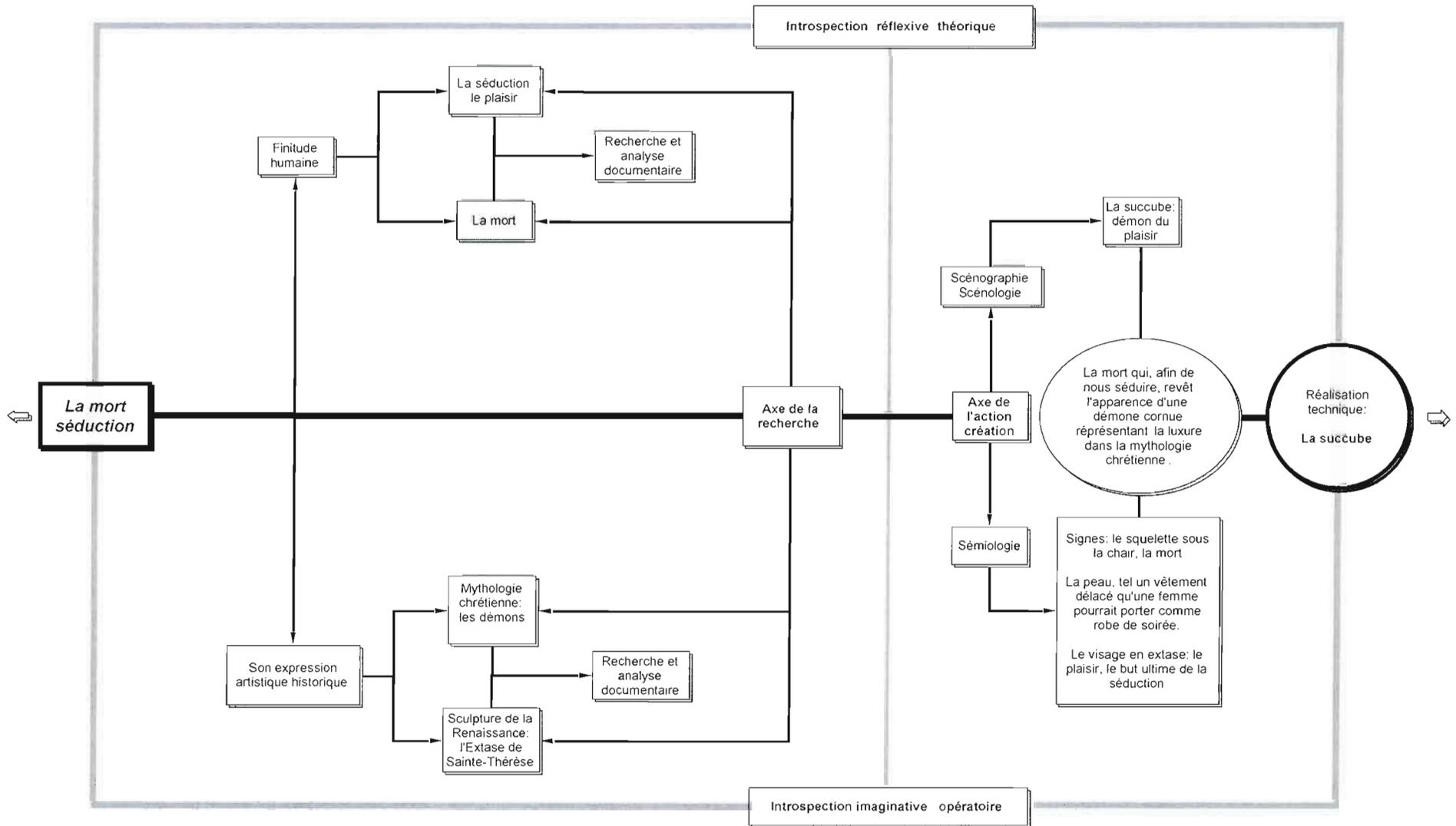


Figure 25

Le suicide: Les sirènes

Modèle appliqué à l'analyse de l'oeuvre

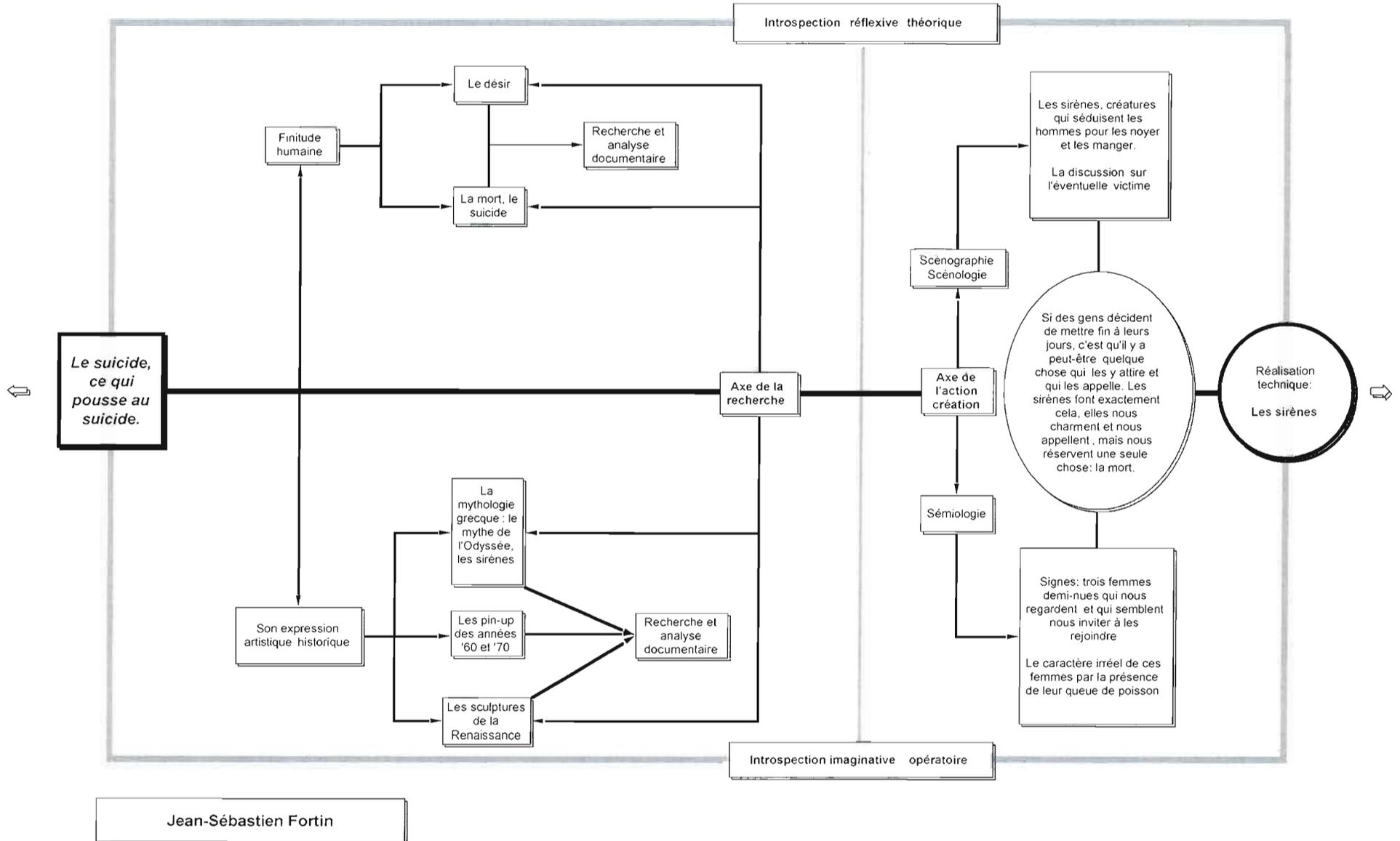


Figure 26

L'homme contre la mort ou la recherche de l'immortalité:
Hercule et le lion

Modèle appliqué à l'analyse de l'oeuvre

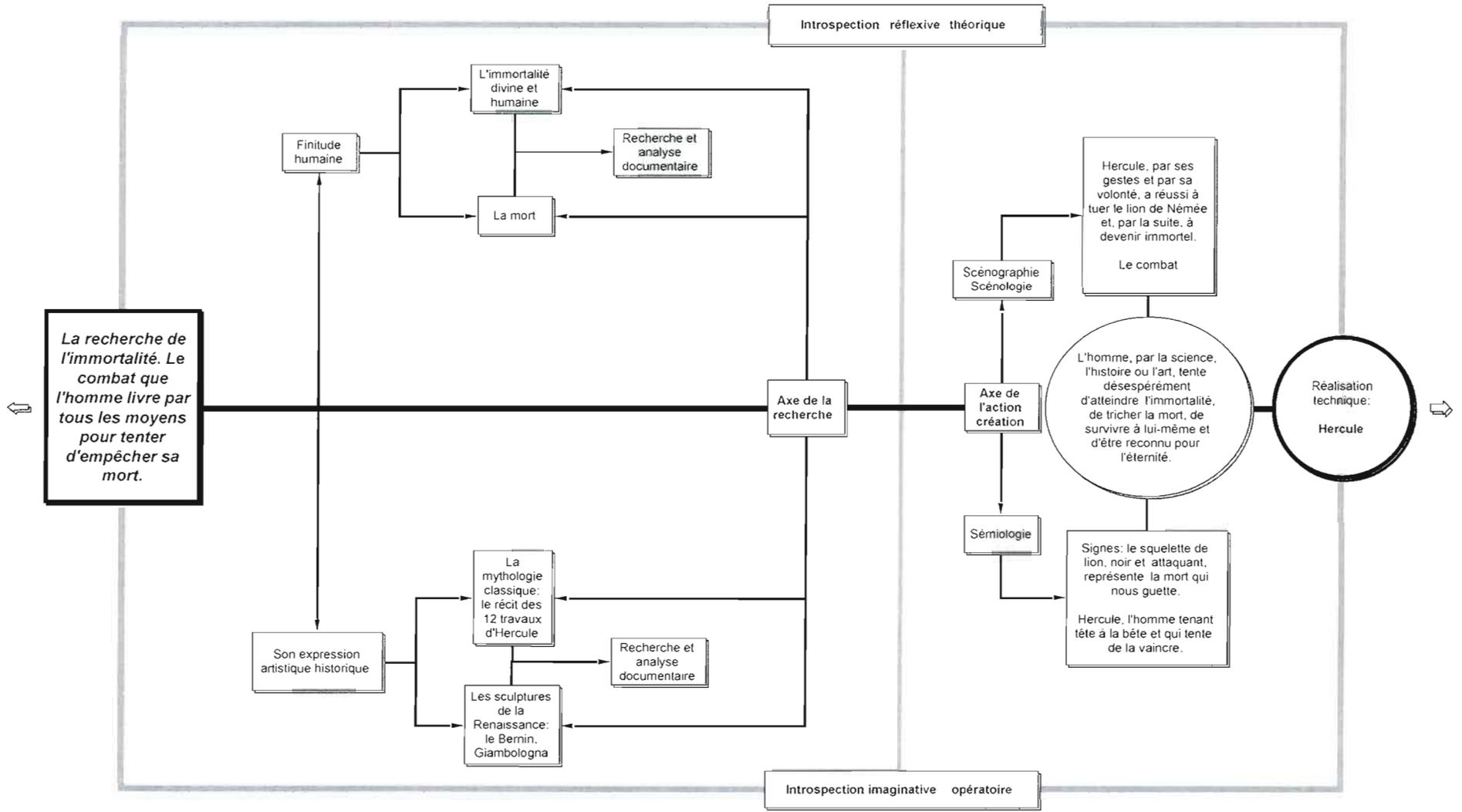
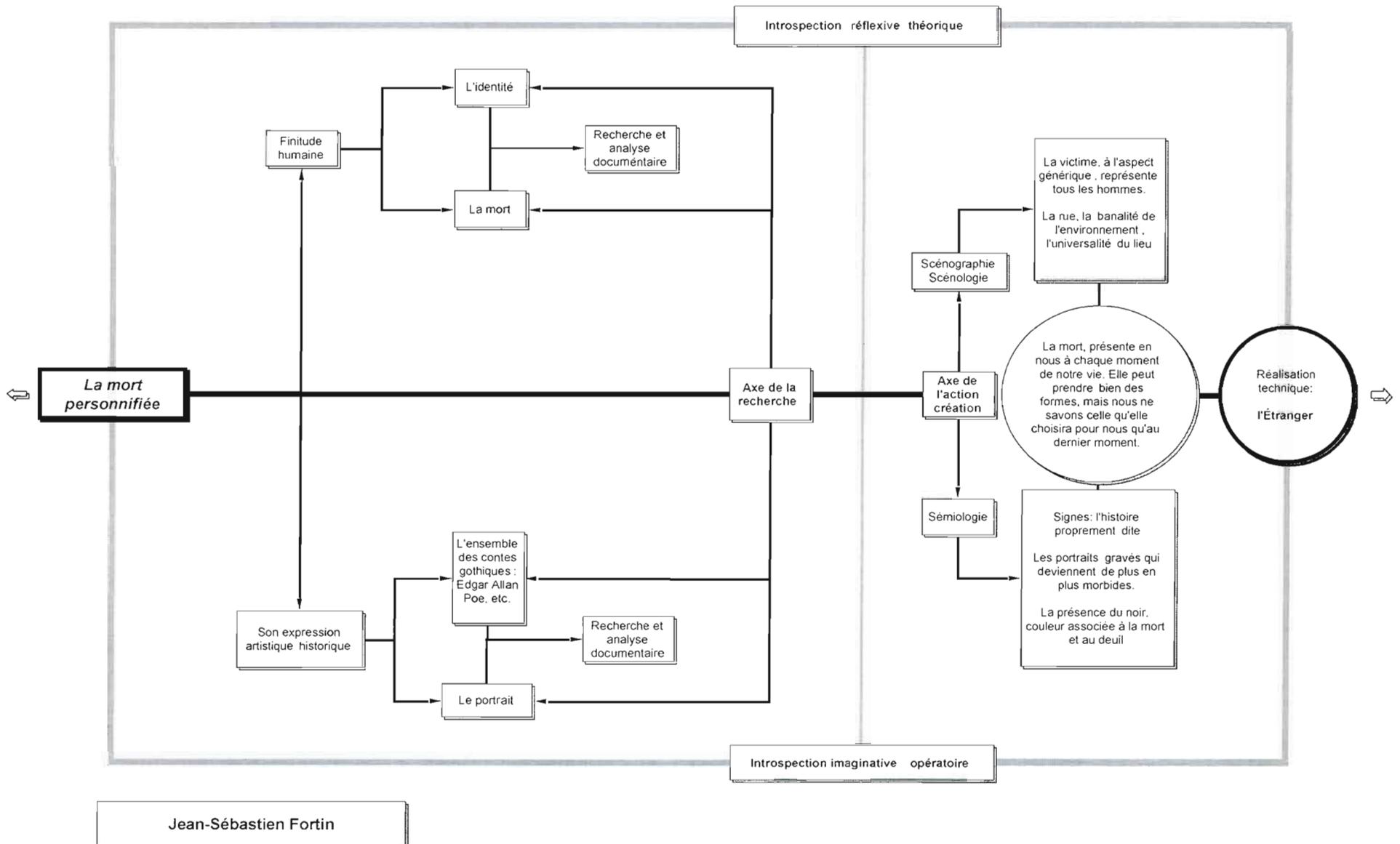


Figure 27

Livre d'artiste: l'Étranger

Modèle appliqué à l'analyse de l'oeuvre



Conclusion

Quelles leçons peut-on tirer des opérations menées précédemment en rapport avec le premier volet de la validation interne du modèle?

Ça marche... !

Le modèle permet de rendre compte, de façon analytique, de nos œuvres et de mieux comprendre la dynamique interne de notre pratique comme étant le produit ou la résultante d'une démarche intuitive structurée de recherche-crédation artistique thématique.

C'était là l'objectif principal de la thèse: théoriser notre pratique de création artistique, par l'élaboration d'un modèle théorique et méthodologique schématique capable d'en rendre compte et de nous permettre de mieux la comprendre afin de mieux l'orienter.

Chapitre 22

Application du modèle pour la production de trois œuvres nouvelles

Ce chapitre traite du second volet de la validation interne du modèle. Il s'agit de procéder à la création de trois œuvres nouvelles, qui prendront la forme d'un triptyque, en utilisant le modèle schématique comme cadre de référence a priori, cette fois, c'est-à-dire comme point de départ du processus de réalisation de l'œuvre. L'objectif visé: en établir la validité sur ce plan, ce qui veut dire: sa pertinence, sa fonctionnalité et son efficacité pour fonder et orienter une démarche de recherche-création artistique thématique.

L'hypothèse formulée, à cet égard, est à l'effet que le modèle pourrait aussi servir comme cadre de référence a priori pour faire naître, pour nourrir, pour orienter et pour supporter tant la réflexion et la planification que le processus même de la réalisation d'une œuvre.

Le but: rendre plus efficace le processus de la création, mais aussi mieux cerner l'essence même de la création dans la capacité qu'a l'artiste de repérer, de choisir et de relier, en une combinaison personnelle et originale, des éléments disparates et d'en faire un tout, une œuvre, intégrant avec une cohérence voulue l'ensemble des éléments retenus et qui la composent, mais avec un sens qui dépasse la somme de ses parties.

L'intention, ici, est de procéder à la vérification de cette hypothèse, de manière expérimentale, à l'occasion de la production d'un triptyque, et de chercher à mieux comprendre la dynamique même du processus de la création, qui permet de passer de l'idée à l'œuvre finale, du concept à son actualisation.

Pour réaliser cet objectif, nous avons procédé en deux temps. La première étape a consisté à définir chacune des œuvres, les penser et les structurer en appliquant le modèle comme cadre de référence afin d'organiser les pistes et les idées qui prenaient forme. Dans la deuxième étape, nous nous sommes investi dans la réalisation technique des œuvres en atelier.

Triptyque sur l'identité de la mort

Un ensemble de trois sculptures, *Le masque*, *Le fou* et *Introspection*, traite de l'identité de la mort. Ces trois œuvres posent la question suivante: La mort! Qu'est-elle ou qui est-elle?

Une réflexion sur la condition humaine et sa fin ultime: la mort et sa présence au cœur de la vie. Une réflexion sur le sens de la mort, sur la vie et sur notre vision de ces deux réalités.

Le processus de création de l'une de ces œuvres est présenté d'une manière plus détaillée pour les fins de la validation. Les deux autres pièces font l'objet d'une présentation synthétique et schématique.

Processus de création d'une œuvre nouvelle, *L'identité: Le masque*

Voici comment cela s'est passé. En premier lieu, il y a eu l'idée de départ: la mort qui se cache derrière un masque, non pas pour nous séduire cette fois, mais pour passer inaperçue.

C'est en me réveillant un matin que j'ai pris conscience de cette idée brute qui venait de jaillir en moi. J'ai pris en note les deux grandes lignes de mon idée afin de ne pas la perdre: squelette et masque. Par la suite, je l'ai laissé mûrir quelques heures sans vraiment y penser. Au courant de la journée, j'ai produit un croquis et, comme il m'arrive fréquemment, j'ai été déçu du résultat potentiel que je voyais à l'intérieur de cette idée qui prenait forme. Résolu à persévérer et à donner une chance au concept de se développer, **j'ai simplement rempli le schéma du modèle avec les éléments qui m'étaient connus.**



Le thème principal: la mort au cœur de la vie, mais dans l'optique où elle se cache, où elle passe pour quelque chose qu'elle n'est pas ou qu'elle n'est plus; la notion même de l'Identité, l'identité de la mort et, par conséquent, l'identité humaine.

J'avais en tête l'idée de l'utilisation du masque pour arriver à évoquer cette notion d'identité multiple, d'identité cachée, et c'est en remplissant le schéma que le parallèle avec le Carnaval de Venise m'est apparu évident. C'est aussi en faisant des recherches sur ce sujet que plusieurs des composantes de la représentation finale se sont imposées. Un des déguisements traditionnels du carnaval est celui de *Larva*, de fantôme, qui fut porté de la Renaissance jusqu'à nos jours. Il



comporte un masque blanc qui arrête à mi-bouche, permettant ainsi de parler, de manger et de boire à sa guise, un tricorne noir comme chapeau et un *bauta*, sorte de grand manteau qui cache souvent les cheveux afin de rendre le physique de la personne difficile à discerner. On peut imaginer l'aspect lugubre et sinistre que pouvait avoir une procession de visages blancs semblant dépourvus de corps et flottant dans la nuit.



J'ai pris la décision de faire tenir le masque au squelette afin que l'on puisse voir le crâne, comme si la mort se dévoilait à nous à l'instant même où nous regardons la sculpture.

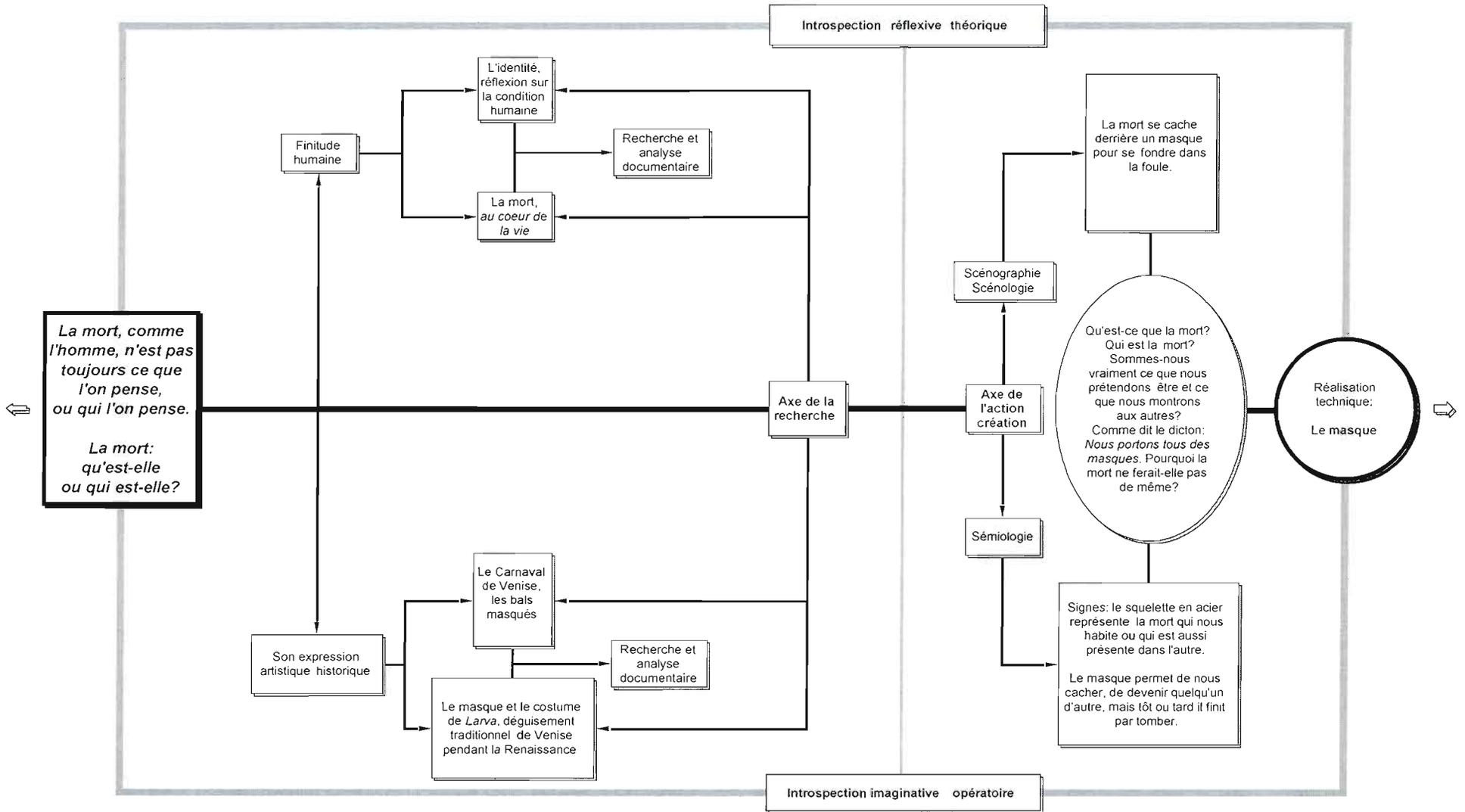
J'avais donc un visuel précis avec lequel entrer en atelier: un squelette d'acier représentant la mort, couvert d'un tricorne et d'un manteau et tenant dans sa main gauche un masque, dévoilant ainsi sa véritable identité.

C'est de l'ensemble de ce processus dont rend compte la figure 28, le modèle appliqué à la création de cette œuvre, *L'identité: Le masque*.

Figure 28

L'identité: Le masque

Modèle appliqué à la création de l'oeuvre



Réalisation de l'œuvre en atelier

C'est avec ce schéma en tête et le visuel de l'œuvre que je suis entré en atelier.



Puisque je réalisais un triptyque et que j'avais déjà construit l'ébauche des deux autres pièces au moyen de schémas, c'est d'abord par la fabrication des structures d'acier, les trois squelettes, qu'a commencé l'élaboration des œuvres. La raison de cette exécution concomitante des oeuvres est évidente: le travail à la chaîne est beaucoup plus efficace. Une fois terminée la sculpture des trois squelettes anatomiquement correct en acier et laissé noir de forge, les deux autres pièces ont été mises de coté

pour me permettre de me consacrer plus attentivement à la première: *Le masque*.

Une cape de bronze devait recouvrir le coté droit du torse, donc seul le bras gauche fut sculpté et soudé au squelette afin de pouvoir accueillir le masque. La structure d'acier achevée, il ne restait plus qu'à l'habiller. Le tricorne fut réalisé en premier, en moulant, à l'aide de bandelettes de plâtre, un tricorne en feutre. Par la suite, une couche de cire d'un quart de pouce fut coulée à l'intérieur du moule.

Dans un deuxième temps, le masque prit forme. C'est sur un buste en plâtre, servant à la fabrication de prothèses pour le cinéma, que le masque de style "Casanova" fut sculpté avec de la plasticine, pour être ensuite moulé avec du caoutchouc, la présence de contre-dépouilles nécessitant l'utilisation d'un moule flexible afin de permettre de retirer la cire qui y sera coulée.

La troisième étape a été consacrée à la fabrication de la cape. Pour ce faire, une couche de cire d'un quart de pouce fut coulée sur une plaque de métal de deux pieds par quatre pieds. Par la suite, la cire fut découpée, puis décollée du métal et

plongée dans un bain d'eau chaude afin de la rendre malléable. Par après, elle fut placée sur le torse du squelette pour lui donner la forme souhaitée.

À l'étape suivante, les composantes de cette pièce ont été apportées à la fonderie pour y être coulées en bronze. Au départ, la cape devait être unie, mais un problème survenu lors de la coulée provoqua plusieurs poches d'air dans le moule ce qui a eu pour effet de créer plusieurs trous dans la cape. Il y avait donc deux possibilités, recommencer la cire ou tenter de rescaper la pièce en bronze. C'est la deuxième solution qui fut retenue afin de ne pas avoir à attendre les deux mois nécessaires à une autre coulée. Au début, l'intention était de combler tous les trous afin de revenir à l'idée première, soit une cape unie. En retravaillant la cape et en la replaçant fréquemment sur le squelette, j'ai découvert, après l'avoir montré à des amis et d'autres artistes, que les manques dans la cape donnaient un aspect plus dynamique à la sculpture et permettaient de laisser paraître la structure d'acier sous-jacente la rendant, par le fait même, plus évocatrice. Comme quoi les imprévus peuvent, à l'occasion, être profitables.



