

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

OPÉRATIONNALISATION
DE LA NOTION DE TRANSCENDANCE POUR LE LANGAGE VISUEL :
DES ÉLÉMENTS CONCEPTUELS À L'ANALYSE DES IMAGES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCES DES RELIGIONS

PAR
KARINE DELAGE

FÉVRIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.»

AVANT-PROPOS

En 2005, alors que ce projet était embryonnaire, ce dernier suscitait gêne et réticence lorsque nous tentions une sortie hors de notre sphère départementale. Bien que des réserves demeurent, ces dernières années, le monde intellectuel semble avoir quelque peu relâché sa garde devant les enjeux touchant le thème religieux. L'actualité intellectuelle — publications, expositions d'art, colloques —, en questionnant et en problématisant l'idéologie laïque antireligieuse, le désenchantement du monde, la persistance du fait religieux, a pu remettre au goût du jour une série de notions, dont la transcendance. Si nous nous sommes efforcée de rendre compte de la part préjudicielle attachée à notre objet, nous pensons, aujourd'hui, qu'une insistance moindre sur cet aspect rendrait mieux l'importance des enjeux interprétatifs, comme socioculturels, que nous accordons au thème de la transcendance.

Par ailleurs, pour développer la portée heuristique de la notion de transcendance, notamment dans le champ de l'histoire de l'art contemporain, il nous a semblé primordial de faire le choix même de *travailler* avec cette notion : montrer l'actualité de son contenu dans le contexte contemporain et définir de manière opératoire cette notion afin de démarginaliser la transcendance ; élaborer une grille de lecture à partir de ses composantes dominantes et appliquer celle-ci à un corpus visuel afin de la décroisonner des sphères religieuse, philosophique et esthétique. Cette double stratégie s'est révélée la plus efficace, sinon la plus accessible et réaliste dans le cadre d'un mémoire, pour souligner la présence de la transcendance dans l'imaginaire contemporain. Aussi, il est opportun, avant de s'engager dans une recherche d'envergure sur les représentations contemporaines de la transcendance, de définir les

éléments qui permettent d'en reconnaître la présence dans les discours écrit et visuel. C'est dans cette optique que notre corpus présente la cohabitation de trois représentations différentes de la transcendance dans l'imaginaire actuel : une absence de représentation (Dijkstra) ; une tension entre deux types de représentation (O'Brien) ; enfin, une représentation complexe de l'idée de transcendance (Vermilyea).

Si ce travail d'inventaire, de traduction et d'application vise à discriminer, repérer et traduire l'idée de transcendance dans l'imaginaire, deux paramètres de notre grille demandent néanmoins des précisions. Nous avons utilisé une formulation peut-être maladroite qui, en opposant modernité et religion, peut suggérer que la pensée religieuse appartient nécessairement au passé ; parler plutôt d'une opposition entre paradigmes moderne et prémoderne ou encore entre valeurs séculières et religieuses servirait aussi bien cette partie de l'analyse.

Le défi soulevé par l'analyse présentée au chapitre cinq est important — celui-ci consiste à faire ressortir des concordances conceptuelles entre une œuvre audiovisuelle issue de la culture populaire et un essai philosophique. Ce projet postule qu'une image (accompagnée ou non d'autres médiums) peut se présenter comme une proposition théorique en soi. C'est d'ailleurs à cet effet que nous avons fait se rencontrer des univers aussi distincts : audio-visuel et textuel, populaire et académique. Toutefois, c'est *a posteriori* de la rédaction de ce mémoire que nous découvrons les écrits de W.J.T. Mitchell qui aurait particulièrement bien encadré l'exercice conduit au chapitre cinq. En effet, Mitchell problématise les interactions entre texte et image : les enjeux sémantiques et herméneutiques qui se logent entre le texte et l'image, les enjeux du discours théorique au cœur de l'image et les enjeux idéologiques sous-jacents aux régimes de valeur entre texte et image. Voir *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986). Il défend également la thèse selon laquelle certaines images — les

métareprésentations — expriment soit une proposition théorique, un paradigme historique ou un rapport entre pouvoir et savoir. Voir notamment le chapitre « Metapictures » dans *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994).

Voilà qui rappelle le processus même de la recherche ou ce que l'on pourrait appeler, dans certaines circonstances, le complexe de l'interdisciplinarité. Même si on fait l'éloge de cette dernière depuis plus d'une quinzaine d'années, le fait de croiser des champs d'étude confronte des idées, des approches et des méthodes ; il implique des choix, parfois des lacunes, qu'on ne se prive pas de souligner. Or, il est en effet peut-être temps d'arrêter de s'en excuser. En qualifiant ce mémoire d'herméneutique critique, nous avons voulu, d'une part, mettre l'accent sur l'enjeu interprétatif propre aux disciplines des sciences des religions et de l'histoire de l'art ainsi que l'enjeu dialectique auquel nous allions les soumettre. Nous avons voulu, d'autre part, annoncer que le passage du travail théorique à des applications pratiques aboutirait à une évaluation critique en vue de recherches ultérieures.

D'ores et déjà, si nous regrettons la découverte tardive de l'approche *icono-logique* singulière de Mitchell, nous sommes impatiente de voir comment celle-ci alimentera nos prochaines réflexions.

En vous souhaitant du plaisir dans cette lecture,
Karine Delage

REMERCIEMENTS

Une citation glanée chez Mark Twain rappelle que tout ce dont nous avons besoin pour réussir dans la vie est l'ignorance et la confiance. Rien de plus vrai. C'est bien l'ignorance qui m'a conduite sur la voie du savoir. Mais le chemin vers la connaissance nous amène surtout à cultiver la modestie, parce que ce qu'on y apprend, vous le savez, c'est l'interminable enflure de notre ignorance. J'en sais quelque chose. En prenant pour thème de recherche la notion de transcendance, autant dire que j'embrassais l'infini ! J'ai tout de même beaucoup appris sur l'état de mon ignorance, ses forces et ses faiblesses. J'ai également appris assez pour dire que Twain a raison, lorsqu'il affirme que pour réussir dans la vie — ou encore pour réussir son mémoire — il faut de la confiance pour surmonter son ignorance.

Il faut en effet beaucoup de confiance pour marcher dans les corridors de l'*adversité*, comme le dirait mon ami Ariel de l'université. Il faut beaucoup de confiance pour défendre un projet qui laisse sceptique — ou qui inquiète, soit par ses fantômes, soit par sa démesure, c'est selon. Il faut également beaucoup de confiance pour essayer les désolants regrets des organismes subventionnaires et persévérer, jusqu'enfin...

Pourtant, lorsqu'on est seul à croire en ce que l'on fait, les obstacles peuvent user même ce que l'on bâtit avec détermination. En fait, l'idée de confiance prend tout son sens, sa puissance créatrice, lorsqu'elle nous est témoignée par les gens qui nous entourent. Au cours des trois dernières années, c'est précisément ce qui m'a paru le plus essentiel et le plus déterminant : la confiance que m'ont témoignée celles et ceux qui m'entourent. Et c'est à vous que ces pages sont dédiées.

Merci Eve Paquette

Merci Pierre Lucier

Merci Marie Fraser

Merci Jean-Jacques Lavoie

Merci Guy Ménard

Merci Marie-Andrée Roy

Merci François Gauthier

Merci Diane Laflamme

Merci Anne Létourneau

Merci Minh Nguyen

Merci Émilie Dazé

Merci Olivier Masson

Merci Lise Carbonneau

Merci Alexi Richer

Merci Nathaniel Richer-Delage pour ta confiance inconditionnelle.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
REMERCIEMENTS	v
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	xii
RÉSUMÉ	xiv
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	
SITUER LA NOTION DE TRANSCENDANCE	
RÉFÉRENTS INTERPRÉTATIFS INITIAUX (CADRE THÉORIQUE)	24
CHAPITRE I	
POUR UNE DÉFINITION OPÉRATOIRE	
DE LA NOTION DE TRANSCENDANCE	25
1.1 La transcendance, une notion stérile ou incontournable ?	
Un débat toujours en cours	26
1.1.1 Un contexte préjudiciel	26
1.1.2 L’abolition de la notion de transcendance :	
un exercice peu concluant	29
1.1.3 De la difficulté de faire l’économie de l’idée de transcendance	32
1.1.4 Au final... ..	37
1.2 De la transcendance aux transcendances :	
un ancrage conceptuel dans le phénomène religieux	38
1.2.1 La transcendance : une idée aux visages multiples	38
1.2.2 Le phénomène religieux : les trois axes spatiaux d’Alain Caillé	41

1.2.3	Le phénomène religieux : l'axe temporel de Luc Ferry	48
1.3	Pour une définition opératoire de la notion de transcendance.....	48
1.4	Conclusion	50
CHAPITRE II		
LIMITER LES CONFUSIONS COURANTES :		
AUTRES CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES		
SUR LA NOTION DE TRANSCENDANCE		
2.1	Réflexion sur la définition de la transcendance.....	53
2.2	Sublime et sacré : pour limiter les confusions courantes	57
2.2.1	Le sublime	57
2.2.2	Le sacré	61
2.2.3	Deux valeurs médianes	66
2.3	Des questions posées par l'idée de Dieu	67
2.3.1	Dieu	68
2.3.2	Un cas de figure : la mort de Dieu chez Friedrich Nietzsche	71
2.3.3	Réflexion sur les notions consœurs	73
2.4	Conclusion	75
DEUXIÈME PARTIE		
OPÉRATIONNALISATION DES ÉLÉMENTS CONCEPTUELS		
DE LA NOTION DE TRANSCENDANCE		
POUR L'ANALYSE DES IMAGES		
77		
CHAPITRE III		
ÉLABORATION D'UNE GRILLE DE LECTURE		
POUR L'ANALYSE DES IMAGES À PARTIR DES ÉLÉMENTS		
CONCEPTUELS DE LA NOTION DE TRANSCENDANCE		
78		
3.1	Six indicateurs de présence de l'idée de transcendance	79
3.1.1	Les caractéristiques nominatives	79
3.1.2	Les modes de relation à la transcendance :	
	sublime et sacré	80
3.1.3	La question de Dieu	81

	ix
3.1.4	La définition opératoire de la transcendance 83
3.1.5	La tension entre la pensée moderne et la pensée religieuse 83
3.1.6	Les six types de transcendance ouverts par les pôles du phénomène religieux 84
3.2	Trois niveaux d'analyse 85
3.2.1	Analyse formelle 88
3.2.2	Analyse iconique 89
3.2.3	Analyse des concordances conceptuelles 89
3.3	Le principe d'accumulation des indices 90
3.4	Conclusion 92
 TROISIÈME PARTIE APPLICATION DE NOTRE GRILLE DE LECTURE À UN CORPUS DE TROIS ŒUVRES 94	
 CHAPITRE IV SÉLECTION D'UN CORPUS : UNE ANALYSE COMPARÉE 95	
4.1	<i>Sans titre</i> (2008) de Kate O'Brien 96
4.1.1	Les caractéristiques nominatives 97
4.1.2	Les modes de relation à la transcendance : sublime et sacré 102
4.1.3	La question de Dieu 103
4.1.4	La définition opératoire de la transcendance 104
4.1.5	La tension entre la pensée moderne et la pensée religieuse 106
4.1.6	Les six types de transcendance ouverts par les pôles du phénomène religieux 107
4.1.7	Interprétation 110
4.2	<i>Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994</i> (1994) de Rineke Dijkstra 112
4.2.1	Les caractéristiques nominatives 115

4.2.2	Les modes de relation à la transcendance : sublime et sacré	118
4.2.3	La question de Dieu	120
4.2.4	La définition opératoire de la transcendance	121
4.2.5	La tension entre la pensée moderne et la pensée religieuse	122
4.2.6	Les six types de transcendance ouverts par les pôles du phénomène religieux	123
4.2.7	Interprétation	124
4.3	Analyse comparée	125
CHAPITRE V		
ANALYSE DES CONCORDANCES CONCEPTUELLES :		
	UN CAS DE FIGURE	128
5.1	<i>Du Sens de la vie</i> . Un essai de Jean Grondin	129
5.2	<i>My Girls</i> du groupe Animal Collective, vidéoclip de Jon Vermilyea (2008)	130
5.2.1	Les caractéristiques nominatives	135
5.2.2	Les modes de relation à la transcendance : sublime et sacré	155
5.2.3	La question de Dieu	157
5.2.4	La définition opératoire de la transcendance	161
5.2.5	La tension entre la pensée moderne et la pensée religieuse	164
5.2.6	Les six types de transcendance ouverts par les pôles du phénomène religieux	167
5.2.7	Interprétation	170
CONCLUSION		174
APPENDICES.....		183
APPENDICE A		
LES TRANSCENDANCES DANS LE PHÉNOMÈNE RELIGIEUX		184

APPENDICE B TABLEAU COMPARATIF DES NOTIONS DE SUBLIME, DE SACRÉ ET DE TRANSCENDANCE	185
APPENDICE C NOTIONS CONSŒURS	187
APPENDICE D GRILLE DE LECTURE	197
APPENDICE E PAROLES DE LA CHANSON <i>MY GIRLS</i> DE ANIMAL COLLECTIVE	201
ILLUSTRATIONS	202
BIBLIOGRAPHIE	218

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Illustration		Page
4.1	Kate O'Brien, <i>Sans titre</i> , 2008, photographie numérique, dimension n.d. Source : www.kateobriencreative.com	203
4.2	O'Brien, <i>Sans titre</i> , 2008, détail du collier	204
4.3	O'Brien, <i>Sans titre</i> , 2008, analyse des lignes verticales et horizontales....	205
4.4	O'Brien, <i>Sans titre</i> , 2008, analyse du parcours visuel et du mouvement ..	206
4.5	Rineke Dijkstra, <i>Julie, La Hayes, Pays-Bas, 29 février 1994</i> , 1994, épreuve à développement chromogène, 1170 x 945 mm, P78097. Source : www.artnet.com/artist/5260/rineke-dijkstra.html	207
4.6	Dijkstra, <i>Julie</i> , 1994, analyse des lignes	208
5.1	Jon Vermilyea (réalisation), <i>My girls</i> de Animal Collective, 2008, Knowmore Productions, vidéoclip, animation numérique, 5 min. 45 sec. Source : www.jonvermilyea.com/ongoing/animal-collective---my-girls-video/ 1 ^{ère} partie du clip, arrêt sur image : environnement cellulaire et apparition hésitante des silhouettes et des instruments de musique	209
5.2	Vermilyea, <i>My girls</i> , 2008, 1 ^{ère} partie du clip, arrêt sur image : auras verte et aqua	210
5.3	Vermilyea, <i>My girls</i> , 2008, 1 ^{ère} partie du clip, arrêt sur image : accent sur les bouches et trajectoires des cellules	211
5.4	Vermilyea, <i>My girls</i> , 2008, 1 ^{ère} partie du clip, arrêt sur image : énergie irradiant des instruments de musique	212

5.5	Vermilyea, <i>My girls</i> , 2008, 1 ^{ère} partie du clip, arrêt sur image : environnement sanguin, lasers bleus, cube et geste de la main déclenchant la transition vers la seconde partie du clip	213
5.6	Vermilyea, <i>My girls</i> , 2008, 2 ^e partie du clip, arrêt sur image : couloir stellaire	214
5.7	Vermilyea, <i>My girls</i> , 2008, 3 ^e partie du clip, arrêt sur image : permutation et disparition des silhouettes	215
5.8	Vermilyea, <i>My girls</i> , 2008, 3 ^e partie du clip, arrêt sur image : persistance des instruments de musique et de l'univers	216
5.9	Vermilyea (réalisation), <i>My Girls</i> de Animal Collective, 2008 Séquence narrative du vidéoclip	217

RÉSUMÉ

Ce projet est un essai d'herméneutique critique, ayant pour objet la notion de transcendance. Celle-ci appartient bien sûr à une longue tradition de théorisation tant religieuse que philosophique. Le principal objectif visé par ce mémoire est de rendre opératoire la notion de transcendance pour l'analyse des images en arts visuels contemporains.

On ne peut nier le caractère hautement problématique de la notion de transcendance — son lien à la « gênante » question du religieux (Schmuel Trigano), ou encore le rapport trouble de l'Occident à toute forme d'extériorité et d'argument d'autorité (Luc Ferry, Marcel Gauchet), pour ne pointer que deux considérations typiques du débat contemporain. Pourtant, en regard des questions fondamentales de l'existence humaine — l'origine, l'éthique et la finitude (salut) —, d'une part, qui toujours nécessairement conduisent sur sa piste et, d'autre part, de son rapport intrinsèque à l'espace, la limite et l'horizon, la notion de transcendance nous est apparue comme un outil potentiel pour la lecture des images, des productions artistiques et culturelles.

À la manière d'une cheville, l'élaboration d'une grille d'analyse de la notion de transcendance pour la lecture des images constitue l'axe central de ce mémoire : il s'agit d'un exercice de traduction des données théoriques recueillies sur la notion de transcendance en vue d'en faire un outil d'interprétation en sémiotique du langage visuel. Le mémoire comprend trois parties. Les deux premiers chapitres présentent — c'est-à-dire expliquent, ordonnent, relient et agencent — les référents interprétatifs initiaux de notre recherche en vue de les articuler en grille d'analyse. Nous abordons,

dans un premier temps, les grandes lignes du débat actuel sur la notion de transcendance et quelques considérations sur son caractère plurivoque ; nous proposons ensuite une définition de la transcendance. Puis, nous nous efforçons de rappeler les distinctions qu'il y a entre la notion de transcendance et trois notions avec lesquelles on tend souvent à la confondre : Dieu, le sacré et le sublime. La seconde partie compte un seul chapitre, le troisième, dans lequel nous élaborons une grille d'analyse et présentons la méthode pour l'interprétation des images. La dernière partie du mémoire est consacrée à l'application de cette grille à un corpus de trois œuvres. Dans le quatrième chapitre, nous montrons la valeur discriminante de cette grille par le biais d'une analyse comparée menée sur les portraits photographiques de Kate O'Brien, *Sans titre* (2008) et de Rineke Dijkstra, *Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994* (1994). Dans le dernier chapitre, nous illustrons un cas de concordances conceptuelles entre une image et un texte théorique. La rencontre féconde entre le vidéoclip *My Girls* du groupe Animal Collective, réalisé par Jon Vermilyea (2008) et l'essai *Du sens de la vie* du philosophe Jean Grondin (2003), s'est révélée un cas de figure exemplaire pour présenter ce troisième niveau d'analyse singulier à notre recherche et qui s'ajoute aux niveaux d'analyse habituels de la sémiotique du langage visuel (les analyses formelle et iconique).

En s'inscrivant dans une démarche sémiotique aussi bien qu'anthropologique, ce mémoire se fonde sur l'idée que les représentations contemporaines de la transcendance dans les productions visuelles artistiques et culturelles constituent un objet de recherche susceptible de contribuer à une réflexion sur une réalité socioculturelle singulière, héritière de la pensée moderne, qui serait en redéfinition de ses repères et de ses valeurs. En effet, la notion de transcendance nous paraît la mieux à même de rendre compte de l'ensemble des préoccupations artistiques et sociales qui touchent les limites de l'individu et les horizons vers lesquels il tend et se projette.

Mots clés : Transcendance ; arts visuels contemporains ; imaginaire du 21^e siècle ; production de sens ; sémiotique du langage visuel.

INTRODUCTION

Les représentations du thème de la transcendance dans les productions actuelles en arts visuels en Amérique du Nord sont l'objet d'un projet de recherche de longue haleine. Dans le cadre de la maîtrise, nous cherchons à rendre opérationnelle la notion de transcendance pour l'interprétation des images. Ainsi, ce mémoire constitue un effort de traduction rendant possible le dialogue entre la philosophie de la religion et la sémiotique du langage visuel. Pour ce faire, nous avons construit une grille de lecture susceptible de rendre compte de la présence de l'idée de transcendance dans une image. De la théorie à la pratique, un corpus composé de trois œuvres mettra à l'épreuve notre méthode interprétative. Il s'agit des portraits photographiques de Kate O'Brien, *Sans titre* (2008) et de Rineke Dijkstra, *Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994* (1994), ainsi que du vidéoclip réalisé par Jon Vermilyea, *My Girls*, du groupe Animal Collective (2008).

Pour plusieurs, la rencontre entre transcendance et arts visuels peut paraître incongrue. Quels postulats de départ nous amènent à parachuter une notion vieillotte, poussiéreuse et depuis longtemps mise au grenier — la transcendance — dans un monde contemporain à l'affût des nouveautés et évoluant dans une élite le plus souvent laïque, comme c'est le cas pour les arts visuels actuels ?

On pourrait être tenté de croire qu'en articulant transcendance et arts visuels, nous nous intéressons à la communion avec l'Unique et à son inaccessibilité, à « l'effet plutôt [qu'à] la réfutation de son absence » au sens où de Certeau l'entend dans la

*Fable mystique*¹. Ainsi, le mémoire reposerait sur cette posture de la perte et de la nostalgie qui serait soit celle des artistes — plus spécialement des artistes reconnus pour leurs démarches dites spirituelles — dont le projet ambitionne de rendre visible l'invisible, soit celle du spectateur et de son expérience vécue devant une forme d'évocation universelle traduisant l'idée du sublime. On pourrait également s'attendre à une démonstration en faveur de l'irréductibilité des œuvres d'art, des Vérités ou des messages inviolables derrière l'œuvre ou de la valeur de l'art comme médiateur d'expériences sacrées. Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, ce mémoire aborde la question de l'art et de la transcendance d'une tout autre manière.

En effet, lorsque l'on considère la transcendance dans ce que cette notion a de lié aux questions relatives à l'espace, à la limite, à l'horizon et à la dialectique entre des réalités radicalement hétéronomes ; lorsque l'on considère la transcendance dans ce que cette notion a de lié aux représentations de l'idéal, de l'invisible, de l'inconnu, de l'absolu, parmi d'autres — alors, la notion de transcendance constitue un levier interprétatif puissant pour l'analyse des images. Ainsi comprise, la notion de transcendance participe en outre à une vaste réflexion portant sur les préoccupations socioculturelles qui touchent les limites de l'individu et les horizons vers lesquels il tend et se projette.

Par arts visuels, nous entendons toutes les productions artistiques sollicitant le regard ; sont exclus de cette catégorie les arts de la scène. L'expression « arts plastiques », qui réunissait traditionnellement le dessin, la peinture et la sculpture, en est arrivée dans la première moitié du 20^e siècle à ne plus rendre compte de la diversité des médiums explorés. Ainsi, l'appellation « arts visuels » a permis de réunir, sous l'idée de la *convocation du regard*, l'ensemble des productions

¹ Michel de Certeau, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 10. Nous soulignons.

artistiques contemporaines. En ce sens, cette nouvelle appellation est le fruit d'une transformation historique qui, d'un art encore attaché aux trois médiums traditionnels, a mené à un art où la forme plastique éclate — par exemple avec le ready-made, la performance et, plus récemment, l'art numérique et le bio-art. La spécificité « actuel » renvoie souvent à la période de productions courantes sur lesquelles il y a encore peu ou pas de recul historique. Il s'agit d'un ensemble délimité à l'intérieur du courant de l'art contemporain. L'intervalle « actuel » est très variable : il n'y a pas de consensus qui fixe le corpus à la dernière année ou aux deux, cinq, dix, voire vingt dernières années.