Finalement, une patine texturée des éléments de bronze et leur assemblage avec les éléments d'acier donnent le rendu final de l'oeuvre.

Présentation synthétique et schématique des deux autres oeuvres

L'identité: Le fou

La mort-spectacle, déshumanisée, dépersonnalisée. La mort, une cote d'écoute, objet de consommation de masse. La mort: absence de questionnement face à l'information qui nous est livrée.

L'homme et la société se cachent parfois derrière de beaux principes pour masquer la réalité qui est souvent tout autre.



Dans cette sculpture, *Le fou*, à l'instar des fous du Moyen Âge qui pouvaient dire les vérités que personne n'osait prononcer tout en divertissant, propose de nous informer à la manière d'un commentateur de nouvelles. Tout comme ce dernier, il se donne aussi la possibilité d'interpréter et de choisir ce qu'il dira. Il n'en tient qu'à nous de ne pas perdre ce que nous avons de très précieux: un sens critique et une bonne dose de scepticisme face aux explications contradictoires et partielles que nous livrent souvent les médias d'information.

L'identité: Introspection

La mort, certitude inévitable. Quel sens donne-t-elle à notre vie, à notre existence? L'homme, la vie et la mort ne peuvent être dissociés. Dans cette sculpture, l'homme réfléchit sur la mort et cette réflexion semble lui être renvoyée par la mort elle-même. Puisque nous tentons de mieux comprendre cette réalité qu'est la mort, est-ce que cette dernière se pose les mêmes questions face aux êtres dont elle vient inexorablement cueillir la vie le moment venu?



Certaines sculptures des siècles passés, principalement *Le penseur* de Rodin, sont les sources premières d'inspiration pour la réalisation de cette œuvre.

Figure 29

L'identité: Le fou

Modèle appliqué à la création de l'oeuvre

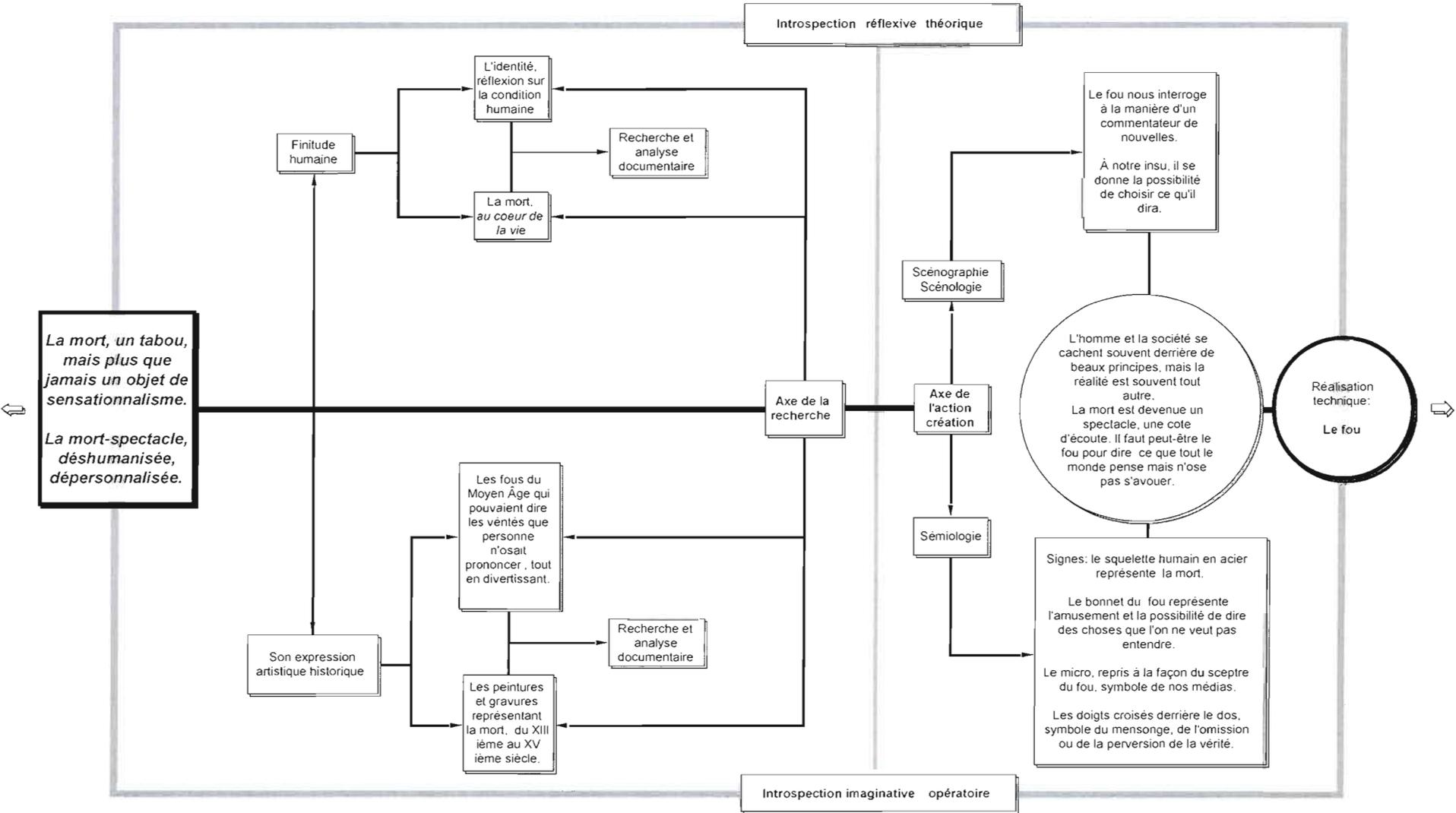
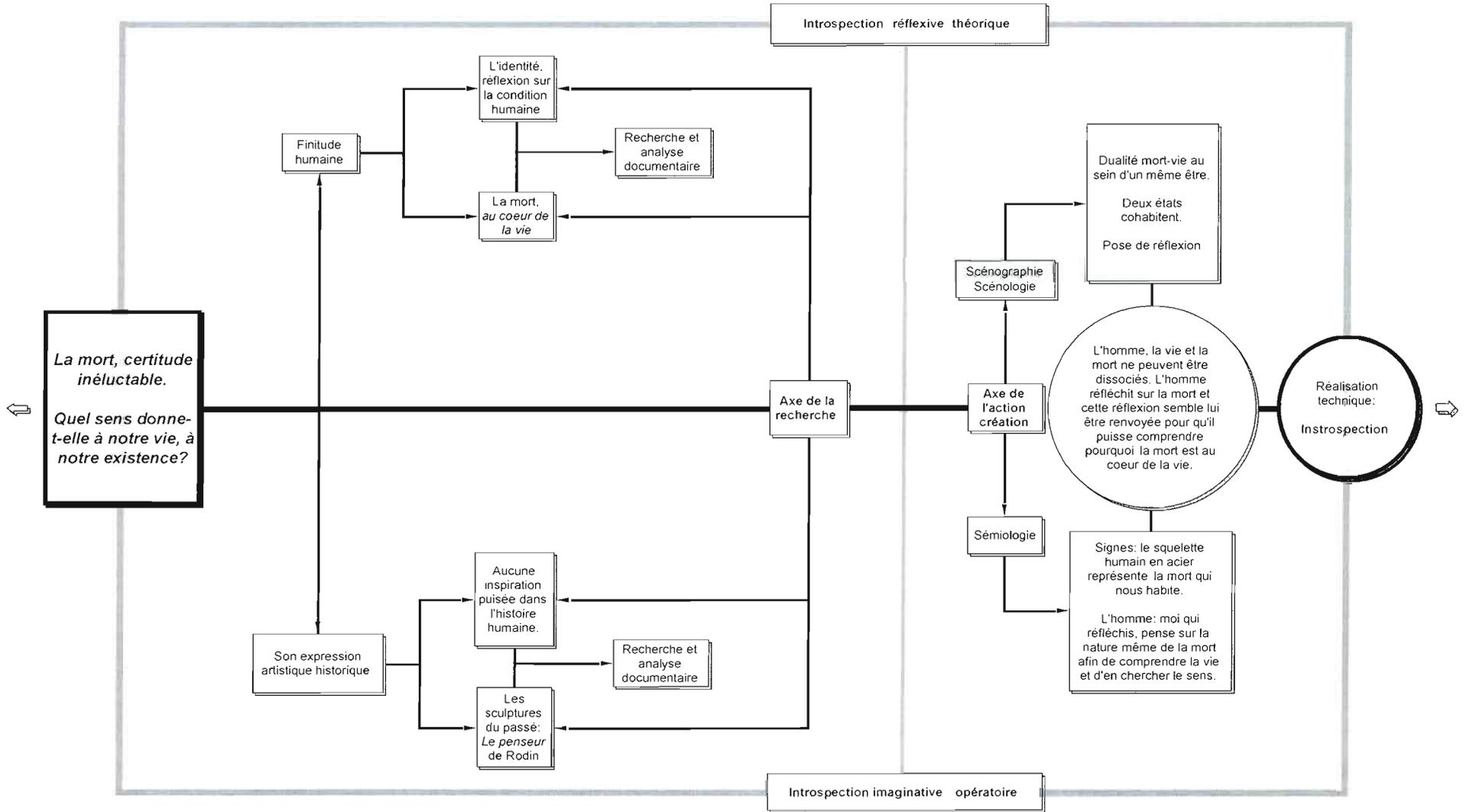


Figure 30

L'identité: Introspection

Modèle appliqué à la création de l'oeuvre



Conclusion

Quelles leçons peut-on tirer de cette expérience?

La différence majeure entre une démarche strictement intuitive et empirique et l'utilisation du modèle comme cadre de référence a priori réside dans le fait que les réponses aux questionnements qui jaillissent normalement au cours de la production étaient déjà présentes au départ. Le schéma du modèle est devenu comme un plan à suivre. Il a permis d'enrichir le processus de création par l'apport d'éléments insoupçonnés à l'origine. Il a alimenté de manière substantielle l'effort d'élaboration d'une représentation appropriée de l'œuvre. Par conséquent, il a facilité et grandement accéléré la relation dialogique réflexion / réalisation, puisque les composantes de cette relation avaient déjà été repérées et organisées avant l'arrivée en atelier.

Dans le cas particulier du triptyque, le recours au schéma a conduit à cerner plus rapidement l'idée de base à la source de l'inspiration pour chacune des trois œuvres. Le geste même de remplir chacune des cases du schéma et de structurer ainsi les idées a aussi permis, grâce à ce travail intellectuel, de prendre conscience de tout le potentiel présent dans l'intuition première et qui aurait pu être échappé autrement, ou du moins qu'il aurait fallu plus de temps à découvrir et à organiser de façon cohérente.

En somme, il est permis de conclure qu'il est possible et pertinent d'utiliser le modèle de recherche-crédation artistique schématisé pour aider à structurer la démarche de création d'une œuvre d'art. Cela s'est avéré dans le cas présent. Qu'en est-il pour d'autres artistes? Pour le savoir, il faudra poursuivre la démarche et l'expérimentation.

Sixième partie

Perspectives

Présentation

La sixième et dernière partie traite des perspectives. Elle correspond au *cinquième objectif* spécifique de la thèse et compte un chapitre.

Chapitre 23

Pour une utilité sociale du modèle

Le titre de ce chapitre reprend l'énoncé du cinquième objectif spécifique de la thèse. L'idée, ici, est de procéder à une réflexion et à une discussion, puis à la formulation de quelques hypothèses et propositions pour qu'il y ait, peut-être, une suite des choses.

À cette fin, deux ordres de questions nous préoccupent. Le premier concerne l'élaboration d'une version plus générale du modèle en vue de rendre possible son expérimentation par d'autres artistes-créateurs désireux de mieux comprendre leur propre pratique artistique et d'inscrire le processus de production de leurs œuvres à l'intérieur de la dynamique dialectique propre à une démarche de recherche-crédation thématique. Le second ordre de questions traite de l'utilisation du modèle schématique appliqué à l'analyse empirique des œuvres comme base de référence et d'information pour la construction d'outils de communication entre l'artiste et le public, au moyen d'une présentation pédagogiquement plus appropriée de ses œuvres. Sous cette dernière rubrique, nous rendons compte d'une première expérimentation réalisée à cette fin.

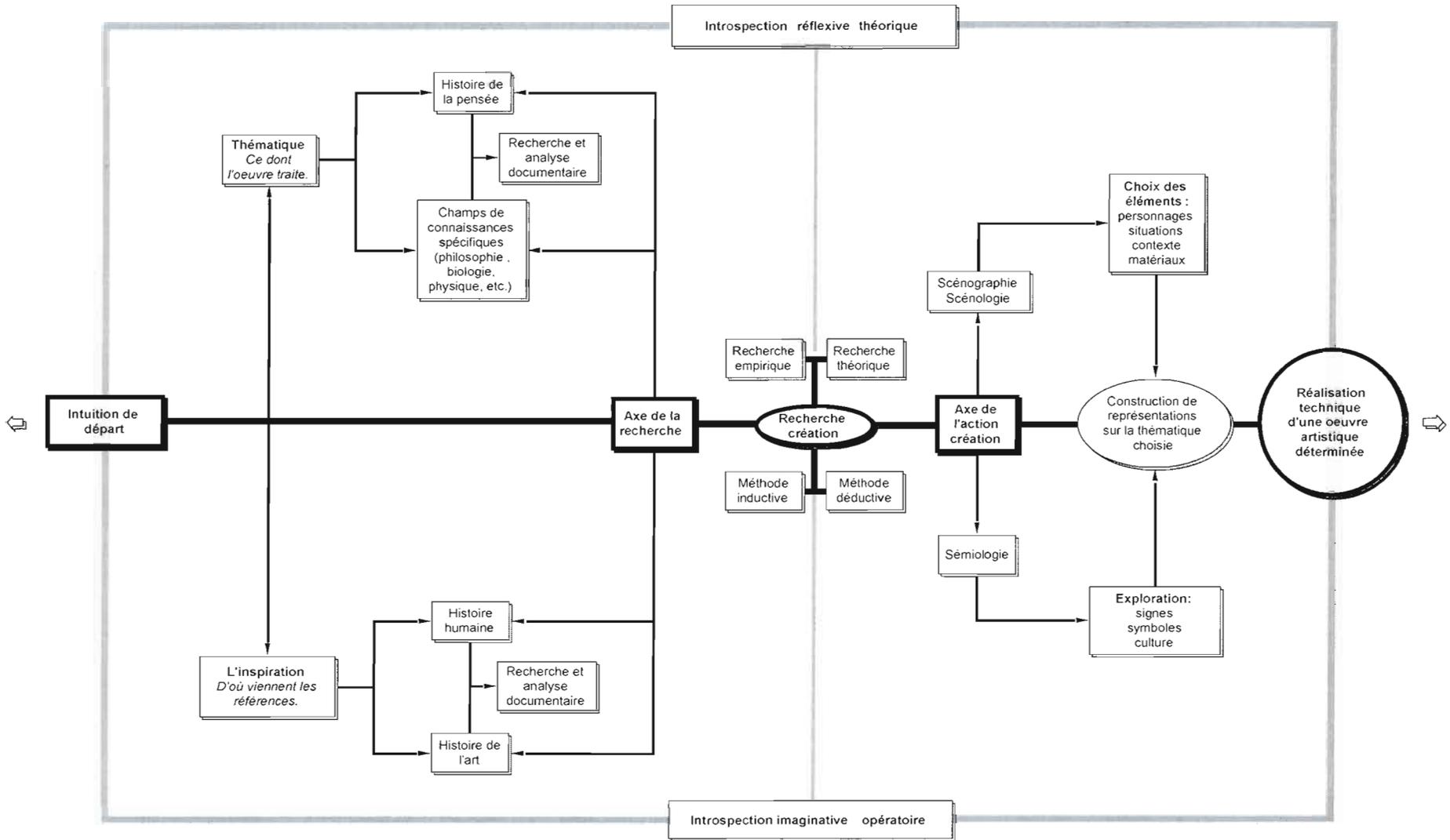
Expérimentation du modèle général par d'autres artistes-créateurs

Le modèle schématique qui suit constitue une généralisation du modèle de recherche-crédation artistique thématique qui rend compte de notre pratique et qui est présenté au chapitre 19. Ce dernier modèle comporte des concepts et des éléments essentiels à la compréhension de notre pratique, mais qui sont par le fait même trop étroits, trop personnels et spécifiques pour permettre son utilisation immédiate par d'autres artistes-créateurs.

Dans sa version générale, le cœur du modèle reste inchangé. La relation dialogique entre la recherche et l'action-crédation reste également la même. Nous partons d'une idée, d'une intuition de départ, et le but recherché consiste toujours à réaliser une œuvre artistique particulière, mais les concepts qui viennent alimenter la réflexion sont plus larges et peuvent permettre à d'autres artistes de personnaliser pour eux-mêmes le modèle afin qu'il puisse à la fois rendre compte et guider leur propre pratique de création.

Figure 31

Modèle théorique et méthodologique général de recherche-crédation artistique



Nous faisons l'hypothèse que ce modèle général peut être utilisé par d'autres artistes qui ont déjà ou qui aspirent à développer une démarche similaire à la nôtre, pas nécessairement au plan de la thématique et du rendu final des œuvres, mais plutôt dans la manière de les construire et de mener leur réflexion. Ce modèle ne constitue pas l'énoncé d'une théorie générale de la création. Il s'adresse simplement à des artistes qui travaillent d'une façon réflexive plutôt que réactive et qui préfèrent le contrôle et la planification à la spontanéité et l'imprévu⁶⁵, que ce soit au niveau de l'art figuratif ou de l'art abstrait.

Dans cette version plus générale, l'artiste a le loisir de s'approprier le modèle et de le personnaliser à sa manière et selon ses choix, en remplissant les cases à partir de ses propres références: thématique, inspiration, représentations, etc.

Cette hypothèse pourra être vérifiée par de futures recherches, mais nous sommes confiant que le modèle général de recherche-crédation artistique proposé ici peut être accessible et utile à plusieurs autres artistes désireux de comprendre et d'approfondir leur propre pratique de création, qu'ils soient du domaine des arts plastiques, des arts visuels, de la danse, de la musique, du cinéma, du théâtre ou du cirque.

Expérimentation du modèle comme outil de communication avec le public

Comme nous le mentionnons au chapitre 14, plusieurs *manifestations... de l'art contemporain* (Frappier, 1997: VII) n'ont pas la cote auprès du public en général. La raison la plus fréquente évoquée est le manque de compréhension de ce qui est présenté. En somme, il y a souvent un gouffre qui sépare l'artiste et le public, doublé

⁶⁵ Le modèle pourrait probablement servir de repère à une démarche de recherche plus aléatoire et spontanée, mais il nécessiterait, à cet effet, une refonte complète et s'éloignerait ainsi considérablement de notre propre pratique et de l'objectif de la thèse.

d'un manque de repères de ce dernier pour décoder le contenu de l'œuvre d'art et en découvrir le sens. (Bourque, 2007; Côté, A.-P., 2007; Fortin et Simard, 2007)⁶⁶

Il n'y a pas si longtemps, moins d'un siècle, à un moment où les moyens de communication de masse n'étaient pas parvenus à quadriller la planète jusque dans ses moindres recoins, l'art était apprécié surtout dans l'immédiateté de son lieu de création. Cela simplifiait grandement la compréhension des œuvres puisque le spectateur avait alors en sa possession les repères nécessaires pour apprécier la manifestation artistique qui lui était présentée.

Aujourd'hui, dans le contexte de la mondialisation de l'économie, de la culture et de l'art, deux choix sont possibles: faire de l'art dépourvu de toute particularité locale, comme une sorte de produit "universel" aux couleurs de la mondialisation, supposément accessible à tous, ou faire un art plus personnel, enraciné dans une culture, un questionnement et un lieu spécifique de création, au risque de ne pas être compris par tous.

Dans un monde où les frontières s'amenuisent mais où les peuples gardent tout de même leurs coutumes, leurs croyances et leurs mythes, il est primordial de trouver une façon de palier à ces différences afin de permettre à tous d'apprécier les manifestations artistiques qui leur sont présentées.

Si l'art veut être communication, que ce soit pour évoquer des sentiments, porter un message ou inviter à une réflexion, il doit se doter d'outils appropriés pour échafauder les bases de cette communication et permettre, par la suite, sa compréhension et son appréciation par le public. L'œuvre est la résultante d'une recherche, d'une préoccupation qui occupe parfois toute une vie, et souvent l'artiste ne l'explique tout simplement pas.

⁶⁶ Voir également les titres suivants: April, 2007; Bouchard, 2007; Buissières, 2007, (2); Charest, 2007; Dugal, 2007; Fleury, 2007; Forget, 2007; Fortin, J.-S., 2007; Fournier Vallière, 2007; St-Laurent, 2007; Tanguay, 2007.

L'écriture est sans doute le moyen le plus simple et le plus universel pour accomplir ce travail. Mais pour ce faire, elle doit être précise, structurée et dépourvue de toute référence culturelle impertinente qui pourrait rendre sa compréhension difficile.

C'est ici que notre modèle intervient. La nature même d'un modèle, sous forme schématique, est de structurer la représentation d'une réalité et de l'épurer au maximum pour n'en garder que l'essentiel. Il pourrait donc permettre à des artistes d'organiser leur pensée d'une façon claire, concise et explicite afin qu'elle puisse être comprise de manière sentie ou réfléchie par le public, au moyen d'une présentation pédagogiquement appropriée de leurs œuvres.

Le but est simple: donner au public la base nécessaire pour qu'il puisse jouir de toute l'étendue de l'expérience de création contenue dans l'œuvre artistique qui lui est présentée.

Ce qui signifie:

- pallier à la différence ou au manque de culture artistique appropriée de la part du public,
- situer l'œuvre dans un contexte accessible au public,
- permettre au public de percevoir la recherche et la complexité des éléments qui composent l'œuvre ou l'ensemble de l'exposition présentée.

Cette hypothèse, visant une meilleure compréhension et appréciation de l'art par le plus grand nombre possible de personnes, a fait l'objet d'une expérimentation en avril 2007 lors de la tenue d'une exposition de l'ensemble de nos œuvres réalisées

sur la thématique de la finitude humaine⁶⁷. À cette fin, à partir du modèle schématique appliqué à l'analyse de chacune des œuvres, des textes de présentation⁶⁸ ont été préparés et placés de façon à laisser aux visiteurs toute liberté de les lire ou pas⁶⁹.

Pour vérifier cette hypothèse, nous avons procédé à une **enquête par questionnaire**. Ce questionnaire comprend des données personnelles (sexe, âge, scolarité), quatre questions à choix multiples et une rubrique "commentaires".⁷⁰

Cent cinq (105) personnes ont répondu, sur une base volontaire, sur un total approximatif de 1015 visiteurs, soit plus de 10%, ce qui représente un échantillon fiable et indicatif.⁷¹

La population de cet échantillon compte 59 femmes et 46 hommes, qui représentent respectivement 56% et 44% de l'échantillon. La moyenne d'âge est de 50 ans (48 ans pour les femmes et 52 ans pour les hommes) et la plus grande concentration se situe dans les tranches de 51 ans et plus, soit 63%, et 8% de moins de 20 ans. Par rapport à la scolarité, 77% ont un niveau collégial (34%) ou universitaire (43%).

⁶⁷ Voir l'appendice K: *Visages mythiques de l'inévitable. Réflexion sur la finitude humaine. Œuvres du sculpteur Jean-Sébastien Fortin en exposition du 1^{er} au 29 avril 2007, Salle Jean-Paul Lemieux à Québec.*

⁶⁸ Voir l'appendice L: *Textes de présentation des œuvres du sculpteur Jean-Sébastien Fortin. Exposition d'avril 2007.*

⁶⁹ D'autres outils pédagogiques ont également été mis à contribution, dont un ensemble de photos illustrant les différentes étapes de production d'une sculpture de bronze, des pièces palpables en bronze et en acier et, finalement, une conférence publique sur finitude humaine, mythologie, processus et techniques de réalisation des œuvres, à la demande de la Société d'art et d'histoire de Beauport, responsable de l'exposition.

⁷⁰ Voir l'appendice M: *Visages mythiques de l'inévitable de Jean-Sébastien Fortin. Questionnaire sur l'exposition.*

⁷¹ Voir l'appendice N: *Résultats de l'enquête par questionnaire sur l'exposition d'avril 2007.*

Première question

Avez-vous apprécié l'exposition?

Parmi l'ensemble des répondants, 96% ont *beaucoup* apprécié l'exposition (100% chez les femmes et 91% chez les hommes) et 4% l'ont appréciée *moyennement*, soit 9% des hommes.

Deuxième question

Avez-vous apprécié les textes de présentation des œuvres?

Parmi l'ensemble des répondants, 86% ont *beaucoup* apprécié les textes de présentation (92% chez les femmes et 78% chez les hommes) et près de 10% les ont appréciés *moyennement* (5% chez les femmes et 15% chez les hommes). Près de 5% n'ont pas répondu à cette question.

Troisième question

Les textes de présentation vous ont-ils permis de mieux comprendre l'œuvre?

À cette question, 84% ont répondu *beaucoup* (90% des femmes et 76% des hommes), près de 10% *moyennement* (5% des femmes et 15% des hommes), 1% *pas du tout* et près de 6% n'ont pas répondu à cette question.

Quatrième question

Auriez-vous préféré n'avoir aucun texte de présentation de l'œuvre et être laissé à vous-même pour en trouver la signification?

À cette question, près de 92% ont répondu *non* (95% des femmes et 87% des hommes), 2% ont répondu *oui* et près de 7% n'ont pas répondu (3% des femmes et 11% des hommes).

Recension des commentaires inscrits aux questionnaires

Parmi les 105 personnes qui forment l'échantillon des répondants de l'enquête, 93 ont inscrit un commentaire au bas du questionnaire, ce qui représente 89% du total des répondants. Ils se répartissent comme suit: 56 femmes sur 59, ou 95% d'entre-elles, et 37 hommes sur 46, soit 80% d'entre-eux.

À titre illustratif, nous en avons retenu quelques-uns.⁷² Ils sont une transcription fidèle, sans correction.

J'aime bien avoir eu un texte de présentation. Je peux aussi me laisser à moi-même et y trouver "mes significations" c'est cela l'art!
Louise Lesage
 (Femme, 63 ans, niveau universitaire)

Il est intéressant de pouvoir lire les textes exprimant l'inspiration de l'artiste, l'observateur n'a qu'à se faire sa propre idée avant de les lire. Félicitation, bonne continuité. C'est magnifique. Thème original.
 (Femme, 26 ans, niveau universitaire)

Votre exposition m'a frappée comme la lance. La vie toujours des choix. La mort le choix final. Merci d'être là. Exposition: très touchant
 (Femme, 47 ans, niveau collégial)

Les textes sont intéressants, ceux qui ne veulent pas les lire n'ont qu'à passer à l'œuvre suivante. Beau travail. Continue! Dany
 (Homme, 29 ans, niveau collégial)

⁷² Pour la recension de l'ensemble des commentaires, voir l'appendice N: *Résultats de l'enquête par questionnaire sur l'exposition 2007*. D'autres commentaires et réflexions ont été consignés dans le *Livre d'art de l'exposition 2007*, dont il n'est pas tenu compte dans cette recension.

J'ai vu beaucoup d'exposition de sculpture dans ma vie Rodin, Laliberté etc... mais jamais je n'ai ressenti une émotion semblable!
 Merci M. Jean-Sébastien Fortin
 (Homme, 66 ans, niveau secondaire)

Conclusion sur l'enquête

Si les données statistiques de l'enquête tendent à corroborer sans équivoques l'hypothèse de départ, les informations qualitatives, tirées des commentaires des répondants inscrits au bas du questionnaire, tendent, pour leur part, à fournir une assise solide à l'intuition qui la fonde. Pour illustrer ce propos, nous avons retenu le commentaire suivant qui constitue une sorte de point de convergence de nombreux autres commentaires reçus, formulés en d'autres mots.

J'ai grandement apprécié la petite histoire de l'étranger qui nous imprégnait du thème de la mort en début d'exposition. Les textes ne sont pas seulement pertinents mais nécessaires à la compréhension holistique des œuvres. Félicitations! (Femme, 21 ans, niveau universitaire)

Bien sûr, cette enquête ne répond pas nécessairement à toutes les règles qui régissent ce type de recherche en méthode quantitative. Elle est exploratoire et ne nourrit aucune prétention explicative. Par ailleurs, la proportion de l'échantillon des répondants par rapport à la population approximative totale des visiteurs de l'exposition (plus de 10%) et sa composition (sexe, âge, scolarité) fondent sa fiabilité, de telle sorte que l'expérimentation menée peut être qualifiée de parfaitement indicative, voire probante dans ce cas. Il est souhaitable que d'autres études soient réalisées pour vérifier le bien-fondé des résultats de cette expérimentation.

Conclusion

Au terme de cette recherche, il s'impose d'en retracer brièvement l'origine, de présenter une synthèse de son parcours et d'en dresser le bilan, tout en portant un regard sur une suite possible des choses.

Au cours d'études à la maîtrise en arts visuels, nous avons déjà réalisé un corpus de six œuvres traitant de la mort, alors définie comme la dimension centrale de la finitude humaine. Au terme de ces études, un constat important s'était alors imposé, dont la conclusion du mémoire faisait état. En voici les termes essentiels:

Cette démarche... n'est pourtant pas parvenue à rassasier notre soif de connaître et notre faim de créer. Au contraire!... nous donnent plutôt le sentiment de n'avoir fait qu'un abordage, qu'une modeste ouverture sur un univers fondamental de pensée, de représentation et de création aussi vaste que complexe et aussi riche que profond. ... comme un chantier pour toute une vie. Voilà pourquoi nous nourrissons l'intention de poursuivre... notre exploration de cet univers... dans le cadre d'un cheminement d'études doctorales, ... comme par besoin de réaliser un rêve intérieur profond jusqu'à son terme. (Fortin, J.-S., 2003: 46)

Septembre 2003, c'était le début du cheminement de nos études de doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM. L'intention: mieux comprendre notre pratique de production artistique dans le but de parvenir à la théoriser.

Au départ, la question de recherche s'énonçait comme suit: comment notre démarche empirique de création artistique intuitive peut-elle être théorisée?

Tout au long de la scolarité, les professeurs, en particulier les professeurs responsables des cours de méthodologie, ont orienté et aiguillonné nos efforts dans une multitude de directions: la recherche heuristique, la phénoménologie, l'étude de cas, l'herméneutique, la monographie, la recherche qualitative, l'approche compréhensive, la systémique, et bien d'autres voies de recherche.

Au terme de la scolarité, un premier projet était déposé auprès du directeur de thèse. Les nombreux commentaires formulés par celui-ci allaient conduire à la rédaction d'une seconde version du projet, évaluée par un comité d'évaluation. Cette opération donna lieu à l'apport de plusieurs commentaires et suggestions nouvelles. Un bagage d'inspirations précieuses pour guider la suite de notre cheminement.

Après avoir réalisé la synthèse de tous les commentaires et suggestions, sur cette base et inspiré en cela par Wright C. Mills, *L'imagination sociologique*, nous avons procédé au dessin de l'itinéraire définitif de la démarche de recherche et établi le fondement épistémologique du parcours méthodologique, la praxéologie.

Dans le cadre du projet, l'objet spécifique de la recherche était clairement défini: notre pratique de production artistique réalisée sur le thème de la finitude humaine. La perspective privilégiée consistait en une analyse empirique de cette pratique artistique devant aboutir ultimement à sa théorisation, c'est-à-dire à un repérage de ses principaux éléments constitutifs et à la compréhension de sa dynamique sous-jacente.

En conséquence, la trajectoire définitive de la recherche de thèse comprenait l'énoncé d'un objectif principal représentant notre destination finale: théoriser notre pratique, de même que l'identification de cinq étapes pour y parvenir.

Pour mieux comprendre notre pratique artistique, le premier objectif spécifique de la recherche, nous avons procédé à une analyse empirique rétrospective et introspective de celle-ci, une analyse inspirée des principes de la description phénoménologique et restituée sous la forme d'un récit de pratique autobiographique. Dans le cadre de ce récit, quatre dimensions ont été explorées: notre itinéraire d'artiste-sculpteur, la présentation de chacune des six œuvres antérieurement réalisées sur le thème de la finitude humaine, une synthèse analytique de ces œuvres et la discussion de la place de notre création dans l'art contemporain.

Deuxième objectif de l'itinéraire: systématiser. Cette opération a porté sur l'ensemble des connaissances empiriques acquises dans le cadre du récit de pratique autobiographique. À cet égard, il a fallu d'abord procéder au repérage des principaux éléments constitutifs de notre pratique artistique et mettre à contribution la systémique pour l'analyse de leurs interrelations et des sources de leur dynamique interne et évolutive. L'intention étant de construire la réalité de notre pratique sous la forme d'une totalité articulée et de la définir comme un système spécifique structuré. Un passage obligé puisque le concept de modèle réfère à la représentation simplifiée d'un système réel.

Cette analyse systémique a été également l'occasion d'articuler avec cohérence les trois grands axes du thème général de la thèse qui sont également des constituants principaux de cette pratique, à savoir: l'axe de la finitude humaine, celui de l'inspiration historique et mythologique et l'axe de la création artistique proprement dite.

Moment-clé de l'itinéraire: la troisième étape. L'objectif: procéder à l'élaboration du modèle de notre pratique. Les ancrages: le récit de pratique autobiographique et l'analyse systémique de celle-ci. Le modèle, comme tel, constitue le produit d'un effort spécifique de construction théorique, dans le cadre d'un processus unifié qui intègre la démarche déductive et inductive, la recherche théorique et empirique.

Le modèle emprunte la forme d'une représentation schématique globale et articulée. Ce schéma incorpore en une structure complexe tous les éléments importants qui constituent le système de notre pratique de production artistique avec, en son cœur, la composante-clé de sa dynamique interne: la **recherche-crédation**. Le tout est porté par l'acteur qui agit, c'est-à-dire nous-même comme artiste-sculpteur-chercheur-crédateur.

La quatrième étape a également constitué un moment important de la démarche. Elle a consisté en la mise à l'épreuve du modèle afin d'en établir la validité, la fiabilité, la fonctionnalité et l'efficacité, bref, à procéder à sa validation. Les circonstances de la recherche ont conduit à réaliser, dans un premier temps, une opération de validation interne stricte du modèle, en fonction de deux grands volets principalement. Le premier volet a consisté à appliquer le modèle, comme cadre d'analyse empirique, à chacune des six œuvres produites antérieurement sur la finitude humaine, pour établir sa capacité d'en rendre compte avec exactitude. Le second volet a consisté à appliquer le modèle comme cadre de référence a priori, cette fois, pour la création d'un triptyque sur le même thème. L'objectif: en établir la pertinence et vérifier expérimentalement sa fonctionnalité et son efficacité sur ce plan. Dans les deux cas, la validité du modèle a été établie par la recherche.

En ce qui concerne la validation externe du modèle, une phase ultérieure est prévue, dont le déroulement porte également sur deux volets. Le premier concerne l'évaluation critique du modèle au moment de l'évaluation de la thèse et de sa

soutenance devant jury. Le second consiste en une discussion du modèle avec certains de nos pairs, artistes-créateurs, et dans l'expérimentation éventuelle de celui-ci, dans sa version générale ou reparticularisée, avec l'un d'eux. À ce propos, l'histoire est à suivre.

La cinquième et dernière étape a amorcé la réflexion et la discussion sur certaines perspectives possibles pour une utilité sociale éventuelle du modèle. Deux voies d'exploration ont été privilégiées. La première vise à favoriser l'expérimentation du modèle par d'autres artistes-créateurs désireux de comprendre ou de développer leur propre pratique selon une perspective dialectique propre à la recherche-crédation thématique. À cette fin, une version plus générale du modèle a été établie et qui pourrait s'avérer utile. La seconde voie veut explorer l'expérimentation du modèle comme outil de communication entre l'artiste et le public, à travers ses œuvres, au moyen d'une présentation pédagogiquement appropriée de celles-ci. À cet égard, une première expérience a été menée en avril 2007 à l'occasion de la tenue d'une exposition de nos œuvres. Elle s'est avérée concluante et nous inspire certaines perspectives pour d'autres expérimentations.

Nous croyons être parvenu à destination, avoir réalisé l'objectif principal de la thèse: théoriser notre pratique artistique par l'élaboration d'un modèle théorique et méthodologique formel de recherche-crédation thématique.

Par ailleurs, l'étude porte sur un seul cas et ne peut prétendre au caractère d'universalité qui définit la "scientificité" de la connaissance, selon la méthode expérimentale. La recherche demeure exploratoire et le modèle qui en résulte ne constitue pas une théorie générale de la recherche-crédation, mais plutôt une théorie particulière, spécifique à notre propre pratique artistique. Une contribution qui s'ajoute aux efforts déployés par d'autres à cette fin.

Avec les limites qui s'imposent, toutes les étapes nécessaires pour parvenir au terme souhaité ont été franchies. Cette synthèse générale de la thèse et son bilan veulent en témoigner et ouvrir vers d'autres horizons.

Il y a sans doute d'autres voies possibles qui puissent conduire à la construction de la théorie de sa propre pratique. Il appartient maintenant à ceux qui désirent réaliser le périple pour eux-mêmes d'entreprendre de les explorer. À cette fin, il est possible que le parcours que nous avons suivi puisse constituer un repère éclairant et apporter matière utile.

Quoiqu'il en soit, l'exercice exigeant accompli pour l'élaboration du modèle a constitué une occasion unique et exceptionnelle de progrès, tant sur le plan de la réflexion fondamentale et de la connaissance que sur le plan de la dynamique du processus de création d'œuvres thématiques nouvelles.

Le malaise que nous avons toujours ressenti face à une certaine tendance spontanéiste hermétique actuelle en art nous a interpellé profondément et incité à préciser notre pensée et à élaborer une alternative possible fondée sur une recherche détaillée, des concepts précis et une expérimentation capables de susciter des échanges stimulants entre artistes et entre les artistes et le public. Des échanges qui devraient permettre d'aller plus loin dans cette réflexion commune nécessaire sur le rôle de l'artiste, de l'art et de la communication, et sur les attentes légitimes du public.

Pour engager ce dialogue, notre projet est de procéder à d'autres expérimentations personnelles et avec certains de nos pairs et de rendre plus accessible le contenu de cette recherche afin de rejoindre un plus large public.

Tout au long de la rédaction de ce rapport, nous avons été déchiré entre l'exigence "académiste" de la thèse et le besoin d'être compris par le plus grand nombre possible de personnes, initiées et non-initiées.

Il sera aussi intéressant de voir éventuellement si notre travail, bien que s'inspirant du "passé", peut être précurseur de nouveaux courants à venir, comme le fut la Renaissance à son époque et les Salons des Refusés au XIX^e siècle.

Dans cette foulée, *le Regroupement des artistes de la relève en peinture* invitait le public à l'inauguration d'une exposition collective, tenue en avril-mai 2007 à Québec, "dans un contexte de revendication et de dénonciation". Ces "jeunes" artistes revendiquent "le droit à un apprentissage classique en peinture, enseignement qui leur est refusé depuis la fermeture des écoles des beaux-arts, les universités étant exclusivement dévolues à l'art conceptuel". (...) Ils ont dans leur troupe le peintre Denis Jacques, toujours prêt à monter aux barricades (Coté, 2007).

Mais l'important est de créer, sinon nous ne faisons que regarder le temps passer et attendre que la mort vienne enfin nous visiter.

Là-dessus, Umberto Eco nous inspire, lorsqu'il écrit: *Sans doute vaut-il mieux, pour les années qui me seront données encore, continuer à laisser des messages dans une bouteille pour ceux qui viendront, et attendre celle que François d'Assise appelait sa Sœur la Mort.* (Eco, in Lenoir et de Tonnac, 2004: 1679)

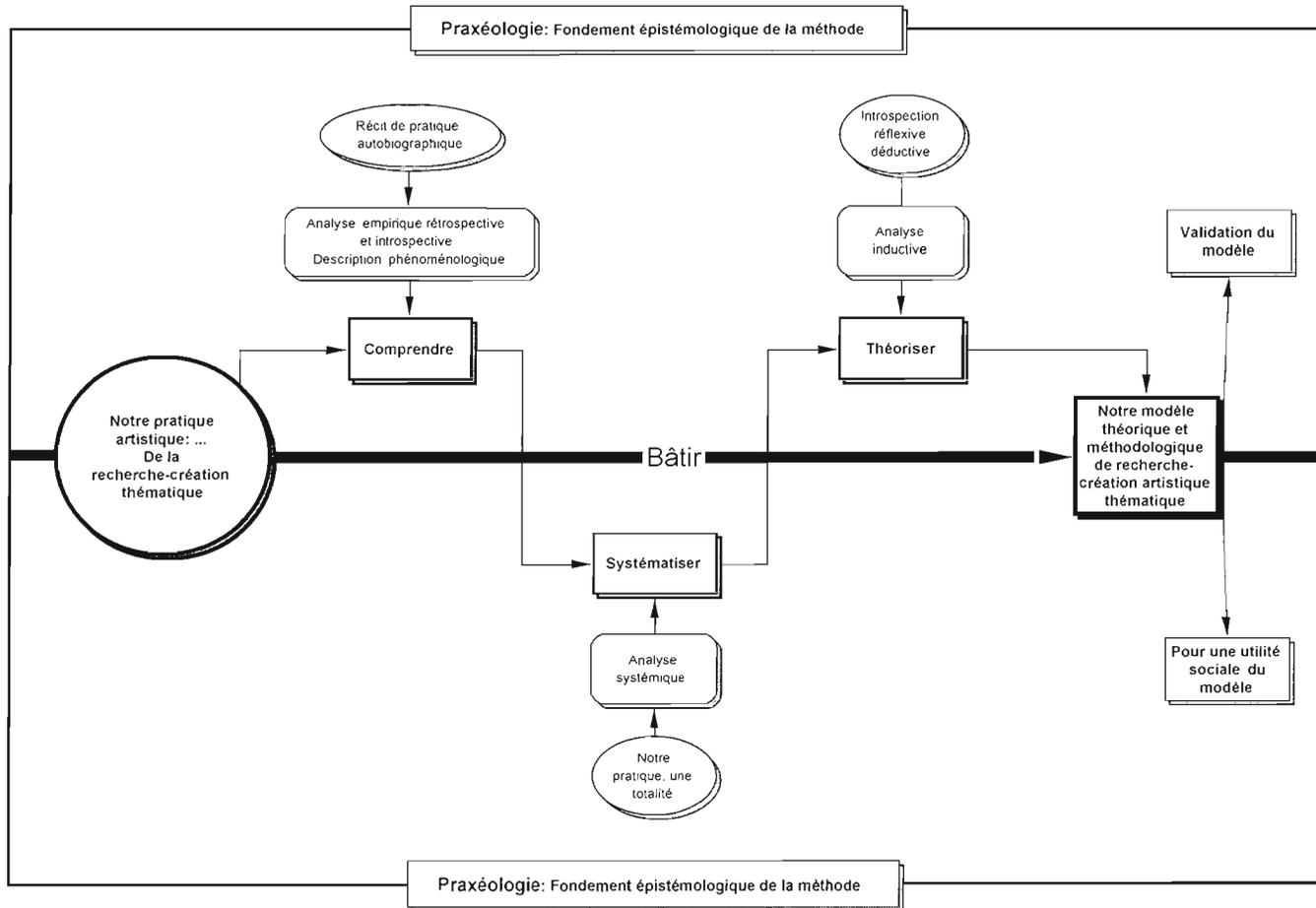
*Tu auras de la peine. J'aurai l'air d'être mort et ce ne sera pas vrai...
Tu comprends. C'est trop loin. Je ne peux pas emporter ce corps-là. C'est trop lourd.
Mais ce sera comme une vieille écorce abandonnée. Ce n'est pas triste les vieilles écorces...*

Antoine de Saint-Exupéry, (1943). *Le Petit Prince*

Figure 32

De la finitude humaine à sa représentation artistique
L'inspiration historique
Une démarche de recherche-création artistique thématique

Schéma-synthèse de la thèse



Appendices

Appendice A

Liste des œuvres réalisées

Alice through the looking glass

Acier et aluminium, 2000
4pi x 3pi x 2pi

La mort de son humanité... la mort de son identité : Lucifer terrassé par Saint-Michel

Acier, os, 2001
6pi x 2pi x 2pi

La séduction : La succube

Bronze et acier, 2002
5,5pi x 2pi x 2pi

Le suicide: Les sirènes

Bronze et stainless, 2002
4pi x 8pi x 8pi

L'homme contre la mort ou la recherche de l'immortalité: Hercule et le lion

Bronze et acier, 2003
6,5pi x 4pi x 5pi

Livre d'artiste: *l'Étranger*

Bois, acier, suède, 2002
16pi x 12pi x 2pi

Appendice B

Typologie de la recherche qualitative

<i>Type</i>	Empirique	Recherche-action	Évaluative	Introspective
<i>Objet</i>	Culture Sous-culture Groupe Plusieurs cas Un seul cas	Situation problème	Programme	Soi-même
<i>Collecte des données</i>	Entretien libre Observation participante Questionnaire ouvert (oral ou écrit) Recherche documentaire			
<i>Traitement des données</i>	Description phénoménologique Histoire(s) ou récit(s) de vie Analyse de contenu (incluant analyse de discours) Analyse d'attitudes, de conduites, d'interactions Construction empirique de théorie			
<i>Finalité</i>	Exploratoire / descriptive Interprétative		Classificatoire / comparative Explicative / théorique	

Source: Dorais, 1993: 7.

Note. L'article du professeur Dorais nous a permis de mieux comprendre certains mécanismes déjà à l'œuvre dans notre travail de recherche et de création artistique.

Appendice C

Fonctions et finalités possibles de la recherche

Exploration ou observation: Observation de la réalité, des faits, des phénomènes à l'étude et cueillette de l'information, des données, pour l'analyse.

Description: Repérage, identification et définition (descriptive) des caractères particuliers des phénomènes étudiés.

Interprétation: Moment du passage de la description à la compréhension du phénomène à l'étude. Temps des hypothèses, des esquisses et des questions sur le quoi, le comment et le pourquoi des choses.

Compréhension: Saisie du phénomène dans la complexité de sa globalité: structure, organisation, éléments constitutifs, dynamique interne, incorporant les dimensions quantitatives et qualitatives, objectives et subjectives.

Explication: Établissement d'une relation de causalité claire et valide (cause-effet) susceptible de rendre compte de la réalité du phénomène étudié, dans ses dimensions empiriques observables et quantifiables.

Source: Fortin, D., 2005; Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 35-43.

Appendice D

Les grands fondements épistémologiques de référence

Le cartésianisme positiviste, hérité du rationalisme classique, privilégie la réalité empirique et les phénomènes observables de la nature physique, comme objet d'étude. Il se caractérise par son analyse systématique, fondée sur la mesure quantitative. Sa finalité est de nature explicative et repose sur l'établissement d'une relation de causalité linéaire. Voir, à ce propos, le chapitre 15 de la thèse.

La praxéologie repose sur trois principes: la connaissance par l'action, la relation dialogique entre le sujet de la recherche et son objet, entre la réflexion et l'action, entre la théorie et la pratique, parmi tous ceux qui en sont les porteurs, et, finalement, le principe de l'autorégulation qui découle de la dynamique interne de cette relation dialogique et du rapport entre cette dynamique en mouvement et son environnement. Voir, à ce propos, les chapitres 4 et 20 de la thèse et la bibliographie annotée.

La systémique fonde son paradigme sur le principe de la complexité de la réalité des phénomènes, qu'elle conçoit dans leur globalité, incorporant leurs dimensions tant quantitatives que qualitatives, et qu'elle définit comme système, c'est-à-dire une totalité articulée formée d'éléments qui interagissent et dont les rapports déterminent tant la structure de la totalité et son organisation, les fonctions de chacune des parties, que la source interne de sa dynamique évolutive dans l'espace et dans le temps. Voir, à ce propos, le chapitre 15 de la thèse.

L'approche compréhensive, ou le paradigme de la compréhension des phénomènes, se définit en opposition par rapport au cartésianisme positiviste et rejette, pour l'étude de la réalité humaine et sociale, la conception de l'explication "scientifique" positiviste d'un cas particulier par le principe d'une loi générale. Cette approche privilégie l'incorporation du qualitatif au quantitatif et rejette l'absolu d'une science qui se limite strictement à ce qui est empiriquement observable et mesurable. Elle maintient que la réalité humaine et sociale se caractérise d'abord par son caractère singulier, unique, événementiel, et par l'importance qu'y jouent les valeurs, les croyances, les finalités et la rationalité des acteurs qui l'agissent. Elle assume et prend en compte le caractère de globalité et de complexité propre à chaque situation concrète. Cette approche, finalement, assigne à la recherche une fonction essentielle première: la *compréhension* de la réalité humaine et sociale, c'est-à-dire l'élaboration d'une connaissance générale et fondamentale de cette réalité qui tienne compte de sa globalité et de toute sa complexité, plutôt qu'une stricte fonction d'explication par le modèle positiviste qui établit la prévalence de la loi générale et universelle et de la causalité linéaire dans le domaine de la science. (Inspiré de Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 121-122)

La dialectique constitue un paradigme de la connaissance et une méthode pour son élaboration, dans et par l'action. Voilà pourquoi, comme le suggère Goyette et Lessard-Hébert (1987: 128-131):

La recherche-action est souvent associée au langage dialectique puisque le terme même se présente comme un macro-concept qui prétend articuler et dépasser l'opposition traditionnelle entre la recherche et l'action, entre les rôles de chercheur et d'acteur, entre leur produit (la théorie et la pratique).

*Rappelons que, au sens le plus large, la dialectique est un processus discursif qui, de Platon à Hegel et à Marx, repose essentiellement sur le concept de **contradiction**. La dialectique se fonde sur une logique qui accepte les contradictions tout en les mettant en rapport dans un processus qui mène à leur dépassement. Ainsi Hegel formalise une méthode dialectique en trois moments: le premier moment du processus est celui de l'universel ou de la théorie, le deuxième moment est celui du particulier et de l'antithèse (thèse et antithèse sont en contradiction) et le troisième moment est celui du singulier ou de la synthèse (dépassement des contradictions).*

En recherche-action, comme en sciences humaines en général (Piaget, 1981, p. 85-87), le terme dialectique est utilisé à deux niveaux. Le premier niveau correspond à la dialectique au sens large, c'est-à-dire à un va-et-vient, à une confrontation dynamique (il y a l'idée d'un mouvement, d'une interaction) entre recherche et action, comme nous le disions un peu plus haut. Le deuxième niveau correspond à une dialectique philosophique (Piaget, 1981, p. 87) comme système d'interprétation qui prétend "fonder et même orienter les sciences". Elle devient alors un langage épistémologique et fonde une méthodologie particulière. (...)

*Dans le premier niveau d'utilisation du concept de dialectique, celle-ci sert surtout à mettre en relation des **finalités**, des objectifs, en les associant dans un même processus: la recherche-action.*

*Au deuxième niveau, certains chercheurs en recherche-action renvoient explicitement au langage dialectique en tant que philosophie proposant un système d'interprétation, une **méthodologie** particulière d'analyse sociale. La dialectique hégélienne ou marxiste est alors mise au service même de l'observation empirique (pôle technique).*

Source: Goyette et Lessard-Hébert, 1987: 109-132; Fortin, D., 2005.

Appendice E

La méthode phénoménologique

Définition. L'analyse phénoménologique est un ensemble de techniques de réflexion qui permet l'investigation systématique des contenus de conscience privilégiant les données expérientielles. L'analyse phénoménologique se situe entièrement dans l'approche compréhensive. C'est d'ailleurs la philosophie de Husserl (1859-1938) qui a apporté à l'approche compréhensive sa théorie de référence.

La phénoménologie "ne fait rien d'autre", pour Husserl, qu'explicitier le sens que le monde objectif des réalités a pour nous tous dans l'expérience, sens que la philosophie peut "dégager", "faire ressortir", mais qu'elle ne peut jamais modifier. Elle répond en tout premier lieu au besoin de décrire et de comprendre l'expérience vécue de la vérité sans tomber dans le psychologisme et le relativisme qu'il implique. (...) Elle appréhende le sens profond immédiat du fait humain dans lequel on s'investit. L'essence du phénomène humain est à ce phénomène ce que le concept de cercle est à la circonférence concrète tracée quelque part. L'essence, en phénoménologie, est une forme de la conscience d'un fait humain, forme qui n'appartient pas à la nature naturelle du fait.

Démarche. L'explicitation des essences phénoménologiques se fait à partir d'une intuition immédiate, globale et expérientielle, sorte de "prise de connaissance intuitive" qui peut être "totalement spirituelle" et qui "fait connaître les objets en les pénétrant et en en saisissant leur essentiel" (Binswanger, 1971, p. 83). Il s'agit d'un exercice spirituel qui commence d'abord par l'abandon de tout le savoir que l'on a sur le phénomène ("l'épochè" husserlienne – Husserl, 1955, p. 102-103). Cela n'est pas si évident tant nos connaissances banales, présocratiques ou scientifiques "informent" toujours notre perception des faits. Dans la description, il faudra donc toujours se méfier des connaissances que l'on aurait tendance à faire intervenir. Cette réfutation de la réflexion sur le fait à étudier phénoménologiquement nous aide à l'appréhender de manière intuitive et globale. Pour prétendre pouvoir accéder, par la démarche phénoménologique, à l'essence du phénomène étudié, il faut limiter la réflexion à ce que l'on peut trouver réellement dans la conscience en ce qui concerne l'appréhension vécue de ce fait (ce qui est immanent à la conscience).

Cette intuition première devra ensuite, dans la plupart des cas, être travaillée, par la méthode des variations qui servira à étayer l'intuition. L'exercice spirituel des variations consiste en l'effectuation, en imagination, de variations sur le phénomène étudié. (...) C'est en prenant en considération ces variations par l'imagination que l'on pourra mettre en évidence le noyau dur invariable du phénomène que l'on étudie. Ainsi, l'exercice complet (la méthode phénoménologique) va de l'intuition à la vérification de l'intuition. Il met en œuvre les deux mouvements de la recherche compréhensive que sont l'implication puis la mise à distance critique et vérificatoire.