Toutefois, prendre les arts visuels comme objet d'étude, c'est assurément leur accorder des qualités singulières qui rendent l'art incontournable pour les recherches en sciences humaines et sociales. L'art contemporain, comme le prétend Boris Groys, constitue moins une période de production courante, il constitue moins un courant artistique — comme le sont (devenus) le modernisme et le postmodernisme —, qu'il ne possède et actualise la qualité intemporelle de « présentation du présent ». Dans l'ouvrage collectif *Antinomies in Art and Culture* paru en 2008, Groys écrit :

Today, the term “contemporary art” does not simply designate art that is produced in our time. Rather, today's contemporary art demonstrates the way in which the contemporary as such shows itself — *the act of presenting the present*. In this respect contemporary art is different also from Modern art, which was directed toward the future and it is different also from Postmodern art, which was a historical reflection on the Modern project.²

² Boris Groys, « The Topology of Contemporary Art », dans Nancy Condee, Terry Smith, Okwui Enwezor (dir.), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 71. Nous soulignons.

L'art contemporain constitue donc un des lieux par lesquels notre époque exprime sa réalité immédiate. Dans ses affirmations ou ses rejets des représentations sociales, l'art est manifestation du contemporain.

Contemporary art is working on the level of context, framework, background, or of a theoretical interpretation. That is why contemporary art is less a production of individual artworks than it is a manifestation of an individual decision to include or to exclude things and images that circulated anonymously in our world, to give them a new context or to deny it to them: a private selection that is at the same time publicly accessible and thereby made manifest, present, explicit.³

C'est à cet égard que l'art contemporain — ou actuel — nous intéresse tout spécialement. C'est précisément en raison de sa capacité et de son acuité à révéler des idées, des valeurs, des troubles émergeant d'une collectivité, que nous avons fait des productions actuelles en arts visuels notre terrain d'investigation des représentations contemporaines de la transcendance. Nous pensons en effet que les arts visuels sont susceptibles de rendre manifestes et publiques des représentations sociales de la transcendance, de mettre en lumière des concordances, des tensions et des paradoxes quant au rapport contemporain à l'absolu, voire aux absolus qui se côtoient dans le contexte actuel.

Que l'on puisse trouver dans les arts des traces de l'imaginaire social n'est pas un postulat nouveau. Récemment, l'artiste et historien de l'art Hervé Fischer l'exprimait ainsi :

L'art est l'expression de l'imaginaire dominant d'une société. Tout art est sociologique, en ce sens qu'il reflète la dynamique d'une société, que ce soit en la célébrant, en la questionnant, ou en rompant avec ses valeurs clés dans son esthétique autant que dans ses institutions.⁴

³ *Idem*, p. 76.

⁴ Hervé Fischer, *L'avenir de l'art*, Montréal, VLB éditeur, 2010, p. 133.

Avec l'art d'un côté et la transcendance de l'autre, nous réunissons ainsi dans nos recherches les deux principaux réservoirs d'imaginaire identifiés par Jean-Jacques Wunenburger :

On peut parler de l'imaginaire d'un individu, mais aussi d'un peuple, à travers ses *œuvres* et *croyances*. Font partie de l'imaginaire les conceptions pré-scientifiques, la science-fiction, les croyances religieuses, les productions artistiques [...], les fictions politiques, les stéréotypes, les préjugés sociaux, etc.⁵
[...]

Nous conviendrons donc d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés.⁶

C'est donc sur une base anthropologique que cette rencontre entre transcendance et arts visuels est d'abord à comprendre: lorsque la transcendance est considérée comme *produit de l'imaginaire* et l'art comme *lieu de matérialisation des représentations sociales*, il y a coïncidence entre le sujet (les représentations contemporaines de la transcendance) et l'objet (les arts visuels actuels). L'un et l'autre en viennent à former un couple accessible à la recherche de type socio-anthropologique.

Dans un court texte d'introduction aux recherches sur la transcendance dans la culture, Pierre Lucier abonde en ce sens, lorsqu'il souligne que :

⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, coll. « Que sais-je ? », n° 649, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 5.

⁶ *Idem*, p. 10.

[l']analyse des signes culturels constitue un volet central du champ d'investigation de l'univers de la transcendance. Par l'ensemble de ses discours et de ses manifestations, en effet, la culture occidentale, pour ne parler que d'elle, regorge de signes sédimentés qui, même « désenchantés », ne se déchiffrent pas autrement qu'en référence à une forme ou l'autre de transcendance.⁷

Cependant, les préjugés négatifs à l'égard de la notion de transcendance ainsi que l'absence de celle-ci et de la question de ses représentations dans les réflexions actuelles sur l'art montrent qu'une telle rencontre ne semble pas aller de soi pour tous. C'est que l'idée fait l'objet d'une telle mécompréhension et fait face à une telle impopularité qu'à peine évoquée, la transcendance est congédiée. Les silences, dit pourtant Michel de Certeau, se substituent aux affirmations, ils révèlent les non-dits d'une institution qui contrôle des savoirs⁸. À quoi nous ajoutons, à la suite de Bertrand Gervais, que dans un « contexte » d'intense reconfiguration des fondements individuels et collectifs, le choix même d'exclure de l'interprétation un objet tel que la notion de transcendance, constitue bien un « prétexte » qui nécessite questionnements et interprétations⁹. L'allergie chronique à la notion de transcendance, que l'on retrouve en sciences humaines aussi bien que dans la sémiotique du langage visuel, nous semble donc mériter une attention particulière. En nous intéressant aux représentations de la transcendance dans les arts visuels, nous

⁷ Pierre Lucier, « Culture et transcendance : éléments de cadrage d'un axe de recherche », non publié, Québec, Chaire Fernand-Dumont sur la culture, INRS-Urbanisation, Culture et Société, 2005, p. 16.

⁸ Michel de Certeau, « L'opération historique », dans Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 3-36.

⁹ Dans « De quelques enjeux de l'interprétation », Bertrand Gervais explique comment une attente non rencontrée, le « contexte », constitue un « prétexte » qui appelle une interprétation. Nous y reviendrons au moment d'explicitier notre méthodologie. Ce texte de Gervais a été publié dans Nicole Paquin (dir.), *De l'interprétation en arts visuels*, Montréal, Triptyque, 2004, p. 15-35.

prenons en considération un objet « hors-champ », au sens de François Laplantine, dans le cadre des préoccupations actuelles en sciences humaines et sociales¹⁰.

Chronique d'une disparition annoncée

Dans un contexte social où les théories du désenchantement foisonnent et séduisent¹¹, dans un milieu artistique soi-disant marqué par le sceau du séculier¹², un sujet tel que la transcendance peut sembler dépassé. Or, rien n'est moins sûr. D'une part, l'impopularité de la notion de transcendance que nous évoquions tout juste résulte essentiellement d'une antinomie : une définition réduite par le sens commun au registre religieux et au surnaturel, alors que s'exacerbe une idéologie laïque antireligieuse. Pour illustrer à quel point le terme « transcendance » est équivoque au sein de la culture — particulièrement la culture savante —, soulignons que le *Dictionnaire de la philosophie* des éditions Encyclopædia Universalis n'a pas de notice sur la transcendance. Il faut plutôt se référer à la rubrique « Immanence » pour connaître les principales définitions de la transcendance défendues depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui¹³. La proposition de l'auteur, Robert Misrahi, est radicale. Celui-ci propose rien de moins que l'abolition du concept de transcendance — ce que les éditions Encyclopædia Universalis semble avoir ratifié — et présente l'enjeu du débat contemporain des concepts de transcendance et d'immanence, non plus en termes de référence intellectuelle ou ontologique, mais de pouvoir. Un pouvoir toutefois

¹⁰ François Laplantine, « L'obsession sémantique », *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005, p. 73-98.

¹¹ Parmi les contributions récentes, mentionnons celle de Marcel Gauchet avec son ouvrage *Le désenchantement du monde*, publié chez Gallimard en 1985.

¹² Des historiens de l'art tels que James Elkins et Thierry de Duve nuancent à peine l'idée d'une conspiration menée par le milieu de l'art. Voir James Elkins et David Morgan (dir.), « The Art Seminar » et « Assessments », dans *Re-Enchantment*, Chicago, Routledge, 2009, p. 107-284.

¹³ Robert Misrahi, « Immanence et transcendance », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2006, p. 941-948.

ambigu, puisque l'auteur ne précise pas si cela doit s'entendre au sens de l'autorité (un pouvoir normatif) ou de l'action (un pouvoir faire). La rubrique a de quoi surprendre, puisqu'au final l'ancienne dualité immanence-transcendance est remplacée, de manière peu probante selon nous, par une nouvelle : le réfléchi et l'irréfléchi. Dans ce couple conceptuel au sens où l'entend Misrahi, il serait difficile de ne pas voir quelques valeurs posées comme ultimes et absolues. Et en ce sens, bien que séculière, cette définition n'est pas sans parenté avec une compréhension répandue de la notion de transcendance.

Ainsi, en dépit de la tendance qui proclame la disparition de la transcendance avec le paradigme de la (post)modernité, voire même son abolition, force est d'admettre que l'absence de rapport à la transcendance paraît davantage incongrue à l'échelle de l'histoire humaine. La transcendance, lorsqu'on la considère comme produit de l'imaginaire, se trouve elle aussi exposée aux changements et aux mutations que peuvent induire les différents contextes socioculturels. Comme le souligne Wunenburger, l'imaginaire dans sa définition « élargie, intégrant en quelque sorte l'activité de l'imagination elle-même, désigne les groupements systémiques d'images en tant qu'ils comportent une sorte d'auto-organisation, d'autopoïétique, permettant d'ouvrir sans cesse l'imaginaire à de l'innovation, à des transformations, à des créations¹⁴ ».

Cette adaptabilité des représentations et des pratiques religieuses est bien décrite par la sociologue et anthropologue des religions Meredith B. McGuire¹⁵. Dans le monde

¹⁴ Wunenburger, *L'imaginaire*, p. 13.

¹⁵ Dans un ouvrage intitulé *Lived Religion*, Meredith B. McGuire critique les outils traditionnels d'analyse des études contemporaines en religion. La thèse de l'auteure affirme l'importance de se défaire d'une définition de la religion singulière et historique, cristallisée par la Réforme protestante et, subséquentement, des concepts qui en sont nés pour l'étudier. Ainsi, en s'intéressant aux pratiques quotidiennes, dites de religion vécue, la sociologue et anthropologue montre

de la philosophie également, la constance de la notion de transcendance semble être assurée par sa capacité à se transformer. Par exemple, dans un article intitulé « La dissolution postmoderne de la référence transcendantale », paru en 1999, Michel Freitag rappelle la fonction de la transcendance sur un plan politique à travers quatre grands moments historiques — des sociétés dites traditionnelles à la période moderne. La dissolution postmoderne de la référence transcendantale l'amène alors à proposer une nouvelle voie de transcendance qu'il définit, pour sa part, par le biais d'un principe « civilisationnel ». Luc Ferry fait sensiblement le même parcours dans un livre paru en 2006, intitulé *Apprendre à vivre*. D'un exemple de la philosophie antique en passant par le christianisme et Nietzsche, Ferry argumente que toute proposition philosophique ou religieuse articule trois thèmes existentiels — l'origine, le vivre-ensemble et le salut — qui ouvrent sur l'idée de transcendance. Ferry s'efforce, à la fin de son parcours historique, de présenter une proposition de transcendance située dans l'éthique, afin de pallier le vide laissé par une perte d'adhésion aux diverses propositions historiques qu'il a exposées.

Ces quatre sources documentaires montrent que la transcendance comme contenu imaginaire s'est constamment transformée dans l'histoire ; elles révèlent également que des propositions continuent à voir le jour encore aujourd'hui. La rubrique « Immanence » du *Dictionnaire de la philosophie*, citée plus tôt, rend compte elle aussi de cette mobilité du concept : l'historique de la notion trahit somme toute la vivacité même du concept. Qui plus est, paradoxalement, la chronique de mort

l'inefficacité de notions telles que la croyance, la fréquentation des institutions religieuses, etc., pour les recherches sur la réalité actuelle du phénomène religieux. En développant cinq axes d'analyse — la porosité entre le sacré et le profane ; l'ambiguïté des religions populaires ; l'exploitation du pouvoir divin ; les pratiques religieuses pour répondre aux considérations matérielles ; la place de la matérialité dans les pratiques religieuses — McGuire établit une correspondance entre les pratiques religieuses contemporaines et celles du Moyen-Âge tardif, où l'adaptabilité des pratiques religieuses assure la force même du religieux. Voir *Lived Religion. Faith and Practice in Everyday Life*, New York, Oxford University Press, 2008, notamment p. 60.

annoncée se trouve, au finale, infirmée. La proposition de rechange, en effet, rend effectivement caduque l'hypothèse selon laquelle la société occidentale actuelle puisse se passer d'une définition de la transcendance en termes de production symbolique signifiante et ordonnatrice.

Considérant cela, c'est-à-dire une définition préjudicielle, d'un côté, une adaptabilité historique, de l'autre, certains éléments d'analyse nous paraissent dès lors sous-estimés pour définir les formes d'absolu et de totalité — bref pour inventorier des formes de transcendance — présentes dans l'imaginaire contemporain : 1) l'importance de la référence étymologique de la transcendance à l'espace et au mouvement projeté dans une réalité autre, 2) la relation à l'invisible dans laquelle cette notion s'inscrit, 3) l'autorité morale à laquelle celle-ci est souvent associée et 4) les questions de l'origine, de l'éthique et de la mort qu'elle ceinture. À cette étape-ci de la recherche et dans le cadre de ce mémoire, nous nous posons essentiellement trois questions : « Comment définir la notion de transcendance ? », « Comment penser l'articulation de ces éléments constitutifs avec les aspects iconiques et formels des images ? » et « Quels sont les éléments constitutifs, thématiques et théoriques ainsi que les tensions propres à la notion de transcendance permettant d'identifier ces représentations dans les arts visuels ? »

Dans notre présentation des réflexions actuelles sur l'art, nous constatons l'absence de la notion de transcendance et de la question de ses représentations dans les productions culturelles, alors que le thème religieux, dans son ensemble, refait surface. Soulignons quelques-uns des aspects essentiels de cette revue de littérature.

Le thème religieux dans le milieu de l'art

En France, Catherine Grenier, commissaire au Centre Pompidou, s'est intéressée à la résurgence de l'iconographie chrétienne dans l'art contemporain. Dans son ouvrage *L'art contemporain est-il chrétien ?*, l'historienne de l'art s'attaque à l'un des tabous modernes en remettant en question le consensus d'une culture laïque et de progrès. Pour elle, la réappropriation de l'image christique tient de la défaite des utopies, d'une part, et de la nécessité de se tourner vers de nouveaux modèles, d'autre part. Elle écrit : « La réactivation par des artistes [...] d'un lien — y compris sur le mode blasphématoire — avec cette sphère méprisée, rejetée car jugée obsolète et réactionnaire, de la référence religieuse, est un symptôme significatif¹⁶ ». Ces formes et ces problématiques précédemment dévaluées ou refusées participent, selon elle, à un même projet : « offrir au public une prise sur le monde par l'entremise d'un vocabulaire et de médias facilement accessibles¹⁷ ».

Quelques années plus tard, l'exposition *Traces du sacré*, présentée en 2008 par le Centre Pompidou, a fait dialoguer trois cent cinquante œuvres romantiques, modernes et contemporaines afin de mettre en valeur la rémanence du thème religieux¹⁸ dans le questionnement artistique actuel. Les propos du commissaire invité, Jean De Loisy, rejoignent la problématique brossée par Grenier.

¹⁶ Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 7.

¹⁷ *Idem*, p. 122.

¹⁸ Les huit thèmes structurant l'exposition étaient les suivants : « Inquiétude et nostalgie métaphysiques - Le déclin de Dieu » ; « L'aspiration à l'invisible - L'énergie spirituelle » ; « Sentiment cosmique et recherche d'absolu - Le sublime » ; « Dionysiaque - Utopie d'un homme nouveau » ; « Érotisme et offense - Transgression » ; « Apocalypse - Vers une esthétique de la chair souffrante » ; « Nouvelles perceptions et sagesse orientales - L'état de connaissance » ; « Du spirituel aujourd'hui - Le rôle des artistes ».

Une telle thématique n'est pas anodine au regard des multiples résurgences du religieux dans la sphère publique et politique de notre monde contemporain. Mais il s'agit surtout, par cette exposition, d'opérer une autre lecture de la modernité artistique laquelle consiste, depuis le milieu des années 1960, en une étude formaliste et positiviste placée sous l'augure laïque de l'Impressionnisme. Cette lecture, aussi pertinente soit-elle, pêche par excès de rationalisation formelle et néglige, à la façon d'un refoulé, ce qui fut une des préoccupations majeures des artistes : une réflexion sur le monde dans sa tradition judéo-chrétienne et sur son devenir lorsque la société perd sa structure religieuse et que le sentiment qui reliait les hommes aux Dieux se délie.¹⁹

La présentation de l'exposition *Traces du sacré* en de tels termes fait plus que poser un contexte de recherche cristallisé. De Loisy dénonce en effet le déni caractérisant une élite laïque et antireligieuse à l'égard d'enjeux sociaux pourtant évidents.

Aux États-Unis, les travaux de James Elkins sur la place de la religion dans l'art contemporain vont également dans le sens d'une mise en accusation du milieu de l'art eu égard à un dogmatisme antireligieux. Cette critique est importante, dans la mesure où elle a permis de lancer un véritable débat sur la relation entre art contemporain et religion²⁰. La thèse d'Elkins, selon laquelle il est impossible de voir des œuvres religieuses (entendues comme explicitement créées dans un acte de foi) intégrer le milieu institué de l'art, est d'ailleurs vigoureusement contestée. Dans un ouvrage récent, qu'Elkins co-dirige avec David Morgan, nous en retrouvons les critiques principales. La première est épistémologique ; elle est conduite par Tomoko Masuzawa, qui pointe l'étroitesse d'une réflexion construite sur la base d'une définition de la religion façonnée par les Lumières. L'auteure de *The Invention of World Religions* souligne :

¹⁹ Jean de Loisy, « Traces du sacré ». 2008 (4 juillet). In *Centre Pompidou : Dossier pédagogique*. En ligne. <www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-tracesdusacre/ENS-tracesdusacre.html>. Consulté le 3 octobre 2009.

²⁰ James Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York, Routledge, 2004, 136 p.

« [R]eligion as we know it » has a rather recent birth date, and this means that whatever people were doing, which we *now* recognize, organize and regulate as religion, *became* religion in some important sense. And that's what we're dealing with here today, a certain conceptualized object, « religion ». ²¹

[...]

The Enlightenment is the moment when we see emergence of « religion as we know it », the discursive regime that's more or less ours. And from that moment on, « religion » has become a matter of *belief*. ²²

[...]

[W]e shouldn't start with the assumption that religion [...] is always a matter of high seriousness, a life-and-death question, salvation-or-damnation question. That's so narrow! [...] A great deal of things people do, which we recognize as religious, won't fit into that. And if you manage to fit that in, then it's possible that you missed the whole point of the practice. ²³

Cet ancrage ethnocentriste constitue la seconde critique et sera également souligné par le panéliste Kajri Jain, dont les recherches portent sur la culture visuelle contemporaine de l'Asie du Sud. La dernière critique vient du professeur d'études de la religion, David Morgan, qui tente d'introduire dans la discussion l'apport des recherches sur la religion vécue. Les nombreuses évaluations critiques qui font suite au séminaire vont dans le même sens. Parmi elles, celle du théologien britannique Stephen Pattison a l'avantage de pointer l'importance des sciences des religions dans de telles recherches, tout en synthétisant l'ensemble des critiques.

It is the substantive type of understanding of religion that predominates in the Chicago seminar, with the discussion focusing around cognition, belief and faith commitments to certain ideas or religious figures. However, much of religion, functionally understood, has little to do with cognition and much to do with practice. And it is here that I find the seminar more frustrating.

David Morgan makes occasional valiant attempts to try and get participants to think about how actual real people interact with religiously significant visual artifacts in everyday life. It is here, in the phenomenology of the actual practice of creating and

²¹ Tomoko Masusawa, « Art Seminar », dans James Elkins et David Morgan (dir.), *Re-enchantment*, Chicago, Routledge, 2009, p. 119.

²² *Idem*, p. 125.

²³ *Idem*, p. 168.

looking, rather than in abstract theorizing that we might hope to find the most useful illumination as to what part art [...] is playing in religion and *vice versa*.²⁴

[...]

Maybe it is not helpful to think that the world has become disenchanting. Furthermore, it might be a mistake to see capitalist materialism itself as a rational world view. Maybe the world is just differently enchanted, not disenchanting.²⁵

Enfin, au printemps dernier, le Musée d'art contemporain de Montréal a accueilli le colloque international *Art + religion*. Un tel évènement est un indice révélateur de l'intérêt du public et du milieu universitaire pour un ensemble de thèmes gravitant autour de la notion de religion. Cela dit, l'importance du colloque, à notre avis, reste le débat d'idées suscité par les chercheurs invités²⁶ quant à l'utilité d'outils conceptuels propres aux sciences des religions pour mener à bien une réflexion et une analyse sur certaines productions actuelles en arts visuels.

Par ailleurs, si ces exemples attestent qu'un mouvement de préoccupations nouvelles s'est amorcé, celles-ci se révèlent toutefois limitées dans leur usage de la seule notion de religion, le plus souvent associée à l'histoire chrétienne de l'Occident.

Ainsi, ce mémoire vise, pour le contexte de l'analyse des arts visuels contemporains, à démarginaliser la notion de transcendance ainsi qu'à la désenclaver de son lien exclusif aux grandes traditions religieuses. De manière plus spécifique, nous voulons, dans un premier temps, dresser l'inventaire d'éléments constitutifs de la notion de transcendance ; dans un second temps, aménager cet inventaire en grille de lecture pour l'analyse des images ; enfin, évaluer la réponse d'un corpus visuel soumis à cette grille.

²⁴ Stephen Pattison, « Assessments », dans Elkins et Morgan (dir.), *Re-enchantment*, p. 214.

²⁵ *Idem*, p. 216.

²⁶ Au total, vingt-cinq chercheur-e-s principalement issu-e-s des domaines des arts visuels et de l'histoire de l'art, mais également de la philosophie, de la linguistique, de la théologie et des sciences des religions.

Théories et méthodes

Notre objet de recherche convoque les champs disciplinaires de la philosophie de la religion et de la sémiotique du langage visuel. En ce sens, on ne s'étonnera pas de noter dans ce mémoire une démarche méthodologique complexe qui répond à une réflexion en deux parties réunies autour d'une préoccupation pour l'imaginaire contemporain : l'une s'efforçant de mettre en contexte, de définir et de situer la notion de transcendance en regard d'un large débat théorique ; l'autre, s'efforçant d'assurer le passage de la théorie à son application aux arts visuels par le biais de l'analyse d'un corpus de trois œuvres. De fait, la présente section s'attarde d'abord à présenter ce qui caractérise l'analyse qualitative, pour exposer ensuite les enjeux interprétatifs qui marquent nos choix théoriques ; enfin, nous verrons en quoi cette démarche initiale s'inscrit dans le sillage de l'herméneutique critique contemporaine.

L'analyse qualitative s'intéresse à un ensemble de données discursives orales, écrites, mais également *picturales*, formant un (ou plusieurs) discours signifiant(s).