En résumé, la description phénoménologique est donc l'investigation systématique de la subjectivité, c'est-à-dire des contenus de conscience. Les données expérientielles y sont privilégiées car elles "fournissent les informations les plus complètes relatives aux significations propres aux sujets". L'analyse phénoménologique s'appuie sur une description quasi naïve d'un phénomène quotidien, raconté du point de vue de celui que le vit. À partir de la description faite, l'analyse consiste à s'élever à un certain niveau de généralité en examinant si ce passage est légitime, c'est-à-dire s'il n'y a pas des exemples qui pourraient le contredire (variations imaginaires). Le niveau de généralité atteint "l'essentiel" du phénomène décrit, ce à quoi on peut ramener la description pour la condenser en généralités.

Source: Mucchielli, Alex. (2002). "Analyse phénoménologique". Dans Mucchielli (sous la direction de). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, p. 160-162. Paris: Armand Colin.

L'homme contre la mort ou la recherche de l'immortalité : Hercule et le lion



Qui peut aspirer vaincre la mort et prétendre à l'immortalité? Si un simple humain ne peut parvenir à cet exploit, Hercule, le fils de Zeus, dans la mythologie grecque, et de Jupiter, dans la mythologie romaine, pourrait bien être celui-là. On lui attribue de nombreux exploits. L'un d'eux constitue la source d'inspiration de cette sculpture. Pour expier le meurtre de son épouse Megara et de ses enfants, commis dans un moment de folie, il dut exécuter douze travaux

imposés par le roi de Tirynthe, Eurysthée. Le premier de ces travaux consistait à tuer le lion de Némée, créature dont aucune arme n'était jamais parvenue à percer la peau. Hercule, lui, réussit à le tuer en l'étranglant. Mais le combat illustré par notre sculpture n'est pas terminé. Il est ainsi pour toujours fixé dans le temps, comme un combat qui ne cessera jamais.

Livre d'artiste: L'Étranger



Courte histoire écrite par l'artiste qui se veut une évocation imagée de la mort, la représentant comme un étranger qui, au moment de notre mort, nous suit afin de venir tendrement nous dire que notre existence

ici-bas est bel et bien terminée. L'histoire est imprimée sur sept pages et est suivie de six gravures sur bois réalisées par l'artiste aux ateliers de gravure de l'Université Laval. Elles représentent différents visages que cet étranger pourrait emprunter. Le tout est consigné à l'intérieur d'un boîtier fait de bois, de suède et d'acier, réalisé à la manière d'un journal intime

Remerciements

Nous tenons à remercier plusieurs personnes ainsi que trois organismes qui ont rendu possible la réalisation des œuvres artistiques produites pour cette exposition.

D'abord, Sébastien Vachon, pour son appui technique compétent et son amitié précieuse. Également Mélissa-Anne, Sandy, Nathalie et Harold, pour leur patience comme modèle, et Édith, comme modèle et assistante de moulage. Finalement, les techniciens de l'École des arts visuels de l'Université Laval, Bob, Michel et Pierre, pour leur disponibilité et leurs judicieux conseils.

Cet ambitieux projet n'aurait pu prendre forme sans l'appui financier du Fonds Jeunesse Québec, de la ministre de la Culture, Mme Diane Lemieux, et de M. Jacques Jobin, Vice-président du Comité exécutif de la Ville de Québec.

Dimensions des œuvres

Alien through the looking glass
Acier et aluminium, 2000
4pi x 3pi x 2pi

La séduction : La succube
Bronze et acier, 2002
5,5pi x 2pi x 2pi

L'homme contre la mort ou la recherche de l'immortalité : Hercule et le lion
Bronze et acier, 2003
6,5pi x 4pi x 5 pi

Lucifer terrassé par Saint Michel
Acier, os, 2001
6pi x 2pi x 2pi

Le suicide: Les sirènes
Bronze et stainless, 2002
4pi x 8pi x 8pi

Livre d'artiste: L'Étranger
Bois, acier, suède, 2002
16po x 12po x 2 po

Jean-Sébastien Fortin
645, de la Canadienne
Québec, G1J 2B5
(418) 524-1710

LA FINITUDE HUMAINE L'INSPIRATION MYTHOLOGIQUE

EXPOSITION

DE

JEAN-SÉBASTIEN FORTIN



Appendice F

Biographie de l'artiste



Jean-Sébastien Fortin est né à Québec le 9 mars 1978. C'est dans le cadre d'études de maîtrise réalisées à l'École des arts visuels de l'Université Laval, entre 2000 et 2003, que les six œuvres présentées dans cette exposition ont été produites. Il s'agit de cinq sculptures en bronze et en acier de taille humaine et d'un livre d'artiste.

L'auteur poursuit sa démarche de recherche-crédation en arts dans le cadre d'études de doctorat à l'Université de Québec à Montréal.

La finitude humaine

Pourquoi la mort? Pourquoi la mort au cœur de la vie? Pourquoi l'homme, lorsqu'il naît à la vie, n'a-t-il qu'une seule et unique certitude: sa mort inéluctable?

Cette interrogation fondamentale s'inscrit, pour l'artiste, à l'intérieur d'un questionnement existentiel plus général: Qui suis-je? D'où je viens? Et Où je vais?

C'est en s'inspirant de l'histoire, de la philosophie, de la littérature et de la mythologie classique: grecque, romaine et chrétienne, que l'artiste a élaboré ses propres représentations qui ont donné naissance aux six œuvres présentées dans cette exposition.

Alice through the looking glass



Cette sculpture fait référence au titre de la suite du conte *Alice au pays des merveilles* (1865) et qui s'intitule *De l'autre côté du miroir* (1872), un conte de Lewis Carroll dans lequel Alice entre dans un monde féerique en traversant un miroir. Dans ce monde, tout est à l'envers: la gauche est à droite et le noir est blanc. C'est dans ce même esprit que nous disons que la vie est en dehors et la mort est en dedans. Voilà pourquoi, ce n'est pas Alice mais bien la Mort qui vient nous rejoindre en passant par le miroir. Car tel est son droit, ou plutôt sa mission dans la création.

La mort de son humanité... la mort de son identité : Lucifer terrassé par Saint-Michel



C'est dans l'Apocalypse que nous retrouvons le récit des événements représentés par cette sculpture. Dans la mythologie chrétienne, c'est depuis le tout début de la création de l'homme que Lucifer est devenu l'ennemi de Dieu. Ange préteur de Dieu, au départ, il se rebelle contre lui, par jalousie pour la nouvelle création divine et ce qu'elle possède: l'homme, créé à l'image de Dieu, dit-on, en effet, ce qu'aucun ange ne possède: une âme. Lucifer s'insurge contre cette injustice. Dieu, dans sa colère,

le chasse du paradis, le bannit hors du ciel et le condamne à vivre sous la terre. Lucifer reste là et tente par tous les moyens de détourner les âmes des mortels de la lumière divine. Notre âme représente, en effet, notre liberté de choisir notre propre destin. Ainsi, quand l'homme perd la vie, il perd son humanité. Quand il perd son âme, dans le monde des ténèbres de Lucifer, il perd aussi son identité comme créature divine. Une grande bataille doit avoir lieu à la fin des temps. Il est dit que l'archange Saint Michel terrassera alors le démon. C'est pourquoi cette pièce s'intitule: *Lucifer terrassé par Saint Michel*. Saint Michel est absent. De l'ange, il ne reste que sa lance. Il a laissé mourir Lucifer en paix.

La séduction : La succube



Dans la mythologie chrétienne, la succube est un démon féminin dont le but est de séduire les hommes afin de voler leur semence. Cette semence sera donnée à un incube, démon masculin, afin qu'il séduise, à son tour, une femme pour qu'elle enfante, par la suite, d'un démon qui viendra grossir ainsi les rangs des serviteurs de Lucifer. La succube, comme l'incube, sont des êtres d'une beauté parfaite. À l'époque médiévale, la croyance en ces démons fut si réelle que certains grands penseurs, dont Saint Thomas d'Aquin, leur accordaient une place prépondérante dans les malheurs humains. La succube représente l'attrait sexuel, mais dans l'excès de la débauche et la perversité. La succube devient donc ainsi la personnification du tourment, de la souffrance et de la mort qui hantent l'âme des êtres humains.

Le suicide: Les sirènes



La mort peut prendre bien des visages pour venir nous chercher. Les sirènes, explication mythologique d'un phénomène sociologique: le suicide chez les marins de la Grèce antique, en sont un bon exemple. Ici, trois êtres de grande beauté semblent sortir de l'eau. Deux paraissent comploter tandis que l'autre est déjà en train de s'approcher pour venir nous séduire, mais toutes trois ne veulent qu'une seule chose: nous emporter pour que plus jamais l'on ne revienne. À l'origine, mi-femmes, mi-oiseaux, les sirènes gagnèrent un concours de chant contre les muses qui, offensées, leur firent perdre leurs plumes et leurs ailes. Par la suite, les romains reprisent le même mythe, mais en transformant l'image des sirènes en créatures mi-femmes, mi-poissons. C'est l'image que nous connaissons et qui est représentée dans cette sculpture.

Appendice G



• Hercule et le lion - détail - 2003
Sculpture en bronze et stainless

La finitude humaine, l'inspiration mythologique

Au moyen de la mythologie antique et d'une interprétation toute personnelle, le sculpteur Jean-Sébastien Fortin donne à la finitude humaine des visages différents, à l'image de la lutte complexe que l'homme livre depuis des siècles contre la mort.

Du 22 janvier au 12 février, bibliothèque Neufchâtel
L'artiste sera présent le dimanche 25 janvier de 14 h à 16 h.

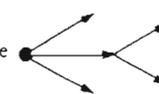
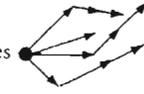
Du 9 mars au 4 avril, bibliothèque Gabrielle-Roy
L'artiste sera présent le dimanche 14 mars de 14 h à 16 h.

Appendice H

Tableau comparatif de la dimension normative des paradigmes cartésien et systémique selon Lessard-Hébert, 1984

Source: Goyette, Gabriel et Michèle Lessard-Hébert. (1987). *La recherche-action: ses fonctions, ses fondements et son instrumentation*, p. 194-197. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Tableau comparatif de la dimension normative des paradigmes cartésien et systémique, selon Lessard-Hébert, 1984.

	Paradigme cartésien	Paradigme systémique
Généralisations symboliques		
forme verbale	<ul style="list-style-type: none"> - Discours de la méthode; processus I-H-D; théorie des probabilités - Isoler pour comprendre; le RATIONNEL - Le simple, l'isolement - L'objet, l'élément - Variables indépendantes-dépendantes - Vocabulaire de statistique 	<ul style="list-style-type: none"> - Théorie générale des systèmes; théories de la communication-information; théorie de la modélisation; théorie des probabilités - Réunir pour comprendre; le PERCEPTIF, le RATIONNEL, le FONCTIONNEL - Le complexe, l'ouverture - Le système, les interactions - Variables d'état, de flux (d'action); antécédent \longrightarrow conséquent - Vocabulaire de système, information, modélisation
forme symbolique	- σ , r , x^2 , test «T»; schéma, devis expérimental	- \longrightarrow  ; modèles
Croyances-conceptions		
déterminisme	<ul style="list-style-type: none"> - Univers statique, uniforme, homogène; unité dans le général - Causalité linéaire - Divergence  analyse - Causes exogènes - Hétérodéterminisme 	<ul style="list-style-type: none"> - Univers dynamique, générateur; unité dans le singulier (le singulier incluant le simple) - Causalité complexe, circulaire ou en spirale (rétroaction; rôle des finalités), causalité mutuelle - Convergence des divergences  analyse et synthèse - Causes exogènes et endogènes - Multidéterminisme (hétéro-auto-socio-déterminisme)
notion de temps	<ul style="list-style-type: none"> - Temps linéaire, séquentiel, manipulable - Tout est donné au départ; futur = probable 	<ul style="list-style-type: none"> - Durée, simultanéité, temps réel; entropie et néguentropie - Tout n'est pas donné au départ, émergences; futur = probable, improbable, souhaitable
mode de connaissance	<ul style="list-style-type: none"> - Simplification et expérimentation (modification une variable à la fois) - Analyse componentielle - Méthodologie quantitative (test, utilisation quasi-exclusive de statistiques) 	<ul style="list-style-type: none"> - Réunion, organisation et modélisation (expérimentation possible \longrightarrow ensemble de variables) - Analyse globale - Méthodologies diverses: <ul style="list-style-type: none"> quantitatives } outils plus ou moins qualitatives } communs de base: analyse de système, modélisation, simulation - Coopération

Appendice (suite)

relation chercheur-objet-praticien	<ul style="list-style-type: none"> - Distanciation chercheur-objet (objectivité, non-implication maximale) - Objet = isolé du chercheur et de son milieu - Chercheur est un professionnel non impliqué directement dans la pratique 	<ul style="list-style-type: none"> - Rapprochement chercheur-objet à différents degrés: du « perceptif » à « l'engagement »; système observant/système observé/écosystème - Objet = système, en relation avec son écosystème - Sujets faisant l'objet d'une recherche sont considérés comme tels; retour du « sujet » - Chercheur s'ouvre à la pratique (le « FONCTIONNEL ») et/ou aux praticiens: « chercheur-collectif »
conception de la recherche	<ul style="list-style-type: none"> - Activité heuristique professionnelle, réservée à des spécialistes - Essentiellement rationnelle; permet prévision - Caractérisée par sa relative fermeture (Méthode standard; hors « sujet », hors pratique) 	<ul style="list-style-type: none"> - Associe au rationnel le perceptif et le fonctionnel; permet l'action - Relativement ouverte (méthodologies, action, acteurs); elle-même en recherche de sa méthode - Organisation / communication / animation
Valeurs-critères		
critères de choix du problème	<ul style="list-style-type: none"> - Compétence et intérêts du chercheur - Caractère général et réalisable de l'étude (pertinence théorique; applicabilité des conclusions à d'autres situations) 	<ul style="list-style-type: none"> - Soit, comme en paradigme cartésien, plus les valeurs du chercheur et la pertinence pratique de la recherche: applicabilité de la solution dans l'action - Soit, pertinence pratique pour les sujets, personnes impliquées par ou dans la recherche et pertinence pratique et théorique pour le(s) chercheur(s) → terrain commun
critères scientificité	<ul style="list-style-type: none"> - Clairement définis; reliés à méthodologie quantitative (validité interne et externe; fiabilité et objectivité) 	<ul style="list-style-type: none"> - Soit, clairement définis et reliés à méthodologie de type quantitatif (systématisation, vérification, prédiction, explication), associés au principes de convergence, intégration et à la notion de système (isomorphie, homomorphie) - Soit, encore mal définis et reliés à la méthodologie de type qualitatif. Remise en cause des critères de la science classique. Importance de la validité interne
valeurs professionnelles	<ul style="list-style-type: none"> - Simplification, pour compréhension - Objectivité et distanciation - Pertinence théorique - Standardisation, uniformité dans la méthodologie - Isolement / logique d'exclusion - Prévision de résultats (accent mis sur les résultats plus que sur les processus) 	<ul style="list-style-type: none"> - Réunion pour compréhension - Objectivité intégrant la subjectivité (différents degrés et niveaux) - Pertinence pratique (et théorique pour certains) - Pluralité, complémentarité des méthodologies - Interdépendance, contexte / logique d'association - Compréhension, explication et action (prévision pour certains chercheurs); accent mis sur le processus

Appendice I

Théisme et matérialisme Créationnisme et évolutionnisme

Dans le contexte social actuel, ce débat fondamental sur la condition humaine d'existence a cours avec intensité, en particulier parmi les scientifiques, les philosophes et autres penseurs, artistes et certains groupes de "croyants". Il se cristallise autour de deux grands pôles: le *créationnisme*, aussi nommé le *dessein intelligent*, et l'*évolutionnisme*. Deux visions du monde, deux visions de l'homme et de son sens, deux visions de l'histoire, de l'histoire de l'homme et de l'histoire de tout ce qui est: la matière, l'univers, l'être et la vie.

Ces visions correspondent et s'inscrivent, à leur manière et selon leurs particularités, à l'intérieur des deux grands courants de pensée de l'existentialisme: le créationnisme, selon la perspective théiste, et l'évolutionnisme, suivant la perspective matérialiste.

Pourtant, la réalité n'est pas si simple, si tranchée. Elle se présente plutôt de manière contrastée, remplie de nuances et de variabilité.

En effet, les tenants du créationnisme théiste "purs" ont tendance à nier tout principe de l'évolution de la matière par elle-même, se réclamant ainsi d'une forme de déterminisme théiste radical où tout est décidé par dieu, au départ comme au fil de l'histoire. Les tenants de l'évolutionnisme matérialiste "purs" ont tendance, pour leur part, à nier tout principe créateur et tout principe de détermination de l'évolution de la matière en dehors de la matière elle-même.

Enfin, il y a tous ceux et celles pour qui, non seulement créationnisme et évolutionnisme ne sont pas incompatibles, en opposition de manière irréductible, mais sont des principes également nécessaires, complémentaires. Plus, ils s'appellent l'un l'autre, dans une vision où la création est un préalable essentiel à l'existence même de la matière et où l'évolution de la matière répond à des principes et à des dynamismes qui sont organiquement intégrés et incorporés à celle-ci, sans qu'elle dusse, pour cela, devoir répondre à une quelconque forme de déterminisme théiste radical, incontournable, que ce déterminisme s'exerce de façon partielle ou encore de manière absolue.

Pour ces derniers, la création de la matière, de l'univers, de l'être et de la vie par "dieu", une puissance supérieure, une force ou un principe transcendant, que l'on désigne souvent par le terme *cause première*, est parfaitement compatible avec le principe d'une introdétermination de l'évolution de la matière à partir de ses propres constituants et de ses propres dynamismes internes, organiques et autonomes.

En somme, il y a, d'une part, les créationnistes théistes anti-évolutionnisme, d'autre part, les évolutionnistes matérialistes anti-crétionnisme et, enfin, les créationnistes théistes évolutionnistes matérialistes. Sur ce continuum à deux pôles extrêmes et un centre, il y a toute une variété de positions possibles.

Appendice J

Étapes de réalisation d'une sculpture de bronze

Première étape

Faire des croquis de l'idée que nous désirons réaliser.

Deuxième étape

Trouver le modèle qui convient au sujet à représenter et faire avec lui des photographies préparatoires afin de trouver la pose qui se rapproche le plus de l'idée de départ, mais qui sera aussi possible au modèle de tenir pendant la séance de moulage.

Troisième étape

Mouler le modèle avec des bandelettes de plâtre. Cette opération peut prendre jusqu'à 4 heures à réaliser dans le cas d'un moulage complet. Il faut faire le moulage en plusieurs parties afin de rendre le démoulage plus facile et de permettre au modèle quelques moments de répit. À titre d'exemple, le moulage d'Hercule a duré 4 heures et a nécessité 12 moules différents.

Quatrième étape

Couler, à l'intérieur des moules, une fine couche de cire d'une épaisseur de ¼ de pouce environ. Sortir des moules de plâtre les différents morceaux de cire et les assembler afin de recréer le personnage en entier.

Cinquième étape

Travailler la cire afin d'y enlever toutes les imperfections. Cette étape prend beaucoup de temps et exige une grande précision.

Sixième étape

Couper la sculpture en parties plus petites (jambes, bras, tronc et tête) et la porter à la fonderie. Là, les techniciens poseront des chemins de coulée. C'est le chemin que le métal en fusion empruntera afin de remplir le moule. Puis, ils feront le moule en céramique. Le moule de céramique se fabrique avec du sable de silice et se réalise en couches superposées. Il faut un peu plus d'une semaine pour atteindre l'épaisseur désirée afin qu'il puisse résister à la pression du métal en fusion.

Septième étape

Le moule de céramique est chauffé dans un four afin de faire fondre la cire à l'intérieur et de le durcir. Par la suite, on coule le métal en fusion à l'intérieur du moule. Le métal prend donc la place que la cire occupait antérieurement. On laisse refroidir le tout et après on brise le moule pour extraire la pièce de bronze.

Huitième étape

Assembler tous les morceaux de bronze les uns aux autres en les soudant et polir la surface à l'aide de différentes sortes de papiers sablés pour la rendre impeccable.

Neuvième étape

Patiner le bronze. C'est là qu'on lui donne une couleur ou des effets à l'aide d'acides qui réagissent au contact du bronze. Lorsque l'on a obtenu la couleur désirée, on recouvre la sculpture de deux couches de cire afin d'éviter que la pièce change de couleur avec le temps. Sans cette couche de cire, les sculptures deviendraient vite vert-de-gris comme les sculptures extérieures ou les toits de cuivre.

Dixième étape

Assembler la partie bronze et la partie acier afin de terminer la sculpture.

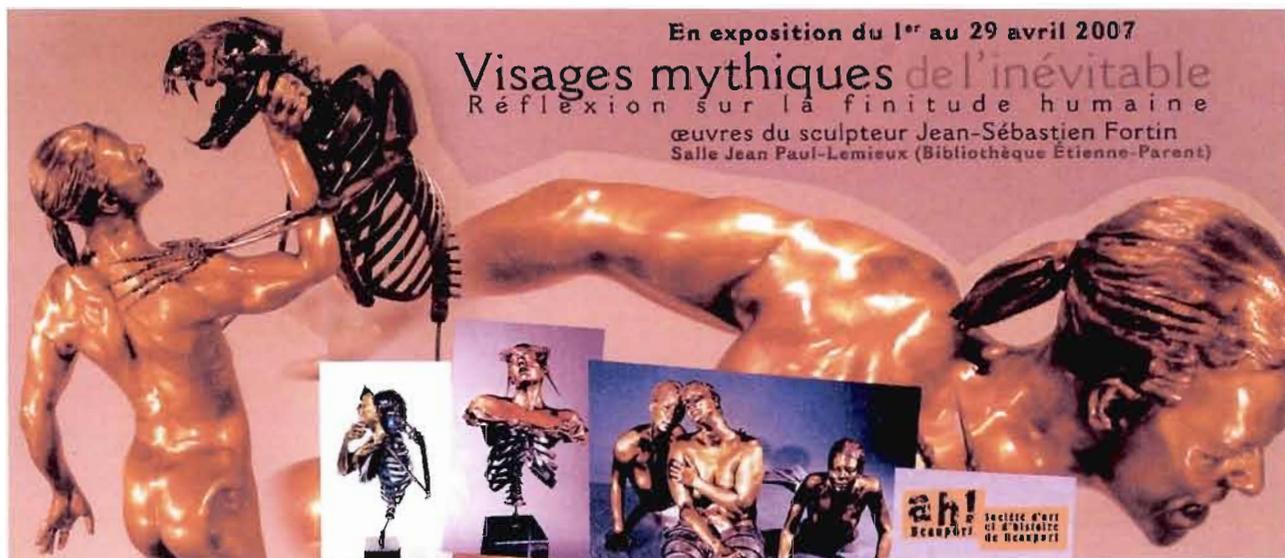
Jean-Sébastien Fortin

Avril 2007

Note

La réalisation de sculptures comme celles qui sont présentées dans cette exposition exigent en moyenne six mois de travail pour chaque pièce, du premier moulage à l'oeuvre finale.

Appendice K



Invitation au vernissage
le jeudi 29 mars à 17 h
Salle Jean Paul-Lemieux Entrée libre



Ensemble de
développement culturel



www.ahb.ca



Visages mythiques de l'inévitable

Réflexion sur la finitude humaine œuvres du sculpteur Jean-Sébastien Fortin

La Société d'art et d'histoire de Beauport présente les sculptures en bronze et en acier de l'artiste Jean-Sébastien Fortin. Créations en acier et en bronze, aux dimensions monumentales, les pièces offertes à la contemplation du public sont le résultat de plusieurs années d'un travail assidu inspiré par la mythologie classique grecque, romaine et chrétienne. Les évocations du corps humain façonné dans ces matières d'une aussi grande force deviennent un prétexte incontournable de réflexions sur la durée du passage terrestre. L'artiste n'hésite pas à montrer la face cachée des choses devant ce propos peu abordé qu'est la mort et la transition vers un inconnu sur lequel les individus se questionnent continuellement. Des titres tels que *La séduction : La succube*, *L'Homme contre la mort* ou la recherche de l'immortalité : *Hercule et le lion*, *Le suicide : Les sirènes*, illustrent bien les préoccupations artistiques et philosophiques de l'artiste.

Jean-Sébastien Fortin est né à Québec en 1970. Il a fait ses études en arts visuels à l'Université Laval à Québec. C'est dans le cadre d'études de maîtrise réalisées entre 2000 et 2003 que six œuvres présentées dans cette exposition ont été produites. D'autres pièces ont été réalisées lors d'études de doctorat à l'Université du Québec à Montréal. Jean-Sébastien Fortin vit et travaille à Québec.

Conférence le mercredi 25 avril, à compter de 19 h, portant sur sa pratique artistique en général en plus de faire un exposé sur la mythologie, les sujets développés dans l'exposition et la sculpture du bronze (video des étapes, exemples, etc.).

L'artiste sera présent les samedis 14 et 21 avril.

Devenez membre de la Société d'art et d'histoire de Beauport ou pour de l'information supplémentaire : www.ahb.ca ou 418 666-2199

La Salle Jean Paul-Lemieux,
ouverte de mardi au vendredi de 14 h à 21 h
(fermée entre 17 h et 18 h) de même que les samedis
et dimanches de 13 h à 17 h.



Appendice L

**Textes de présentation des œuvres du sculpteur
Jean-Sébastien Fortin**

Exposition d'avril 2007

Biographie de l'artiste

Jean-Sébastien Fortin est né à Québec le 9 mars 1978. C'est dans le cadre d'études de maîtrise réalisées à l'École des arts visuels de l'Université Laval, entre 2000 et 2003, et d'études de doctorat à l'Université du Québec à Montréal, que les neuf œuvres présentées dans cette exposition ont été produites. Il s'agit de huit sculptures en bronze et en acier de taille humaine et d'un livre d'artiste.

Il œuvre aussi dans le domaine du cinéma, de l'animation et du cirque.

La finitude humaine

La mort! Qu'est-ce que la mort? Pourquoi la mort? Pourquoi la mort au cœur de la vie? Pourquoi l'homme, lorsqu'il naît à la vie, n'a-t-il qu'une seule et unique certitude: sa mort inéluctable?

Cette interrogation fondamentale s'inscrit, pour l'artiste, à l'intérieur d'un questionnement existentiel plus général: Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous?

C'est en s'inspirant de l'histoire, de la philosophie, de la littérature et de la mythologie classique: grecque, romaine et chrétienne, que l'artiste a élaboré ses propres représentations qui ont donné naissance aux neuf œuvres présentées dans cette exposition.

Alice through the looking glass

Acier et aluminium, 2000

120cm x 90cm x 60cm

Cette sculpture fait référence au titre de la suite du conte *Alice au pays des merveilles* (1865) et qui s'intitule *De l'autre côté du miroir* (1872), un conte de Lewis Carroll dans lequel Alice entre dans un monde féerique en traversant un miroir. Dans ce monde, tout est à l'envers; la gauche est à droite et le noir est blanc. C'est dans ce même esprit que nous disons que la vie est en dehors et la mort est en dedans. Voilà pourquoi, ce n'est pas Alice mais bien la Mort qui vient nous rejoindre en passant par le miroir. Car tel est son droit, ou plutôt sa mission dans la création.