Analyser qualitativement c'est observer, percevoir, ressentir, comparer, nommer, juger, étiqueter, contraster, relier, ordonner, intégrer, vérifier ; c'est tout à la fois découvrir et montrer que ceci est avant/après/avec cela, que ceci est plus important/évident/marqué que cela, que ceci est le contexte/l'explication/la conséquence de cela ; c'est replacer un détail dans l'ensemble, lier un sentiment à un objet, rapporter un événement à un contexte ; c'est rassembler et articuler les éléments d'un portrait éclairant, juger une situation, dégager une interprétation, relever une structure, construire ou valider une théorisation.²⁷

Ce travail d'émergence, par lequel le chercheur provoque et ordonne les données, est toujours orienté dans une perspective de compréhension du sens. Ainsi, le regard que

²⁷ Pierre Paillé et Alex Muchielli (dir.), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 24.

nous portons sur la notion de transcendance dans les écrits théoriques vise à faire ressortir des éléments conceptuels apportant une intelligibilité à cette notion, mais également une opérationnalité. Ce travail d'émergence et d'ordonnement est donc, à un second degré, orienté dans une perspective herméneutique — à la manière de Paul Ricœur, dans une dialectique entre compréhension et explication²⁸ — visant à repérer la présence de l'idée de transcendance dans une image. En d'autres termes, nous cherchons dans les données discursives écrites (théories sur la notion de transcendance) et orales (sens commun) des leviers interprétatifs pour les données discursives picturales (productions culturelles et artistiques). C'est qu'à la suite de Paillé et Mucchielli, nous sommes d'avis que le « “ théorique ” ne prend sa valeur réelle que lorsqu'il devient “ interprétatif ”²⁹ ».

Sur ce point, toutefois, un cadre théorique rigide et restrictif constituerait un véritable obstacle à une recherche intéressée à décrire les tendances actuelles de l'imaginaire de la transcendance dans la culture nord-américaine. Notre démarche s'éloigne donc de l'*a priori* théorique au profit d'une « utilisation circonstanciée des référents interprétatifs³⁰ ». Ainsi, en s'appuyant sur quelques « notions repères³¹ », nous tenterons dans un premier temps de déceler la présence de l'idée de transcendance dans une image. La mise à contribution de textes théoriques spécifiques pourra ultérieurement venir préciser la manière dont cette idée s'y déploie.

²⁸ Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 38.

²⁹ *Idem*, p. 45.

³⁰ *Idem*, p. 44.

³¹ *Ibidem*.

Dans ce mémoire, la délimitation des éléments constitutifs de la notion de transcendance s'est faite par le biais d'une approche lexicographique³² des occurrences de la transcendance, par récurrence des idées développées dans différentes propositions et par opposition aux notions de sublime, de sacré, d'immanence et de Dieu, parmi d'autres. Par ailleurs, l'ordonnement de ces éléments constitutifs s'est faite sur la base de leur qualité opératoire pour la sémiotique du langage visuel, c'est-à-dire que nous avons tenu compte de leur potentialité interprétative en lien avec le contenu formel de l'œuvre (médium, matérialité, mise en exposition, etc.) et en lien avec le contenu iconique de l'œuvre. Pour mener à bien ce projet d'opérationnalisation, l'articulation des éléments constitutifs de la notion transcendance en grille de lecture doit, en effet, prendre en considération les méthodes d'interprétation du langage visuel. Nous réservons la présentation de quelques principes de base de cette méthode pour le troisième chapitre.

Si l'analyse qualitative caractérise plus spécialement la première étape de cette recherche, celle-ci se trouve dès le départ orientée en vue d'un exercice ultime d'interprétation. Par ailleurs, l'analyse des représentations de la transcendance que nous envisageons, même menée sur un petit corpus d'arts visuels comme le nôtre, est directement en lien avec l'analyse qualitative dans la mesure où elle vise également à mieux saisir la notion de transcendance et ses possibles expressions dans l'imaginaire contemporain. À sa manière, l'analyse de notre corpus participe à la discussion théorique entourant la notion de transcendance.

³² Comme le dit Jean-Jacques Wunenburger de l'approche lexicographique du sacré, celle-ci « permet déjà de prendre la mesure de l'ambiguïté et de la complexité du phénomène ». Dans *Le sacré*, coll. « Que sais-je? », n° 1912, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 5.

L'enjeu interprétatif apporte en effet un éclairage intéressant sur le débat entourant les questions de la pertinence de la notion de transcendance. Comme nous le verrons dans la première partie du mémoire, définir la transcendance n'est pas une chose simple ; tenter de la conceptualiser ou même de l'abolir implique bien souvent de s'exposer aux paradoxes, aux torsions, aux équivoques. Toutefois, bien que la transcendance soit une notion hautement problématique — que ses représentations soient par *nature* impossibles, au mieux ambiguës ou, depuis peu, soi-disant mortes — devons-nous pour autant la condamner à l'index des tenants du sécularisme ? L'enjeu interprétatif prend ici toute sa valeur ; il met en relief une problématique liée à un certain mutisme à l'égard de la transcendance.

Les réserves à l'égard de la notion de transcendance génèrent des conditions d'interprétation particulière. Dans le va-et-vient des idées, certaines détiennent un « pouvoir neutralisant³³ », selon l'expression de Bertrand Gervais : pourquoi, en effet, questionner ce qui semble aller de soi ; pourquoi chercher de la transcendance quand, d'évidence, il n'y en a plus ? L'interprétation se fait alors « sur le mode de la défamiliarisation, de la désautomatisation, montrant l'artifice et l'opaque dans ce qui était d'abord présenté comme naturel et transparent³⁴ ». L'enjeu interprétatif est alors une question liée à la décision même d'interpréter ou non tel objet.

La notion de transcendance, comme clé de lecture d'une œuvre d'art, forme bien un cadre de référence parmi de multiples cadres possibles ; une analyse menée avec les éléments constitutifs de la notion de transcendance ne prétend pas pouvoir épuiser les possibilités de signification de l'objet ou encore fermer l'acte interprétatif. Les enjeux

³³ Bertrand Gervais, « De quelques enjeux de l'interprétation », dans Nycole Paquin (dir.), *De l'interprétation en arts visuels*, Montréal, Triptyque, 2004, p. 33.

³⁴ *Ibidem*.

de sens soulevés par cette recherche sont pourtant considérables, si on considère avec Gervais que ce

[...] qui varie, d'une pratique à l'autre, ce ne sont pas les variables en jeu, mais bien les conditions matérielles de leur utilisation, l'impact que peut avoir l'interprétation sur nos vies et nos comportements. Plus cet impact est grand, et plus les mécanismes de contrôle sont complexes, plus l'importance des institutions qui garantissent la justesse des interprétations est grande.³⁵

L'enjeu interprétatif, en prenant en considération le contexte de réception de l'œuvre, concerne donc les préjugés de lecture. Prendre conscience de cela, c'est déjà réfléchir sur l'interprétation ; comme le dit encore Gervais, c'est « poser un monde qui n'est plus transparent mais opaque, un monde qui ne se laisse pas décrire comme un phénomène simple et assuré, s'imposant d'emblée, mais qui demande d'être traduit, expliqué, éclairci, démêlé, interprété³⁶ ». Prendre un objet et poser un regard à la lumière d'une nouvelle hypothèse participe d'un processus interprétatif « qui prend la relève quand des aspects de l'objet échappent [aux] pré-compris et qu'ils requièrent, pour leur explication, un travail d'invention, de mise en relation faisant apparaître des propriétés ou des sens nouveaux³⁷ ». Les œuvres de notre corpus mettent en relation des éléments formels et iconiques qui ne vont pas de soi et, en ce sens, elles répondent en elles-mêmes aux conditions d'interprétation définies par Gervais.

Ainsi, en faisant le pari de l'interprétation pris au sens de ce double enjeu — c'est à dire en regard du contexte problématique autour de la notion de transcendance et en regard d'un travail de mise en sens appelé par les œuvres elles-mêmes —, notre démarche générale emprunte d'une certaine manière la voie de l'*herméneutique*

³⁵ *Idem*, p. 34.

³⁶ *Idem*, p. 17.

³⁷ *Idem*, p. 31.

critique. Celle-ci opère alors une jonction entre deux démarches — l'analyse qualitative et l'interprétation — qui tendaient déjà l'une vers l'autre.

Nous ne prétendons en rien au titre d'herméneute ; cependant, dans le retour à la « lettre » et dans la dialectique entre l'objet et son contexte (production et réception), nous reconnaissons une parenté entre la démarche herméneutique et la démarche générale de notre recherche. Cette parenté se manifeste, d'une part, dans la manière d'aborder la notion de transcendance, soit en s'intéressant d'abord aux mots qui la définissent, voire qui l'abrogent, et d'autre part, dans la manière d'aborder la sémantique des œuvres de notre corpus par leur contenu formel et iconique.

En effet, dans la longue tradition herméneutique, le refus du positivisme — caractérisant une « herméneutique spéciale » propre à la théologie et la philologie — et de l'ontologisation — caractérisant une « herméneutique générale ou philosophique » — a conduit, depuis le milieu du 20^e siècle, à la définition d'une herméneutique critique³⁸. Cette dernière se trouve engagée dans une dialectique entre l'œuvre et le contexte, entre le signifiant³⁹ et les préjugés de lecture. Comme l'écrit Denis Thouard de l'herméneutique critique, « [...] le texte perd son évidence culturelle au profit de la lettre. Ce premier mouvement, tout négatif en apparence, fait ressortir l'aspérité de la lettre à partir de laquelle la reconstruction du sens peut être entreprise⁴⁰ ». C'est ce que nous tentons de faire avec la notion de transcendance, en prenant, d'un côté, les réflexions théoriques et, de l'autre, les représentations visuelles de cette idée. Pour Thouard, l'herméneutique critique « réside dans cette réflexion

³⁸ Sur cette histoire, voir Denis Thouard, « Qu'est-ce qu'une " herméneutique critique " ? », 18 p. In *Méthodos. Savoirs et textes* : 2, 2002 *Esprit Mind/Geist*. En ligne. <methodos.revues.org/100>. Consulté le 3 juin 2011.

³⁹ Nous prenons la liberté d'employer le terme « signifiant » pour contourner la primauté du texte ou de la lettre sur l'image ou l'iconique qui caractérise souvent les réflexions sur l'herméneutique.

⁴⁰ Thouard, « Qu'est-ce qu'une " herméneutique critique " ? », p. 6.

première sur les attentes du sens, les différentes formes du sens commun dont on ne peut prendre conscience que par un geste méthodique radical de retour à la lettre⁴¹ ». Ce sont là, en quelque sorte, les premiers principes (intuitifs) qui traduisent notre démarche.

Il ne faudrait pas voir là une méthode tautologique réduisant notre recherche à « prendre la transcendance pour trouver de la transcendance ». Ne va-t-on pas à la pêche avec des poissons ? Il y a certes des risques associés à la proximité de l'outil et de l'objet ; toutefois, l'application de notre grille de lecture à un corpus raisonné a précisément pour objectif d'en juger la validité.

Plus exactement, nous voulons, dans un premier temps, éprouver la valeur discriminante de la grille de lecture. Pour ce faire, nous mènerons une analyse comparée entre les portraits photographiques de Kate O'Brien, *Sans titre* (2008), et de Rineke Dijkstra, *Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994* (1994) — ceux-ci ayant été choisis sur la base de la thématique de l'origine commune aux deux œuvres. Par cet exercice, nous voulons en outre souligner que nous ne sommes *pas* à la recherche d'une « vérité de la transcendance » ou d'une « transcendance de l'œuvre » ; une telle problématique, dans laquelle on chercherait par exemple à savoir laquelle de ces deux œuvres représente « vraiment » le thème de transcendance, serait, à notre avis, stérile. Nous voulons plutôt montrer comment l'opérationnalisation de la notion de transcendance s'appuie sur les éléments formels et iconiques d'une image ; nous voulons en outre montrer que c'est dans la dynamique de cet échange — riche ou pauvre — entre les éléments conceptuels de

⁴¹ *Ibidem.*

cette notion et l'image qu'il devient possible de juger de la présence ou non du thème de la transcendance dans une œuvre.

L'analyse du vidéo *My Girls* réalisé par Jon Vermilyea (2008) montrera, dans un deuxième temps, la valeur interprétative d'une proposition théorique de l'idée de transcendance. Nous privilégierons alors la mise en dialogue des éléments formels et iconiques avec les éléments thématiques et théoriques de l'essai *Du sens de la vie* du philosophe Jean Grondin. L'idée d'une trajectoire inhérente à la vie semble marquer le point de départ de la réflexion du philosophe comme la trame narrative du clip. Dans cette analyse, nous verrons alors comment l'imaginaire organique et l'imaginaire cosmique servent de thématiques pour camper les propositions de *My Girls* et *Du sens de la vie* et, ultimement, pour traduire l'idée de transcendance.

Au terme de la lecture de ces trois œuvres, nous serons alors à même de porter un regard critique sur la grille de lecture que nous avons élaborée.

Plan du mémoire

Ce mémoire est divisé en trois parties. Dans la première partie du mémoire, nous poursuivrons la discussion théorique sur la notion de transcendance amorcée en introduction. Nous consacrerons le premier chapitre à présenter brièvement les débats contemporains autour de la notion de transcendance, à montrer le caractère plurivoque de cette notion, puis à proposer une définition opératoire de la transcendance. Nous apporterons encore davantage d'intelligibilité à cette notion dans le second chapitre, en distinguant la notion de transcendance des notions de sublime, de sacré et de Dieu avec lesquelles elle est couramment confondue. Le chapitre trois, qui constitue à lui seul la seconde partie du mémoire, consistera en un effort de traduction de cette série de référents interprétatifs initiaux (cadre théorique) en une

grille de lecture opérationnelle pour une sémiotique du langage visuel. Ainsi, à la manière d'une cheville, cette seconde partie relie la première à la dernière. Celle-ci sera consacrée à l'application de la grille de lecture à un corpus de trois œuvres. Dans le quatrième chapitre, nous montrerons la valeur discriminante de cette grille par le biais d'une analyse comparée menée sur les portraits photographiques de Kate O'Brien, *Sans titre* (2008) et de Rineke Dijkstra, *Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994* (1994). Enfin, nous illustrerons un cas de concordances conceptuelles entre une image et un texte théorique dans le dernier chapitre, avec l'analyse du vidéoclip *My Girls* du groupe Animal Collective, réalisé par Jon Vermilyea (2008). Nous espérons pouvoir tirer de la réponse du corpus à la grille de lecture des résultats pouvant contribuer à son amélioration. En effet, nous aimerions savoir si les éléments constitutifs de cette grille pourraient ultérieurement servir des objectifs visant à répertorier les tendances actuelles de l'imaginaire de la transcendance dans une recherche de plus longue haleine, qui consisterait en l'analyse d'un plus vaste corpus d'images.

PREMIÈRE PARTIE

SITUER LA NOTION DE TRANSCENDANCE RÉFÉRENTS INTERPRÉTATIFS INITIAUX (CADRE THÉORIQUE)

CHAPITRE I

POUR UNE DÉFINITION OPÉRATOIRE DE LA NOTION DE TRANSCENDANCE

Le travail de définition constitue souvent une difficulté importante de la recherche, où les écueils sont nombreux. Dans le cas de la transcendance, comme dans le cas de plusieurs autres concepts fondamentaux, le travail de définition pourrait faire l'objet de toute une recherche. À cet égard, on ne s'étonnera pas de voir émerger une intelligibilité grandissante sur cette notion au fil des différentes parties de ce mémoire. C'est que nous n'échappons pas au caractère fuyant, ambigu et parfois paradoxal de cette notion, pas plus que nous ne pouvons faire l'économie d'une longue mise en contexte pour en esquisser les contours.

En introduction, nous contextualisons la recherche en mentionnant, d'une part, combien les éléments constitutifs de la notion de transcendance nous semblaient sous-estimés dans les recherches sur l'imaginaire et, d'autre part, comment les questions à l'égard de l'idée de transcendance et de ses représentations dans les arts visuels nous avaient paru absentes des écrits sur les productions actuelles en arts visuels ou, au mieux, traduites de manière limitée par la référence chrétienne. Cette mise en contexte découle d'un débat sous-jacent sur la pertinence de la notion de transcendance dans le contexte actuel — que trop de nos contemporains voient comme unilatéralement sécularisé. Pourtant, même aujourd'hui, peut-on réellement se passer d'une telle notion ?

Dans le présent chapitre, nous tâcherons de donner une réponse à cette question. Dans un premier temps, par le biais d'un dialogue entre plusieurs auteurs, nous situerons la transcendance, d'une part, en regard du débat qui a cours quant à la pertinence de cette notion dans le contexte actuel. Nous verrons alors que l'économie de cette notion se révèle souvent bien superficielle. D'autre part, nous situerons la transcendance en présentant une structure conceptuelle du phénomène religieux qui donne à penser la pluralité des formes de transcendance et, par conséquent, une cartographie de celle-ci. Pour terminer, nous proposerons une définition opératoire de la transcendance.

1.1 La transcendance, une notion stérile ou incontournable ?

Un débat toujours en cours

1.1.1 Un contexte préjudiciel

La littérature fait état d'un nombre important de débats différents sur la pertinence de notions telles que la transcendance et la religion, traduisant ainsi la difficulté de problématiser ces questions. Toutefois, en dépit de cette multiplicité des problématiques à l'égard de la transcendance plus précisément — pluralité par laquelle la complexité des enjeux socioculturels liés à ce thème est soulignée —, les écrits consultés font état d'un contexte dépeint de manière unanime par les auteurs. Pour reprendre une formule lapidaire de Schmuël Trigano, la « religion a joué comme le critère du partage tradition-modernité¹ ». Que l'on définit cette scission par le passage d'une pensée croyante à une pensée rationnelle ou par le rejet de

¹ Schmuël Trigano, « Les torsions de la transcendance », *Revue du MAUSS*, 2003, vol. 2, n° 22, p. 54.

l'« enracinement aux régulations religieuses² » au nom du « refus des arguments d'autorité et de la liberté de conscience³ », un rapport trouble à la transcendance — et à la religion en général — semble s'être installé dans l'imaginaire du sujet moderne. Ce rapport semble caractériser tout le contexte occidental ambiant : toute association au religieux est perçue comme nuisible à l'idéologie moderne, au développement de la rationalité et au progrès.

Dans un article intitulé « Religion et postmodernité : un problème d'identité », Denis Jeffrey s'intéresse à cette ténacité des réserves à l'égard de la religion, à ce qui fait de la modernité, comme il le dit, une « religion de l'antireligion » ou une « religion de la peur de la religion⁴ ». Selon lui, le sujet moderne « arrive mal à conjuguer les rationalités du progrès à l'indicatif religieux⁵ ». Fidèle aux représentations du monde moderne, ce sujet « se constitue en essayant d'éliminer l'indéterminé qui empoisonne sa capacité de maîtrise⁶ ». Toute forme d'obéissance à des conceptions traditionnelles et orthodoxes de la religion est considérée comme préjudiciable à son autonomie et à son émancipation.

Cette « crise est structurelle⁷ », dira Luc Ferry dans son ouvrage *L'homme-Dieu ou le sens de la vie* ; le philosophe l'associe lui aussi « à l'érosion que l'univers laïc et démocratique fait subir, sans exception, à toutes les formes de religiosité traditionnelles⁸ », mais également à la montée de l'individualisme qui, parallèlement, fait « de toute part obstacle aux dogmes et aux arguments d'autorité⁹ ». Cette contingence a mis de plus en plus à distance la question du sens de la vie et ce, jusque

² Denis Jeffrey, « Religion et postmodernité : un problème d'identité », *Religiologiques*, n° 19, printemps, 1999, p. 22.

³ Luc Ferry, *L'homme-Dieu ou le sens de la vie*, Paris, Librairie générale française, 1997, p. 47.

⁴ Jeffrey, « Religion et postmodernité », p. 16.

⁵ *Idem*, p. 15.

⁶ *Idem*, p. 26.

⁷ Ferry, *L'homme-Dieu*, p. 19.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

dans la sphère de la philosophie elle-même, ce dont s'inquiète Ferry dans son ouvrage. Pour lui, le retrait de la question du sens s'inscrit dans le contexte d'un humanisme radical, allergique à toute forme de transcendance, c'est-à-dire à tout postulat de souveraineté ou à toute idée d'extériorité irréductible.

Le philosophe de la religion Leszek Kolakowski problématise le rapport trouble à la transcendance en des termes semblables.

Nous vivons dans un monde où toutes les formes et toutes les distinctions héritées subissent des attaques violentes, au nom d'un idéal d'homogénéité totale et par le moyen d'équations vagues d'après lesquelles toute différence veut dire hiérarchie, toute hiérarchie veut dire oppression. Nous avons parfois l'impression que tous les signes et tous les mots qui formaient notre réseau conceptuel de base, et qui mettaient à notre disposition un système de distinctions rudimentaires, s'écroulent sous nos yeux : c'est comme si toutes les barrières entre les notions opposées s'effaçaient au fur et à mesure.¹⁰

Une telle thèse paraîtra assurément faible dans la lunette des approches déconstructivistes et poststructuralistes. Il y a certes, en Europe et Amérique du Nord, une part du mouvement culturel qui valorise, voire exacerbe, la porosité des frontières — on pense, par exemple, aux mouvements *queer* —, mais lorsque Kolakowski problématise le contexte contemporain de l'Occident, en avançant que d'un « monde où tous [les] mots dégageaient et identifiaient certains objets, qualités et situations bien définis, groupés en paires opposées, nous sommes passés à un autre monde où les oppositions et les classifications les plus importantes ont cessé d'avoir cours¹¹ », il généralise à l'ensemble d'une culture ce qui demeure encore aujourd'hui l'apanage de certaines élites intellectuelles et de certains mouvements sociaux militants.

D'une position à l'autre, ce qui précède nous amène à douter que l'on puisse réellement, en sciences humaines et sociales comme dans l'acte interprétatif des arts

¹⁰ Leszek Kolakowski, « La revanche du sacré dans la culture profane », *Revue du MAUSS*, 2003, vol. 2, n° 22, p. 58.

¹¹ *Ibidem*.

visuels, se passer de notions duelles, de l'idée d'une altérité, d'une extériorité, voire d'une transcendance.

1.1.2 L'abolition de la notion de transcendance : un exercice peu concluant

Le *Dictionnaire de philosophie* des éditions Encyclopædia Universalis constitue un exemple surprenant de cette position séculariste¹² s'appliquant au principe duel par excellence, la transcendance. En endossant la subordination de la notion de transcendance à la rubrique « Immanence », le *Dictionnaire de philosophie* met en application la proposition pour le moins radicale de Robert Misrahi présentée en introduction. Ce choix éditorial octroie à la définition du philosophe une autorité qui, dans les faits, conduit la notion transcendance dans un labyrinthe conceptuel, sans pour autant réussir à réellement faire l'économie de son idée. S'il faut aujourd'hui savoir que les principales définitions historiques de la transcendance se trouvent à la rubrique « Immanence », faudra-t-il les chercher demain sous la rubrique « Réfléchi », soit le principe dont Misrahi dit qu'il reflète mieux la réalité contemporaine que l'idée de transcendance ? Cette proposition nous laisse sceptique. En fait, le problème avec ce type de définitions, c'est qu'elles finissent toujours par (re)poser une réalité, une valeur, un principe au sommet d'une chaîne de valorisation. Autrement dit, une forme d'idéalité qui, pour revenir à Ferry, donne un sens, une direction, à la vie. S'interdire l'emploi du mot « transcendance » est loin de garantir la mort de l'idée portée par ce signifiant.

Les propositions immanentistes sont, en ce sens, exemplaires. Parmi plusieurs cas de figure possibles, le « plan d'immanence » de Gilles Deleuze, d'inspiration

¹² Nous empruntons l'expression à Friedrich Gogarten qui, aux dires de Roland Chagnon, « est demeuré célèbre pour sa distinction entre sécularisation et sécularisme ». Ce dernier serait une idéologie en vertu de laquelle serait exclue toute transcendance. Roland Chagnon, « Religion, sécularisation et déplacement du sacré », dans Yvon Desrosiers (dir), *Religion et culture au Québec : figures contemporaines du sacré*, Montréal, Fides, 1986, p. 29.

spinozienne, permettra ici d'illustrer notre propos. Lorsque Deleuze présente le concept de corps sans organe¹³, il tente d'inscrire ce dernier dans ce qu'il appelle le « champ d'immanence du désir¹⁴ ». Or, pour ce faire, le penseur n'arrive pas à faire l'économie de l'idée de transcendance ; au mieux, il évite le mot au prix de contradictions plutôt éloquentes. Le champ d'immanence, écrit-il, « n'est pas intérieur au moi, mais ne vient pas davantage d'un moi extérieur ou d'un non-moi. Il est plutôt comme le *Dehors absolu*, qui ne connaît plus les Moi, parce que *l'intérieur et l'extérieur font également partie de l'immanence où ils ont fondu*¹⁵ ». La caractéristique fondamentale de la notion d'immanence réfère à l'intérieur, à ce qui « demeure en », selon son étymologie latine¹⁶ ; par conséquent, Deleuze, en parlant d'une *immanence du dehors absolu*, introduit un oxymore qui fournit le premier indice de la difficulté devant laquelle se trouve le philosophe pour éviter la notion de transcendance. En outre, on peut se demander pourquoi la fusion de l'intérieur et de l'extérieur s'opère dans l'immanence et non dans la transcendance. C'est pourtant ce que fait Deleuze sans le dire textuellement, puisque cette fusion culmine, non plus dans l'immanence, mais bien dans l'Immanence. Cette lettre majuscule trahit l'idée d'un plan homogène, elle donne une valeur surajoutée, idéale et ultime qui change le

¹³ Dans *Mille plateaux*, le corps sans organe (CoS) est décrit par Deleuze comme un ensemble de pratiques que nous attachons à la subjectivité — à une conscience de soi et du monde. Sa fonction est de permettre à un sujet de pénétrer le monde environnant et d'être pénétré par lui. Autrement dit, le CoS touche au déploiement des possibilités d'un sujet d'affecter son monde et d'être affecté par lui ; ce faisant, celui-ci se prémunit contre la fixité et la mort — psychique, peut-on penser. Dépendant de la matérialité du corps biologique, le CoS est toutefois à dissocier de l'organisme. À l'inverse du cloisonnement du corps biologique dans un système de régulations organiques, le CoS est libre et ouvert à l'infini des possibles. Il est le lieu des échanges d'intensité. Selon Deleuze, le CoS préexiste toujours déjà ; il importe alors de le faire advenir. Le chapitre que le philosophe consacre à cette idée donne lieu à une véritable méthode, non seulement pour la fabrication d'un CoS, mais d'un CoS « plein », qui ne soit ni vide ni cancéreux, de sorte que le concept de CoS de Deleuze constitue au final une éthique du savoir être. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 6. 28 novembre 1947. Comment se faire un CoS », dans *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 185-204.

¹⁴ Le désir, soit dit en passant, constitue ici un horizon valorisé et nécessairement reconduit sur le plan d'une conscience qui s'auto-suffit dans cet état-expérience du désir.

¹⁵ Deleuze, « Comment se faire un CoS », p. 194. Nous soulignons.

¹⁶ Sébastien Bauer et Dalibor Frioux, « Immanence », dans Michel Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse & CNRS, 2006, p. 406.

sens initial de l'idée d'immanence et la charge symboliquement. En introduisant de l'« Immanence », Deleuze produit de l'hétéronomie.

La proposition de Deleuze tend à montrer comment les paradoxes semblent plus facilement conciliables lorsqu'il est question d'immanence que de transcendance. Considérant le contexte préjudiciel dépeint plus tôt, il semble évident que l'origine religieuse de la transcendance tienne certains contemporains à distance de cette notion ; on lui préfère assurément son opposé, l'immanence, qui traduit généralement une position critique opposée à un principe extra-mondain, à une transcendance. C'est pourtant oublier qu'à l'origine, l'immanence est également un concept religieux¹⁷.

Ainsi, dans cet exemple immanentiste, « ce n'est pas tant la compréhension du concept d'immanence [ou d'Immanence au sens deleuzien] qui fait problème que son usage comme valeur¹⁸ ». Le déplacement du rapport immanence-transcendance à un rapport immanence-Immanence reconduit, en réalité, les mêmes structures dialectiques : une valeur transcendante, l'Immanence, se trouve mise en dialogue avec une « petite immanence ». Par conséquent, cet exemple illustre la difficulté conceptuelle de sortir efficacement d'un système binaire symbolisant la relation dialectique entre un « plan d'immanence » et un plan d'un autre type — un plan plus complet, plus absolu, plus total, plus infini, plus inconditionné et qui, en comparaison à la réalité immanente, se présente comme une altérité, une extériorité, une transcendance. C'est cette difficulté qui amène plusieurs penseurs à rejeter l'idée qu'on puisse réellement se soustraire au phénomène religieux, que l'on puisse se passer de notions telle la transcendance.

¹⁷ Par exemple, dans le monde latin préchrétien, les premières occurrences de l'idée d'immanence ont d'abord défini le panthéisme. Par la suite, l'idée d'immanence a donné une consistance théologique au dogme de l'incarnation dans le christianisme. Bauer, « Immanence », p. 406.

¹⁸ *Idem.*

La thèse défendue par Trigano, dans son ouvrage *Qu'est-ce que la religion ? La transcendance des sociologues*, s'inscrit en ce sens. Le sociologue en résume ainsi les grandes lignes dans un article intitulé « Les torsions de la transcendance » :

Les sociologues n'ont pu penser le phénomène religieux dans l'immanence, c'est-à-dire en fonction de logiques sociales auto-constituées, sans poser un moment originel de type mythique, ou fabuleux, échappant à la rationalité ou à la saisie comme à la vérification empiriques et sans lequel leur interprétation reste impossible. Toutes les théories de la sociologie de la religion se fondent sur un mythe heuristique. L'immanentisation de la religion supposait qu'on en maîtrise la « scène primitive », l'origine, ainsi rapatriée du ciel vers la terre. Mais le ciel s'est reconstitué sur la terre.¹⁹

[...]

Ce faisant, la théorie sociologique a perpétué la formalité même de la transcendance dans sa démarche explicative pourtant immanentiste.²⁰

[...]

Je n'avance pas que la religion échappe à toute approche sociologique parce qu'elle a partie intrinsèquement liée avec la transcendance, mais que les théoriciens qui ont voulu l'expliquer par l'immanence ont eu aussi partie liée avec la transcendance, dans l'acte même de penser et dans la croyance personnelle, même si cela s'est produit à leur insu.²¹

Les critiques formulées par Trigano s'appliquent parfaitement à la conceptualisation philosophique deleuzienne du plan d'Immanence et du corps sans organe qui s'y inscrit. Ces concepts traduisent une « scène primitive », ils mettent en évidence la « transcendance des philosophes » et les « torsions » que ces derniers lui imposent. Qui plus est, ces concepts s'accordent avec une certaine compréhension du phénomène religieux.

1.1.3 De la difficulté de faire l'économie de l'idée de transcendance

Si l'on tient pour vraie l'idée qu'une période de questionnements critiques à l'égard des valeurs modernes caractérise aujourd'hui les contemporains héritiers de la pensée

¹⁹ Trigano, « Les torsions de la transcendance », p. 51.

²⁰ *Idem*, p. 52.

²¹ *Ibidem*.

occidentale moderne²², on peut penser que le rapport trouble à la transcendance est surtout celui des tenants d'une idéologie laïque et qu'il s'apparente davantage, comme le suggère Trigano, à un problème conceptuel qu'à une réalité sociologique.

Le chercheur postmoderne désire montrer que la religion ne s'oppose pas à la conception moderne de la raison. En fait, il envisage de mettre en évidence la duplicité du sujet moderne quant à la religion. Le sujet moderne éprouve une grande gêne à exprimer ses sentiments religieux. Mais dans l'ancre de l'intimité, il racontera ses croyances, ses rituels, ses pratiques spirituelles, ses expériences mystiques.²³

Considérant cela, à quoi tient cette difficulté conceptuelle, décrite précédemment, et comment expliquer ou faire une place à cette duplicité du sujet moderne, puisque dans les faits, en dépit de l'univers laïc et de son idéal de rationalité, ce dernier continue à investir la sphère de l'invisible²⁴ ? La question occupe une large part dans le débat sur la religion et sur la place de la transcendance dans le contexte contemporain.

Leszek Kolakowski demande : « [...] persiste-t-il un résidu indestructible dans le phénomène religieux en tant que tel ? Fait-il partie, inaliénablement, de la culture ? Nous voudrions savoir si le besoin religieux est indissoluble et ne se laisse ni remplacer ni refouler par d'autres satisfactions.²⁵ »

Pour Alain Caillé, cette question demeure lancinante. Est-ce qu'une société humaine, s'interroge-t-il,

²² Nous avons vu cette définition de la postmodernité plus tôt avec Boris Groys. Denis Jeffrey va dans le même sens : pour lui, la « [...] postmodernité caractérise le moment de la modernité où le fait d'être moderne est radicalement remis en question ». Dans « Religion et postmodernité », p. 20.

²³ Jeffrey, « Religion et postmodernité », p. 20.

²⁴ Il faut penser aux professeurs universitaires qui s'enquêtent de votre signe astrologique ; à la scène musicale alternative, représentant soi-disant une élite intellectuelle athée mais de laquelle on peut entendre des propos pourtant très pieux ; ou encore à un voisin aux apparences des plus « séculières » et qui vous (r)assure que les esprits habitant dans votre vieux logement montréalais sont bienveillants.

²⁵ Kolakowski, « La revanche du sacré dans la culture profane », p. 56.

[...] peut s'instituer comme telle en se pensant exclusivement comme une société des humains vivants et contemporains sans faire aucune référence à son inscription dans l'univers des invisibles et sans apporter des réponses propres aux questions jusque-là prises en charge par la religion en référence au religieux [?]²⁶

[...D]ans quelle mesure une société moderne, rationalisée, spécialisée et vouée à l'utilitarisme économiciste peut-elle se dispenser de s'appuyer sur les restes d'une religion historique et de s'en nourrir?

[...D]ans quelle mesure une société peut-elle vivre et se définir sans un certain stock de valeurs et de croyances communes?

[...D]ans quelle mesure des valeurs proprement laïques — s'abstenant de toute référence à une transcendance quelconque — peuvent-elles jouer le même rôle que les croyances religieuses disparues?²⁷

Or donc, « [v]ivons-nous la “ mort de Dieu ” ou, au contraire, le retour du religieux ? La question n'en finit plus de se poser²⁸ », comme en témoignent Eric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot dans la préface qui introduit un dialogue entre Luc Ferry et Marcel Gauchet. Pourtant, il est possible qu'aucune de ces formules ne soit exacte. En effet, comme nous le verrons plus en détail au chapitre deux, la *question de Dieu* semble invalider l'une et l'autre de ces propositions : la mort de dieu ne saurait interrompre les questions posées concernant l'origine, l'éthique et la finitude de la vie humaine, de même qu'elle ne saurait raréfier l'idée d'un absolu, d'une altérité, d'un infini, d'une transcendance. En ce sens, de quel « retour du religieux » peut-il être question ? L'insolubilité et l'urgence de la question de Dieu, comme nous le verrons bientôt, jouent un rôle fondamental dans la difficulté que rencontrent ceux et celles qui tentent de faire l'économie des notions que nous abordons dans cette recherche.

Cette conception de la question de Dieu ne fait toutefois pas l'unanimité : qu'il y ait un besoin de répondre aux interrogations existentielles n'assure en rien qu'une

²⁶ Alain Caillé, « Nouvelles thèses sur la religion », *Revue du MAUSS*, vol. 2, n° 22, 2003, p. 325.

²⁷ *Idem*, p. 326.

²⁸ Préface d'Eric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot, dans Luc Ferry et Marcel Gauchet, *Le religieux après la religion*, Paris, Grasset, 2004, p. 7.

réponse soit formulée, signale Gauchet²⁹. Le problème tiendrait-il alors à un « abus de langage », pour reprendre les termes qui inaugurent un débat opposant Ferry et Gauchet ? Le vocabulaire religieux est-il toujours légitime ? N'est-il pas abusif ?³⁰ Pour Gauchet, le cœur du problème prend en effet racine dans une question de définition du religieux, dans ce qu'on entend lorsqu'on parle de « sacré », de « divin », de « religieux », de « transcendance ». Au regard de sa lecture (strictement) socio-politique du fait religieux, cet obstacle lui paraît, en définitive, insurmontable. Cette position représente bien le malaise qui apparaît lorsque vient le temps de parler du religieux en restant en accord avec la pensée moderne.

Ferry croit également qu'il serait très étonnant que le désenchantement, tel que défini par Gauchet, laisse intacts les termes du problème. Il ajoute toutefois : « [...] le réinvestissement du vocabulaire religieux me paraît inévitable³¹ ». Dans un ouvrage synthèse sur la philosophie de la religion, Jean Grondin abonde dans le même sens :

[...] la fin de la religion ne peut guère être proclamée que si l'on croit en autre chose. Mais en quoi ? C'est à ceux qui veulent dépasser le stade religieux de l'humanité qu'il appartient de le dire [...]. Il se pourrait toutefois qu'il leur soit difficile de le faire sans de massifs emprunts au discours religieux.³²

La position commune à Ferry et Grondin est, pour sa part, représentative de l'importance accordée aux discours religieux et aux transcendances qui y sont avancées. La légitimité du discours sur la religion et sur la transcendance n'est plus accordée sur la base exclusive d'un regard historique ou historien, mais le religieux et la transcendance sont acceptés comme des catégories en elles-mêmes légitimes aujourd'hui³³. De telles tentatives de légitimation ne s'appuient pas sur un principe de mort-renaissance du religieux, une sorte de retour du balancier pour reprendre

²⁹ *Idem*, p. 79.

³⁰ *Idem*, p. 19. Nous évoquions cette question dans le chapitre précédent.

³¹ *Idem*, p. 92-93.

³² Jean Grondin, *La philosophie de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 37.

³³ Ferry et Gauchet, *Le religieux après la religion*, p. 19.

l'image que propose Ferry³⁴, mais elles postulent plutôt que l'idée de transcendance, loin de disparaître, s'articule différemment selon les époques.

Nous avons souligné cette adaptabilité des représentations et des pratiques religieuses au cours de l'histoire en Introduction. Avec Wunenburger, McGuire, Freitag et Ferry, nous avons voulu montrer que la présence constante de la notion de transcendance dans l'histoire de l'humanité était possiblement assurée par sa capacité de transformation. Pour Grondin, cette

[...] universalité de la religion vient souligner [...] qu'aucun [humain] n'existe vraiment sans quelque forme de religion, c'est-à-dire sans quelque orientation fondamentale au sujet de son existence, aussi embryonnaire soit-elle, et que certains préféreront appeler spiritualité, vision du monde ou philosophie de la vie.³⁵

Ainsi, à l'inverse de Gauchet, Ferry et Grondin doutent fortement que soit disparu jusqu'au pressentiment d'une transcendance après la mort de Dieu. Il se pourrait, prévient Ferry,

[...] qu'au lieu de fuir cette contradiction il nous faille l'approfondir et la penser. Il se pourrait que toute transcendance n'ait pas disparu au seul profit de l'ordre cosmique ou de l'individu roi, mais qu'elle se soit transformée pour s'accorder aux limites que lui impose désormais l'humanisme moderne.³⁶

[...]

La modernité n'est pas rejet de la transcendance, mais réaménagement de celle-ci aux conditions de son accord avec le principe du refus de l'argument d'autorité.³⁷

De toute évidence, le contexte préjudiciel que nous avons dépeint plus tôt problématise le thème de la transcendance et de ses représentations plus qu'il n'en stérilise l'usage. Pour emprunter une fois de plus à Trigano ses formules synthétiques, « [l]e moins que l'on puisse dire, c'est que nos repères sont brouillés, tout

³⁴ *Idem*, p. 93.

³⁵ Grondin, *Du sens de la vie*, p. 37.

³⁶ Ferry, *L'homme-Dieu*, p. 29.

³⁷ *Idem*, p. 93.

spécialement ceux qui ont à voir avec les valeurs modernes » ; toutefois, poursuit Trigano, il « est fort possible que l'on n'ait pas encore compris les ressorts ultimes de la religion³⁸ ». Si les systèmes de représentations polarisées entre réalités hétérogènes et le vocabulaire religieux s'accrochent à nos conceptualisations, c'est peut-être parce que le phénomène religieux et, avec lui, les figures de transcendance qu'il véhicule, présentent une efficacité singulière comme pourvoyeurs de sens. À cet égard, leur disparition paraît peut-être encore plus étrange que leur réaménagement.

1.1.4 Au final...

Nous pensons pouvoir trouver des échos du débat sur la pertinence de notions telles la religion et la transcendance dans les productions actuelles en arts visuels ; nous pensons que celles-ci sont à même de témoigner de la tension entre la valorisation de la pensée moderne, d'une part, et la (re)configuration de figures de transcendance, d'autre part. Qu'elles critiquent les réponses passées et présentes, qu'elles en réinvestissent d'anciennes ou en formulent de nouvelles, il nous paraît hors de tout doute que les œuvres actuelles continuent à aborder les questions soulevées par ce débat.

Qui plus est, il est peut-être temps, comme le pense Jacques Dewitt, de concéder aux diverses représentations de la transcendance une valeur de vérité et d'immédiateté ; s'arrêter et « croire les gens qui croient »³⁹, plutôt que de cultiver le scepticisme sur le contenu de leurs croyances ou sur ce qu'ils posent comme transcendance. Nous accordons aux œuvres actuelles cette valeur de témoignage et pensons que les arts visuels peuvent nous instruire sur les formes de transcendance valorisées aujourd'hui. Cette hypothèse ne saurait toutefois être isolée de notre compréhension de la

³⁸ Trigano, « Les torsions de la transcendance », p. 54.

³⁹ Pour reprendre l'expression de Jacques Dewitt dans son article « Croire ce que l'on croit », *Revue du MAUSS*, vol. 2, n° 22, 2003, p. 62-89.

transcendance, soit une transcendance qui se transforme au fil des époques, une transcendance dont les figures sont nécessairement multiples.

1.2 De la transcendance aux transcendances : un ancrage conceptuel dans le phénomène religieux

La transcendance peut bien sûr être identifiée au registre religieux, c'est-à-dire à une extériorité radicale pour laquelle le Dieu chrétien est exemplaire. C'est là une acception courante qui paraît justifiée par le nombre foisonnant de figures de transcendance que cette définition, déjà, recoupe. Toutefois, nous pensons qu'une telle définition fait ombrage à un nombre encore plus important de représentations de la transcendance. L'extériorité de celles-ci, pour moins radicale qu'elle puisse paraître au premier regard, évoque néanmoins des réalités invisibles et éternelles.

1.2.1 La transcendance : une idée aux visages multiples

La capacité d'adaptabilité de l'idée de transcendance au gré des conceptions du monde et des besoins spécifiques à une époque a nécessairement donné naissance à différentes figures de la transcendance qui, loin de disparaître, se sont accumulées, additionnées, parfois même fusionnées. Luc Ferry, dans *L'homme-Dieu*, soutient d'ailleurs cette idée. Au fil de son ouvrage, le philosophe passe de la transcendance à *des transcendances*. En référence à Nietzsche, il parlera plutôt *des fantasmes et des illusions* de la transcendance, préférant, à la forme singulière, la forme plurielle⁴⁰. Cette dernière apparaît dès lors nécessaire pour aborder les représentations de la transcendance, qu'elles soient passées, rejetées ou futures. La proposition de l'humanisme transcendantal, que Ferry développe dans son ouvrage, embrasse en définitive une pluralité de transcendances : « Transcendances, donc, dans

⁴⁰ Ferry, *L'homme-Dieu*, p. 169.

l'immanence à soi, mais néanmoins transcendances radicales au regard du matérialisme⁴¹ », souligne par exemple Ferry, dans un argumentaire en cinq points où il use abondamment de la forme plurielle pour parler de transcendance.

Alain Caillé, dans ses « Nouvelles thèses sur la religion », insiste également sur le caractère plurivoque de la transcendance en identifiant d'emblée deux pôles — horizontal (politique) et vertical (religieux) — comme les deux formes fondamentales de rapport à l'altérité :

[...] [la] transcendance en son principe n'est rien d'autre que *l'irréductibilité de ces altérités* au monde des humains vivants. Cela étant, les diverses religions donnent des interprétations plus ou moins radicalement transcendantes de cette transcendance du religieux.⁴²

Il nous semble que la compréhension de la notion de transcendance reste inséparable d'une prise en considération, dans le temps (au cours de l'histoire) et dans l'espace (selon les cultures), de la diversité des formes que la transcendance a pu prendre. Cette pluralité n'est pas étrangère à une certaine définition du phénomène religieux, celle-là même dont nous évoquons l'importance dans l'intelligibilité de la notion de transcendance.

Parmi les diverses manières de définir le religieux, l'une d'elles accorde une place centrale aux réalités invisibles. Jean-Jacques Wunenburger, Alain Caillé ou encore Leszek Kolakowski relèvent à cet égard trois paramètres singuliers à considérer dans l'étude du phénomène religieux : 1) la réalité invisible ; 2) le culte voué à celle-ci ; 3) la production symbolique qui en découle. Le phénomène religieux se rapporte donc, selon eux, aux formes d'adoration, de vénération ou de ferveur envers une réalité invisible ou éternelle. Cette attitude subjective, qui peut être individuelle ou

⁴¹ *Idem*, p. 173-174.

⁴² Caillé, « Nouvelles thèses sur la religion », p. 320. Nous soulignons.

collective, est toutefois socialement établie, c'est-à-dire que le culte n'est pas simplement individuel, mais se rapporte également à des exigences communautaires par le biais d'institutions et d'un héritage symbolique constitué par les mythes, les rites, les symboles, les dogmes.

Si notre compréhension du religieux ne cherche pas à réduire le phénomène au culte de l'invisible, cette définition a pourtant l'avantage de présenter le sujet de cette recherche comme fin intrinsèque — pour reprendre l'expression de Hans Jonas⁴³ — du religieux. La transcendance se trouve alors située dans un système dans lequel les trois dimensions (réalité invisible, culte, et production symbolique), bien qu'interreliées, peuvent être étudiées individuellement. Notre recherche s'intéresse aux représentations sociales de la réalité invisible, dans la mesure où, dans une compréhension plus inclusive (fonctionnaliste) du phénomène religieux, elles participent, *également*, d'un ensemble symbolique fournissant du sens⁴⁴. Cela dit, le phénomène religieux, défini en regard d'une fin intrinsèque liée aux réalités invisibles, nous aide ainsi à penser la multiplicité des formes de transcendance. En effet, tel que nous le présentons dans ce mémoire, le phénomène religieux compte *trois axes spatiaux et un axe temporel* qui ouvrent sur une multitude de représentations de la transcendance.