La mort de son humanité... la mort de son identité :

Lucifer terrassé par Saint-Michel

Acier, os, 2001

180cm x 60cm x 60cm

C'est dans *L'Apocalypse* que nous retrouvons le récit des événements représentés par cette sculpture. Dans la mythologie chrétienne, c'est depuis le tout début de la création de l'homme que Lucifer est devenu l'ennemi de Dieu. Ange préféré de Dieu, au départ, il se rebelle contre lui, par jalousie pour la nouvelle création divine et ce qu'elle possède. L'homme, créé à l'image de Dieu, détient, en effet, ce qu'aucun ange ne possède : une *âme*. Lucifer s'insurge contre cette injustice. Dieu, dans sa colère, le chasse du paradis, le bannit hors du ciel et le condamne à vivre sur (sous) la terre. Lucifer reste là et tente par tous les moyens de détourner les âmes des mortels de la lumière divine. Notre âme représente, en effet, notre liberté de choisir notre propre destin. Ainsi, quand l'homme perd la vie, il perd son humanité. Quand il perd son âme, dans le monde des ténèbres de Lucifer, il perd aussi son identité comme créature divine. Une grande bataille doit avoir lieu à la fin des temps. Il est dit que l'archange Saint-Michel terrassera alors le démon. C'est pourquoi cette pièce s'intitule : *Lucifer terrassé par Saint-Michel*. Saint-Michel est absent. De l'ange, il ne reste que sa lance. Il a laissé mourir Lucifer en paix.

La séduction : La succube

Bronze et acier, 2002
165cm x 60cm x 60cm

Dans la mythologie chrétienne, la succube est un démon féminin dont le but est de séduire les hommes afin de voler leur semence. Cette semence sera donnée à un incube, démon masculin, afin qu'il séduise, à son tour, une femme pour qu'elle enfante, par la suite, d'un démon qui viendra grossir ainsi les rangs des serviteurs de Lucifer. La succube, comme l'incube, sont des êtres d'une beauté parfaite. À l'époque médiévale, la croyance en ces démons fut si réelle que certains grands penseurs, dont Saint-Thomas d'Aquin, leurs accordaient une place prépondérante dans les malheurs humains. La succube représente l'attrait sexuel, mais dans l'excès de la débauche et la perversité. La succube devient donc ainsi la personnification du tourment, de la souffrance et de la mort qui hantent l'âme des êtres humains.

Le suicide: Les sirènes

Bronze et stainless, 2002
120cm x 244cm x 244cm

La mort peut prendre bien des visages pour venir nous chercher. Les sirènes, explication mythologique d'un phénomène sociologique: le suicide chez les marins de la Grèce antique, en sont un bon exemple. Ici, trois êtres de grande beauté semblent sortir de l'eau. Deux paraissent comploter tandis que l'autre est déjà en train de s'approcher pour venir nous séduire, mais toutes trois ne veulent qu'une seule chose: nous emporter pour que plus jamais l'on ne revienne. À l'origine, mi-femmes, mi-oiseaux, les sirènes gagnèrent un concours de chant contre les muses qui, offensées, leur firent perdre leurs plumes et leurs ailes. Par la suite, les romains reprirent le même mythe, mais en transformant l'image des sirènes en créatures mi-femmes, mi-poissons. C'est l'image que nous connaissons et qui est représentée dans cette sculpture.

L'homme contre la mort ou la recherche de l'immortalité :

Hercule et le lion

Bronze et acier, 2003

195cm x 120cm x 152cm

Qui peut aspirer vaincre la mort et prétendre à l'immortalité? Si un simple humain ne peut parvenir à cet exploit, Hercule, le fils de Zeus, dans la mythologie grecque, et de Jupiter, dans la mythologie romaine, pourrait bien être celui-là. On lui attribue de nombreux exploits. L'un d'eux constitue la source d'inspiration de cette sculpture. Pour expier le meurtre de son épouse Mégara et de ses enfants, commis dans un moment de folie, il dut exécuter douze travaux imposés par le roi de Tirynthe, Eurysthée. Le premier de ces travaux consistait à tuer le lion de Némée, créature dont aucune arme n'était jamais parvenue à percer la peau. Hercule, lui, réussit à le tuer en l'étranglant. Mais le combat illustré par notre sculpture n'est pas terminé. Il est ainsi pour toujours fixé dans le temps, comme un combat qui ne cessera jamais.

Livre d'artiste: l'Étranger

Bois, acier, suède, 2002

40cm x 30cm x 5cm

Courte histoire écrite par l'artiste, qui se veut une évocation imagée de la mort, la représentant comme un étranger qui, au moment de notre mort, nous suit afin de venir tendrement nous dire que notre existence ici-bas est bel et bien terminée. L'histoire est imprimée sur sept pages et est suivie de six gravures sur bois réalisées par l'artiste aux ateliers de gravure de l'Université Laval. Elles représentent différents visages que cet étranger pourrait emprunter. Le tout est consigné à l'intérieur d'un boîtier fait de bois, de suède et d'acier, réalisé à la manière d'un journal intime.

Triptyque sur l'identité de la mort

Un ensemble de trois sculptures, *Le masque*, *Le fou* et *Introspection*, traite de l'identité de la mort. Ces trois œuvres posent la question suivante: La mort! Qu'est-elle ou qui est-elle?

Une réflexion sur la condition humaine et sa fin ultime: la mort et sa présence au cœur de la vie. Une réflexion sur le sens de la mort, sur la vie et sur notre vision de ces deux réalités.

L'identité: Le masque

Bronze et acier, 2006
183cm x 60cm x 60cm

Qu'est-ce que la mort? Qui est la mort? Si nous ne sommes pas toujours ce que nous prétendons être et ce que nous montrons aux autres, est-ce que la mort fait de même? Comme dit le dicton: *Nous portons tous des masques*. Pourquoi la mort ne le ferait-elle pas également?

Cette sculpture veut représenter la mort qui se cache derrière un masque pour se fondre dans la foule, pour nous approcher, pour jouer avec nous et tromper sur sa véritable identité, comme cela se produit lors du Carnaval de Venise depuis la Renaissance ou à l'occasion de bals masqués.

Le masque et le costume de *Larva*, déguisement traditionnel du Carnaval de Venise, sont les principales sources d'inspiration pour la réalisation de cette sculpture.

L'identité: Le fou

Bronze et acier, 2006
183cm x 60cm x 60cm

La mort-spectacle, déshumanisée, dépersonnalisée. La mort, une cote d'écoute, objet de consommation de masse. La mort: absence de questionnement face à l'information qui nous est livrée.

L'homme et la société se cachent parfois derrière de beaux principes pour masquer la réalité qui est souvent tout autre.

Dans cette sculpture, *Le fou*, à l'instar des fous du Moyen Âge qui pouvaient dire les vérités que personne n'osait prononcer tout en divertissant, propose de nous informer à la manière d'un commentateur de nouvelles. Tout comme ce dernier, il se donne aussi la possibilité d'interpréter et de choisir ce qu'il dira. Il n'en tient qu'à nous de ne pas perdre ce que nous avons de très précieux: un sens critique et une bonne dose de scepticisme face aux explications contradictoires et partielles que nous livrent souvent les médias d'information.

L'identité: Introspection

Bronze et acier, 2006
183cm x 60cm x 60cm

La mort, certitude inévitable. Quel sens donne-t-elle à notre vie, à notre existence? L'homme, la vie et la mort ne peuvent être dissociés. Dans cette sculpture, l'homme réfléchit sur la mort et cette réflexion semble lui être renvoyée par la mort elle-même. Puisque nous tentons de mieux comprendre cette réalité qu'est la mort, est-ce que cette dernière se pose les mêmes questions face aux êtres dont elle vient inexorablement cueillir la vie le moment venu?

Certaines sculptures des siècles passés, principalement *Le penseur* de Rodin, sont les sources premières d'inspiration pour la réalisation de cette œuvre.

Appendice M

Visages mythiques de l'inévitable de Jean-Sébastien Fortin *Questionnaire sur l'exposition*

Les questions suivantes serviront à l'artiste dans le cadre de ses études de doctorat en études et pratiques des arts.

Age: _____ Sexe: _____

Scolarité: Primaire: _____
 Secondaire: _____
 Collégial: _____
 Universitaire: _____

Avez-vous apprécié l'exposition?

Beaucoup _____

Moyennement _____

Pas du tout _____

Avez-vous apprécié les textes de présentation des œuvres?

Beaucoup _____

Moyennement _____

Pas du tout _____

Les textes de présentation vous ont-ils permis de mieux comprendre l'œuvre?

Beaucoup _____

Moyennement _____

Pas du tout _____

Auriez-vous préféré n'avoir aucun texte de présentation de l'oeuvre et être laissé à vous-même pour en trouver la signification?

Oui _____ Non _____

Commentaires: _____

**Merci de votre précieuse collaboration
 Jean-Sébastien Fortin**

Appendice N

Résultats de l'enquête par questionnaire sur l'exposition d'avril 2007

**Visages mythiques de l'inévitable
Réflexion sur la finitude humaine**

Tableau I

**Échantillon des répondants au questionnaire
par rapport à la population des visiteurs de l'exposition**

Répondants		Visiteurs	
Nombre	%	Nombre	%
105	10,34	1015	100

Tableau II

Répartition des répondants selon le sexe

Femmes		Hommes	
Nombre	%	Nombre	%
59	56.2	46	43.8

Tableau III

Répartition des répondants selon l'âge

Catégories d'analyse	Femmes		Hommes		Total	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
-de 20 ans	6	10.16	2	4.44	8	7.69
21 à 30	4	6.77	4	8.88	8	7.69
31 à 40	8	13.55	4	8.88	12	11.53
41 à 50	6	10.16	5	11.11	11	10.57
51 à 60	25	42.37	16	35.55	41	39.42
61 à 70	10	16.94	12	26.66	22	21.15
+ de 70 ans	0	0	2	4.44	2	1.92

Note: un homme n'a pas répondu à cette question.

Tableau IV

Répartition des répondants selon la scolarité

Catégories d'analyse	Femmes		Hommes		Total	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Primaire	2	3.44	0	0	2	1.92
Secondaire	16	27.58	6	13.04	22	21.15
Collégial	16	27.58	19	41.30	35	33.65
Universitaire	24	41.37	21	45.65	45	43.26

Note: une femme n'a pas répondu à cette question.

Tableau V

Question 1
Avez-vous apprécié l'exposition?
Répartition des répondants

Catégories d'analyse	Femmes		Hommes		Total	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Beaucoup	59	100	42	91.30	101	96.19
Moyennement	-	-	4	8.69	4	3.80
Pas du tout	-	-	-	-	-	-
Pas de réponse	-	-	-	-	-	-

Tableau VI

Question 2
Avez-vous apprécié les textes de présentation des œuvres?
Répartition des répondants

Catégories d'analyse	Femmes		Hommes		Total	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Beaucoup	54	91.52	36	78.26	90	85.71
Moyennement	3	5.08	7	15.21	10	9.52
Pas du tout	-	-	-	-	-	-
Pas de réponse	2	3.38	3	6.52	5	4.76

Tableau VII

Question 3

Les textes de présentation vous ont-ils permis de mieux comprendre l'œuvre?
Répartition des répondants

Catégories d'analyse	Femmes		Hommes		Total	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Beaucoup	53	89.83	35	76.08	88	83.80
Moyennement	3	5.08	7	15.21	10	9.52
Pas du tout	-	-	1	2.17	1	0.95
Pas de réponse	3	5.08	3	6.52	6	5.71

Tableau VIII

Question 4

Auriez-vous préféré n'avoir aucun texte de présentation de l'œuvre et être laissé à vous-même pour en trouver la signification?
Répartition des répondants

Catégories d'analyse	Femmes		Hommes		Total	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Oui	1	1.69	1	2.17	2	1.90
Non	56	94.91	40	86.95	96	91.42
Pas de réponse	2	3.38	5	10.86	7	6.66

Tableau IX

**Recension des commentaires inscrits aux questionnaires
Répartition des répondants**

Catégories d'analyse	Femmes		Hommes		Total	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Ont inscrit un commentaire	56	94.91	37	80.43	93	88.57
N'ont pas inscrit de commentaire	3	5.08	9	19.56	12	11.42

Recension des commentaires inscrits aux questionnaires

Parmi les 105 personnes qui forment l'échantillon des répondants au questionnaire d'enquête, 93 ont inscrit un commentaire, soit 89% du total des répondants. Ceux-ci se répartissent comme suit: 56 femmes sur 59, soit 95% d'entre-elles et 37 hommes sur 46, soit 80% d'entre-eux.

Les commentaires recensés ont fait l'objet d'une transcription fidèle, sans correction.⁷³

J'ai grandement apprécié la petite histoire de l'étranger qui nous imprégnait du thème de la mort en début d'exposition. Les textes ne sont pas seulement pertinents mais nécessaires à la compréhension holistique des œuvres. Félicitations!
(Femme, 21 ans, niveau universitaire)

⁷³ Aux commentaires inscrits aux questionnaires de l'enquête, s'ajoutent les commentaires et réflexions consignés dans le *Livre d'art de l'exposition 2007*, dont il n'est pas tenu compte dans cette recension.

Je commence par regarder l'œuvre et m'en faire une idée, puis je lis le descriptif de l'artiste. J'aime pouvoir partager la vision de l'artiste surtout quand les descriptifs, comme ici, sont intéressants et instructifs. Ça permet aussi, dans ce cas précis, de "dédramatiser" l'œuvre qui pourrait être interprétée comme morbide sans toutes les références mythologiques; très beau travail. Belle maturité dans la réalisation. BRAVO!

(Femme, 37 ans, niveau universitaire)

Un texte enrichit aide à découvrir la profondeur de l'œuvre. Extraordinaire. Que de félicitations. Longue route...

(Femme, 40 ans, niveau universitaire)

La complémentarité entre les textes et les (sculptures) bronzes. Très bonnes recherches. Il faut continuer.

(Femme, 60 ans, niveau universitaire)

Il est intéressant de pouvoir lire les textes exprimant l'inspiration de l'artiste, l'observateur n'a qu'à se faire sa propre idée avant de les lire. Félicitation, bonne continuité. C'est magnifique. Thème original.

(Femme, 26 ans, niveau universitaire)

J'aime bien connaître la signification que l'artiste donne à ses œuvres.

(Femme, 48 ans, niveau universitaire)

C'est un travail remarquable, très touchant; de plus, les textes sont articulés, sans fioritures et sans fautes.

(Femme, 55 ans, niveau universitaire)

L'artiste est vraiment minutieux dans ses œuvres et ses textes. Les textes sont d'ailleurs très bien, représente bien les sculptures. M'ont aidé à comprendre les œuvres et m'ont appris plusieurs choses sur la mort et la mythologie! Félicitations!

(Femme, 16 ans, niveau secondaire)

Non (en réponse à la dernière question du questionnaire), parce que je peux connaître beaucoup plus votre chemin de vie, votre expression de nature humaine. Je vous souhaite longue route et merveilleuse connaissance de vous-même. Rége-Anne Barette.

(Femme, 55 ans, niveau secondaire)

Lire le texte après s'en être fait une idée est très intéressant. Voir les divergences de compréhension et de perception est enrichissante! Bravo!
(Femme, 34 ans, niveau universitaire)

J'aime bien avoir eu un texte de présentation. Je peux aussi me laisser à moi-même et y trouver "mes significations" c'est cela l'art! Louise Lesage
(Femme, 63 ans, niveau universitaire)

Belle intégration du texte et des modèles. Bravo. Belle intelligence. Belle personnalité. Belle relève. Un artiste qui fera sa marque.
(Femme, 60 ans, niveau universitaire)

C'est à couper le souffle. Merci de nous faire vivre ce moment de réflexion qui n'a rien de morbide malgré le thème développé. La salle devient un lieu privilégié d'introspection.
(Femme, 60 ans, niveau universitaire)

Étonnant, extraordinaire, et ses mots sont faibles! Thèmes mort et suicide et que ce soit si beau! Bonne continuation!
(Femme, 57 ans, niveau universitaire)

Votre exposition m'a frappée comme la lance. La vie toujours des choix. La mort le choix final. Merci d'être là. Exposition: très touchant
(Femme, 47 ans, niveau collégial)

Cette œuvre dit, raconte très bien ce qu'elle voulait transmettre: on voit et reconnaît la culture de l'artiste et son amour des arts. Marielle Couture. Félicitations! et Bonne Journée!
(Femme, 57 ans, niveau collégial)

Je suis émerveillée devant la perfection de l'œuvre – leur beauté ---
(Femme, 70 ans, niveau collégial)

Continue ton superbe travail Jean-Sébastien. J'adore ta trilogie, surtout le masque de Venise. Pascale
(Femme, 32 ans, niveau universitaire)

Quel grand travail, une belle réflexion sur la mythologie et quel grand investissement. Vous donnez à la sculpture très beau travail. Bravo!

(Femme, 47 ans, niveau universitaire)

J'ai aimé cette façon très différente d'approcher la mort, la profondeur de la réflexion... le travail du bronze m'a aussi impressionné

(Femme, 60 ans, niveau collégial)

C'est beau, artistique beaucoup de recherche et travail. Félicitations

(Femme, 58 ans, niveau secondaire)

Très beau, intéressant, et très différent de ce que j'ai déjà vu comme sculptures. Félicitations. Merci

(Femme, 58 ans, niveau secondaire)

Beaucoup de travail et d'accomplissement pour en venir à de belle sculpture avec de belle expression.

(Femme, 24 ans, niveau secondaire)

C'est vraiment originale (sur le thème de la mort)

(Femme, 13 ans, niveau secondaire)

C'est très jolie et originals bin penser. Et il a la main d'œuvre.

(Femme, 12 ans, niveau primaire)

La qualité du travail est magnifique. Le sculpteur a énormément de talent. Il est dommage que le sujet soit aussi sombre. Malgré le sujet... les sculptures sont remarquables

(Femme, 31 ans, niveau collégial)

Même si le thème de la mort n'est jamais très agréable j'ai quand même appréciée beaucoup votre grand art! Beaucoup de sensibilité, Bravo!

(Femme, 62 ans, niveau inconnu)

J'ai adoré vos sirènes et le penseur (coté humain) il vous ressemble! J'ai adoré aussi vos représentations de la mort. Félicitations! Bonne continuité.

SMeilleux Fortin

(Femme, 65 ans, niveau collégial)

J'ai adoré ce que j'ai vu!

(Femme, 55 ans, niveau collégial)

La disposition des pièces les unes par rapport aux autres est vraiment bien. J'aime beaucoup tes sirènes. Contentée d'avoir pu tout voir de près! W.L.

(Femme, 27 ans, niveau universitaire)

Très original, même dérangent. En tout cas, une première dans mon cas.

Bravo

(Femme, 40 ans, niveau universitaire)

Est-ce que vous produisez des pièces moins grosses si oui ou peut-on les voir et possiblement en acheter Merci J. Mallichand

(Femme, 61 ans, niveau collégial)

Épatant!

(Femme, 59 ans, niveau secondaire)

Je n'ai jamais de si beau. Félicitation

(Femme, 60 ans, niveau collégial)

C'est fascinant!

(Femme, 50 ans, niveau secondaire)

En plus, très beau artistiquement

(Femme, 58 ans, niveau universitaire)

Textes trop longs à lire. Caractères d'écriture trop petits. Je n'étais pas disposé à réfléchir sur la mort. J'ai beaucoup apprécié les œuvres et leur originalité.

(Femme, 59 ans, niveau secondaire)

L'expression des visages est magnifique. Très belle exposition
(Femme, 55 ans, niveau secondaire)

- Recherche profonde
- Sculptures magnifiques
Faut pas lâcher c'est formidable. Bravo.
(Femme, 60 ans, niveau universitaire)

Je suis très contente de tes explications et commentaires, ça m'a permis de mieux apprécier les œuvres de "l'artiste". Justine et Paul
(Femme, 63 ans, niveau universitaire)

Félicitation pour cette exposition. Merci.
(Femme, 51 ans, niveau universitaire)

Le tour animé était encore plus riche! Merci. Annie T.
(Femme, 35 ans, niveau universitaire)

Superbe exposition, vraiment passionnante. Bravo! xxx
(Femme, 32 ans, niveau universitaire)

J'apprécie les sculptures depuis mon tout jeune âge alors que ma mère m'amenait au Musée des Plaines. Toutes mes félicitations!...
(Femme, 68 ans, niveau collégial)

Très imagitatif, continu.
(Femme, 45 ans, niveau universitaire)

J'adore! C'est flyer. Beaucoup de talents. C'est impressionnant!
(Femme, 17 ans, niveau secondaire)

Que dire! C'est un travail extraordinaire. J'ai aimé celle intitulée Alice through the looking glass". Génial!
(Femme, 49 ans, niveau universitaire)

C'est super beau j'en voudrais des semblable pour décorer la maison!
(Femme, 18 ans, niveau collégial)

D'une grande profondeur pour un si jeune homme. D'une grande beauté artistique. Exceptionnel.
(Femme, 56 ans, niveau collégial)

Super génial Bravo!
(Femme, 57 ans, niveau collégial)

Déjà fait dans livre de commentaires. Bravo
(Femme, 64 ans, niveau collégial)

Merci beaucoup
(Femme, 8 ans, niveau primaire)

Magnifique. Beaucoup de talent
(Femme, 60 ans, niveau universitaire)

Bravo très intéressant
(Femme, 34 ans, niveau secondaire)

Magnifique
(Femme, 53 ans, niveau secondaire)

Très bon travail
(Femme, 54 ans, niveau secondaire)

J'ai vu beaucoup d'exposition de sculpture dans ma vie Rodin, Laliberté etc... mais jamais je n'ai ressenti une émotion semblable! Merci M. Jean-Sébastien Fortin
(Homme, 66 ans, niveau secondaire)

Je crois que l'artiste est aussi libre d'écrire des textes explicatifs que le spectateur de les lire ou pas. La qualité (beauté ou signification) d'une œuvre est

dans les yeux (oreilles, mains, etc) de celui qui regarde (entend, touche, etc). La signification d'une œuvre est un construit de l'esprit humain et n'existe pas dans la réalité. Le spectateur construit ou reconstruit l'œuvre tout autant que l'artiste. Le sens de l'œuvre, une fois l'œuvre produite, échappe à son créateur, et appartient maintenant au spectateur. (À côté de la question: Avez-vous apprécié les textes de présentation des œuvres? Il a inscrit: peut-être pas pour les raisons attendues.)
(Homme, 64 ans, niveau universitaire)

Laisse un froid sur le premier coup. Après le texte aide à comprendre une version de la vie et de la mort.
(Homme, 54 ans, niveau collégial)

Parce que la signification change de personne en personne alors c'est bien d'avoir les deux opinions. Si ils sont à vendre un jour.
(Homme, 19 ans, niveau secondaire)

Les textes sont un peu courts mais je comprends que vous préférez laisser place à l'interprétation.
(Homme, 28 ans, niveau collégial)

Je me suis absorbé aux œuvres. Les textes ne m'étaient pas nécessaire mais ça appuis bien sur. Très beau travail vous avez du talent, à vrai dire c'est puissant! Bravo.
(Homme, 43 ans, niveau universitaire)

Je n'ai lu que le commentaire sur "Alice through the looking glass". D'où mes commentaires mitigés sur mes sentiments sur les vignettes. La beauté se passe de commentaires. Bravo!
(Homme, 49 ans, niveau collégial)

J'aime mieux regarder l'œuvre avant de lire vos texte. Mais "j'adore". Bravo
(Homme, 38 ans, niveau collégial)

Les textes sont intéressants, ceux qui ne veulent pas les lire n'ont qu'à passer à l'œuvre suivante. Beau travail. Continue! Dany
(Homme, 29 ans, niveau collégial)

Très intéressant et encore plus émouvant. Extraordinaire sensibilité artistique. Quel beau moment à vivre. Mille mercis Jean-Sébastien
(Homme, 57 ans, niveau universitaire)

Je n'avais pas remarqué qu'il y avait des textes de présentation. Les œuvres les éclipsent complètement.
(Homme, 35 ans, niveau collégial)

Très fort comme exposition. J'aime ce côté obscur de l'art... très réussi
(Homme, 22 ans, niveau universitaire)

Porte à la réflexion. Si c'est le but, c'est une réussite.
(Homme, 60 ans, niveau collégial)

Excellent
(Homme, 64 ans, niveau universitaire)

Les œuvres sont splendide et bien détaillé. À d'autre niveau peut même être derengant ce qu'il représente. Bravo (À coté de la question: Avez-vous apprécié les textes de présentation des œuvres? Il a inscrit: J'ai appris)
(Homme, 35 ans, niveau universitaire)

Thèmes un peu noir, mais execution splendide!
(Homme, 64 ans, niveau collégial)

Une créativité qui sait nous émouvoir. Des sculpture très vivante.
(Homme, 57 ans, niveau collégial)

Génial. Beaucoup aimé ma visite. Bravo les artistes
(Homme, 51 ans, niveau collégial)

En art je recherche surtout le beau. Vous semblez montrer le beau (la vie) et le moins beau (la mort). Intéressant!
(Homme, 59 ans, niveau universitaire)

Tout ce qui n'ait pour mourir n'est pas aussitôt sorti du néant qu'il y est replongé. Merci

(Homme, 60 ans, niveau universitaire)

Beaucoup d'imagination. Beau talent. Excellent travail

(Homme, 75 ans, niveau universitaire)

Félicitations, j'apprécie beaucoup voir des bronzes.

(Homme, 67 ans, niveau secondaire)

Beau travail. Étant donné que je t'ai vu les faire, j'ai plus apprécié les voir dans ce lieu que de lire ce qui les accompagnent. Bonne continuité! Coup de cœur pour le masque

(Homme, 29 ans, niveau universitaire)

Le penseur est exceptionnel. L'intériorité très manifeste...

(Homme, ? ans, niveau universitaire)

Ce fut un voyage de retour dans mon passé (étude classique) et dans mes rêves (j'ai toujours rêvé créer un bronze)

(Homme, 70 ans, niveau universitaire)

Le thème de la mort est un thème difficile à traiter parce que les gens ne veulent pas en parler et la voir. (Tabou)

(Homme, 57 ans, niveau universitaire)

Remarquable! À voir... et à penser!

(Homme, 50 ans, niveau universitaire)

Très beau

(Homme, 75 ans, niveau universitaire)

Je préfère les personnages plutôt vivants que les têtes de mort

(Homme, 48 ans, niveau universitaire)

C'était très beau les détails étaient impressionnants. Bref quel imagination?
(Homme, 13 ans, niveau secondaire)

Très belle exposition
(Homme, 60 ans, niveau collégial)

*Très belle réalisation! Très impressionnant – Personnages très réalistes!
Bravo!*
(Homme, 65 ans, niveau collégial)

Une recherche et un travail exceptionnels; bravo à une prochaine exposition.
(Homme, 58 ans, niveau collégial)

Oeuvres magnifiques. Réflexion profonde. Exposition exceptionnelle.
(Homme, 63 ans, niveau universitaire)

Bravo JS, c'est un travail digne d'un grand maître. Je t'invite à poursuivre cet art.
(Homme, 49 ans, niveau collégial)

Tout est intelligent. Bravo
(Homme, 53 ans, niveau collégial)

Beau questionnement → belles œuvres. Remarquable
(Homme, 63 ans, niveau universitaire)

Glossaire

Ce glossaire a été élaboré à partir des concepts de la thèse, sur la base d'une recherche documentaire fouillée, dont tous les titres sont inscrits dans la bibliographie, et sous l'encadrement du professeur Fortin, qui a contribué à l'élaboration de plusieurs définitions.

Analyse documentaire

Processus méthodologique qui consiste à examiner de manière attentive le contenu des matériaux documentaires retenus pour leur pertinence par rapport à une question de recherche ou un thème à l'étude. L'intention poursuivie: mettre à contribution l'éclairage particulier qui émane du contenu de ces matériaux pour aider à clarifier la question de recherche ou le thème à l'étude, en enrichir la compréhension et fournir certains repères utiles pour orienter la suite des opérations de recherche. L'analyse documentaire peut constituer, en elle-même, l'objectif spécifique d'une démarche de recherche. Il faut dès lors référer à l'analyse de contenu et à l'analyse du discours, lesquelles répondent à des principes d'élaboration bien définis.