Il ne faut pas voir cette multiplicité comme un facteur de dépréciation de la valeur sémantique et symbolique de la notion de transcendance — d'autant plus que l'abondance des propositions ne se limite pas aux pôles ouverts par les quatre axes susmentionnés. Au contraire, la notion de transcendance se comprend précisément à

⁴³ Dans Dewitt, « Croire ce que l'on croit », p. 70.

⁴⁴ Comme le souligne Jean-Paul Willaime dans un commentaire sur les forces et les faiblesses des définitions substantives et fonctionnelles de la religion. « La religion : un lien social articulé au don », *Revue du MAUSS*, vol. 2, n° 22, 2003, p. 253 et 257.

partir du dénominateur commun aux multiples formes de transcendance, d'altérité, d'absolu, de totalité ou de fondement définis en termes d'invisible.

1.2.2 Le phénomène religieux : les trois axes spatiaux d'Alain Caillé

Moins pour la compréhension politico-religieuse des formes de transcendance que pour l'idée de système qui se dégage des réflexions du sociologue, nous reprenons à notre compte les thèses de Caillé sur la religion pour donner à la notion de transcendance un ancrage conceptuel. En effet, le phénomène religieux, en se rapportant à l'irréductibilité de ces altérités, pose le monde immanent dans un rapport dialectique avec une transcendance. Plus précisément, il concerne

[...] l'ensemble des relations créées et entretenues par la société des humains vivants et visibles avec l'ensemble des entités invisibles (défunts, non-nés, esprits des animaux, des minéraux ou des corps célestes, esprits flottants et non affectés). Ou encore *la relation de la société des humains avec la société universelle des invisibles étendue jusqu'à l'infini et à l'éternité*.⁴⁵

Le concept de phénomène religieux comme système de relations, tel que défini par Caillé, réitère l'idée que la transcendance est un lieu posé à l'extérieur de l'immanence, cette dernière étant comprise comme la somme des facteurs naturels et culturels. Autrement dit, l'invisible, la réalité éternelle, le réel inconnu sont posés comme extériorité au visible, à la réalité éphémère, au réel connu. La juxtaposition de deux sphères de réalité forme une frontière. Celle-ci constitue alors pour l'être humain à la fois une limite, en ce qu'elle marque la fin de son lieu d'appartenance, et un horizon, en ce qu'elle marque l'ouverture d'un espace autre. N'étant pas à considérer sur la base d'une vérité empirique, ces frontières possèdent avant tout une valeur symbolique en ce qu'elles sont perçues, habitées ou « franchies », selon ce que nous pourrions nommer le « degré de religiosité » d'un individu ou d'une collectivité.

⁴⁵ Caillé, « Nouvelles thèses sur la religion », p. 318-319. Caillé souligne.

Partant de ce fait, c'est précisément la multiplicité des formes de transcendance posées dans cet espace d'altérité absolue et leur regroupement selon différents types qui rendent possible une cartographie des représentations de la transcendance dans le phénomène religieux. Les trois axes spatiaux que nous empruntons à la théorie du don proposée par Caillé sont les axes vertical, horizontal et longitudinal. Leur pertinence conceptuelle tient justement à leur capacité d'accueillir l'ensemble des définitions spécifiques de la transcendance que nous avons fréquentées jusqu'à présent. Voyons maintenant de manière précise comment les différentes figures de transcendance sont réparties dans la sphère du religieux sur ces trois axes.

Le pôle le plus élevé de l'axe vertical traduit certainement l'idée que se fait le sens commun de la transcendance : celle d'un arrière-monde surnaturel avec ses dieux et ses lieux. Les théologies négatives, qui forment un courant mystique postulant l'impossibilité même de penser la transcendance dans la mesure où l'essence de celle-ci dépasse les catégories de l'entendement humain, appartiennent également à ce pôle. Comme en témoigne l'extrait suivant, la posture prise par la théologie négative — bien qu'elle cohabite ici avec des propositions positives de l'idée de transcendance — présente l'avantage de rendre compte du caractère singulier de ce pôle, à savoir qu'il est le seul à accueillir des « transcendances transcendantes » :

Aussi bien la « transcendance » de Dieu n'est-elle qu'une image provisoire, dont l'usage pédagogique ne doit point faire illusion. La transcendance n'est pas un dépassement de l'en-deçà par l'au-delà, elle n'est pas l'index d'un autre monde ou d'un arrière-monde. Elle ne doit désigner, négativement, que rupture et non-appartenance. Mais aucune signification positive ne peut lui être réservée : se représenter l'absolu selon un rapport de domination, de supériorité, d'élévation, c'est plaquer fantastiquement l'image composite de relations humaines et de situations locales sur un non-sens. L'absolu n'est pas différent et autre, mais indifférent et tout autre. Il est absolument étranger et toute voie d'analogie ou d'éminence prétendant concevoir Dieu comme un plus, un mieux, une surabondance, est en fait le contre-

courant qui nous renvoie à nous-mêmes, à notre existence insatisfaite, substituant à la négation nécessaire de soi une projection délirante de nos propres requêtes.⁴⁶

Pour plusieurs, la notion de transcendance devrait s'arrêter à cet axe vertical. Or, disions-nous plus tôt, cela serait nier la plus grande part des représentations de la transcendance : « les transcendances immanentes ». En effet, si ces transcendances ont bel et bien partie liée avec le monde immanent, selon des paramètres spécifiques, elles n'en participent pas moins de la relation à l'invisible. L'exemple le plus évocateur est l'humain, en tant que dialectique entre soi et l'autre, tel que théorisé par Sartre, Lévinas ou encore Ricœur⁴⁷. Appartenant à la sphère du réel connu, soi et autrui, « soi-même comme un autre » pour condenser l'image avec l'expression de Ricœur, contiennent une part d'invisible et d'inconnaissable que ces philosophes ont posée comme transcendance⁴⁸.

L'humain est également celui qui lie les pôles de l'axe longitudinal au monde immanent. Les représentations de la transcendance de type générationnel mettent le monde des humains vivants en relation avec, d'un côté, leurs ancêtres et, de l'autre, les générations futures. Un premier pôle accueillerait, par exemple, les cultes des morts. En présentant le devoir de sépulture dans le monde grec ancien, Philippe Borgeaud met en lumière le caractère immanent de cette relation religieuse entre les morts et les vivants. Il écrit :

⁴⁶ Claude Bruaire, « Absolu », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2006, p. 12.

⁴⁷ Il s'agit d'une réflexion très dense qui ne peut être résumée ici. Signalons néanmoins que la notion d'altérité prend, chez ces auteurs, une valeur de métacatégorie, qui affecte de manière structurante plusieurs niveaux relationnels dans la constitution ontologique du sujet. (Voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 369.)

⁴⁸ À cet égard, on peut également lire Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, 64 p. ; ou encore Alain Finkielkraut, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, 1984, p 198.

C'est ce culte qui assure au défunt une survie, non pas d'abord dans un au-delà de confort individuel, mais au tréfonds de la mémoire collective, dans le souvenir entretenu (ou enfoui) au sein de la communauté qui seule survit. [...] Dans cette culture de la louange et du blâme la privation de sépulture équivaut à une condamnation, un manquement à la mémoire et à l'intégrité du mort, à la seule survie qui lui soit assurée, celle de la pérennité de son image dans la mémoire sociale.⁴⁹

À l'autre extrémité, apparaissent des propositions telles que celle de Hans Jonas ou encore celle de Michel Freitag. Leurs réflexions, non étrangères à l'horreur insensée de la Deuxième Guerre mondiale et aux risques apocalyptiques contenus dans la technologie moderne, insistent sur la nécessité d'un postulat de transcendance pour fonder une éthique de l'humanité. Possiblement précurseur de cette transcendance que nous nommons générationnelle, la manière dont Jonas définit cet engagement pour le maintien de l'humanité constitue précisément une mise en tension (éthique) entre les générations passées et futures.

Donc pour nous aujourd'hui, le *droit* qui se rattache à l'existence non encore actuelle, mais pouvant être anticipée, de ceux qui viendront plus tard, entraîne *l'obligation* correspondante des auteurs, en vertu de laquelle nous avons des comptes à leur rendre à propos de nos actes qui atteignent les dimensions de ce type d'effets.⁵⁰

De même, Freitag, dans une réflexion sur la fonction sociopolitique de la transcendance, voit la reconstruction d'une tradition civilisationnelle comme le moyen de réintroduire une transcendance dans la culture postmoderne.

Par définition, les civilisations sont « anciennes » et elles se tiennent ainsi à distance du présent tout en y étant inscrites. Elles enveloppent le présent en même temps de leur passé et de l'avenir vers lequel elles tendent dans leur permanence, un avenir qu'elles portent en elles, de manière concrète, comme une volonté de continuité dans un « advenir » toujours incertain et contingent.⁵¹

⁴⁹ Philippe Borgeaud, « D'Antigone à Érigone », dans Muriel Gilbert (dir.), *Antigone et le devoir de sépulture*, Genève, Labor et Fides, 2005, p. 44.

⁵⁰ Hans Jonas, *Le principe responsabilité*, Paris, Cerf, 1990, p. 67.

⁵¹ Michel Freitag, « La dissolution postmoderne de la référence transcendantale », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 33, 1999, p. 215.

Ces réflexions apparaissent comme une éthique de la responsabilité à l'égard de l'idée d'humanité dans laquelle le caractère à la fois immanent et transcendant de la relation à l'invisible est mis en relief. Ainsi, de part en part de l'axe longitudinal, des propositions, pour virtuelles qu'elles soient, n'en demeurent pas moins inscrites dans le monde immanent : les ancêtres y ont habité, les générations futures y habiteront. Ces deux pôles, en posant l'humanité comme excédant le présent — entendu comme immanence, comme un réel connu — mettent ce dernier en relation avec une forme de transcendance envers laquelle un devoir de responsabilité s'institue. Il en va de même avec l'un des pôles de l'axe horizontal.

En effet, le dernier des trois axes accueille des figures de la transcendance associées à la pensée humaine, d'une part, sur le plan de la connaissance et, d'autre part, sur le plan des idées et des valeurs. Ici, il faut penser aux concepts de religion séculière, aux utopies sociales ou aux doctrines de l'accomplissement de l'histoire⁵² ou encore aux philosophies athées tel l'humanisme transcendantal de Luc Ferry que nous évoquions plus tôt. Les idéaux politiques et éthiques s'inscrivent alors dans des discours politiques ou philosophiques

[...] qui imposent un « croire en » au nom d'un supposé « croire que », qui énoncent des propositions normatives imprescriptibles, inviolables, au nom de propositions censément positives et expurgées de toute charge normative. Qui subordonnent la croyance positive à la foi et à l'espérance, mais au nom de la croyance positive. Ou encore : qui affirment que la nécessité d'arrimer le « croire que » au « croire en » est le résultat imposé non par les invisibles, réputés inexistantes, mais par la seule logique positive du « croire que ».⁵³

⁵² Albert Piette, *Les religiosités séculières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 127 p. Voir également Robert Bellah, « La religion civile en Amérique », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 35, 1973, p. 7-22.

⁵³ Caillé, « Nouvelles thèses sur la religion », p. 325.

Ainsi, même posées comme absolues, ces différentes valeurs restent néanmoins des potentialités appartenant à l'immanence ; si elles venaient à se réaliser, elles reconduiraient ou emprunteraient les paramètres même du réel connu.

La dernière forme de transcendance cartographiée est celle d'un réel inconnu à l'intérieur même du réel connu. Si l'animisme, le paganisme, la cosmogonie ou certaines manifestations « nouvel âge » ne s'inscrivent pas sur l'axe vertical, c'est en raison de la part d'invisible qui leur est propre : l'énergie vitale (le mana) n'est pas posée dans une réalité radicalement transcendante comme Dieu peut, par exemple, l'être ; elle serait plutôt située à l'intérieur des formes visibles du réel connu telles que la nature, le cosmos ou l'humain.

Ce pôle prend également en charge une autre forme de réel inconnu, paradoxalement, par le biais d'un questionnement sur l'objet de nos connaissances sur le monde : le réel connu. Kant, dans *La critique de la raison pure*, voit l'irrationalité comme un mouvement inévitable de la raison : « l'élévation transcendantale de notre connaissance rationnelle ne serait pas la cause, mais simplement l'effet de la finalité pratique que nous impose la raison pure⁵⁴ ». Ces idées seront, plus tard, portées et développées par Edmund Husserl. C'est lui le premier qui, en constatant la part d'absence dans toute présence et la capacité de la pensée à reconstituer mentalement la totalité des objets perçus de manière fragmentaire, proposa l'idée d'une transcendance dans l'immanence. À la différence de Kant toutefois, il a « déverticalisé » toute propriété de transcendance relative au registre religieux, pour inscrire celle-ci dans le monde immanent de la pensée et des objets eux-mêmes ; sur un axe horizontal, autrement dit. Pour Husserl,

⁵⁴ Emmanuel Kant, « De l'idéal du souverain bien comme principe qui détermine la fin suprême de la raison », *Critique de la raison pure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 550.

[...] la phénoménologie transcendantale n'est pas une théorie simplement destinée à résoudre le problème historique de l'idéalisme, [...] elle conduit aux « problèmes constitutifs » et aux théories qui embrassent tous les objets concevables que nous pourrions jamais rencontrer — en conséquence, l'ensemble du monde réel pré-donné avec toutes ses catégories d'objets et de même tout le monde « idéal » — et les compréhensibles en tant que corrélats transcendants.⁵⁵

Ces corrélats transcendants traduisent ainsi la possibilité de dépassement propre à la pensée (*epochè* transcendantale) et l'inaccessibilité à la réalité intrinsèque des objets du monde réel. Parlant de la phénoménologie husserlienne, Ferry résume cette idée ainsi :

Elle entend montrer que mes contenus de conscience, en un paradoxe qui fait tout son objet, *contiennent plus que ce qu'ils contiennent effectivement*, qu'il y a pour ainsi dire une part d'invisible dans tout ce qui est visible, une absence au cœur de toute présence.⁵⁶

Pour résumer, l'effort de définition du phénomène religieux, que nous présentons ici comme un système de relations entre deux sphères de réalités hétérogènes, a permis l'articulation de six pôles différents de transcendance. Cela a pu rendre plus compréhensible — du moins nous l'espérons — le caractère plurivoque de la transcendance et de ses formes dites immanentes. Nous avons vu, sur l'axe vertical, *le pôle des transcendants surnaturels et des théologies négatives* (1) ; sur le pôle opposé de cet axe vertical, *l'altérité d'autrui* (2) ; *les pôles générationnels (passé et futur)* (3 et 4) de l'axe longitudinal ; *le pôle des religions séculières et des philosophies athées* (5) de l'axe horizontal ; et enfin, à l'autre bout de l'axe horizontal, nous avons vu que *le pôle du réel inconnu* (6) pouvait prendre soit la forme d'une énergie invisible propre aux éléments matériels de la réalité immanente, soit se révéler sur le plan de nos connaissances sur le monde⁵⁷. Cette schématisation

⁵⁵ Edmund Husserl, « Postface à mes idées directrices pour une phénoménologie pure », *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. par Paul Ricoeur, coll. « Tel », n° 94, Paris, Gallimard, p. 387.

⁵⁶ Ferry, « La transcendance dans l'immanence », dans *L'homme-Dieu*, p. 39.

⁵⁷ L'appendice A présente un schéma de cette complexe cartographie des types de transcendance.

du phénomène religieux ne saurait toutefois être complète sans la présentation d'un axe temporel, sous-jacent à chacun des axes spatiaux définis à l'instant.

1.2.3 Le phénomène religieux : l'axe temporel de Luc Ferry

Nous verrons plus en détail les enjeux relatifs à la question de Dieu dans le chapitre suivant, mais précisons dès maintenant que la transcendance « s'impose » en quelque sorte dès lors que sont posées les questions de l'origine de la vie, du vivre-ensemble (éthique) et de la finitude humaine (salut). Pour Ferry, tous les grands systèmes de pensée philosophiques et religieux ont tenté d'articuler ces questions. *L'axe temporel* thématise ces interrogations existentielles en trois moments de l'existence : avant, pendant et après la vie. Loin de se poser en conflit avec la compréhension du phénomène religieux que nous nous faisons à la suite de Caillé, la définition de Ferry complète celle-ci : l'axe temporel est, en définitive, sous-jacent aux axes vertical, horizontal et longitudinal, dans la mesure où chacun d'eux et les horizons (pôles) singuliers de transcendance qu'il ouvre constituent une manière différente de répondre aux trois mêmes questions : celles de l'origine, de l'éthique et de la finitude.

1.3 Pour une définition opératoire de la notion de transcendance

Risquer une définition de la transcendance, c'est nécessairement s'exposer à la critique et aux désaccords. C'est aussi nécessairement laisser certaines considérations dans l'ombre pour viser l'unité. D'un autre côté, c'est toujours un risque calculé qui peut éviter des confusions. Ainsi, si désaccord sur la définition de transcendance il y a, nos travaux auront au moins l'avantage d'être jugés sur la base commune d'une définition clairement postulée.

En regard de ce qui précède, cette définition ne sera assurément pas substantive. Nous pensons, en effet, que, si l'on fixe la transcendance sur un objet, cette définition

devient discriminante et ne peut plus embrasser des représentations dont les fins intrinsèques sont pourtant analogues. Ce sont ces fins intrinsèques à l'idée de transcendance que nous visons et c'est là, pensons-nous, l'avantage de notre définition : c'est-à-dire de ne pas imposer de figure de transcendance. Dans la définition que nous proposons, la transcendance est bien un concept ; à distance de la vérité, notre manière de conceptualiser la transcendance se veut opératoire pour définir les motifs actuels de la transcendance.

Nous dirons donc que *la transcendance s'inscrit toujours dans une relation dialectique polarisée entre l'immanence et la transcendance ; l'intérieur et l'extérieur ; le même et l'autre ; le visible et l'invisible ; le connu et l'inconnu ; la diversité et l'un ; les parties et le tout ; le fini et l'infini. Apparaissant à la limite de ce qu'elle n'est pas, elle affirme ce qui est, plus qu'elle ne l'anéantit. La transcendance n'est ni un absolu ni une totalité dans la mesure où elle est conditionnelle et conditionnée par la reconnaissance d'une limite radicale et infranchissable, mais néanmoins surmontée par l'horizon qu'elle ouvre au seuil de cette limite. Sa singularité tient à la reconduction inconditionnelle de ses qualités d'intouchabilité et de son caractère inatteignable. La transcendance n'est toutefois pas pure inaccessibilité, mais plutôt exclusivement accessible par et dans la visée de cet absolu, dans et par le symbolique. La transcendance n'est rien d'autre que ce que l'humain projette ou l'intuition qu'il dit avoir au delà des limites structurales qu'il se pose et qui, en retour, participent des fondements mêmes de son existence. Peut-être faut-il ajouter que les représentations de la transcendance peuvent être individuelles, mais c'est lorsqu'elles sont partagées collectivement que leur efficacité symbolique est la plus grande.*

1.4 Conclusion

Les difficultés auxquelles font face les chercheurs intéressés par les enjeux relatifs à la transcendance ne relèvent pas simplement de l'équivoque au cœur de cette notion⁵⁸. Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, les chercheurs d'aujourd'hui sont également confrontés à un contexte préjudiciel dans lequel la cohabitation entre l'idée de transcendance et les valeurs modernes apparaît impossible. Si plusieurs prétendent pouvoir se passer d'une telle notion, les tentatives sont toutefois peu concluantes : d'une manière ou d'une autre, les propositions qui s'y risquent — le plan d'immanence de Deleuze nous a ici servi d'exemple — reconduisent une relation dialectique entre une réalité immédiate et une réalité dont le caractère médiat est absolu, c'est-à-dire qu'en excédant sa possibilité de réalisation, cette réalité est posée comme idéale. Nous avons esquissé l'idée que la prégnance de la triade de questions concernant l'origine, l'éthique et la finitude (salut) ainsi que la présence continue — mais néanmoins changeante — des réponses proposées au cours de l'histoire humaine contribuaient certainement à rendre périlleuse toute tentative d'évitement de la notion de transcendance. Par le fait même, nous pensons qu'en s'éloignant d'une compréhension univoque de la transcendance, en rendant compte du caractère dialectique de cette notion et de la multiplicité des formes possibles de transcendance, cette notion gagne en opérationnalité. Ainsi, à la suite de Wunenburger, Caillé, Kolakowski et Ferry, nous avons pu situer la transcendance dans un système de relations singulier entre deux types de réalité hétérogènes. Cela permet de penser la richesse des figures que cette notion peut prendre en regard des réponses aux questions de l'origine, de l'éthique et de la finitude.

⁵⁸ Équivoque qui touche également toutes les notions que nous avons appelées consœurs et que nous présentons dans l'appendice C.

C'est donc dans la transcendance bien située à l'intérieur du phénomène religieux que nous avons trouvé les meilleures conditions pour répondre à nos ambitions. Dans le chapitre suivant, nous complétons la présentation des référents interprétatifs initiaux de ce mémoire, en exposant trois nouveaux éléments théoriques également essentiels à l'opérationnalisation de la notion de transcendance pour l'analyse des images.

CHAPITRE II

LIMITER LES CONFUSIONS COURANTES : AUTRES CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES SUR LA NOTION DE TRANSCENDANCE

En contextualisant le débat entourant la notion de transcendance, en définissant un cadre théorique dans lequel cette notion trouve une place circonscrite sans pour autant réduire sa plurivocité et en proposant une définition opératoire de la transcendance, le chapitre précédent a, indirectement, fait état des tensions, des ambivalences et des confusions courantes à l'égard de cette notion. Dans le présent chapitre, nous poursuivons la réflexion sur la notion de transcendance menée au premier chapitre en apportant quelques précisions qui contribueront à la fois à l'intelligibilité de la notion de transcendance et à son opérationnalisation pour l'analyse des images.

Nous présenterons d'abord quelques observations liées à la question de la définition de la transcendance ; ce sera l'occasion de mettre en place quelques idées constitutives de cette notion. Une partie théorique sera consacrée à distinguer la transcendance des notions de sublime et de sacré — confusions auxquelles nous avons dû répondre en histoire de l'art (sublime) et en sciences des religions (sacré). Nous terminerons ce travail de différenciation entre termes apparentés en nous penchant sur la question de Dieu. Nous verrons alors que cette notion conjugue en fait plusieurs questions à la fois insolubles et persistantes et que les réponses qu'elles appellent traduisent nécessairement une figure de transcendance.

2.1 Réflexion sur la définition de la transcendance

La transcendance est communément traduite en termes métaphysiques. En effet, une certaine métaphysique philosophique a, de l'Antiquité à aujourd'hui, théorisé l'absolu, la totalité, l'altérité ou, encore, ce que nous pourrions appeler les références fondamentales et structurales de l'humanité. Cela dit, pour le sens commun, cette métaphysique est, plus souvent encore, religieuse. Elle ouvre sur un imaginaire surnaturel foisonnant, parfois vaguement déterminé, parfois savamment défini.

Dans la littérature savante sur le sujet, l'exercice ne va pas de soi. À la suite de Pierre Lucier, il faut préciser qu'il y a trois lieux d'énonciation de l'idée de transcendance : les réflexions sur cette notion sont soit d'ordre religieux — de l'animisme aux monothéismes en passant par les nouveaux mouvements religieux —, d'ordre anthropologique — dans lequel l'existence humaine est pensée sur un horizon qui dépasse sa réalité — ou, encore, d'ordre épistémologique — investies par le biais du connaître¹. D'emblée, les recherches sur la transcendance nous conduisent donc à considérer ces trois types singuliers de discours². Nous remarquons alors quatre

¹ Pierre Lucier, « Culture et transcendance : éléments de cadrage d'un axe de recherche », non publié, Québec, Chaire Fernand-Dumont sur la culture, INRS-Urbanisation, Culture et Société, 2005, 22 p.