Analyse systémique

Démarche méthodologique qui définit les principes d'une analyse rigoureuse d'un système spécifique, pris comme une totalité structurale et dynamique et situé dans son contexte particulier qui interagit également avec lui.

Création

Naissance, en l'être, d'une idée qui prend forme. L'idée peut être simple ou complexe, abstraite ou concrète. La forme empruntée par cette idée, lorsqu'elle s'exprime, peut être multiple: physique, mécanique, organisationnelle, littéraire, philosophique, picturale, sculpturale, musicale, ou autres.

Déduction

Mode particulier de construction de la connaissance reposant sur un processus intellectuel qui consiste à établir, sous forme d'hypothèses, un ensemble d'énoncés théoriques qui visent à rendre compte de la réalité. En somme, l'analyse déductive est une opération de nature strictement rationnelle, qui cherche à établir une affirmation générale, un principe explicatif, une théorie, à partir de prémisses, sans avoir recours à l'expérience, mais avec pour objectif d'en rendre compte.

Description phénoménologique

Méthode de recherche développée au sein du mouvement philosophique de l'existentialisme, en particulier par Edmund Husserl (1859-1938), son pionnier, qui consiste à présenter et à décrire la réalité de l'existence, les faits et les phénomènes tels qu'ils apparaissent et sont appréhendés par l'observation, sans que n'interviennent le raisonnement et la théorie dans ce processus.

Épistémologie

Du grec, *epistèmè*: connaissance et *logos*: étude, savoir, science. Discipline qui prend la connaissance scientifique pour objet d'étude. Elle en établit les

fondements et discute, sur une base critique, de sa valeur et du processus de son élaboration.

Existentialisme

Mouvement philosophique (doctrine ou école) apparu au cours du XIX^{ième} et du XX^{ième} siècle, dont le pionnier est Soren Kierkegaard (1813-1855), l'origine remontant jusqu'à Socrate (470-399 av. J.-C.), avec Blaise Pascal (1623-1662) comme chaînon intermédiaire. L'existentialisme privilégie comme objet d'étude et de réflexion l'existence de l'homme, plutôt que son essence, comme cela se trouve dans la philosophie des idées et la métaphysique classique. Dans ce courant de pensée, l'existence de l'homme est réfléchi à partir de la réalité de sa condition, dont le caractère principal est la finitude qui définit l'ensemble de ses limites et dont la dimension centrale est la mort, présence constante au coeur de la vie. La pensée existentialiste repose sur une méthode, la description phénoménologique, développée par Edmund Husserl (1859-1938), qui est retour au donné du réel, à l'expérience vécue dans toute sa subjectivité.

Fiabilité

Ce concept définit le caractère de transférabilité, ou encore de généralisation possible, de la connaissance obtenue par la recherche. Celle-ci est établie par la capacité de la théorie, lorsqu'appliquée à d'autres cas, dans d'autres expérimentations ou expériences, et dans des conditions similaires, en recherche quantitative, ou apparentées, en recherche qualitative, de parvenir à des résultats identiques, en recherche quantitative, ou à des résultats analogues, comparables ou encore d'une même nature, pour ce qui concerne la recherche qualitative. Certains auteurs utilisent également le concept de fidélité, plutôt que fiabilité, pour désigner cette même réalité.

Finitude humaine

Concept développé par le mouvement philosophique de l'existentialisme pour caractériser la condition de l'homme à partir de la dimension centrale qui définit son existence: la présence de la mort au cœur même de la vie.

Histoire

Domaine d'activités qui a pour objet l'étude des faits et des événements marquants de l'évolution des sociétés humaines, du passé principalement mais aussi du présent.

Imagination artistique créatrice

Concept que nous avons mis au point, en nous inspirant de *L'imagination sociologique* de Wright Mills, pour définir la capacité de se représenter (image) la réalité de l'homme et de la société, du monde, et leur rapport (interrelation) dans l'histoire, et d'identifier les grandes questions existentielles et les enjeux collectifs dont elle est porteuse. L'intention: comprendre, à notre

manière, la nature de cette réalité et y construire le sens, tel que l'artiste peut le concevoir, à travers la création d'œuvres (art) qui participent à l'histoire des hommes et du monde.

Imagination sociologique

Ce concept réfère, pour Wright Mills, à la capacité de se représenter (image) la réalité de l'homme et de la société, du monde, et leur rapport (interrelation) dans l'histoire, et d'identifier les grandes questions existentielles et les enjeux collectifs dont elle est porteuse. L'intention: connaître et comprendre cette réalité pour transformer les choses et participer ainsi à la construction de la société et de l'histoire humaine.

Induction

Mode particulier de construction de la connaissance reposant sur un processus d'analyse qui fonde des généralisations sur des faits observés, des cas individuels, et qui consiste à remonter de ces faits aux lois qui les régissent. En somme, l'analyse inductive vise la formulation d'un énoncé général, d'une théorie, à partir de la constatation d'un ensemble de faits spécifiques observés.

Induction et déduction

Les deux constituants fondamentaux de la dialectique à la base du processus de production des théories de la connaissance.

Introspection imaginative opératoire

Méthode de recherche qualitative dont l'opération consiste à puiser, en soi, dans le lieu de la pensée imaginative et de la mémoire, par un effort conscient de concentration, les représentations susceptibles de donner forme aux idées, aux concepts et aux thèmes qui font l'objet d'une démarche de construction intellectuelle, de production matérielle ou de création artistique.

Introspection réflexive théorique

Méthode de recherche qualitative dont l'opération consiste à puiser, en soi, dans le lieu de la pensée rationnelle et de la mémoire, par un effort conscient de concentration, les idées, les concepts, les thèmes et les raisonnements d'analyse utiles à la compréhension et à la connaissance d'un objet, d'un sujet, d'une situation ou d'un phénomène.

Intuition de départ

Émergence, en l'être, d'une idée, sans interférence du raisonnement, et point de départ de la création.

Logos

Du grec, qui signifie parole, discours, raison et, par extension, étude, connaissance, savoir, science.

Méthode scientifique

Du latin, *methodus*: chemin et *scientia*: science, savoir, connaissance. En somme, la méthode scientifique c'est le chemin de la construction du savoir ou de la science; science étant entendue dans le sens de connaissance exacte, précise et apte à rendre compte de la réalité.

Pendant de nombreuses décennies, l'expression méthode scientifique a été associée directement à son pendant, la méthode expérimentale, pratiquée, sous l'inspiration de Claude Bernard (1813-1878), le pionnier de celle-ci, dans le domaine des sciences médicales, physiques et biologiques, là où le principe de l'expérimentation et de la mesure mathématique pouvait être appliqué à l'analyse des phénomènes avec, pour finalité, l'explication de leur causalité.

Par ailleurs, au cours du siècle dernier, en particulier à compter des années 1940-1950, la définition de la méthode scientifique s'est radicalement modifiée à la faveur de l'émergence et du développement rapide d'un champ nouveau, dans ce vaste espace de la connaissance de la réalité soit, les sciences humaines et les sciences sociales. Désormais, la méthode scientifique n'allait plus être réservée exclusivement au champ de l'expérimentation et de la mesure quantitative et mathématique des réalités et phénomènes physiques et biologiques, mais elle allait être mise à contribution pour le développement de la connaissance plus exacte et plus précise des phénomènes humains et des phénomènes sociaux. Et, dans ce cadre, les sciences humaines et les sciences sociales développeront leurs propres trajectoires méthodologiques, dont les méthodes de recherche qualitative.

Méthodologie

Du grec, *methodos*: chemin et *logos*: étude, connaissance, savoir, science. En somme, la méthodologie c'est le chemin qui mène à la connaissance, au savoir ou à la science. Dans une démarche de recherche, la méthodologie définit les étapes à franchir et l'ensemble des activités qu'il faut déployer pour atteindre l'objectif de connaissance visé, en rapport avec un sujet à l'étude.

Modèle

Représentation simplifiée d'un système réel.

Modèle schématique

Type particulier de représentation d'un système réel, dans la catégorie plus générale des modèles formels qui illustrent celui-ci à l'aide de dessins, de points, de lignes, de courbes ou de graphiques.

Modélisation

Une forme spécifique de théorisation empruntant la voie de l'élaboration d'une représentation simplifiée d'un système réel, défini comme une totalité articulée ou un ensemble structurel. L'analyse est systémique.

Mythe

Du grec, *muthos*: récit. Un mythe est un récit populaire, transmis par la tradition, mettant en scène des êtres surhumains: dieux, demi-dieux, héros ou personnages légendaires, dans des actions ou situations imaginaires, dans lequel sont transposés des événements historiques, réels ou souhaités, et qui donne lieu à l'élaboration de représentations symboliques qui influencent la vie des personnes, des peuples et des civilisations à travers l'histoire humaine. Ces êtres surhumains ont également pour fonction d'incarner, dans l'imaginaire, les forces de la nature, mais aussi les qualités physiques, morales et intellectuelles, ou même certaines idées abstraites, comme la divinité, la mort, la fécondité, le bien et le mal. Le récit mythique s'exprime généralement dans des formes artistiques symboliques très variées: le conte fantastique, la fable, la poésie, la sculpture, la peinture, la musique, la danse et l'architecture.

Mythologie

Domaine d'activités qui a pour but l'étude systématique des mythes, des légendes et des croyances propres à un peuple, à une région, à une civilisation, ou à l'humanité toute entière à travers son histoire, et de leur fonction symbolique dans la culture.

Phénoménologie

Mouvement philosophique (doctrine ou école), lié au courant de l'existentialisme, dont le pionnier est Edmund Husserl (1859-1938) qui a développé une méthode de recherche consistant dans l'étude des phénomènes, selon une démarche descriptive, d'abord, puis analytique. Les phénomènes réfèrent à ce qui se montre, ce qui se vit, ce qui est perçu du réel. La description phénoménologique vise à révéler le concret, l'expérience, à partir d'une description quasi naïve des phénomènes, tels que vécus dans toute leur subjectivité, sans interférence de la théorie et du raisonnement. L'analyse phénoménologique cherche, sur la base de cette description des phénomènes, à en dégager les essences, ce qui se cache derrière, les transcende et les constitue, pour parvenir ainsi à la connaissance des êtres et des choses. Husserl distingue deux types opposés de relation au donné de la réalité, ou "d'intentionnalité": l'intuition "originale", qui est perception "pleine" du réel, et la pensée qui ne fait que "viser" l'objet en une "intention vide". La phénoménologie procède d'une critique de la métaphysique classique (Hégel, Kant) considérée comme un construit de la pensée strictement spéculatif, sans nécessairement de relation avec le donné de la réalité, le vécu expérimentiel et l'existence des êtres et des choses.

Philosophie

Du grec, *philosophos*: ami de la sagesse. Domaine d'activités qui a pour but l'élaboration d'une réflexion fondamentale sur les êtres et les choses de l'univers et de l'histoire, de l'histoire de la création, de la vie et de la vie

humaine plus spécifiquement. La perspective de cette réflexion: comprendre les raisons fondamentales, premières, de l'existence des êtres et des choses, leur nature, leur sens et leur finalité.

Pratique artistique

Concept qui définit la démarche personnelle d'un artiste, son mode de penser et sa façon de faire, inhérents au processus de réalisation de ses œuvres.

Praxéologie

Perspective épistémologique et méthodologique particulière, en sciences humaines, qui fait reposer le processus de production du savoir et de l'agir sur trois principes interreliés:

- la connaissance par l'action,
- la relation dialogique continue du sujet avec l'objet de la recherche et l'agir en lien avec le contexte environnant,
- l'autorégulation, interne et externe, permanente tant de la connaissance que de l'action-crédation au cœur même du sujet qui agit.

Une perspective essentielle se situe à la base de la dynamique du processus praxéologique: la réflexion consciente, systématique et critique constante du sujet par rapport à l'intensité de l'expérience dialectique de la connaissance liée à l'action-crédation dont il est le porteur.

Recherche appliquée

Démarche systématique de construction de la connaissance portant sur les êtres et les choses de l'univers, qui s'élabore sur la base des théories établies dans le cadre de la recherche fondamentale et qui vise à développer les techniques et les moyens d'un agir efficace.

Recherche documentaire

Démarche systématique de repérage et de sélection des matériaux documentaires disponibles, dont le contenu comporte un lien direct, explicite ou implicite, avec une question de recherche ou encore un thème à l'étude. Ces matériaux retenus pour leur pertinence peuvent être de plusieurs catégories: livres, articles de revues scientifiques, encyclopédies, sites internet, presse écrite, parlée ou visuelle, photos, lettres et autres formes.

Recherche empirique

Démarche systématique de construction de la connaissance sur les êtres et les choses de l'univers, qui s'élabore sur la base de l'observation, de l'expérience ou de la pratique. Le but: établir les caractères spécifiques de ces mêmes

réalités, lesquels constituent les fondements nécessaires à la description, à la compréhension ou à l'explication *scientifique* de celles-ci.

Recherche fondamentale

Démarche systématique de construction de la connaissance sur les êtres et les choses de l'univers, qui vise à en établir la nature, l'origine, les éléments constitutifs, leur mode de fonctionnement et d'interrelation, de même que les principes et les lois qui régissent leur développement.

Recherche qualitative

Démarche systématique de construction de la connaissance portant sur les aspects non mesurables des êtres et des choses de l'univers et de la vie, de la vie sociale également. Elle s'élabore sur la base des connaissances développées dans le cadre de la recherche théorique et de la recherche fondamentale, par le moyen de la pensée rationnelle, de l'intuition, de l'introspection, de l'observation et de l'expérience. Le but: parvenir à une description fidèle, à une compréhension rigoureuse et, ultimement, à une explication valide de ces réalités, en tenant compte des différences et des similitudes des sujets à l'étude.

Recherche quantitative

Démarche systématique de construction de la connaissance portant sur les aspects mesurables des êtres et des choses de l'univers. Elle s'élabore sur la base des connaissances développées dans le cadre de la recherche théorique et de la recherche fondamentale, par l'application de systèmes techniques de mesure mathématique. Le but: parvenir à une description fidèle, à une compréhension rigoureuse et à une explication valide de ces réalités.

Recherche théorique

Démarche systématique de construction de l'outillage conceptuel nécessaire à l'élaboration de la connaissance sur les êtres et les choses de l'univers, par le moyen de la pensée rationnelle et dans la perspective du développement de systèmes d'explication ou de compréhension de ces mêmes réalités.

Recherche-action sociale

Démarche qui vise, en même temps, à connaître et à agir, sorte de dialectique de la connaissance et de l'action. Elle incorpore recherche et intervention sur un problème social donné. Le chercheur devient ainsi acteur social voulant orienter l'action en tenant compte des buts de sa recherche et, réciproquement, l'acteur social devient chercheur voulant mettre à profit son action pour en développer la connaissance. Au lieu de se borner à utiliser un savoir existant, comme la recherche appliquée, cette démarche tend simultanément à créer un changement dans une situation sociale donnée et à étudier les conditions et les résultats de l'expérience effectuée.

Recherche-création artistique

Démarche qui vise, en même temps, à connaître et à créer, une forme de dialectique de la connaissance et de la création. Elle incorpore recherche et production d'œuvres artistiques déterminées, en fonction des thèmes étudiés. L'artiste-créateur-chercheur est ainsi préoccupé d'orienter et d'alimenter sa production artistique à partir de sa réflexion et de sa recherche sur des thèmes spécifiques et, réciproquement, il agit également avec l'intention de mettre à profit sa production d'œuvres artistiques pour questionner la théorie de départ et développer la connaissance dans la perspective d'une action culturelle pour le changement.

Récit de pratique autobiographique

Méthode de recherche développée à partir d'une combinaison adaptée à nos fins de deux types spécifiques de la méthode des histoires de vie: le récit de pratique et l'autobiographie. L'objectif: raconter et décrire notre pratique artistique, les éléments qui la constituent et l'histoire de son élaboration afin de mieux la comprendre et d'en trouver le sens.

Scénographie

Art de la mise en scène.

Scénologie

Science de la mise en scène.

Sémiologie

Du grec, *sêmion*: signe et *logos*: étude, connaissance, savoir, science. Synonymes: sémiologie et sémiotique. Domaine de la connaissance qui porte sur l'étude générale des signes et des systèmes symboliques, de leur fonction sur le plan des représentations culturelles et de leur rôle dans la communication.

Système

Un ensemble articulé d'éléments constitutifs qui interagissent entre eux et dont les rapports déterminent à la fois la structure de la totalité, les fonctions de chacune des parties, de même que la nature et le sens de sa dynamique évolutive dans l'espace et dans le temps.

Théorie

Ensemble articulé de concepts qui visent à rendre compte de la réalité, en termes de compréhension ou d'explication. La théorie peut être générale ou particulière, selon la nature de l'objet à l'étude ou du phénomène à connaître.

Validation externe

Ce concept réfère aux opérations qui visent à établir la *fiabilité* de la connaissance obtenue par la recherche, c'est-à-dire, son caractère de transférabilité ou de généralisation possible.

Validation interne

Ce concept réfère aux opérations qui visent à établir la *validité* de la connaissance obtenue au terme de la recherche, c'est-à-dire sa qualité intrinsèque et son exactitude.

Validation

Processus qui a pour objectif la vérification des résultats obtenus par la recherche. Cette vérification consiste à établir la valeur *scientifique* de la connaissance, sa validité et sa fiabilité, soit: la capacité des énoncés de départ, ou encore des hypothèses de recherche, à rendre compte de la réalité étudiée dans toute sa complexité. Il s'agit, en somme, d'examiner le niveau de correspondance entre les résultats obtenus et les hypothèses de départ dans le but de parvenir à la confirmation de celles-ci ou à leur infirmation et d'établir, par la suite, leur caractère de transférabilité ou de généralisation possible.

Validité

Ce concept définit la valeur de la connaissance obtenue au terme de la recherche, c'est-à-dire sa qualité intrinsèque et son exactitude. Celle-ci est établie par le niveau de correspondance entre la théorie et les concepts sur lesquels elle repose et la réalité, objective et subjective, dont elle veut rendre compte.

Visées de la recherche

- Exploration des phénomènes
- Description des phénomènes
- Compréhension des phénomènes
- Explication des phénomènes
- Prédiction des phénomènes
- Transformation de la réalité

Bibliographie générale

Références bibliographiques

- Allgemeines Künstler Lexikon*. 80 volumes. München: Kgsaur Verlag.
- April, Danielle. (2007). "Une œuvre ne doit pas plaire à tous!". *Le Soleil*, édition du 17 novembre, p. 39.
- Ardenne, Paul. (2006). *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*. Paris: Éditions Flammarion.⁷⁴
- Arendt, Hannah. (2002). *Qu'est-ce que la philosophie de l'existence? Suivi de l'existentialisme français et de Heidegger le renard*. Paris: Éditions Payot et Rivages.
- Avery, Charles. (1993). *Giambologna the Complete Sculpture*. London: Phaidon Press Limited.
- Avery, Charles. (1997). *Bernini Genius of the Baroque*. Toronto: Bulfinch/Little, Brown and Company.
- Bataille, Georges. (1957). *L'Érotisme*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bénézit. Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 14 volumes. Paris: Les Éditions Alpina Le-Prat, Gründ.
- Bernard, Édina et al. (2003). *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Éditions Larousse.
- Bernard, Édina. (2003). "L'art moderne: 1905-1945". Dans Bernard et al. *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, p. 663-792. Paris: Éditions Larousse.
- Blay, Michel (sous la direction de). (2003). *Grand dictionnaire de la philosophie*. Paris: Éditions Larousse / VUEF et CNRS Éditions.
- Borduas, Paul Émile (pour un collectif de quinze artistes). (1948). *Refus global*. Montréal: Éditions Typo, "Essais", 1997. *Le Devoir*, 9 et 10 mai 1998, cahier E: "Les 50 ans du Refus global", (24 p.).
- Bouchard, Doris. (2007). "Affreux!". *Le Soleil*, édition du 7 novembre, p. 25.

⁷⁴ Nous avons inscrit explicitement le prénom des auteurs dans chacune de nos références bibliographiques. Nous savons que cette manière de faire ne correspond pas aux normes techniques du moment, mais nous pensons qu'il est important de connaître le prénom des personnes.

- Boudon, Raymond, Philippe Besnard, Mohamed Cherkaoui et Bernard-Pierre Lécuyer *et al.* (2003). *Dictionnaire de sociologie*. Paris: Éditions Larousse / VUEF.
- Bourque, François. (2007). "Chronique d'art et de politique". *Le Soleil*, édition du 17 novembre, p. 6.
- Buissières, Jan. (2007). "*Ça fait mal*, dit le sculpteur Pierre Bourgault. Son œuvre qualifiée d'horreur". *Le Soleil*, édition du 14 novembre, p. 9.
- Buissières, Jan. (2007). "Des alliés pour la sculpture". *Le Soleil*, édition du 14 novembre, p.9.
- Cauquelin, Anne. (2003). "Contemporain (art)". Dans Blay (sous la direction de). *Grand dictionnaire de la philosophie*, p. 188. Paris: Éditions Larousse / VUEF et CNRS Éditions.
- Charest, Jean-Pierre. (2007). "*De la jugeotte, svp*". *Le Soleil*, édition du 7 novembre. p. 25.
- Châtelet, Albert et Bernard-Philippe Groslier (sous la direction de). (1995). *Histoire de l'art*. Paris: Éditions Larousse.
- Châtelet, Albert et Sylvia Pressouyre. (1995). "Du Tricento italien au maniérisme: XIII^e-XVI^e siècle". Dans Châtelet et Groslier (sous la direction de). *Histoire de l'art*, p. 460-543. Paris: Éditions Larousse.
- Châtelet, Albert. (1995). "Des réalismes d'aujourd'hui (1960-1982)". Dans Châtelet et Groslier (sous la direction de). *Histoire de l'art*, p. 780-791. Paris: Éditions Larousse.
- Châtelet, Albert. (1995). "L'abstraction triomphante (1940-1960)". Dans Châtelet et Groslier (sous la direction de). *Histoire de l'art*, p. 768-779. Paris: Éditions Larousse.
- Châtelet, Albert. (1995). "L'art du XX^e siècle". Dans Châtelet et Groslier (sous la direction de). *Histoire de l'art*, p. 713-791. Paris: Éditions Larousse.
- Chevalier, Yves. (2003). "Théorie des systèmes". Dans Boudon *et al.* *Dictionnaire de sociologie*, p. 231. Paris: Éditions Larousse/VUEF.
- Cliche, Jean-François. "Le plastique dans la peau. Le controversé médecin allemand Gunther von Hagens expose à Montréal". *Le Soleil*, édition du 9 mai 2007, p. 10.
- Commelin, P. (1994). *Mythologie grecque et romaine*. Paris: Librairie Plon.
- Collerette, Pierre. (2002). "Modèle". Dans Mucchielli (sous la direction de). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, p. 131-132. Paris: Armand Colin.
- Côté, André-Philippe. (2007). "J'apprécie beaucoup l'œuvre de Bourgault". *Le Soleil*, édition du 14 novembre, p. 27.

- Côté, Nathalie. (2007). "De la relève en peinture". *Le Soleil*, édition du 28 avril, p. A-21.
- Courtois, Stéphane. (2001). "Pierre Matter", *D-Side*, no. 5, p. 34-37. Paris: Édicide Publications S.A.R.L.
- Dastur, Françoise. (2004). "La finitude impensable. Les philosophes devant la mort". Dans Lenoir et de Tonnac (sous la direction de). *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, p. 912-928. Paris: Bayard.
- De Koninck, Thomas. Cité par Louise Lemieux dans "Une société qui a besoin de philosophie". *Le Soleil*, édition du 9 juillet 2005, p. A-12.
- Descartes, René. (2000). *Discours de la méthode (1637)*. Paris: Flammarion.
- Dictionnaire de l'Art et des Artistes*. (1982). Paris: Éditions Fernand Hazan.
- Diel, Paul. (2002). *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, aux Éditions Payot et Rivages pour cette édition.
- Dorais, Michel. (1993). "Diversité et créativité en recherche qualitative", *Service social*, vol. 42, no. 2, sur "Recherche et pensée critique", p. 7-27. Québec: Université Laval.
- Dorais, Michel. (1993). "Les critères de qualité en recherche qualitative. In Diversité et créativité en recherche qualitative", p. 22-25. *Service social*, vol. 42, no. 2, sur "Recherche et pensée critique", p. 7-27. Québec: Université Laval.
- Drillon, Jacques. (2004). "L'inachèvement perpétuel. L'œuvre est une non-mort à elle seule". Dans Lenoir et de Tonnac (sous la direction de). *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, p. 966-976. Paris: Bayard.
- Dugal, Mathieu. (2007). "L'art contemporain. Une œuvre controversée: la sculpture de Pierre Bourgault". SRC, radio de Radio-Canada à Québec, émission du matin, samedi 24 novembre, reportage diffusé à 9h35, 15 minutes.
- Durafour, Antoine. (2000). *Le milieu gothique, sa construction sociale à travers la dimension esthétique*. Maîtrise en sociologie. Université Charles de Gaulle, France.
- Durand, Claire et André Blais. (2003). "La fidélité et la validité. In La mesure". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 195-208. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Durand, Daniel. (2002). *La systémique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Eco, Umberto. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Eco, Umberto. (2004). "Sur les inconvénients et les avantages de la mort". Dans Lenoir et de Tonnac (sous la direction de). *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, p. 1672-1679. Paris: Bayard.

- Ferrier, Jean-Louis (sous la direction de), avec la collaboration de Yann le Pichon. (1999). *L'aventure de l'Art au XX^e siècle*. Paris: Éditions du Chêne, Hachette Livre.
- Fleury, Robert. (2007). "Bourgault et le verre de trop". *Le Soleil*, édition du 18 novembre, p.26.
- Forget, Martin. (2007). "Singularité de l'art contemporain". *Le Soleil*, édition du 20 novembre, p. 25.
- Fortin, Denis. (2005). *Théisme et matérialisme. Créationnisme et évolutionnisme*. Document non publié. Québec.
- Fortin, Jean-Sébastien (en collaboration). (2007). "Réactions à la sculpture de Bourgault: des incultes?". Texte d'un article d'opinion soumis à la presse et paru sur le site *www.cyberpresse.ca* pour *Le Soleil*, le 18 novembre.
- Fortin, Jean-Sébastien. (2003). *De la finitude humaine à sa représentation artistique, l'inspiration mythologique*. Mémoire de maîtrise en arts visuels. Québec: Université Laval.
- Fortin, Jean-Sébastien. (2003). *Doctorat en études et pratiques des arts. Avant-projet de thèse: intention de recherche-crédation*. Projet soumis à l'Université du Québec à Montréal, avril 2003.
- Fortin, Jean-Sébastien. (décembre 2004). *De la finitude humaine à sa représentation artistique, l'inspiration historique. Une démarche de recherche-crédation. Modélisation de pratique*. Projet de thèse soumis aux membres du comité d'évaluation. Doctorat en études et pratiques des arts. Université du Québec à Montréal.
- Fortin, Jean-Sébastien. (juin 2005). *De la finitude humaine à sa représentation artistique, l'inspiration historique. Une démarche de recherche-crédation. Modélisation de pratique*. Projet de thèse corrigé après commentaires des membres du comité d'évaluation. Doctorat en études et pratiques des arts. Université du Québec à Montréal.
- Fortin, Jean-Sébastien. (2007). "L'art contemporain. Réactions à la sculpture de Bourgault: des incultes?", *Le Soleil, in Cyberpresse*, édition du 18 novembre.
- Fortin, Jean-Sébastien. (2007). *Visages mythiques de l'inévitable. Réflexion sur la finitude humaine*. DVD de l'exposition tenue en avril à la Salle Jean-Paul Lemieux à Québec.
- Fortin, Julie et Pierre Simard. (2007). "Le Carrefour des lecteurs se fait critique d'art!". *Le Soleil*, édition du 12 novembre, p. 23.
- Fournier Vallière, Suzanne. (2007). "Des œuvres d'art?". *Le Soleil*, édition du 12 novembre, p. 23.