² Ces trois registres proposés par Lucier ajoutent une précision à notre cartographie des types de transcendance en regroupant en trois ensembles les six pôles de transcendance présentés au chapitre un : 1) sur l'axe vertical, *le pôle des transcendances surnaturelles et des théologies négatives* appartient au registre religieux ; 2) sur le pôle opposé de cet axe vertical, *l'altérité d'autrui* est à placer dans le registre anthropologique ; 3) figurent aussi dans le registre anthropologique *les pôles générationnels (passé et futur)* de l'axe longitudinal et 4) *le pôle des religions séculières et des philosophies athées* de l'axe horizontal ; 5) à l'autre bout de l'axe horizontal, *le pôle du réel inconnu* appartient au registre religieux lorsqu'il touche à des transcendances de type animiste et 6) au registre épistémologique lorsqu'il touche à l'objet de nos connaissances sur le monde.

stratégies de définition de la transcendance qui, dans la majorité des cas, n'offrent jamais tout à fait une proposition explicite : soit la transcendance est définie par le biais d'un *dialogue* avec les propositions qui ont débattu de ses propriétés, de sa qualité et de son caractère, reprenant et réfutant des éléments constitutifs des unes et des autres ; soit elle est définie de manière *négative*, n'étant par exemple ni l'immanence ni la conscience, ni l'entendement ou l'expérience ; soit elle est définie de manière *relative*, la transcendance étant à la fois une question de fondement, de valeur, jamais exactement l'excellence ou la supériorité en soi, mais toujours posée dans une extériorité ; enfin, la définition de la transcendance, le plus souvent, *émerge* par la somme de ces tâtonnements.

Un tour d'horizon rapide de quelques définitions de la transcendance — sens commun, dictionnaires analogiques et philosophiques, encyclopédies, mythologies, dogmes monothéistes, thèses de la philosophie moderne (Kant, Husserl, Durkheim, Bataille, etc.) — nous a permis de faire un découpage en huit ensembles nominatifs de la notion de transcendance.

Deux des huit ensembles nominatifs de la transcendance que nous avons identifiés renvoient à la référence étymologique du mot. « Transcendere » appelle *des verbes d'action* tels que « dépasser », « traverser », « franchir », « muer », « (se) projeter », etc. Ce « mouvement vers... » comporte ainsi une *évocation spatiale* : il juxtapose deux lieux, deux espaces, qu'une frontière vient border, qu'une limite vient diviser. Dès lors l'« au-delà », le « par delà », l'« extérieur » et le « hors » invitent à un saut qualitatif ; ce mouvement devient alors « victoire sur... » ou « transgression de... ». La « montée » qu'« *ascensio* » semble cristalliser n'y est d'ailleurs pas étrangère. C'est que cette élévation est d'abord symbolique : le caractère divin, tout en réifiant la transcendance, porte à son paroxysme l'idée hiérarchique contenue dans cette

notion. Dans le *langage familier*, la transcendance renvoie d'ailleurs à la supériorité et à l'excellence.

À cet égard, il n'est pas étonnant de voir cette échelle qualitative donner lieu à un ensemble de définitions où la transcendance se traduit en termes de *valeurs*. Notre courte histoire a vu défiler, et parfois s'additionner, le Beau et le Bon, avec la pensée platonicienne ; l'Amour, avec le christianisme ; le Souverain Bien, avec la *Critique de la raison pratique* de Kant, le progrès et la raison, avec la modernité ; la Liberté, l'Égalité et la Fraternité, avec la Révolution française ; et même récemment l'Écologie, comme porte-étendard d'une valeur suprême³. Dans ces cas où une valeur fait figure de transcendance, une unité matérielle est accordée à des objets qui ne sont pourtant fondés que sur des rapports dialectiques, c'est-à-dire entre une réalité concrète et un idéal visé. La Vérité, l'Énergie, l'Absolu, le Tout, l'Universalité, l'Altérité⁴, sont également à considérer sous cet angle. L'exemple de Soi et de l'Autre chez Ricœur — de l'*ipse* et de l'*idem* — illustre bien l'idée d'entités fondées sur des rapports dialectiques. Dans ses réflexions sur l'herméneutique de soi — c'est-à-dire « [q]uel mode d'être est donc celui du soi, quel sorte d'étant ou d'entité est-il ? » —, Ricœur défend la thèse selon laquelle la compréhension de soi est coextensive d'une dialectique fondatrice (ou explicative) entre l'*ipséité* (la conscience d'être soi) et l'*idem* (la conscience que l'autre est également conscience de lui-même). L'herméneutique du soi de Ricœur montre que « l'Autre n'est pas seulement la

³ Voir notamment la revue de littérature de Jean-Guy Vaillancourt, « Religion, écologie, environnement », dans Jean-Marc Larouche et Guy Ménard (dir.), *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 439-504.

⁴ Spécialement chez Emmanuel Lévinas, dans *Totalité et infini*, où autrui apparaît comme une des figures de l'Autre, comme une des figures de l'Extériorité — selon l'expression de Ricœur dans *Soi-même comme un autre* (Paris, Seuil, 1990, p. 391-392). Chez Lévinas, l'idée du *moi* forme une totalité repliée : c'est l'apparition du visage d'autrui comme trace de l'infini qui fonde la responsabilité du moi à l'égard de l'autre. Emmanuel Lévinas, « Préface » et « Métaphysique et transcendance », *Totalité et infini*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 5-45.

⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 345.

contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son sens⁶ ». Soi et l'Autre préfigurent donc des frontières fondatrices et génératrices de sens.

Ces deux ensembles ne sont pas éloignés d'une définition de la transcendance en termes de *relations constituantes* ; en effet, la question de la transcendance touche souvent l'idée du fondement, du sens, de l'autorité, du pouvoir, du téléologique. Les termes *dénominatifs* « propriété », « caractère », « qualité », « catégorie » accueillent alors les divers agencements possibles de tous ces éléments.

En dernier lieu — mais c'est souvent le premier —, la *définition par la négative* ou par *opposition* semble un ensemble nominatif incontournable dans les réflexions sur la transcendance⁷. La transcendance s'opposerait donc, selon différentes considérations, à l'immanence, à la conscience, à l'expérience, à l'entendement, comme nous le disions précédemment ; elle relèverait plutôt de l'altérité, de l'absence, de l'invisible, de l'inconnu, de l'éternité. Nous ne ferons pas exception à cette stratégie de définition par la négative en proposant que la transcendance n'est ni le sublime, ni le sacré.

⁶ *Idem*, p. 380. Dans cette ultime « étude », pour reprendre l'expression de Ricœur, intitulé « Vers quelle ontologie? », Ricœur réconcilie les thèses de Husserl et de Lévinas sur les « grands genres » que sont le Même et l'Autre. De fondation de l'alter ego par l'ego (Husserl) et de la fondation du Moi par Autrui (Lévinas), Ricœur soutient que : « De cette confrontation entre E. Husserl et E. Lévinas ressort la suggestion qu'il n'y a nulle contradiction à tenir pour dialectiquement complémentaire le mouvement du Même vers l'Autre et celui de l'Autre vers le Même. Les deux mouvements ne s'annulent pas dans la mesure où l'un se déploie [...] » sur le plan de la connaissance, l'autre sur le plan de l'éthique (p. 393).

⁷ On peut penser que la stratégie comparative, voire duelle, pour définir la transcendance n'est pas étrangère à la relation dialectique qui nous apparaît comme constitutive de cette notion.

2.2 Sublime et sacré : pour limiter les confusions courantes

Notre recherche sur les représentations de la transcendance dans les arts visuels contemporains interpelle plusieurs disciplines, et, plus particulièrement, les sciences des religions et l'histoire de l'art. Proposer un projet traitant à la fois d'arts visuels et de transcendance dans le champ de l'histoire de l'art, c'est s'exposer à une confusion certaine avec la notion de sublime. Parallèlement, présenter une recherche sur les représentations de la transcendance dans les arts visuels contemporains dans le champ des sciences des religions, c'est s'exposer à une confusion certaine avec la notion de sacré. De l'Antiquité à la philosophie esthétique contemporaine, de nombreux penseurs se sont efforcés de théoriser et de codifier le sublime ; du discours et des actes héroïques, le sublime s'est finalement inscrit dans l'art, plus spécialement dans la poésie et les arts picturaux⁸. Depuis des temps immémoriaux, des artefacts ont tenu une place centrale dans les cultes, les rites de passage et la gestion des phénomènes tels que la mort et la sexualité⁹. Conséquemment, des équivalences sont souvent préjugées entre un projet sur la transcendance et les arts visuels et un projet portant sur le sublime ou le sacré et les arts visuels. S'il est vrai que la transcendance, le sublime et le sacré participent d'une même équation, ces notions ne sont assurément pas liées entre elles par un symbole d'équivalence.

2.2.1 Le sublime

Les écrits sur le sublime s'accordent pour identifier trois éléments nominaux du sublime. Le plus souvent, celui-ci est présenté comme un *effet*. Il s'agit d'un effet produit par le sentiment d'être lié à un tout, à une unité, à un englobant ; par le

⁸ Voir à ce titre Baldine Saint-Girons, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 247 p.

⁹ Voir notamment Luce Des Aulniers *et al.*, « La mort dans l'art contemporain », *Frontières*, vol. 9, n° 1, printemps-été, 1993, p. 10.

sentiment de se trouver face à la grandeur et à la force dans leur valeur positive comme négative ; par les sentiments d'émerveillement, mais également de stupeur et d'embarras ; enfin, par le sentiment d'être saisi par quelque chose qui nous dépasse ; par le sentiment de tendre vers l'autre, de tendre hors de soi, c'est-à-dire de se sentir incorporé au tout intemporel et infini.

La seconde caractéristique du sublime est le *processus*, la *dynamique* ou la *relation* dans laquelle s'inscrit cet effet. La compréhension kantienne du sublime parle plus exactement d'une « psychodynamique » caractérisée par la « tentative futile mais irrésistible [d']imaginer [l'objet du saisissement] comme un tout absolu, en essayant vainement d'inscrire son caractère illimité dans les limites de la sensibilité¹⁰ ». Ce processus compte trois moments : le *saisissement* (face à l'intuition d'une transcendance), le *dessaisissement* (à l'égard de sa condition d'être fini) et le *ressaisissement* (retour à sa condition finie et volonté de traduire l'expérience vécue)¹¹. Enfin, c'est cette particularité de vouloir inscrire et traduire cet effet, au-delà du paradoxe, dans le sensible par le biais des discours, des actes héroïques, de la fable mystique, de la poésie, des arts picturaux, etc., qui marque la troisième caractéristique du sublime.

Le sublime est donc cet effet de saisissement/dessaisissement/ressaisissement produit par l'appréhension de la transcendance qui appelle l'imagination à se présenter à elle-même un tout complet et à l'inscrire dans le sensible, bien que celui-ci excède toute capacité de représentation. Ainsi, en se constituant comme une relation entre

¹⁰ Edward S. Casey, « Le lieu du sublime. Vers un sublime postmoderne dans le sillage de Kant », *Revue d'esthétique*, n° 42, 2002, p. 140-141.

¹¹ Saint-Girons, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, p. 12. La notion de dessaisissement, telle que présentée par l'auteure, nous paraissait complexe et ambiguë ; nous avons choisi d'ajouter un troisième moment, le « ressaisissement », qui, selon nous, permet de mieux comprendre le sublime comme processus.

l'humain et (l'idée d')une totalité ou (d')un absolu, la notion de sublime marque nécessairement sa singularité par rapport à la notion de transcendance.

Dans une autre perspective, le philosophe et phénoménologue américain Edward S. Casey défend l'hypothèse que le sublime est un lieu en soi, plus exactement un seuil. En réfléchissant à la question « où est le sublime ? », Casey dépasse l'opposition binaire entre l'esprit comme lieu du sublime (idéalisme) et la nature comme lieu du sublime (réalisme). Au terme de sa réflexion, il écrit :

Cet article, en partant de la présentation et la critique de la *Critique de la faculté de juger*, en est venu à proposer une solution de rechange au paradigme kantien, où le sublime est pris dans certaines oppositions binaires : sujet et objet, esprit et nature, mathématique et dynamique, phénoménal et nouménal, pour ne pas mentionner empirique et transcendantal, [...]. Ces paires se présentent comme étant exclusives aussi bien qu'exhaustives dans leur conceptualisation. Cependant le sublime [leur] échappe. Cela est déjà vrai du modèle de Kant en employant des notions comme [...] *sensus communis* ou en associant appréhension et compréhension, imagination et raison : aucune des deux paires ne peut être pleinement analysée en termes d'oppositions nettement binaires, mais chacune vit toute une dialectique dense.¹²

Ainsi, rappelant que Kant lui-même avait esquissé ce dépassement en situant le sublime dans l'espace dialectique de la conscience et dans l'intersubjectivité, Casey va plus loin en introduisant la notion même de lieu. Un lieu complexe — multiloculaire comme il le nomme — situé dans l'humain comme l'humain dans lui, toujours disponible et ouvert sur l'infinité de l'horizon. Pour Casey, *le sublime est un seuil* ; il

[...] déborde tout lieu et *il est immanent* dans la masse des lieux qui constitue tout paysage, sauvage ou non. [...] Par suite, *ce sublime n'est pas simplement transcendant*,

¹² Casey, « Le lieu du sublime », p. 149.

moins encore totalement autre ; *il peut rester le même*, ici, là et ailleurs, à travers tout le paysage, dans la totalité de ses lieux assemblés, dispersé en eux.¹³

[...]

Le sublime « consiste seulement en [une] *relation*¹⁴ ». [...] [P]our les êtres humains, le lieu du sublime est un « être en lieu » parmi et entre d'autres lieux où être en lieu signifie que nous sommes activement partie intégrante des lieux.¹⁵

[...]

N'étant plus mental, et certainement pas strictement physique, il s'étend dans la disparition indéfinie de sa propre dé-limitation, devenant de ce fait une question de Devenir plutôt qu'une forme d'Être.¹⁶

Avant de conclure sur cette constante potentialité du sublime que Casey traduit par l'idée de Devenir, il prend soin de déhiérarchiser¹⁷ les lieux. Tout peut devenir le lieu du sublime : le sujet comme l'objet, les espaces naturels et urbains, qu'ils soient riches ou pauvres, beaux ou laids, les espaces de solitude et de communauté, etc.

Au final, qu'il s'agisse d'une définition classique du sublime ou de sa redéfinition contemporaine, *le sublime n'est pas la transcendance, puisqu'il est précisément l'effet et la traduction dans le sensible de cette rencontre avec elle ou encore le seuil par où elle entre*. Si le sublime appelle toujours la notion de transcendance, jamais il ne se confond avec elle. Bien que relatif à l'extériorité et à l'absence, le sublime continue néanmoins d'appartenir à la réalité immanente, au réel connu. Il est plutôt une valeur médiane qui rend possible la relation entre deux sphères de réalité, c'est-à-dire entre l'immanence et la transcendance.

¹³ *Idem*, p. 150. Nous soulignons.

¹⁴ *Ibidem*, C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵ *Idem*, p. 151.

¹⁶ *Idem*, p. 152.

¹⁷ Casey emploie l'expression « déverticaliser » (p. 152) dans une intention clairement avouée d'actualiser la notion de sublime en termes séculiers et déjà évoquée dans le titre de l'article : « Vers un sublime postmoderne ». Voir également p. 150.

Une compréhension dialectique qui unit sublime et transcendance nous amène à considérer la part indicelle que pourrait constituer le motif du sublime dans notre recherche sur les représentations de la transcendance. Notre regard sur l'art doit donc être attentif aux œuvres qui correspondent à la définition du sublime que nous avons donnée, aux œuvres reprenant les codes classiques du sublime, tel le thème de la nature en termes de grandeur, d'immensité, de force, etc., comme ses codes contemporains, notamment avec la figure du seuil. Les représentations du motif du sublime mettent possiblement en scène des représentations de la transcendance.

2.2.2 Le sacré

La confusion entre sacré et transcendance n'est pas moindre. Si, dans le champ de l'histoire de l'art, la rencontre entre transcendance et arts visuels semble naturellement conduire sur les traces du sublime, en sciences humaines et sociales l'association entre transcendance et arts visuels donne « tout aussi naturellement » lieu à des considérations sur le sacré. D'une part, les réductions opérées par le sens commun, notamment à l'égard de la religion, du sacré et de la transcendance, alimentent le désordre. D'autre part, de l'art sacré à la sacralisation de l'art par Hegel, en passant par la théorie de « l'art pour l'art » jusqu'aux œuvres parodiques et blasphématoires à l'égard des institutions religieuses, il y a dans ces passages historiques matière à embrouiller quiconque. Or, la définition du sacré nous conduit à des considérations semblables à celles sur le sublime. Si le sacré appelle la notion de transcendance, il ne se confond jamais avec elle. En constituant une modalité de relation avec la transcendance différente du sublime, le sacré constitue lui aussi un indice potentiel, et supplémentaire, pour repérer dans les œuvres des représentations possibles de la transcendance.

Depuis les premières considérations sur les pratiques et les conceptualisations du sacré jusqu'aux nombreuses redéfinitions et critiques qui continuent à alimenter les réflexions aujourd'hui, il va sans dire que la littérature sur le sacré donne à penser plusieurs manières de définir cette notion. Les pratiques du sacré, entendues comme un ensemble de comportements individuels et collectifs immémoriaux et singuliers, ont été décrites sous trois aspects.

Le premier relève de l'expérience psychique individuelle ; le sacré correspond alors

[...] à un type de perception et de conception d'une réalité différenciée (elle est autre que le réel immédiat dans lequel nous sommes, voire radicalement autre, d'où l'expression souvent utilisé du "tout Autre ") mais dotée d'une puissance propre dont la manifestation directe nous impressionne et nous affecte vivement, soit positivement, soit négativement. Le sacré est donc inséparable d'une division du monde en deux.¹⁸

Sous cet angle, le sacré est défini, notamment par Rudolf Otto¹⁹ ou encore par William James²⁰, comme une expérience d'exaltation et/ou de frayeur reliée à une réalité englobante qui marque une rupture profonde avec la réalité quotidienne. Il est également défini comme une « hiérophanie », soit la manifestation subite du sacré dans la sphère profane, avec Mircea Eliade²¹.

Le second aspect de la définition du sacré tient des structures symboliques communes à toutes les formes de représentations sacrées. C'est que l'expérience du sacré, écrit Wunenburger,

¹⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 1912, 2003, p. 10.

¹⁹ Rudolf Otto, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969, 238 p.

²⁰ William James, *L'expérience religieuse. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Bibliothèque de l'Homme, 1999, 576 p.

²¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1972, 187 p.

[...] ne reste jamais privée et intime ; partagée par les membres d'une communauté, elle aboutit à une mise en forme collective par l'intermédiaire des mythes et des rites religieux. Elle devient institution, s'organise dans le temps et l'espace, en faisant appel aux structures symboliques de l'imagination humaine.²²

Sous cet aspect, le langage symbolique (symbole et mythologie) ainsi que les rituels, le temps et l'espace sacrés (mise en scène, prière, méditation, rite de passage, pèlerinage, etc.) sont alors pris en compte.

La troisième façon de définir les pratiques du sacré concerne les fonctions culturelles de celles-ci dans la société. Ainsi, l'expérience du sacré, elle-même structurée par le langage symbolique, les mythes et les rites,

[...] est toujours prise en charge par une institution, au point d'envahir peu à peu toutes les formes d'une culture, en servant de fondement à la religion, en participant à l'institution d'un ordre hiérarchique et politique, en assurant une sorte de régulation symbolique des conduites sociales (par la fête, par exemple).²³

Sous cet angle sont à considérer les signes d'institutionnalisation de la gestion du sacré (lieux et temporalité sacrés, production symbolique, dogmes, etc.) ainsi que les signes de transgression (interdit, souillure, fête, carnaval, excès, dilapidation des ressources, renversement de l'ordre habituel).

Pour notre part, c'est moins ces aspects de la *pratique* du sacré qui nous intéressent que les interprétations *théoriques* qui en font ressortir la valeur, la nature et les transformations.

En effet, la pensée religieuse est généralement théorisée en termes binaires — par exemple, comme « une classification des choses, réelles ou idéales, que se

²² Wunenburger, *Le sacré*, p. 22.

²³ *Idem.* p. 44.

représentent les hommes, en deux classes, en deux genres opposés, désignés généralement par deux termes distincts que traduisent assez bien les mots de *profane* et de *sacré*²⁴ », comme l'a écrit Émile Durkheim — alors que, comme nous le verrons bientôt, d'autres réflexions ont montré l'intérêt de définir la pensée religieuse de manière tripartite et d'accorder au sacré un rôle médian.

Ainsi, le monde serait divisé en deux domaines : il comprendrait deux espaces distincts, le sacré et le profane. Ceux-ci auraient « toujours et partout été conçus par l'esprit humain comme des genres séparés, comme deux mondes entre lesquels il n'y a rien de commun²⁵ ». Pour le père de la sociologie de la religion,

[...] ce qui fait que cette hétérogénéité suffit à caractériser cette classification des choses et à la distinguer de toute autre, c'est qu'elle est très particulière : *elle est absolue*. Il n'existe pas dans l'histoire de la pensée humaine un autre exemple de deux catégories de choses aussi profondément différenciées, aussi radicalement opposées l'une à l'autre. [...] La chose sacrée, c'est, par excellence, celle que le profane ne doit pas, ne peut assurément toucher.²⁶

Toutefois, Durkheim ne manque pas de souligner que « *cette interdiction ne saurait aller jusqu'à rendre impossible toute communication entre les deux mondes ; si le profane ne pouvait aucunement entrer en relations [sic] avec le sacré, celui-ci ne servirait à rien*²⁷ ».

À la suite de Wunenburger, il est important de remarquer que, dans sa proposition d'un système binaire, Durkheim définit la chose « hors catégorie » et la modalité de communication avec elle — celle-là même par laquelle le « hors catégorie » peut prétendre à une existence, souligne-t-il au passage — par la même expression : le

²⁴ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 50.

²⁵ *Idem*, p. 53.

²⁶ *Idem*, p. 55.

²⁷ *Ibidem*. Nous soulignons.

sacré. Dans cette définition, il n'opère pas de distinction entre la réalité absolument hétérogène et la modalité de communication, c'est-à-dire entre la transcendance, et le lien permettant la relation du monde profane avec celle-ci.

Par le biais des questions posées par Jean-Jacques Wunenburger, on comprend bien comment l'introduction d'un tiers ajoute et précise le caractère dialectique de la pensée religieuse, comment s'articule une réalité immédiate (le profane), un espace-temps médian (le sacré) et une réalité médiante (la transcendance).

[...] [L]e sacré est-il vraiment la seule altérité du profane ? Doit-il coïncider avec le divin en personne ou n'est-il pas que sa manifestation intermédiaire ? Certaines analyses ont tendance même à distinguer l'autre du sacré et le « tout autre », l'absolu, l'Être ou l'Un des métaphysiques, le Dieu de la théologie, comme s'il fallait distinguer dans le sacré des niveaux de transcendance. Le divin ne représente-t-il pas un plan autonome du transcendant qui n'est pas forcément connoté au sacré ?