- Frappier, Claude. (1997). "Note de l'éditeur". Dans Grande. *Art, nature et société*, p. VII. Montréal: Éditions Écosociété.
- Gauguin. (1988). Paris: Éditions CELIV.
- Gauthier, Benoît (sous la direction de). (2003). *Recherche Sociale. De la problématique à la collecte des données*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Gauthier, Benoît. (2003). "La structure de la preuve. In La structure de la recherche". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 127-158. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Gauthier, Benoît. (2003). "Validité interne et validité externe. In La structure de la preuve". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 151-156. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Gesquière, Marie-Ange. (2003). "Pari". Dans Blay (sous la direction de). *Grand dictionnaire de la philosophie*, p. 770. Paris: Éditions Larousse/VUEF et CNRS Éditions.
- Giger, H.R. et al. (1997). *WWW HR Giger com*. Cologne: Taschen.
- Goyette, Gabriel et Michelle Lessard-Hébert. (1987). *La recherche-action: ses fonctions, ses fondements et son instrumentation*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Grande, John K. (1997). *Art, nature et société*. Montréal: Éditions Écosociété.
- Granger, Gilles-Gaston. (1995). "La validation des énoncés". Dans Granger, G. G. *La science et les sciences*, p. 98-101. Paris: Presses Universitaires de France.
- Granger, Gilles-Gaston. (1995). *La science et les sciences*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Heidegger, Martin. (1987). *Être et temps (1927)*. Paris: Éditions Gallimard.
- Heinich, Nathalie. (2003). "L'art contemporain est-il une sociologie?". Dans Blay (sous la direction de). *Grand dictionnaire de la philosophie*, p. 63-65. Paris: Éditions Larousse / VUEF et CNRS Éditions.
- Hentsch, Thierry. (2005). *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- Houle, Gilles. (2003). "L'histoire de vie ou le récit de pratique". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 317-332. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Julia, Didier. (2001). *Dictionnaire de la philosophie*. Paris: Éditions Larousse / VUEF.
- Kierkegaard, Soren. (1973). *Concept d'angoisse (1844)*. Paris: L'Orante.

- La Bible*, TOB (traduction œcuménique de la bible). (1988). Paris: Société biblique canadienne, Société biblique française et Éditions du Cerf.
- Lalive D'Épinay, Christian. (1985). "Récit de vie et projet de connaissance scientifique", *Recherches sociologiques*, vol. XVI, no. 2. Belgique: Université Louvain-La-Neuve.
- Landry, Réjean. (2003). "La simulation sur ordinateur. Les éléments de modélisation. Les étapes de la construction d'un modèle". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 469-501. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- L'Apocalypse*, 12, 7-9; in *La Bible*.
- La sculpture de la Renaissance au XX^e siècle*. (1996). Londres: Taschen.
- Lavoie, Louisette, Danielle Marquis et Paul Laurin. (2003). "Scientificité de la recherche-action". Dans Lavoie et al. *La recherche-action: théorie et pratique*, p. 84-86. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Lavoie, Louisette, Danielle Marquis et Paul Laurin. (2003). *La recherche-action: théorie et pratique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Larochelle, Claudia. "Le monde du corps arrive à Montréal". *Le Journal de Québec*, édition du 6 avril 2007, p. 61.
- Le Grand, Jean-Louis et Gaston Pineau. (2002). *Les histoires de vie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lenoir, Frédéric et Jean-Philippe de Tonnac (sous la direction de). (2004). *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*. Paris: Bayard.
- Lhotellier, Alexandre et Yves St-Arnaud. (1994). "Pour une démarche praxéologique", *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 7, no. 2, sur "La recherche sociale et le renouvellement des pratiques", p. 93-109. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Livre d'art de l'exposition: Visages mythiques de l'inévitable, du sculpteur Jean-Sébastien Fortin*. Avril 2007, Salle Jean-Paul Lemieux à Québec.
- Lugan, Jean-Claude. (2000). *La systémique sociale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mills, Wright C. (1968). *L'imagination sociologique*. Paris: Librairie François Maspero.
- Morin, Edgar. (1970). *L'homme et la mort*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mounier, Emmanuel. (1962). *Introduction aux existentialismes*. Paris: Éditions Gallimard.

- Mucchielli, Alex (sous la direction de). (2002). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
- Mucchielli, Alex. (1994). "Les critères de validation des méthodes qualitatives". Dans Mucchielli A., *Les méthodes qualitatives*, p. 111-118. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mucchielli, Alex. (1994). *Les méthodes qualitatives*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mucchielli, Alex. (2002). "Analyse phénoménologique". Dans Mucchielli (sous la direction de). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, p. 160-162. Paris: Armand Colin.
- Mucchielli, Alex. (2002). "Approche systémique". Dans Mucchielli (sous la direction de). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, p. 248-249. Paris: Armand Colin.
- Paillé, Pierre. (2002). "Recherche heuristique". Dans Mucchielli (sous la direction de). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, p.195. Paris: Armand Colin.
- Paillé, Pierre. (2002). "Recherche-action". Dans Mucchielli (sous la direction de). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, p. 193-194. Paris: Armand Colin.
- Paillé, Pierre. (2002). "Validité en recherche qualitative". Dans Mucchielli (sous la direction de). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, p. 265-266. Paris: Armand Colin.
- Paillé, Pierre. (2002). "Vérification des implications théoriques". Dans Mucchielli (sous la direction de). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, p. 266-267. Paris: Armand Colin.
- Pascal, Blaise (1623–1662). (1962). *Pensées*, (présenté par Jean Guittou). Paris: Librairie Générale Française.
- Petherbridge, Deanna et Ludmilla Jordanova. (1997). *The Quick and the Dead. Artists and Anatomy*. Los Angeles: Hayward Gallery and the University of California Press.
- Philip, Neil. (1999). *Mythes et légendes*. Montréal: Éditions Libre expression.
- Pradel, Jean-Louis. (2003). "L'art contemporain". Dans Bernard *et al.* *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, p. 793-924. Paris: Éditions Larousse.
- Prigogine, Ilya et Isabelle Stengers. (1979). *La nouvelle alliance, métamorphose de la science*. Poitiers.

- Raybaut, Paul. (2002). "Méthode des récits de vie". Dans Mucchielli (sous la direction de). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, p. 198-203. Paris: Armand Colin.
- Saint-Exupéry (de), Antoine. (1962). *Le Petit Prince*. Paris: Éditions Gallimard.
- Savoie-Zajc, Lorraine. (2002). "Validation des méthodes qualitatives". Dans Mucchielli (sous la direction de). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, p. 264-265. Paris: Armand Colin.
- St-Laurent, Rémy. (2007). "Une masse d'acier froid". *Le Soleil*, édition du 12 novembre, p.23.
- Tanguay, Michel. (2007). "La sculpture de Bourgault fait rager". *Journal de Québec*, édition du 16 novembre, p. 16.
- Vovelle, Michel. (2002). *L'heure du passage chronique de la mort*. Paris: Éditions Gallimard.
- Wegenstein, Bernadette. (2006). *Getting Under the Skin. The Body and Media Theory*. Cambridge: The MIT Press.

Site Web

Stéréotypes du Gothique. <http://www.gothics.org/subculture>. (Traduction libre)

L'histoire du Gothique. <http://www.scathe.demon.co.uk/histgoth.htm>. (Traduction libre)

Ouvrages complémentaires

- Aston, Margaret (sous la direction de). (1997). *Panorama de la Renaissance*. Paris: Éditions du Chêne – Hachette Livre.
- Au Musée. Magazine du Musée national des beaux-arts du Québec*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.
- Auclair, René. (1985). Recension sur "La recherche qualitative: résurgence et convergences" (sous la direction de Jean-Pierre Deslauriers). *Service social*, vol. 34, nos. 2 et 3, sur "L'organisation communautaire", p. 419-420. Québec: Université Laval.
- Barbier, René. (1983). "La recherche-action existentielle", in *POUR*, no. 90, juin-juillet 1983, p. 27-31.
- Barbier, René. (1996). *La recherche-action*. Paris: Éditions Anthropos.
- Baribeau, Collette (sous la direction de). (1992). "La recherche-action: de Kurt Lewin aux pratiques québécoises contemporaines". *Revue pour l'Association de la recherche qualitative*, vol.7.
- Barral I Altet, Xavier. (2002). *Histoire de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Barthe, Christine, Laure de Margerie, Édouard Papet et Maria Vigli. (2004). *Charles Cordier, 1827- 1905. L'autre et l'ailleurs*. Paris: Éditions de la Martinière.
- Benoist, Luc. (2003). *Signes, symboles et mythes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bertaux, Daniel. (1976). *Histoires de vies ou récits de pratiques?* Paris: Éditions CORDES.
- Boivert, Danielle. (2003). "La recherche documentaire et l'accès à l'information". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 85-102. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Boudon, Raymond et Renaud Fillieule. (2002). *Les méthodes en sociologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bouthat, Chantal. (1993). *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal: Université du Québec à Montréal.
- Breuille, Jean-Philippe (sous la direction de). (1992). *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Éditions Larousse.

- Brooke, Janet M. (2000). *Henri Hébert 1884-1950. Un sculpteur moderne*. Québec: Musée du Québec.
- Bruyne (de), Paul. (1984). "Définition de la recherche-action". Dans Lamoureux *et al. L'intervention communautaire*, p. 89. Montréal: Éditions coopératives Albert Saint-Martin.
- Buchholz, Elke et Beate Zimmermann. (2000). *Pablo Picasso. Sa vie et son oeuvre*. Cologne: Könemann.
- Buchholz, Elke Linda. (2000). *Léonard de Vinci. Sa vie et son œuvre*. Cologne: Könemann.
- Burenhult, Göran (sous la direction de). (2003). *Berceaux de l'humanité. Des origines à l'Âge de Bronze*. Paris: Éditions Larousse / VUEF.
- Burenhult, Göran (sous la direction de). (2003). *Grandes civilisations. Afrique, Amérique, Asie, Europe, Océanie*. Paris: Éditions Larousse / VUEF.
- Cabanne, Pierre. (2003). "L'art classique et le baroque". Dans Bernard *et al. Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, p. 275-406. Paris: Éditions Larousse.
- Cauquelin, Anne. (1999). *Les théories de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Cauquelin, Anne. (2002). *L'art contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Chevalier, Jean et Alain Cheerbrant (en collaboration). (1982). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter.
- Chevrier, Jacques. (2003). "La spécification de la problématique". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 51-84. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Christou, Panaghiotis et Katharini Papastamatis. (2002). *Dieux et Héros dans la Mythologie Grecque, la Guerre de Troie, l'Odyssée et l'Énéide*. Florence: Éditions du Korrigan.
- Clair, Jean. (1983). *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*. Paris: Éditions Gallimard.
- Claudel (Camille) et Rodin*. (2005). Hazan / Musée national des beaux-arts du Québec / Musée Rodin, Paris.
- Claudon, F. (1980). *Encyclopédie du Romantisme*. Paris: Somegy.
- Clay, J. (1980). *Le Romantisme*. Paris: Hachette.
- Colette, Jacques. (1999). *L'existentialisme*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Costa, Sandra. (1996). *La peinture italienne du maniérisme au néoclassicisme*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Côté-Thibault, Denise. (2003). "Historique de la recherche-action". Dans Lavoie *et al.* *La recherche-action: théorie et pratique*, p. 14-18. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Crête, Jean. (2003). "L'éthique en recherche sociale". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 243-265. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Cuisenier, Jean. (1995). "L'art populaire". Dans Châtelet et Groslier (sous la direction de). *Histoire de l'art*, p. 792-802. Paris: Éditions Larousse.
- Cumming, Robert. (1998). *Grands maîtres de la peinture. 50 peintres célèbres présentés au travers de leurs œuvres*. Paris: Éditions Larousse-Bordas.
- Decharneux, Baudouin et Luc Nefontaine. (2003). *Le symbole*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Desjeux, Dominique. (2004). *Les sciences sociales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Desmarais, Danielle. (1986). *Les récits de vie*. Montréal: Éditions Saint-Martin.
- Dolbec, André. (2003). "La recherche-action". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 505-540. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Dostoïevski, Fedor Mikhaïlovitch (1821-1881). *Les possédés* (1872). Cité par Thomas De Koninck, philosophe, dans Anne-Marie Voisard, "L'insatiable soif de bonheur des humains". *Le Soleil*, édition du 6 février 2005, p. A-5.
- Durant, Jannie. (2003). "L'art au Moyen Âge". Dans Bernard *et al.* *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, p. 11-142. Paris: Éditions Larousse.
- During, Élie *et al.* (2003). *Matrix machine philosophique*. Paris: Éditions Ellipses.
- Eco, Umberto (sous la direction de). (2004). *Histoire de la beauté*. Québec: Flammarion.
- Eco, Umberto (sous la direction de). (2007). *Histoire de la laideur*. Québec: Flammarion.
- Éliade, Mircea. (2004). *Aspects du mythe*. Paris: Éditions Gallimard.
- Erlande-Brandenburg, Alain. (1995). "L'art gothique". Dans Châtelet et Groslier (sous la direction de). *Histoire de l'art*, p. 417-459. Paris: Éditions Larousse.
- Evans & Millard. (1987). *Greek and Norse Legends*. Londres: Usborne.

- Feist, Peter H. (2001). *Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919. Un rêve d'harmonie*. Köln: Taschen.
- Felbinger, Udo. (2000). *Henri de Toulouse-Lautrec. Sa vie et son œuvre*. Cologne: Könemann.
- Fenton, Terry. (1990). *Anthony Caro*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Ferrarotti, Franco. (1983). *Histoire et histoires de vie*. Paris: Éditions Méridiens.
- Figures d'ombres. Les dessins de Auguste Rodin*. (1996). Paris: Somogy Éditions d'art et Musée Goupil-Bordeaux.
- Fortin, Denis. (1985). "La recherche-action à caractère militant". *Service social*, vol. 34, nos. 2 et 3 sur "L'organisation communautaire", p. 269-293. Québec: Université Laval.
- Fortin, Denis. (1988). *Riches contre pauvres. Deux poids, deux mesures*. Québec: Les Éditions Autogestionnaires.
- Fortin, Denis. (2005). "Pour l'explication du modèle de recherche-crédation. Clarification conceptuelle". Dans Fortin, Jean-Sébastien (en collaboration). *Thèse de doctorat en études et pratiques des arts. Méthodologie*, p. 30-45. Cahier pédagogique, document non publié. Québec.
- Fortin, Jean-Sébastien. (juin 2005). *Rapport de travail pour le cours Atelier de recherche-crédation EPA-9200*. Doctorat en études et pratiques des arts. Université du Québec à Montréal.
- Fortin, Jean-Sébastien. (novembre 2004). *De la finitude humaine à sa représentation artistique, l'inspiration mythologique. Une démarche de recherche-crédation*. Projet de thèse. Version préliminaire. Doctorat en études et pratiques des arts. Université du Québec à Montréal.
- Frèches-Thory, Claire. (2003). *Gauguin à Tahiti*. Paris: Éditions Gallimard-Réunion des musées nationaux.
- Garms, Jörg. (1995). "Le Baroque tardif et le Rococo". Dans Châtelet et Groslier (sous la direction de). *Histoire de l'art*, p. 588-621. Paris: Éditions Larousse.
- Genette, Gérard. (2003). "L'art est-il en question?". Dans Blay (sous la direction de). *Grand dictionnaire de la philosophie*, p. 67-69. Paris: Éditions Larousse / VUEF et CNRS Éditions.
- Gerbier, Laurent. (2003). "Existentialisme". Dans Blay (sous la direction de). *Grand dictionnaire de la philosophie*, p. 404. Paris: Éditions Larousse/VUEF et CNRS Éditions.

- Gingras, François-Pierre. (2003). "La sociologie de la connaissance". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 19-48. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Gingras, François-Pierre. (2003). "La théorie et le sens de la recherche". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche Sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 103-126. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Giraud, Claude. (2004). *Histoire de la sociologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Goldberg, Vicki. (2000). *Nude Sculpture 5,000 years*. New York: Abrams.
- Grand Larousse en 10 volumes*. (1990). Paris: Librairie Larousse.
- Groulx, Lionel. (1994). "Liens recherche et pratique: les thèses en présence", *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 7, no. 2 sur "La recherche sociale et le renouvellement des pratiques", p. 35-50. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Husserl, Edmund. (1993). *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Huxley, Aldous. (1995). *Le meilleur des mondes*. Paris: Librairie Plon.
- Irwin, William (sous la direction de). (2002). *The Matrix and Philosophy*. Chicago: Open Court Publishing.
- Jacob, André. (1984). *Guide méthodologique pour la recherche et l'action sociale*. Montréal: Éditions Nouvelle frontière.
- Julien, Nadia. (1997). *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*. Bruxelles: Marabout, Alléur.
- Kierkegaard, Soren. "Stades sur le chemin de la vie" (1845). Dans le *Grand Larousse en 10 volumes*, tome 6, p. 1753. Paris: Librairie Larousse.
- Kierkegaard, Soren. "Traité du désespoir" (1849). Dans le *Grand Larousse en 10 volumes*, tome 6, p. 1753. Paris: Librairie Larousse.
- Krystof, Doris. (2000). *Amedeo Modigliani, 1884-1920. La poésie du regard*. Köln: Taschen.
- Lacasse, Yves et John R. Porter (sous la direction de). (2004). *Une histoire de l'art du Québec. La collection du Musée national des beaux-arts du Québec*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.
- Laisné, Claude. (1995). *L'art grec. Sculpture, peinture, architecture*. Paris: Éditions Pierre Terrail.
- Lapierre, J. W. (1992). *L'analyse des systèmes*. Paris: Éditions Syros.

- L'Atlas des civilisations anciennes.* (2003). Paris: Éditions Atlas.
- Le Breton, David. (2002). *La sociologie du corps*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Legendre, Odette, en collaboration avec François Brault. (2001). *Liberté*. Montréal: Éditions Fides.
- Legrand, Gérard. (2003). "L'art romantique". Dans Bernard *et al.* *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, p. 407-531. Paris: Éditions Larousse.
- Le Moigne, Jean-Louis. (1977). *La théorie du système général. Théorie de la modélisation*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Le Petit Robert des noms propres.* (1997). Paris: Éditions Dictionnaires Le Robert.
- Livre des commentaires de l'exposition de Jean-Sébastien Fortin sur la finitude humaine, l'inspiration mythologique.* (2004). Exposition tenue entre janvier et avril dans deux galeries de l'Institut Canadien de Québec.
- Lyotard, Jean-François. (2004). *La phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Martell, Hazel Mary. (1998). *Histoire des peuples du passé. À la découverte des grandes civilisations*. Paris: le Comptoir du livre, avec l'autorisation des Éditions Nathan.
- Massadié, Gérald. (1993). *Histoire Générale du Diable*. Paris: Éditions Robert Laffont.
- Mayer, Robert et Francine Ouellet. (1991). *Méthodologie de recherche pour les intervenants sociaux*. Boucherville, Québec: gaétan morin éditeur.
- Mayer, Robert, Francine Ouellet *et al.* (2000). *Méthodes de recherche en intervention sociale*. Boucherville, Québec: gaétan morin éditeur.
- Méhu, Didier. (2003). *Gratia Déi. Les chemins du Moyen Âge*. Montréal: Éditions Fides et le Musée de la civilisation du Québec.
- Mellos, Koula. (2003). "Une science objective?". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 541-559. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Ménier, Mady. (1995). "La sculpture, de Rodin à nos jours". Dans Châtelet et Groslier (sous la direction de). *Histoire de l'art*, p. 735-746. Paris: Éditions Larousse.
- Minois, Georges. (1999). *Histoire de l'enfer*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Morizot, Jacques. (2003). "Esthétique". Dans Blay (sous la direction de). *Grand dictionnaire de la philosophie*, p. 189. Paris: Éditions Larousse / VUEF et CNRS Éditions.

- Morizot, Jacques. (2003). "La symbolisation est-elle à la base de l'art?". Dans Blay (sous la direction de). *Grand dictionnaire de la philosophie*, p. 1001-1003. Paris: Éditions Larousse / VUEF et CNRS Éditions.
- Nouveau Larousse encyclopédique en 2 volumes*. (2003). Paris: Éditions Larousse.
- Orwell, George. (1964). *1984*. Paris: Éditions Gallimard.
- Pierre, Michel (collaboration de Denis Bocquet). (1996). *La Renaissance*. Paris: Éditions Hachette Livre.
- Pineau, Gaston. (1983). *Produire sa vie*. Montréal: Éditions Saint-Martin.
- Quine, Dany. (1999). "Le futur antérieur de l'art". *Le Soleil*, édition du 9 janvier, p. D-11.
- Rodin à Québec*. (1998). Québec: Musée du Québec.
- Rodin, Auguste. (1911). *L'art*. Paris. Dans Laisné, Claude. (1995). *L'art grec. Sculpture, peinture, architecture*, p. 206. Paris: Éditions Pierre Tonnard.
- Rosnay (de), Joël. (1975). *Le macroscopie. Vers une vision globale*. Paris: Éditions du Seuil.
- Roy, Simon N. (2003). "L'étude de cas". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 157-184. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Rudel, Jean. (1996). *La peinture italienne de la Renaissance*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Sabourin, Paul. (2003). "L'analyse de contenu". Dans Gauthier (sous la direction de). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, p. 357-385. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Sagner-Düchting, Karin. (2001). *Claude Monet, 1840-1926. Une fête pour les yeux*. Köln: Taschen.
- Saint-Exupéry (de), Antoine. (1995). *Terre des hommes*. Paris: Éditions Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie. (2003). "Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi?". Dans Blay (sous la direction de). *Grand dictionnaire de la philosophie*, p. 379-381. Paris: Éditions Larousse / VUEF et CNRS Éditions.
- Schmidt, Joël (sous la direction de). (1995). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Éditions Larousse.
- Schmidt, Joël et Félix Guirand. (1996). *Mythes et mythologie*. Paris: Éditions Larousse.
- Schwager, Klaus. (1995). "L'art baroque". Dans Châtelet et Groslier (sous la direction de). *Histoire de l'art*, p. 544-587. Paris: Éditions Larousse.

- Shinn, Terry. (2003). "Recherche-action". Dans Boudon *et al.* *Dictionnaire de sociologie*, p. 195. Paris: Éditions Larousse/VUEF.
- Stewart-Whyte, Yann (sous la direction de). (1997). *100 ans de peinture*. Paris: Éditions Atlas.
- Ternois, Daniel. (1995). "L'âge du Romantisme". Dans Châtelet et Groslier (sous la direction de). *Histoire de l'art*, p. 645-657. Paris: Éditions Larousse.
- Thomas, Louis-Vincent. (2003). *La mort*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Thorel-Daviot (Le), Pascale. (1996). *Petit dictionnaire des artistes contemporains*. Paris: Éditions Larousse-Bordas.
- Thorel-Daviot (Le), Pascale. (1999). *Petit dictionnaire des artistes modernes*. Paris: Éditions Larousse-Bordas.
- Toman, Rolf (sous la direction de) et Achim Bednorz pour les photographies. (1999). *L'art gothique. Architecture, sculpture, peinture*. Cologne: Éditions Könemann.
- Tuffelli, Nicole. (2003). "L'art au XIX^e siècle: 1848-1905". Dans Bernard *et al.* *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, p. 533-662. Paris: Éditions Larousse.
- Un ART fait pour le monde*. (2004). Théâtre de la Bordée. Saison 2004-05. Québec.
- Vernant, Jean-Pierre. (1974). *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: Éditions La Découverte.
- Vidal, Pierre et Christian Kempf. (2000). *Frédéric-Auguste Bartholdi 1834-1904. Par l'esprit et par la main*. Paris: Les Créations du Pélican.
- Von Bertalanffy, Ludwig. (1980). *Théorie générale des systèmes*. Paris: Dunod.
- Von Staufer, Marijan, Richard Williams *et al.* (2005). *Liber Chaotica Complete*. Nottingham: Black Library Publishing.
- Walther, Ingo F. (2000). *Vincent Van Gogh, 1853-1890. Vision et réalité*. Köln: Taschen.
- Weiss, Evelyn (sous la coordination de). (1996). *L'Art du 20^e siècle. Museum Ludwig Cologne*. Köln: Taschen.
- Weyers, Frank. (2000). *Salvador Dali. Sa vie et son œuvre*. Cologne: Könemann.
- Willis, Roy (sous la direction de). (2003). *Mythologies du monde entier*. Paris: Éditions Larousse.
- Wittkower, Rudolf. (1995). *Qu'est-ce que la sculpture?* Paris: Macula.

Wunenburger, Jean-Jacques. (2003). *L'imaginaire*. Paris: Presses Universitaires de France.

Yagami. *Le milieu gothique*. <http://bibliotheque.liamud.com>. (Aucune information quant à la date de dépôt et l'université d'attache)

Zimmermann, Jean-Louis. (1993). *Poèmes de marbre. Sculptures cycladiques du Musée Barbier-Mueller*. Genève: Éditions Imprimerie nationale et Jean-Paul Barbier éditeur.

Bibliographie annotée

Avery, Charles. (1997). *Bernini Genius of the Baroque*. Toronto: Bulfinch/Little, Brown and Company, 187 p.

Ce livre présente une étude fascinante d'un des plus grands sculpteurs de l'époque baroque. D'une précision étonnante, il comporte plus de 400 illustrations des œuvres les plus singulières de ce grand artiste. Puisant dans des recherches qui étaient restées jusque là non publiées, Charles Avery fait ressortir toute la richesse du travail de Bernini et retrace, d'une façon magistrale, la carrière de ce grand maître du baroque italien.

Ce livre traite de la sculpture de Bernini et étudie ses œuvres, comme *l'Extase de Sainte-Thérèse, David, Apollon et Daphné*, pour n'en nommer que quelques-unes. L'auteur nous plonge aussi dans l'univers architectural de l'artiste, qui occupe souvent le second plan dans la présentation qui nous est faite de la carrière de celui-ci.

Ce livre a été un outil essentiel pour nous permettre de replonger dans l'univers du baroque et de tirer inspiration des œuvres de ce grand maître pour créer nos propres œuvres sculpturales.

Bernard, Édina, Pierre Cabanne, Jannic Durand, Gérard Legrand, Jean-Louis Pradel et Nicole Tuffelli. (2003). *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Éditions Larousse/VUEF, 948 p.

Cet ouvrage encyclopédique présente, en près de 1000 pages et 1000 illustrations, une imposante histoire de l'art occidental du Moyen Âge à nos jours.

Il traite de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, des arts décoratifs et, pour la période récente, des nouveaux supports que sont la vidéo et les installations.

Dans cet ouvrage de référence, nous avons puisé la matière utile pour mieux définir notre création artistique et la situer dans le grand panorama de l'histoire de l'art, en particulier par rapport au contexte actuel et aux différents courants de l'art contemporain.

Blay, Michel (sous la direction de). (2003). *Grand dictionnaire de la philosophie*. Paris: Éditions Larousse/VUEF et CNRS Éditions, 1105 p.

Cet ouvrage magistral contient quelque 1100 entrées (notions, courants et doctrines) et 70 dissertations thématiques. Une œuvre commune de près de 200 auteurs, dont le travail a été guidé par un comité scientifique et dirigé par Michel Blay, qui a également contribué de manière abondante au contenu de l'ouvrage.

Cet ouvrage nous a accompagné tout au long de notre démarche de recherche et il a constitué une source de référence et d'inspiration précieuse, essentielle même. Nous y avons puisé de façon substantielle.

Une limite: les données biographiques des grands philosophes sont absentes de l'ouvrage. Mais là n'était pas la finalité poursuivie. A cette fin, il faut plutôt se référer à d'autres ouvrages spécialisés. Pour notre part, nous avons utilisé avec avantage le *Dictionnaire de la philosophie* publié en 2001 par Didier Julia aux Éditions Larousse. Nous le suggérons sans réserve.

Châtelet, Albert et Bernard-Philippe Groslier (sous la direction de). (1995). *Histoire de l'art*. Paris: Éditions Larousse, 1109 p.

Cet ouvrage de référence nous livre l'essentiel des connaissances sur l'art, de la préhistoire à l'époque contemporaine. Peinture, sculpture, architecture et arts décoratifs, à travers différentes cultures et grandes civilisations: Occident, Orient, Afrique, Océanie, Amérique.

Une équipe internationale comptant plus de trente collaborateurs, universitaires, conservateurs de musées et historiens de l'art, a réalisé cet ouvrage encyclopédique sous la direction de Châtelet et Groslier.

Dans cet ouvrage, nous avons puisé la matière utile pour mieux définir notre création artistique et la situer dans le grand panorama de l'histoire de l'art, en particulier par rapport au contexte actuel et aux différents courants de l'art contemporain.

Chevalier, Jean et Alain Cheerbrant (en collaboration). (1982). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1060 p.

Ce dictionnaire des symboles est l'œuvre commune de dix-sept auteurs, sous la direction de Chevalier et Cheerbrant. Ils sont écrivains et critiques d'art, conservateurs de musées, psychothérapeutes, chercheurs ou professeurs d'université en lettres, en philosophie, en théologie et en médecine.

L'ouvrage compte plus de 1600 entrées ou articles thématiques, une bibliographie exhaustive de dix-huit pages et une excellente mise en contexte de vingt-huit pages, en introduction, par Jean Chevalier, sur la théorie de référence et la méthode de composition de l'ouvrage.

L'expression symbolique traduit l'effort de l'homme pour déchiffrer et maîtriser un destin qui lui échappe à travers les obscurités qui l'entourent. Ce livre pourrait servir au lecteur de fil d'Ariane, qui le guiderait dans les détours ténébreux du labyrinthe.
(p. V)

C'est à cela, effectivement, qu'il nous a été utile, en particulier pour le choix des signes et des symboles culturellement signifiants incorporés à nos œuvres artistiques et retenus pour leur potentiel d'évocation et leur capacité à porter notre message auprès du public.

Christou, Panagiotis et Papastamatis, Katharini. (2002). *Dieux et Héros dans la Mythologie Grecque, la Guerre de Troie, l'Odyssée et l'Énéide*. Florence: Éditions du Korrigan, 146 p.

Ce livre est entièrement consacré aux grands personnages de la mythologie de la Grèce antique: des combats titanesques aux amours fantastiques, des guerres épiques aux voyages jusqu'aux confins du monde connu d'alors. Tous les dieux de l'Olympe y sont présentés, avec leur histoire, leurs passions, leurs symboles sacrés et leurs attributs, de même que tous les grands héros mythologiques qui ont eu à affronter des épreuves surhumaines ou à vivre des aventures spectaculaires, dans le monde fascinant de la légende et de l'imaginaire. L'ouvrage présente une galerie d'illustrations abondantes et d'une exceptionnelle qualité, qui couvre toutes les époques: de l'art classique, étrusque et romain jusqu'aux œuvres des plus grands artistes du classicisme, en passant par les maîtres de la Renaissance et du baroque européen. Un ouvrage tout à fait remarquable.

Pour notre part, nous y avons puisé inspiration pour la conception de certaines de nos œuvres, de même qu'une matière riche et pertinente pour l'élaboration du deuxième grand axe thématique de notre recherche qui porte sur l'histoire et la mythologie. Nous y avons également repéré un tableau généalogique général de la mythologie grecque.

Commelin, P. (1994). *Mythologie grecque et romaine*. Paris: Librairie Plon, 516 p.

L'ouvrage de Commelin constitue un véritable précis de la mythologie grecque et romaine et il forme l'une des références importantes en la matière depuis des générations. Il débute par une partie thématique qui présente l'histoire des dieux et des divinités. En seconde partie, l'auteur rapporte avec exactitude les aventures des héros et il décrit les méthodes de divination et les cérémonies religieuses antiques. Un index en fin d'ouvrage facilite grandement les recherches.

Dans le cadre de la thèse, nous avons puisé, dans ce livre, un certain nombre d'informations utiles pour la conception de deux de nos œuvres: *Le suicide: Les sirènes et L'homme contre la mort ou la recherche de l'immortalité: Hercule et le lion*, et pour la précision du deuxième grand axe thématique de notre recherche qui porte spécifiquement sur l'histoire et la mythologie.

Diel, Paul. (2002). *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, aux Éditions Payot et Rivages pour cette édition, 308 p.

Cet ouvrage compte deux parties. La première est une construction de *méthodologie pure* où l'auteur établit un mode de traduction de la symbolique mythique en un langage psychologique. Dans la seconde partie, l'auteur procède à l'analyse de quelques vingt grands mythes de la mythologie grecque afin d'y appliquer sa méthode. Gaston Bachelard écrit, dans la préface de ce livre: *Quand on aura suivi Paul Diel..., on comprendra que le mythe couvre toute l'étendue du psychisme mis à jour par la psychologie moderne... Ainsi, tout l'humain, et non pas un simple aspect de l'homme, est engagé dans le mythe* (p.10-11).

Ce livre constitue une sorte de manuel de base pour qui veut faire l'étude du symbolisme dans la mythologie. D'où son importance pour nous, en particulier pour l'élaboration du chapitre sur l'histoire et la mythologie, le deuxième grand axe de notre démarche de recherche-création. À cet égard, il a constitué notre principale référence.

Dorais, Michel. (1993). "Diversité et créativité en recherche qualitative", *Service social*, vol. 42, no. 2, sur "Recherche et pensée critique", p. 7-27. Québec: Université Laval.

Dans cet article, l'auteur dresse un panorama des différents types de recherches qualitatives selon leur objet d'étude, leur mode de collecte des données, leur traitement de ces données et leur finalité. Il insiste plus particulièrement sur les fondements épistémologiques, les exigences méthodologiques et surtout sur la nécessité de la construction empirique de la théorie. Enfin, l'auteur aborde l'importante question des différents critères de qualité de la recherche qualitative.

Cet article compte parmi les textes importants qui ont contribué, au départ, à l'orientation de notre recherche. Nous avons fait nôtre la typologie des recherches qualitatives élaborée par l'auteur et qui compte quatre grands modèles méthodologiques: recherche empirique, recherche-action, recherche évaluative et recherche introspective. C'est en nous inspirant de sa définition de la recherche-action que nous avons procédé à l'élaboration de notre propre définition de la recherche-crédation appliquée au domaine des arts (p.9-10).

Durand, Daniel. (2002). *La systémique*. Paris: Presses Universitaires de France, 128p.

Cet ouvrage présente la systémique comme l'un des deux grands paradigmes de la connaissance, l'autre étant le rationalisme classique, autrement nommé le cartésianisme positiviste depuis la parution du fameux *Discours de la méthode* (1637) de René Descartes.

L'auteur définit quatre concepts fondamentaux de la systémique: l'interaction, la globalité, l'organisation et la complexité, concepts qui précisent la notion de système et qui constituent les principaux repères pour son analyse.

L'auteur propose une première typologie des systèmes: les systèmes ouverts et fermés, selon qu'ils ont ou non des rapports avec leur environnement, les systèmes traitant de la matière, de l'énergie ou de l'information, les systèmes naturels et systèmes créés par l'homme. Puis une seconde typologie, plus empirique celle-là, composée de trois grandes catégories: les systèmes physiques, les systèmes vivants et les systèmes sociaux, lesquels comprennent plusieurs sous-systèmes particuliers.

La modélisation, finalement, constitue la méthode de connaissance fondée sur l'analyse de la réalité comme système. Quatre types de modèle

sont retenus par l'auteur: la simple maquette, le schéma, le modèle cybernétique et le modèle numérique.

Cet ouvrage nous a été très utile pour l'élaboration du chapitre 15 de la thèse pour une *Analyse systémique de notre pratique artistique*, en particulier l'histoire des deux grands paradigmes de la connaissance et les quatre concepts fondamentaux à la base de la systémique.

Eco, Umberto. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris: Éditions du Seuil, 316 p.

Dans cet ouvrage, l'auteur part du principe, établi par les faits de son analyse, qui veut que *toute* œuvre d'art est un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. Il observe également comment cette ambiguïté devient aujourd'hui une *fin* explicite de l'œuvre, une *valeur* à réaliser de préférence à toute autre, parfois jusqu'à ses *limites extrêmes*.

Pour réaliser cette ambiguïté comme valeur, les artistes contemporains ont souvent recours à l'informel, au désordre, au hasard, à l'indétermination des résultats. C'est ce qui définit, pour lui, l'*œuvre ouverte*.

La question qu'il pose est la suivante: dans quelles mesures et jusqu'à quelles limites une œuvre peut accentuer son ambiguïté et dépendre de l'intervention active du spectateur, sans perdre pour autant sa qualité d'œuvre?

En d'autres termes, l'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un message: il ne peut ignorer qu'il travaille pour un récepteur. Il sait que ce récepteur interprétera l'objet-message en mettant à profit toutes ses ambiguïtés, mais il ne se sent pas pour autant moins responsable de cette chaîne de communication. (p.11)

En ce qui nous concerne, l'intérêt de cet ouvrage réside dans le fait qu'il a nourri notre réflexion sur les fondements, l'orientation et le sens de notre propre conception de l'art, de la création d'œuvres artistiques et du rapport de communication qui s'établit entre l'artiste-créateur et le public à travers ses œuvres.

Gauthier, Benoît (sous la direction de). (2003). *Recherche Sociale. De la problématique à la collecte des données*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 619 p.

Cet ouvrage est le fruit d'un collectif de dix-neuf auteurs provenant de multiples disciplines, qui ont travaillé sous la direction de Benoît Gauthier. Il constitue une importante source d'information et de réflexion sur l'approche contemporaine de la recherche sociale, une sorte de manuel de base. Refusant les barrières disciplinaires, les auteurs démontrent que l'acquisition des connaissances n'est pas affaire de chapelle ni de technologie, mais d'abord de doute et d'ouverture, de remise en question du "savoir acquis" et de tolérance face à la différence.

Ce livre couvre le processus de la recherche en sciences sociales, depuis l'établissement de la problématique jusqu'à la collecte des données, dans une perspective globale, ouverte, mais rigoureuse. Pourtant, on peut y lire: *la connaissance du social exige une approche rigoureuse, mais personne n'a encore trouvé une façon unique et ultime de l'aborder.*

Plusieurs chapitres de ce livre nous ont apporté une abondante matière sur le plan de la méthodologie, entre autres: les chapitres 1 à 5 qui traitent de la recherche sociale, de la sociologie de la connaissance et de l'objet de la recherche (p. 1-126), le chapitre 6 sur la structure de la preuve (p. 129-158), par Benoît Gauthier, qui traite de validité interne et de validité externe, le chapitre 8 sur la mesure (p. 185-209), par Claire Durand et André Blais, qui clarifie les concepts de validité et de fidélité ou de fiabilité, le chapitre 13 sur l'histoire de vie et le récit de pratique (p. 317-332) par Robert Houle, le chapitre 18 qui traite de simulation sur ordinateur, de systémique et de modélisation (p. 469-501) par Réjean Landry et le chapitre 19, rédigé par André Bolduc, qui porte sur la recherche-action (p. 505-540).

Goyette, Gabriel et Michelle Lessard-Hébert. (1987). *La recherche-action: ses fonctions, ses fondements et son instrumentation*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 204 p.

Cet ouvrage découle d'une recherche où les auteurs ont effectué une analyse extensive d'écrits principalement francophones sur le sujet. La présentation de différents points de vue rend parfois la lecture exigeante et cela se répercute dans la difficulté d'en arriver à une synthèse.

Pourtant, par rapport à notre recherche, cet ouvrage renferme des informations précieuses sur la problématique du concept de recherche-action, ses fondements, ses finalités, ses fonctions et son instrumentation. D'où son utilité et sa pertinence pour nous, en particulier sur la question de l'intégration de l'approche systémique dans une démarche de recherche-action (p. 119-121, 169-173 et 194-204). Les nombreux schémas illustratifs contenus dans cet ouvrage nous ont également été très précieux

pour saisir la nature du mouvement dialectique caractéristique d'une démarche de recherche-crédation artistique, par analogie avec la recherche-action sociale.

Grande, John K. (1997). *Art, nature et société*. Montréal: Éditions Écosociété, 265 p.

L'auteur de cet ouvrage est diplômé en histoire de l'art de l'Université de Toronto. Il est journaliste et critique d'art et travaille à Montréal depuis 1987. Il a contribué à de nombreuses revues et magazines d'art. En 1994, *Espace Sculpture* lui décernait le prix Lison Dubreuil pour la critique d'art.

Ce livre jette un regard original et critique sur l'art actuel au Québec et ailleurs. Il nous invite à une nouvelle façon de le comprendre et de l'intégrer dans nos vies. Des œuvres d'artistes d'ici: Armand Vaillancourt... mais aussi d'ailleurs: Carl Bean... sont analysées avec rigueur. L'auteur présente de nombreux exemples d'œuvres et de manifestations artistiques où la recherche formelle en art, si poussée soit-elle, n'a de sens que si elle s'insère dans les véritables préoccupations de notre temps. On peut y lire:

Les gens sont souvent déconcertés par les différentes manifestations qu'on leur présente comme de l'art contemporain: ils ne comprennent pas, n'aiment pas ce qu'ils voient et doutent même que ce soit de l'art. Ils se sentent exclus, parfois même méprisés. Or ceux qui pratiquent cette forme d'art, comme ceux qui gravitent autour, dans les musées, les galeries, les revues, ont tendance à s'isoler dans des tours d'ivoire, à n'échanger qu'entre initiés. Certains voient même dans le fait de ne pas être compris ou acceptés une sorte de valeur ajoutée à leurs créations. (Claude Frappier. Note de l'éditeur: VII)

Hentsch, Thierry. (2005). *Raconter et mourir. Aux sources de l'imaginaire occidental*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 493 p.

L'auteur est professeur de philosophie à l'Université du Québec à Montréal. Son livre se présente comme une série d'essais sur l'imaginaire occidental, à travers la lecture d'un certain nombre de grands récits qui appartiennent à notre tradition culturelle: des voyages d'Ulysse aux aventures de Don Quichotte en passant par La Bible, la Divine Comédie, ou la quête du Graal.

L'ouvrage est à la fois narration des récits et réflexion sur des thèmes comme l'immortalité et la vie, l'épreuve de la connaissance, la vérité ou la mort, héroïsme et vérité et l'irruption du doute. L'auteur a publié une suite

de cet ouvrage dans un livre intitulé *Le temps aboli. L'Occident et ses grands récits*.

Ce livre a nourri notre réflexion sur l'importance et le sens de se raconter et de raconter pour transcender la mort, léguant ainsi une contribution personnelle, un héritage aux générations qui viendront. Cette contribution, le récit, peut emprunter différentes formes: littéraire, picturale, sculpturale, architecturale, musicale ou toute autre forme d'expression qui répond aux principes de la communication.

Irwin, William (éditeur). (2002). *The Matrix and Philosophy*. Chicago: Open Court Publishing, 280 p.

Dans *The Matrix and Philosophy*, vingt philosophes professionnels analysent le film *The Matrix* sous différents angles: métaphysique, épistémologique, éthique et esthétique. Ces philosophes découvrent des profondeurs cachées au cœur même de cette œuvre d'art et cherchent à en tirer des conclusions sur notre monde, notre vie et notre relation avec ce que nous croyons être la réalité.

L'intérêt de cet ouvrage est lié au fait que les différents auteurs effectuent certains recoupements entre le film *The Matrix* et plusieurs discours de la philosophie occidentale classique, notamment chez Platon et Aristote, et des courants philosophiques plus contemporains, entre autres l'existentialisme et le matérialisme, ainsi qu'avec des philosophies orientales comme le bouddhisme.

En s'interrogeant sur la réalité et notre relation avec elle, ce livre nous incite à continuer notre cheminement personnel de réflexion sur les questions existentielles de l'homme: "Qui suis-je? D'où viens-je? et Où vais-je?" À cette question, il faut désormais ajouter: "Où suis-je?"

Lavoie, Louise, Danielle Marquis et Paul Laurin. (1996). *La recherche-action: théorie et pratique*. Québec: Presse de l'Université du Québec, 229 p.

Ce livre est présenté par ses auteurs comme un ouvrage didactique sur la recherche-action. Il fait le tour du concept et de l'application immédiate qui peut en être faite. Il propose une démarche où le lecteur chemine selon une formule d'autoformation à travers différents modules particulièrement bien construits, qui vont de la définition et des principes de la recherche-action à ses étapes de réalisation. Un ouvrage essentiel pour nous, entre autres sur l'approche systémique intégrée dans une démarche de recherche-action (p. 77, 79). Les nombreux schémas illustratifs qu'il

contient ont été également très utiles pour comprendre la nature du mouvement dialectique qui fonde une démarche de recherche-crédation artistique, par analogie avec la recherche-action sociale.

Le Grand, Jean-Louis et Gaston Pineau. (2002). *Les histoires de vie*. Paris: Presses Universitaires de France, 127 p.

Vivre et raconter, telles sont les deux composantes des histoires de vie, qui ouvrent un champ nouveau de connaissance dans les sciences de l'homme et les sciences sociales. Une base épistémologique: le rapport étroit entre biographie, histoire et structures sociales (Wright C. Mills) (p. 53) qui fonde *une approche compréhensive* de connaissance de la réalité, *capable de saisir la signification de l'expérience vécue* (p. 39).

Cet ouvrage présente un historique qui fait remonter les histoires de vie jusqu'au V^{ème} siècle av. J.-C., avec les *bios socratiques*. Il en établit les grandes filiations "contemporaines": philosophiques (l'existentialisme), psychologiques, anthropologiques, sociologiques et littéraires. Il en définit trois grands modèles: le biographique, l'autobiographique et le dialogique, qui donnent lieu à l'élaboration d'une typologie qui comprend dix catégories particulières, dont la biographie, l'autobiographie, le récit de pratiques, le témoignage, l'histoire de vie de groupe et l'histoire de vie collective.

Cet ouvrage nous a été précieux pour établir les fondements historiques, théoriques et méthodologiques qui ont constitué nos repères pour l'élaboration du récit de pratique autobiographique dont rend compte la deuxième partie de la thèse.

Lenoir, Frédéric et Jean-Philippe de Tonnac (sous la direction de). (2004). *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*. Paris: Bayard, 1685 p.

Un ouvrage exceptionnel portant sur un thème d'une importance centrale, pour nous, et qui a nécessité la contribution de quelque soixante-dix auteurs: sociologues, philosophes, anthropologues, artistes et écrivains.

Deux grandes parties à l'ouvrage: I. *Traditions: le voyage de l'âme*, II. *Modernité: le corps sacralisé*. Ce qui a particulièrement retenu notre attention: l'*Ouverture* de l'ouvrage, par Edgar Morin, sur *L'homme et la mort* (p. 39-49), la *Transition* entre les deux parties, par Georges Balandier, sur *D'une espérance à l'autre* (p. 871-887) et la *Sortie*, par

Umberto Eco, *Sur les inconvénients et les avantages de la mort* (p. 1673-1679).

Nous avons également puisé inspiration et abondante matière à réflexion dans deux des nombreux chapitres de cette encyclopédie. Le premier, écrit par Françoise Dastur, sur *La finitude impensable. Les philosophes devant la mort* (p. 912-928), et le second, par Jacques Drillon, sur *L'inachèvement perpétuel. L'œuvre est une non-mort à elle seule* (p. 966-976).

Lhotellier, Alexandre et Yves St-Arnaud. (1994). "Pour une démarche praxéologique", *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 7, no. 2, sur "La recherche sociale et le renouvellement des pratiques", p. 93-109. Québec: Presses de l'Université du Québec.

S'il y a eu de tout temps un débat entre **action** et **savoir**, ce débat est devenu véritablement d'une grande actualité avec le développement accéléré de la science. Ainsi, nos conduites risquent d'être tiraillées ou même scindées entre l'empiricisme des savoir-faire et la propension à nichier dans l'abstraction de la théorie pure.

La praxéologie veut précisément renouveler nos comportements et leur donner des assises solides qui appellent au développement d'un rapport harmonieux entre savoir et action, un rapport susceptible de rendre plus efficaces et signifiants notre manière d'être et notre façon d'agir, de produire et de créer.

En cela, la praxéologie renoue directement avec une tradition vieille de près de soixante ans, issue de Kurt Lewin, de Paulo Freire et de quelques autres, et qui se nomme déjà recherche-action, ou "action research", pour l'un, et alphabétisation de conscientisation ou pédagogie des opprimés, pour l'autre. Une tradition qui remonte au XIX^e siècle, avec Brentano (1872), James (1890), Espinas (1893) et, plus proche de nous, Dewey (1929).

En ce qui nous concerne, c'est en référence à la théorie praxéologique que nous avons établi les principes épistémologiques du cadre méthodologique de la recherche sur notre pratique de recherche-crédation artistique thématique.

Mounier, Emmanuel. (1962). *Introduction aux existentialismes*. Paris: Éditions Gallimard, 189 p.

Pour paraphraser Mounier: *à la rigueur, il n'est pas de philosophie qui ne soit existentialiste. On se demande ce que ferait une philosophie si elle n'explorait l'existence et les existants.* Cependant, on attache le nom d'existentialisme à un courant précis de la pensée moderne qui se caractérise comme étant une réaction de la philosophie de l'homme contre l'excès de la philosophie des idées et de la philosophie des choses. Pour elle, non pas tant l'existence dans toute son extension, mais l'existence de l'homme est le problème premier de la philosophie.

Mounier retrace, dans son livre, la naissance de la pensée existentialiste chez Kierkegaard, mais il en fait remonter les racines jusqu'à Socrate, en passant par saint Augustin et Pascal. Il montre comment cette philosophie s'est scindée en deux branches: l'existentialisme athée de Heidegger et de Sartre et l'existentialisme chrétien dont Gabriel Marcel est le représentant le plus marquant. L'auteur donne, dans ce livre, une analyse d'une clarté remarquable d'une des doctrines philosophiques les plus importantes de notre époque.

Pour la thèse, c'est essentiellement dans ce courant de pensée que nous avons puisé pour élaborer le premier grand axe de notre démarche de recherche-crédation, l'axe de la philosophie, et pour en clarifier la définition du concept-clé: la finitude humaine. À cette fin, l'ouvrage de Mounier a constitué notre référence de base.

Mucchielli, Alex. (1994). *Les méthodes qualitatives*. Paris: Presses Universitaires de France, 128 p.

Un ouvrage de synthèse particulièrement bien construit sur les méthodes qualitatives dans le champ des sciences humaines. Une multitude de questions sont traitées dans ce livre. Par rapport à notre démarche de recherche, nous avons particulièrement retenu deux d'entre elles. La première concerne la méthode de l'introspection: sa définition, les problèmes épistémologiques qu'elle pose mais aussi sa pertinence et son utilité, parfois même son caractère irremplaçable pour la production des connaissances de nature qualitative en sciences humaines (p. 22-26). La seconde concerne la phénoménologie, ou plutôt la description phénoménologique, qui est le résultat de la convergence de deux courants: d'une part, le mouvement existentialiste en philosophie et, d'autre part, le courant anti-objectiviste en sciences humaines (p. 26-28). Or, la philosophie de l'existentialisme et la description phénoménologique, comme méthode de recherche qualitative fondée sur une description stricte des faits, du vécu et de la réalité en elle-même, dépouillée de tout jugement et de tout a priori théorique, sont au centre de notre recherche sur notre pratique de recherche-crédation artistique thématique.

Mucchielli, Alex (sous la direction de). (2002). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin, 275 p.

Dix-neuf spécialistes internationaux de diverses disciplines et de langue française ont rédigé ce dictionnaire, sous la direction de Alex Mucchielli. Parmi eux, trois professeurs de deux universités québécoises.

Cet ouvrage compte 250 entrées, 40 techniques et 30 méthodes qualitatives de recherche qui sont présentées et illustrées par des exemples. Chaque entrée comprend une définition explicite, un historique, un commentaire détaillé, des exemples et des applications, des suggestions de lecture, des renvois et des corrélats pour approfondir les thèmes,

Cet ouvrage nous a accompagné tout au long de notre démarche recherche. Il a constitué une source de référence et d'inspiration importante sur le plan de la méthodologie qualitative et nous y avons puisé abondamment. Il a également contribué de manière significative à notre propre formation de chercheur, ou plutôt d'artiste-sculpteur-créateur-chercheur.

Pascal, Blaise (1623–1662). (1962). *Pensées*, (présenté par Jean Guitton). Paris: Librairie Générale Française, 440 p.

Pascal, décédé à l'âge de 39 ans, est d'abord un génie de la physique et des mathématiques, sciences dans lesquelles il est l'auteur de nombreuses découvertes dont, entre autres, la théorie du triangle arithmétique et des ordres numériques. On appelle *Pensées* de Pascal le recueil de notes trouvées à sa mort par ses amis et dans un grand désordre.

Toute la vie de Pascal constitue une tentative désespérée, jusqu'à sa mort, pour comprendre et chercher réponse à la question existentielle fondamentale qui l'habitait depuis son tout jeune âge et qu'il formulait comme suit dans ses *Pensées*:

Je ne sais qui m'a mis au monde ni ce que c'est que le monde, ni que moi-même; je suis dans l'ignorance terrible de toutes ces choses... Tout ce que je connais est que je dois bientôt mourir, mais ce que j'ignore le plus est cette mort même que je ne saurais éviter. Comme je ne sais d'où je viens, aussi je ne sais où je vais.
(335)

En cela, Pascal compte parmi les grands précurseurs du courant philosophique de l'existentialisme. Dans ses *Pensées*, nous avons puisé la matière qui nous a guidé pour la formulation plus définitive de notre propre question fondamentale de départ, à savoir:

La mort! Qu'est-ce que la mort? Pourquoi la mort? Pourquoi la mort au cœur de la vie?

Wittkower, Rudolf. (1995). *Qu'est-ce que la sculpture?* Paris: Macula, 318 p.

Cet ouvrage constitue une véritable encyclopédie sur la sculpture. Basé sur la documentation de plusieurs conférences et ateliers donnés par l'auteur, il combine de solides textes de présentation avec un nombre incalculable d'illustrations qui traversent à la fois l'histoire et la géographie. Un ouvrage qui, pour nous, peut être considéré comme essentiel et d'une grande richesse pour notre culture artistique dans le domaine de la sculpture.