[...]

Le sacré donnerait ainsi accès au divin sans se confondre avec lui et sans toujours se laisser activer par lui.²⁸

Ainsi, en questionnant le caractère soi-disant transcendant du sacré et la binarité entre sacré et profane, Wunenburger aménage un espace pour définir la pensée religieuse en termes de relations médiates entre deux espaces hétérogènes. Il écrit :

Sacré et profane constituent peut-être ainsi plutôt deux pôles de valorisation et de normalisation de la vie et du monde que deux mondes séparés et étanches. Bien plus, il serait peut-être fécond d'ouvrir la typologie binaire à un schéma ternaire qui placerait ainsi le sacré au milieu de deux, comme une interface entre le plan métaphysique d'un monde surnaturel et invisible et un monde matériel familier ; le sacré assure une mise en relation, se conduit en médium, permettant de rendre visible l'invisible et de reconduire le visible vers l'invisible. [...] C'est pourquoi le sacré sépare et relie, cache et montre, éloigne et rapproche à la fois. Il n'a pas d'identité simple, mais une nature foncièrement paradoxale comme tout ce qui est intermédiaire. Il permet de circuler

²⁸ Wunenburger, *Le sacré*, p. 64.

entre les plans de réalité visible et invisible, il assure les descentes du transcendant (catabase) et les remontées (anabase) sans jamais être ni le très haut ni le tout bas.²⁹

Une telle définition n'est pas étrangère à celle proposée, il y a une trentaine d'année, par l'ethnologue et sociologue Jean Servier qui parlait du religieux comme d'une « volonté de communication avec l'Invisible³⁰ » — et qui rejoint le cadre théorique proposé au chapitre premier.

À la suite de ces réflexions, nous dirons donc du sacré qu'il s'agit d'une *propriété médiane permettant une mise en relation entre la réalité immanente ou un réel connu, d'une part et, d'autre part, une réalité posée/perçue comme transcendante, une altérité absolue, une réalité inconnue ou invisible*. Cette définition présente plusieurs avantages, notamment celui de remplacer l'opposition binaire (sacré/profane) par un système ternaire : entre l'immanence, c'est-à-dire le profane, et la transcendance, le sacré rend possible la relation entre ces deux sphères. Le sacré assure donc un rôle bien précis dans ce système, celui de mettre en relation. La compréhension fonctionnelle du sacré souligne en outre comment cette relation à la transcendance est porteuse de régulations sociales : le sacré induit des valeurs éthiques et il informe sur les modalités interpersonnelles. Ainsi, de manière analogue au sublime, *le sacré appelle la notion de transcendance sans jamais se confondre avec elle*.

2.2.3 Deux valeurs médianes

De la même manière qu'il est essentiel de distinguer les notions de sublime et de sacré de la notion de transcendance, il ne faut pas confondre entre eux sublime et sacré. Ces notions partagent bien entendu plusieurs caractéristiques. En tant que

²⁹ *Idem*, p. 67-68.

³⁰ Jean Servier, *L'homme et l'invisible*, Paris, Imago, 1980, p. 162.

valeurs médianes, ces notions sont en relation avec *l'invisible, l'inconnu, l'absence, l'extériorité, la transcendance*. En tant qu'effet et qu'expérience, le sublime et le sacré *s'inscrivent dans le sensible, dans le réel connu*. Enfin, ceux-ci *visent un inaccessible ou une extériorité*, qui se dérobe au moment même où elle apparaît. Ces notions divergent, par ailleurs, sur un point : le sens directionnel de leur relation à la transcendance. Ainsi, si *l'appréhension de la transcendance se traduit par un mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur* et que le sublime est la tentative de communiquer cette transcendance dans le monde sensible, le sacré, pour sa part, se caractérise par le mouvement inverse, parce qu'il relève d'une tentative de communication *avec la transcendance : le mouvement caractérisant le sacré va de l'intérieur vers l'extérieur*. Cette communication est unidirectionnelle, du moins dans les traces matérielles qu'elle laisse : rites, gestes, arts sacrés, etc.³¹

2.3 Des questions posées par l'idée de Dieu

De tous les mots qui s'apparentent à la transcendance — nous avons vu déjà le sublime et le sacré, mais on peut également penser aux termes absolu, altérité, éternité, inconditionné, infini, totalité — « Dieu » est certainement celui qui les contient tous, le mot qui les exprime tous, le mot qui en accueille tous les paradoxes. Rien d'étonnant à cela lorsqu'on considère que des dieux de la religion jusqu'à l'exercice de la pensée philosophique, le problème de Dieu reste au cœur de la pensée ; c'est avec lui qu'est née la philosophie occidentale. « Dieu, écrit Jacques Colette, tel fut le mot transmis, sous forme de question au-delà de laquelle il n'en est point qui puisse encore resurgir comme digne du questionnement.³² »

³¹ L'appendice B présente un tableau comparatif des notions de sublime, de sacré et de transcendance.

³² Jacques Colette, « Dieu », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2006, p. 539.

2.3.1 Dieu

Deux courants de pensée caractérisent l'articulation délicate entre l'idée de Dieu et son expression. Dans la philosophie platonicienne, l'idée de Dieu demeure l'ineffable; il s'agit d'une conception philosophique négative de l'Un absolu posé au-delà de l'intelligible. Elle donne place à un principe d'essence (l'Idée, selon l'expression de Platon). L'élaboration logique d'une conception positive de Dieu prend naissance dans la philosophie aristotélicienne. C'est la pensée autarcique du « Premier Moteur », dépositaire de tout autre mouvement, de toute autre pensée. Au fondement de ces deux courants philosophiques est donc postulée une relation singulière entre la pensée et Dieu. Dans l'expression platonicienne, l'idée de Dieu naît aux frontières de l'entendement humain : la nature de Dieu ne peut être réduite à l'ordre de la pensée. Dans l'expression aristotélicienne, l'idée de Dieu est au contraire liée de manière intrinsèque à l'intelligibilité absolue : Dieu y apparaît comme la pensée de la pensée.

La définition de tels horizons ultimes a ainsi donné lieu à un vaste débat qui confronte « l'affirmation et la négation de Dieu, sa détermination comme transcendant ou comme immanent, sa connaissabilité ou son inconnaissabilité³³ » et où se sont dessinées diverses orientations d'ordre gnoséologique, ontologique, éthique et politique. Au demeurant, que la question de Dieu, comme question au-delà de laquelle il n'en est point d'autre, « soit close, affirmativement ou négativement, qu'elle soit constamment différée, reformulée ou biffée, rien n'atteste mieux, au cours des siècles, sa définitive insolubilité, son inéluctable urgence³⁴ », poursuit Colette.

³³ Luc Langlois et Yves Charles Zarka, « Présentation », dans Luc Langlois et Yves Charles Zarka (dir.), *Les philosophes et la question de Dieu*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 7.

³⁴ Jacques Colette, « Dieu », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2006, p. 539.

La question de Dieu semble donc persister en dépit de son statut hautement problématique³⁵, malgré toutes les difficultés qui s'attachent à cette notion, voire à la foi en un Dieu, en dépit également des nombreuses chroniques de mort annoncée ; « nous sommes nombreux, dira le théologien Gordon. D. Kaufman, à ne pas être désireux — ou capables — de renoncer à [cette idée], de l'abandonner, de l'oublier³⁶ ». Il ne s'agit pas là d'une considération qui préoccupe exclusivement une vieille garde croyante. Plusieurs lectures de Nietzsche, pour prendre un exemple tout en contraste, ont mis en lumière qu'à la mort de Dieu, « le cadavre de Dieu subsiste au crime³⁷ ». Autrement dit, à l'idée de la mort de la figure chrétienne de Dieu et de l'édifice symbolique qu'elle incarnait, la question de Dieu demeure. Qu'au « *nom* de Dieu, les philosophies [tentent] de juxtaposer, voire de substituer, un *concept*³⁸ », force est d'admettre que le symbole conserve sa gravité et son importance dans la vie des individus et dans la culture. Peut-être, pense Kaufman, parce que la question de Dieu est justement si insaisissable, douteuse, et problématique³⁹ ; peut-être, croit

³⁵ Gordon D. Kaufman présente dix problèmes soulevés par l'idée de Dieu. 1) Les problèmes linguistiques et sémantiques touchent aux questions du sens et d'un « dieu » dont aucune preuve expérimentale n'a pu trancher sur sa réalité. 2) Le problème conceptuel ou métaphysique compose avec le paradoxe de définir une idée qui traduit précisément l'indéfinissable. 3 et 4) De ces deux premiers problèmes découlent des questions d'ordre épistémologique et méthodologique : comment connaître l'inconnaissance ? Par le biais de quelles expériences ? Sur quelle base peut-on établir des critères permettant de discerner les façons de concevoir l'idée de Dieu ? 5) Le problème de la rencontre de dieux issus de cultures différentes. 6) Le problème de l'occultation de Dieu est particulièrement criant pour la communauté croyante dont, par exemple, les prières se perdent en silence. 7) Le problème que soulève la question du mal. 8) Le problème de l'autonomie et de la responsabilité individuelle quant à la question éthique et à la capacité humaine à gérer seule (sans s'en remettre au jugement d'un dieu) sa liberté. 9) Un problème technique posé à la théologie qui doit résoudre le paradoxe de l'anthropomorphisme de l'image biblique de Dieu devant les exigences de la philosophie concernant son caractère absolu et inconditionné. 10) Enfin (et c'est là que pour plusieurs le bât blesse), le problème de la persistance de la question de Dieu en dépit de tous les problèmes qu'elle engendre (Gordon D. Kaufman, *La question de Dieu aujourd'hui*, Paris, Cerf, 1975, 327 p.).

³⁶ *Idem*, p. 34.

³⁷ Marie-Andrée Ricard, « La mort de Dieu et la nouvelle destination de l'homme », dans Luc Langlois et Yves Charles Zarka (dir.), *op. cit.*, p. 264.

³⁸ Colette, « Dieu », p. 538.

³⁹ Kaufman, *La question de Dieu aujourd'hui*, p. 34.

Colette, parce que la question de Dieu renvoie toujours à une même et inéluctable urgence.

À quelle urgence semble donc répondre de manière aussi indépassable l'idée de Dieu ? Pour Kaufman, en posant le « problème concret de localiser le contexte et la situation dans lesquels le mot “ Dieu ” est utilisé et jugé approprié et signifiant⁴⁰ », en se demandant en « liaison avec quelles sortes de questions ou de problèmes le discours sur Dieu ou sur un autre monde a-t-il alors émergé et a-t-il été employé⁴¹ », on peut comprendre la double visée portée par l'idée de Dieu. Ces discours apparaissent, écrit Kaufman, « dans le contexte du sentiment qu'a [l'humain] de la limite, de la finitude, de la culpabilité, et du péché, d'une part, et de son interrogation sur la signification, la valeur ou l'importance de sa personne, de sa vie, de son monde, d'autre part⁴² ».

Dans les termes de Colette, la question de Dieu est définitivement insoluble en ce sens qu'elle traduit l'urgence de signifier une expérience en dérobade, celle d'une altérité qui vient à l'idée en s'imposant comme rupture, discontinuité et interruption du flux de la pensée du moi et du monde. La « pensée philosophique de la trace », comme l'appelle Colette, traverse l'ensemble des propositions religieuses et philosophiques. Que ces traces soient données dans le monde (réalisme aristotélicien), dans la pensée (idéalisme platonicien), puis conséquemment dans l'éthique (depuis l'impératif catégorique kantien), elles conduisent toutes sur la piste d'un horizon en termes de transcendance, d'extériorité, d'un infini lointain, invisible et en quelque sorte séparé. D'une idée transcendante de Dieu à une transcendance de Dieu au cœur de l'immanence, en passant par l'anéantissement de toute expression du divin, Colette dira que le dernier dieu qui puisse encore toucher l'homme dans la

⁴⁰ *Idem*, p. 68.

⁴¹ *Idem*, p. 69.

⁴² *Ibidem*.

finitude de sa pensée et de son histoire est le dieu du passage⁴³. Apparition furtive d'une différence, moins en lien avec une transcendance verticaliste que simplement irréductible à l'être et à l'événement des vérités qui le constituent.

2.3.2 Un cas de figure : la mort de Dieu chez Friedrich Nietzsche

Parmi plusieurs exemples possibles, le choix d'illustrer notre propos en passant par la philosophie de Nietzsche n'est pas innocent ; il s'agit de confronter une conception monolithique de la question de Dieu et héritière de la pensée chrétienne. La lecture de Marie-Andrée Ricard de la question de Dieu dans l'œuvre de Nietzsche⁴⁴ rappelle pourtant qu'il existe une pluralité de figures de Dieu. En outre, l'interprétation de Ricard met en lumière le double contexte d'émergence (finitude et signification) dont parle Kaufman et la « philosophie de la trace » dont parle Colette lorsqu'il est question de Dieu. Ainsi, comme nous l'évoquions plus tôt, le cadavre de Dieu subsiste à sa mort et avec lui sont reconduites les questions quant à ce qu'il symbolise.

La thèse défendue par Ricard montre comment « l'acceptation de la *finitude* est au principe de la nouvelle *destination* de l'homme pressentie par Nietzsche⁴⁵ ». Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche cherche à comprendre comment les Grecs ont surmonté « l'époque du " pessimisme " », à savoir une remise en question globale de la

⁴³ Colette, « Dieu », p. 548.

⁴⁴ Ricard, « La mort de Dieu et la nouvelle destination de l'homme », p. 255-271. Les propos de Ricard s'accordent également avec d'autres textes portant sur Nietzsche. Voir notamment Paul Valandier, « Le divin après la mort de Dieu selon Nietzsche », paru dans le même ouvrage, p. 273-286 ; et Luc Ferry, « La postmodernité. Le cas Nietzsche », *Apprendre à vivre*, Paris, Plon, 2006, p. 169-227.

⁴⁵ Ricard, « La mort de Dieu et la nouvelle destination de l'homme », p. 256. Nous soulignons dans cette affirmation le double contexte d'émergence avancé par Kaufman : la finitude et la signification traduites ici par l'idée d'une direction, d'une destination.

valeur de l'existence⁴⁶ », une conscience accrue de la finitude humaine. Le philosophe reconnâtra alors dans le héros grec la figure par excellence de la défiance de la mort et de la finitude. En « luttant pour leur cause ou leur vertu, ils [les héros] font signe vers les sommets de l'humanité, [...] ils rehaussent la condition humaine⁴⁷ », puis, par le biais de la mise en intrigue qui succède à ces actions aux issues fatales, le héros survit à sa mort. Qui plus est, cette mise en récit introduit du sens devant l'absurdité de la mort.

Cette mythisation de la réalité présente a alors pour résultat non seulement de fonder l'unité d'un sens, un mythe à proprement parler. Mais plus fondamentalement encore, en dressant un pont entre le présent et l'avenir, elle ouvre une dimension d'éternité. Par le mythe, en un mot, l'absence de finalité de la vie et l'absurdité de la mort se transmue en un sens, voire en un sens qui *demeure*, et qu'on pourrait pour cette raison qualifier de sacré, en dépit de son caractère nécessairement particulier et vulnérable, car toujours à se réapproprier.⁴⁸

Selon l'auteure, Nietzsche tire de ses réflexions sur la tragédie grecque la solution au nihilisme ambiant vécu par ses contemporains. Dans la pensée nietzschéenne, « la mort de Dieu signifie d'abord et avant tout la perte d'un absolu transcendant⁴⁹ » et, avec lui, le déclin d'un sens à la vie, de valeurs morales (judéo-chrétiennes), mais également l'effondrement d'un horizon temporel historique ou mythique qui cadrerait la vie terrestre. Autrement dit,

[...] l'horizon qui s'ouvre après la mort de Dieu est bien celui de l'infini.⁵⁰

[...]

La question devient alors pour nous *de nouveau* de savoir comment surmonter cette épreuve du temps, de ce temps trop immense pour être le nôtre, dans lequel nous ne vivons pas.⁵¹

⁴⁶ *Idem*, p. 257.

⁴⁷ *Idem*, p. 258.

⁴⁸ *Idem*, p. 260.

⁴⁹ *Idem*, p. 264.

⁵⁰ *Idem*, p. 265.

⁵¹ *Idem*, p. 266. Nous soulignons.

L'expression « de nouveau » laisse entendre qu'aussitôt la mort de Dieu annoncée, sa question et son idée sont relancées⁵². On le sait, les réflexions nietzschéennes donneront lieu à l'éthique de l'éternel retour : la nouvelle destination des êtres humains consiste à œuvrer au perfectionnement du monde de sorte qu'il soit possible de répondre oui à la question : « Voudrais-tu de ceci encore une fois d'innombrables fois ?⁵³ »

Bien que vitement résumées, et par le biais de la lecture de Ricard, ces grandes lignes de la pensée nietzschéenne portent notre regard sur la distinction entre la question de Dieu et les différentes figures ou réponses qu'elle a suscitées. On peut donc mettre à mort tous les dieux du monde, les questions quant à l'origine, l'éthique, la finitude et le sens de la vie demeurent ; de même que les idées d'absolu, d'altérité, d'éternité, d'inconditionné, d'infini, de totalité, constituent toutes une intuition en dérobade. En un mot, ces questions et ces idées traduisent toutes l'objet d'une transcendance qui traverse toujours notre existence.

2.3.3 Réflexion sur les notions consœurs

Le texte de Ricard donne à penser que c'est peut-être à tort que plusieurs se réjouissent encore de la mort de Dieu ; reste qu'il n'est pas étonnant, dans ce contexte, que l'amalgame entre Dieu et transcendance ait participé à faire périr la popularité de cette notion. Pourtant, en même temps que la transcendance gagnait en impopularité, des notions consœurs semblent être venues suppléer à l'abandon de l'idée de transcendance : les uns préfèrent l'idée d'absolu, les autres d'altérité, encore que, pour certains, c'est plutôt l'inconditionné ; enfin, avec Nietzsche, nous avons vu

⁵² Ricard écrit d'ailleurs que « cette compréhension du monde relance aussi la question de Dieu », p. 268.

⁵³ *Idem*, p. 270.

« l'horizon de l'infini » remplacer « l'absolu transcendant ». Nous avons vu également comment le mythe (une production de sens) permettait de dépasser l'absurdité de la finitude et d'inscrire une individualité dans une éternité qui autrement est inaccessible. Pourquoi alors travailler avec la notion de transcendance plutôt qu'avec les alternatives disponibles ?

Une recherche sur la définition des notions consœurs⁵⁴ et leur histoire a permis de voir comment toutes ces notions se font écho. La manière dont chacune d'elles s'appuie sur l'autre pour être exprimée fait ressortir l'idée d'une problématique commune. Un parallèle est en effet à établir entre ces notions, toutes traversées par une même droite dont le pôle de départ est la question de Dieu et le pôle d'arrivée, une figure de transcendance en guise de réponse. Nous l'évoquons à l'instant, une attention portée aux occurrences des notions consœurs dans différentes propositions philosophiques permet le même constat : l'infini, l'éternité, l'altérité viennent souvent remplacer l'idée de transcendance, elles viennent exprimer une de ses qualités. En outre, ces notions articulent toutes une dialectique propre : l'absolu / le relatif ; l'altérité / le même ; l'éternité / la brièveté ; l'inconditionné / le donné ; l'infini / le fini ; la totalité / la partie. Elles ne s'y réduisent pas, certes, et indépendamment du débat sur la préséance de l'un ou l'autre des pôles, elles participent de manière structurelle à la compréhension du monde.

De tels contrastes constituent d'excellents outils méthodologiques pour le langage visuel. Non seulement la notion de transcendance semble symboliser toutes ces relations dialectiques mais, en outre, ses éléments constitutifs offrent un modèle idéal pour la lecture des images en regard des questions posées par l'idée de Dieu.

⁵⁴ L'appendice C présente un lexique de six notions apparentées à la notion de transcendance : l'absolu, l'altérité, l'éternité, l'inconditionné, l'infini et la totalité. En définissant celles-ci et en situant leur problématique respective, ce lexique montre en quoi ces notions apparaissent comme « consœurs ».

2.4 Conclusion

Ce chapitre présente une réflexion critique sur la définition de la transcendance. Dans un premier temps, nous avons montré qu'une recherche sur la notion de transcendance exige un travail de recontextualisation de chaque proposition de transcendance, de repérage des stratégies d'énonciation de celle-ci et, enfin, d'identification des ensembles nominatifs de cette notion. D'un registre à l'autre, les définitions épistémologiques, anthropologiques et religieuses n'expriment pas les mêmes réalités. Plus exactement, si ces définitions expriment toujours un état de la connaissance (registre épistémologique), elles le font de manière bien différente (registres anthropologique et religieux). Aux lieux d'énonciation s'ajoutent donc des considérations quant aux stratégies de définition et quant aux attributs nominatifs de la transcendance : postuler la possibilité ou l'impossibilité de dire la transcendance, tout autant que formuler l'idée de transcendance en termes de valeurs ou d'entités, suggèrent des types de représentations fort différentes qui donneront lieu à des mises en image singulières. Voilà donc autant d'indices à ne pas négliger lorsque le thème de la transcendance est au cœur d'une réflexion. Voilà autant de considérations marquant à la fois la complexité d'une notion et son indéniable polysémie.

Dans un second temps, nous avons pris au sérieux les confusions courantes auxquelles nous avons été exposée au cours de notre recherche, spécialement à l'égard des notions de sublime et de sacré; nous avons montré qu'en dépit d'un caractère polysémique, la notion de transcendance n'autorisait pas pour autant tous les amalgames. Nos recherches sur les notions de sublime et de sacré, en exposant leur valeur médiane, ont en outre permis de réitérer une définition de la transcendance en termes relationnels et dialectiques.

Nous nous sommes enfin intéressée à l'idée de Dieu, que nous avons présentée comme une notion représentant l'ensemble des questionnements ultimes. Nous avons alors pu établir une distinction entre les questions posées par l'idée de Dieu et les possibles réponses proposées. Ce faisant, nous avons pu montrer qu'en dépit de la naissance et de la mort des dieux, ces questions subsistaient... de même que les tentatives de réponses.

Définir la transcendance est un exercice ardu, c'est connu. Les efforts et les différents moyens déployés dans les deux premiers chapitres de ce mémoire en témoignent. Au terme de cette première partie, il y a encore beaucoup à faire. Si la transcendance a été définie de manière fragmentaire, incorrecte, voire indéfinie, elle aura été, du moins nous le souhaitons, située quelque part aux frontières de notre réalité, touchant les limites de l'individu et des sociétés et les horizons vers lesquels ces derniers tendent et se projettent. Notre ambition était d'ailleurs moins de construire une anthologie que de placer brièvement la transcendance dans le débat contemporain et de présenter quelques enjeux théoriques susceptibles d'apporter de l'intelligibilité à cette notion. Les référents interprétatifs initiaux présentés dans cette partie ont en outre été sélectionnés en regard de leur capacité à rendre opérationnelle la notion de transcendance. Ainsi, dans la seconde partie de ce mémoire, nous nous appliquerons à articuler l'ensemble des éléments constitutifs de la notion de transcendance afin d'aménager une grille de lecture pour l'analyse des images.

DEUXIÈME PARTIE

OPÉRATIONNALISATION DES ÉLÉMENTS CONCEPTUELS DE LA NOTION DE TRANSCENDANCE POUR L'ANALYSE DES IMAGES

CHAPITRE III

ÉLABORATION D'UNE GRILLE DE LECTURE POUR L'ANALYSE DES IMAGES À PARTIR DES ÉLÉMENTS CONCEPTUELS DE LA NOTION DE TRANSCENDANCE

Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous exportons notre travail d'inventaire sur les éléments constitutifs de la notion de transcendance vers une autre discipline : la sémiotique du langage visuel. Du théorique à la pratique, cette courte partie intermédiaire consiste en un exercice de traduction des éléments constitutifs de la notion de transcendance en grille de lecture pour l'analyse des images. Nous nous efforcerons donc, dans le présent chapitre, de présenter les trois principes guidant l'aménagement de notre grille de lecture : la définition des six indicateurs de l'idée de transcendance ; la définition des trois niveaux d'analyse que nous voulons investir ; enfin, la définition du principe d'accumulation des indices à partir duquel nous jugeons de la présence ou de l'absence de l'idée transcendance dans une œuvre. Nous souhaitons ainsi esquisser les balises d'une méthode de reconnaissance de l'idée de transcendance et de ses expressions dans l'imaginaire contemporain.

3.1 Six indicateurs de présence de l'idée de transcendance

3.1.1 Les caractéristiques nominatives

Lors de la première étape d'exploration sur la notion de transcendance, nous nous sommes intéressée aux stratégies de définition de la transcendance. Nous avons alors quelques grandes caractéristiques nominatives pour exprimer l'idée de transcendance. Parmi elles, plusieurs nous serviront d'indicateurs pour repérer la présence de l'idée de transcendance dans une image.

Une importance particulière sera accordée à la *référence étymologique à la spatialité et au mouvement de traversée, de dépassement et d'élévation*. Cette double évocation suppose implicitement l'idée de limite, de frontière et d'altérité. À cet égard, nous serons sensible, sur les plans formel et iconique¹ : 1) aux stratégies de juxtaposition des espaces et des lieux ; 2) à la manière dont ceux-ci sont séparés (cadres, lignes, ruptures, etc.) et aux représentations d'une limite, d'une borne, d'un seuil et d'une frontière employés explicitement pour marquer la différence, l'hétérogénéité, l'altérité ; 3) aux rapports entre verticalité et horizontalité (tension, opposition, déplacement, etc.) ; 4) aux liens — ou mouvements — caractérisant la relation entre les espaces (l'absence de lien, les traversées, les répétitions, les permutations, etc.). 5) En contrepartie, l'homogénéisation de l'espace, l'uniformité d'un lieu, l'absence de seuil, d'issue ou d'horizon constitueront des critères discriminants. La structure sémantique espace-frontière-altérité pourra, en outre, traduire une hiérarchisation des sujets représentés. L'aménagement spatial pourra alors participer à l'expression d'indicateurs tels que l'*excellence* et la *supériorité*. À cet égard, nous chercherons surtout à identifier une hiérarchisation des espaces (réels ou fantasmés), mais

¹ Nous mentionnons à titre indicatif les niveaux d'analyse auxquels renvoient nos indicateurs ; ceux-ci seront présentés en détail dans la prochaine section.

également des *valeurs* (amour, justice, égalité, etc.) et des *idéaux* (politiques, sociaux, scientifiques, etc.). Nous considérerons également les représentations relatives à l'*iconographie religieuse* comme indicateurs littéraux ou métaphoriques d'une représentation — positive ou négative — de la transcendance.

3.1.2 Les modes de relation à la transcendance : sublime et sacré

Le sacré et le sublime ne nous paraissaient pas, au départ, des thèmes essentiels de notre mémoire. Néanmoins, en cherchant à clarifier les termes de notre recherche, à détromper les confusions courantes qui assimilent le sublime et le sacré à la transcendance, nous nous sommes aperçue que ces deux notions pouvaient être utiles. En tant que modes de relation à une transcendance, en tant que leurs actions sont « consécutives à » ou « tournées vers » elle, *les représentations du sublime et du sacré* constitueront deux indicateurs de présence de l'idée de transcendance.

Nos recherches nous amènent ainsi à porter une attention particulière aux représentations classiques du sublime (nature majestueuse et contemplation tournée vers elle), mais aussi à l'idée de lieux complexes (naturels ou urbains) et multiloculaires au sens d'Edouard S. Casey². Cette définition contemporaine du sublime réitère l'importance à accorder à la juxtaposition des lieux, à l'idée du seuil — le sublime est un seuil, expliquions-nous dans le chapitre premier — et à l'idée d'horizon(s).

La définition de la notion de sacré donne, pour sa part, cinq pistes d'observation. Il faudra alors être attentif : 1) aux signes représentant une expérience du sacré (exaltation et frayeur reliées à une réalité englobante qui induit une distinction

² Edward S. Casey, « Le lieu du sublime. Vers un sublime postmoderne dans le sillage de Kant », *Revue d'esthétique*, n° 42, 2002, p. 137-151.

profonde avec la réalité quotidienne) ; 2) aux signes de ritualité (mise en scène, prière, méditation, rite de passage, pèlerinage, etc.) ; 3) aux signes d'une mythologie (récit explicatif de l'origine du monde, du savoir-être et du savoir-faire d'une communauté et de leur salut) ; 4) aux signes de transgression (interdit, souillure, fête, carnaval, excès, dilapidation des ressources, renversement de l'ordre habituel) ; 5) aux signes d'institutionnalisation de la gestion du sacré (lieux et temporalités sacrés, production symbolique, dogmes, etc.).

Enfin, l'intérêt du repérage des représentations du sublime et du sacré, c'est leur lien intrinsèque à une transcendance. Le questionnement de l'interprétant doit donc toujours rester orienté sur *l'objet impliqué dans cette modalité relationnelle*. Autrement dit, si le sublime et le sacré sont des indicateurs de l'idée de transcendance, il est important de garder à l'esprit que la manière de les représenter présente potentiellement des indices sur le type de transcendance impliqué, voire la figure précise de celle-ci. De manière générale, l'analyse iconique permettra le repérage des représentations du sublime et du sacré ; toutefois, il n'est pas exclu que des stratégies formelles, notamment à l'égard de la mise en exposition, puissent aussi participer à l'élaboration de ces références.

3.1.3 La question de Dieu

Dans le premier chapitre, nous avons vu que tous les grands systèmes de pensée religieux et philosophiques ont tenté d'articuler une réponse à un ensemble de questions ultimes relatives à l'existence humaine³ ; c'est ce que les notions de « question de Dieu » ou de « l'idée de Dieu » recourent. Au chapitre deux, la pensée de Luc Ferry a été mise à contribution pour thématiser ce questionnement en trois

³ Dans Luc Ferry, *Apprendre à vivre : traité de philosophie à l'usage des jeunes générations*, Paris, Plon, 2006, 302 p. Ou encore dans Luc Ferry et Marcel Gauchet, *Le religieux après la religion*, Paris, Grasset, 2004, 144 p.

temps — avant, pendant et après la vie. L'axe temporel de la pensée religieuse assimile ainsi la traduction kantienne de la question de Dieu — « 1. Que puis-je savoir ? 2. Que dois-je faire ? 3. Que m'est-il permis d'espérer ?⁴ » — aux thèmes de l'*origine*, de l'*éthique* et du *salut*. Ce passage de la forme interrogative à la forme thématique est d'une grande utilité : il rend possible le repérage des questions sous-jacentes, fondamentales et intrinsèques à l'idée de transcendance sur le plan visuel ; il facilite l'identification d'un discours pictural d'ordre philosophique ou religieux. Les thématiques de l'origine, de l'éthique et de la finitude sont récurrentes dans les arts visuels, où elles se déploient par le biais d'un grand nombre de sujets : la naissance, la guerre, la mort, pour ne nommer qu'eux.

À la lumière de ce qui précède, l'intérêt d'aborder les thèmes de l'origine, de l'éthique et de la finitude (ou salut) sous l'angle de la question de Dieu semble incontestable ; or cela a été peu exploré dans le milieu de l'interprétation des œuvres en arts visuels. Pourtant, les questions auxquelles ces thèmes renvoient convoquent infatigablement la raison ; elles appellent respectivement des réponses d'ordre spéculatif, pratique et théorique qui tendent ultimement vers une forme de transcendance. Ainsi, si la question de Dieu — telle que l'a traduite, somme toute récemment, la pensée occidentale — fait naître des transcendances, tout porte à croire qu'elle continuera à le faire. Par conséquent, nous considérons les thèmes de l'origine, de l'éthique et de la finitude (salut) comme des indicateurs de l'idée de transcendance. Il n'est pas certain que ceux-ci donneront systématiquement accès à un imaginaire contemporain de la transcendance, mais ces trois thèmes forment assurément des indices sur le plan de l'analyse iconique ou de concordances théoriques pour l'identification du corpus et l'analyse des œuvres en regard de l'idée de transcendance.

⁴ Emmanuel Kant, *La critique de la raison pure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 543.

3.1.4 La définition opératoire de la transcendance

Notre définition opératoire de la transcendance a montré que *la transcendance participe d'une relation dialectique entre deux réalités absolument hétérogènes qui est génératrice de sens*. Nous tenterons d'en trouver les signes essentiellement par le biais de l'analyse iconique des images et de concordances conceptuelles. Nous investirons alors la structure sémantique espace-frontière-altérité, moins en considérant l'idée de mouvement — comme nous le faisons lors du repérage des caractéristiques nominatives de la notion de transcendance — qu'en cherchant les signes d'une production de sens tirée de cette dialectique. Pour guider notre regard et pour tenter de systématiser notre méthode, nous chercherons une production de sens en lien avec les questions que posent l'origine, l'éthique et le salut. Autrement dit, nous nous demanderons si la juxtaposition d'espaces hétérogènes s'inscrit dans un rapport dialectique dans lequel serait impliquée au moins une des trois thématiques de la question de Dieu. Le travail d'interprétation de l'image pourra éventuellement rendre compte des éléments de réponses suggérés par l'œuvre et identifier à quel type de transcendance ceux-ci renvoient, voire les figures qu'ils proposent.

3.1.5 La tension entre la pensée moderne et la pensée religieuse

Le chapitre deux a été introduit par une présentation du contexte préjudiciel sous-jacent au débat sur la pertinence de la notion de transcendance. Nous avons alors pu souligner qu'en dépit de l'allergie à toute idée d'extériorité radicale, le schisme n'est pas si net entre une culture dite moderne, rationnelle et axée sur le progrès, la liberté de conscience, l'émancipation individuelle et le besoin de maîtrise, d'un côté, et la prégnance de croyances et de gestes relatifs à l'invisible, à des références non empiriques et « irrationnelles » et l'appartenance à une communauté, de l'autre. Ainsi, il est loin d'être avéré que le soi-disant « rapport trouble » à la transcendance caractérisant les héritiers de la pensée moderne occidentale ait aboli, de manière

unilatérale, le souvenir, l'intuition ou le besoin d'une transcendance génératrice de sens. Dans les faits, tout porte à croire que ce schisme n'est pas si net que la théorie le prétend.

La tension entre la pensée moderne et la pensée religieuse configure, en définitive, un indicateur potentiel d'une prise de position — positive ou négative — à l'égard de l'idée de transcendance. Par conséquent, nous porterons attention, dans nos analyses formelle et iconique, aux indices architecturaux, vestimentaires, culturels et technologiques propres à la modernité, de même qu'à la place de l'invisible, du « fantastique », de l'inconditionné, et, bien entendu, de la religion traditionnelle, etc., à l'intérieur d'une image. Nous regarderons la mixité de ces deux sphères de référence et les tensions entre elles. Ici encore, l'homogénéisation de l'espace et la représentation d'un plan unique conforme aux principes modernes pourront agir comme critères discriminants dans la sélection d'un corpus sur l'imaginaire de la transcendance.

3.1.6 Les six types de transcendance ouverts par les pôles du phénomène religieux

Le dernier des six indicateurs inventoriés met à profit la schématisation du phénomène religieux et les horizons de transcendance ouverts par les trois axes qui le composent. Placés ainsi à la fin du processus de repérage de l'idée de transcendance, *les six types possibles de transcendance visés par la pensée religieuse*, que nous avons présentés dans le premier chapitre, guident, plus spécifiquement, le travail d'interprétation. En effet, cette étape de l'analyse s'efforcera de lier les indices entre eux de manière à rendre compte de la spécificité de l'idée de transcendance présentée dans une œuvre. Ces idées pourront, d'une part, être classées selon l'un des six types de transcendance et, d'autre part, être précisées et définies conceptuellement. Il n'est pas certain qu'une œuvre particulière fournisse, à cette fin, tous les éléments

nécessaires à un tel travail de mise en sens. Toutefois, l'objectif sera ici de tendre vers la plus grande précision, selon l'information dont nous disposons⁵.

Plus exactement, de manière processuelle, nous tenterons d'identifier : 1) le registre dans lequel semble s'inscrire l'idée de transcendance présente dans une image : religieux, anthropologique ou épistémologique⁶ ; 2) la catégorie de transcendance, c'est-à-dire une transcendance transcendante ou une transcendance immanente ; 3) le type de transcendance dont il question. Pour identifier ce type, il faudra se demander quel est l'objet visé par l'idée de transcendance — par exemple, l'œuvre renvoie-t-elle à des dieux ou des lieux surnaturels, réfère-t-elle à une religion connue, place-t-elle au cœur de ses préoccupations autrui, des idéaux, des valeurs, l'humanité ou la connaissance ? Une fois ces précisions établies, le travail d'interprétation consistera à se tourner vers des propositions conceptuelles ou théoriques de l'idée de transcendance. Il sera alors de mise de chercher la proposition qui présente le plus de concordances conceptuelles avec l'image. C'est là le dernier niveau d'analyse, qui vise à repérer et à cumuler les concordances entre l'écrit théorique et la proposition visuelle.

3.2 Trois niveaux d'analyse

En introduction, nous indiquions que, pour la sélection des éléments conceptuels de la notion de transcendance, nous avons pris soin de choisir, d'ordonner et d'articuler ceux-ci de manière à ce qu'ils soient opératoires pour la sémiotique du langage

⁵ À l'échelle d'un plus large corpus, un tel inventaire constituerait une cartographie des tendances de représentations de la transcendance dans l'imaginaire contemporain. C'est dans cette veine que nous désirons poursuivre au niveau doctoral.

⁶ Nous anticipons une faible représentativité du registre épistémologique. Cette branche pointue de la philosophie nous semble moins propice à une traduction en discours visuel. Par ailleurs, une des pistes envisagées pour en trouver la trace reste les représentations de la science, sujet bien campé dans les arts visuels depuis l'Antiquité et qui s'exacerbe ces dernières années avec le bio-art. Par exemple, les représentations anatomiques présentent une fonction heuristique sur l'état de la connaissance et ses tentatives de dépassement.

visuel. C'est-à-dire que ces indicateurs doivent pouvoir être exprimés visuellement, que l'on doit pouvoir en trouver la présence dans le contenu visuel des œuvres à l'étude, et que cette présence doit pouvoir être repérable et lisible à l'aide des outils méthodologiques qu'offre la sémiotique du langage visuel. Bref, ce qui a été mis en images, la sémiotique du langage visuel le (re)traduit en mots.

Née de la linguistique, la sémiotique de l'art accorde à l'objet visuel une valeur de discours⁷ : les signes iconiques correspondent au langage, l'unité de l'objet visuel à la parole. Elle a pour objectif de se doter d'outils méthodologiques pour traduire en mots les effets de sens produits par un objet visuel. Nous présentons ici, brièvement, quelques principes de base guidant notre analyse des images.

Postulant que l'œuvre constitue un lieu *autre* (utopique) dans lequel les signes iconiques forment un récit narratif, les premiers intérêts de la sémiotique de l'art ont naturellement porté sur l'organisation de ces signes dans l'espace. Trois types d'analyse découlent de ce double principe. La première analyse concerne la manière dont le regard circule dans une œuvre : elle tient compte des endroits par où le regard entre dans l'œuvre, les parcours qu'il suit, les points sur lesquels il bute, progresse, et par lesquels il sort⁸. La seconde concerne la division de l'unité de l'œuvre (syntagme) en zones informatives différentielles ; cette analyse opère un découpage en sous-unités et étudie leur articulation syntaxique. Enfin, la troisième concerne les codes

⁷ Louis Marin, « Sémiologie de l'art », *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1995, p. 886-889.

⁸ Chaque œuvre offre une pluralité de circuits, c'est pourquoi nous utilisons la forme plurielle. Toutefois, des indices (chromatique, matériel, iconique) assurent généralement un minimum de cohérence entre les lectures. Comme Marin le souligne, « [c]haque parcours, certes, est libre, mais c'est la succession ouverte, infinie des parcours qui les articule les uns aux autres, par des éléments ou des directions privilégiées ». Marin, « Sémiologie de l'art », p. 887.

interprétatifs ; cette analyse s'intéresse au couple dénotation-connotation, c'est-à-dire à ce qui est évoqué par un signe visuel⁹.

À ces premières considérations, toutes imprégnées de la linguistique et, de fait, axées essentiellement sur le signe iconique, Meyer Schapiro introduit, dans l'équation sémantique d'une image, sa matérialité. La couleur et la texture étaient bien sûr déjà prises en compte dans l'analyse des signes iconiques. Schapiro allonge toutefois la liste de ces indices formels en présentant les enjeux sémantiques relatifs au support (ou médium), au cadre, au fond, à l'équilibre et à la symétrie de l'espace, à la dimension de l'œuvre, au format des signes, à la ligne et à la tache¹⁰.

Un troisième apport est important à souligner, bien que nos analyses — et leur présentation — soient réalisées à partir de reproductions des œuvres à l'étude. Dans les termes de Fernande Saint-Martin, nous avons présenté la sémiotique du langage visuel en regard de ses considérations pour les signifiants verbaux ou iconiques (analyse iconique) et les signifiants plastiques (analyse formelle). Les travaux de Saint-Martin aménagent en outre une place — c'est le cas de le dire — pour le corps du regardant dans l'espace d'exposition de l'image, ce qu'elle nomme les « signifiants d'affect ». Cette analyse tient compte du dialogue qu'il y a entre l'image et son contexte de représentation, l'expérience de l'espace et le rapport au corps¹¹.

Ces trois axes de la sémiotique du langage visuel reflètent bien notre approche interprétative des images. Parmi plusieurs choix possibles, nous retenons l'ouvrage synthétique de Lise Boisseau, qui constitue un guide de référence pratique pour

⁹ Le signe visuel peut être formel (noir, porcelaine, 8½ x 11, etc.) ou iconique (clavier, tasse de café, recueil de textes, etc.).

¹⁰ Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de la sémiotique de l'art visuel », *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 7-34.

¹¹ Fernande Saint-Martin, « Fondements sémantiques des grammaires spatiales », *Degrés*, n° 67, 1991, p. 1-24.

l'analyse du langage visuel¹². En effet, l'auteure y propose des schémas réunissant les principaux points d'observation susmentionnés pour l'analyse des images et elle y explique clairement la tâche interprétative. Celle-ci consiste à faire apparaître la cohérence d'une signification par la mise en relation des différents éléments formels (plastiques) et iconiques, en portant attention aux harmonies et aux tensions au sein d'une image. Selon elle, « [l]es relations que l'on établit entre l'image et le signe plastique mènent à l'identification d'un ensemble de préoccupations qui rejoignent le travail de l'artiste¹³ ».

La potentialité interprétative des indicateurs de notre grille est donc en lien avec les aspects formels et les signes iconiques de l'œuvre. Nous ajoutons cependant un troisième niveau d'analyse susceptible de conduire la lecture de l'œuvre vers des propositions conceptuelles de la transcendance dans la littérature. En définitive, ces trois niveaux d'analyse ne sont pas étanches et indépendants ; ils sont davantage interreliés, interdépendants, simultanés et complémentaires. Il s'agit essentiellement d'établir un dialogue, d'être attentif aux résonances et aux tensions entre les niveaux, afin de confirmer ou d'infirmer la présence de l'idée de transcendance dans une œuvre. Autrement dit, la division de l'analyse en trois niveaux systématise notre méthode dans l'intention d'établir des moyens précis pour l'accumulation des indices du thème de la transcendance dans une image et, éventuellement, d'en interpréter le sens.

3.2.1 Analyse formelle

Sur le plan de l'analyse formelle, c'est la matérialité de l'œuvre qui est étudiée. À cet égard, nous tiendrons compte des agencements entre le médium, le format, le cadre et

¹² Lise Boisseau, *Initiation au langage des arts visuels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 118 p.

¹³ *Idem*, p. 3.

la mise en exposition. Ces derniers seront particulièrement investis en début d'analyse, au moment d'évaluer l'évocation spatiale de la référence étymologique, le rapport à la frontière, ainsi que les rapports de verticalité ou d'horizontalité.

3.2.2 Analyse iconique

Les observations formelles sont conjuguées à l'analyse iconique de manière à rendre compte des correspondances ou des tensions présentes dans une image. Il s'agit alors de regarder comment l'agencement des éléments formels s'accorde ou non avec les signes iconiques. Par exemple, le format circulaire d'une œuvre trouve-t-il une résonance avec la thématique de la matrice ou de la naissance ? Un cadre doré insiste-t-il sur le caractère précieux du sujet représenté ? Par la suite, l'analyse considérera les signes iconiques entre eux et la manière dont les différents signes sont disposés à l'intérieur de l'œuvre. Nous prendrons alors soin de regarder les répétitions, les symétries, les inversions, les permutations, les lignes narratives, etc.

Plusieurs de nos indicateurs ne peuvent être pris en compte que difficilement ou partiellement par l'analyse formelle. La multiplicité des plans d'analyse nous assure ainsi de pouvoir rejoindre l'ensemble des indicateurs de notre grille de lecture. Généralement, ce sont les allers-retours entre le formel et l'iconique qui nous permettront d'évaluer la viabilité des indices et de déterminer la présence, ou l'absence, du thème de la transcendance dans une image.

3.2.3 Analyse des concordances conceptuelles

L'évaluation des correspondances conceptuelles constitue le dernier niveau d'analyse. Celui-ci tient davantage au travail d'interprétation, puisqu'en fin d'analyse, nous voulons identifier le type de transcendance auquel l'œuvre visuelle renvoie. Ce niveau d'analyse gagnera en possibilités interprétatives et en précision à la mesure de

la connaissance qu'a l'interprétant des écrits consacrés au thème de la transcendance. Quatre indices guident la mise en parallèle entre un texte théorique sur la transcendance et une image.

L'indice thématique, c'est à dire des considérations communes au texte et à l'image quant aux questions de l'origine, de l'éthique et de la finitude (salut), servira d'amorce à cette analyse. Nous pensons toutefois que le style littéraire joue pour beaucoup dans la mise en parallèle des écrits théoriques et des propositions visuelles, particulièrement lorsque les figures rhétoriques du discours assurent une synthétisation et une schématisation de l'idée avancée — « une mise en image » en quelque sorte. En ce sens, nous estimons trouver les meilleurs indices de concordance en nous intéressant aux analogies entre les métaphores présentes dans un texte et les éléments iconiques de l'image. *L'indice métaphorique* permettra alors d'identifier des réciprociétés, par exemple entre la référence cosmique dans la littérature et la représentation d'une voûte étoilée dans l'image. Dans le même ordre d'idée, nous porterons une attention à *l'indice symbolique*, c'est-à-dire aux symboles courants des thèmes centraux de notre sujet. Parmi plusieurs exemples, l'évocation du sang sur le plan visuel pourrait traduire l'idée de la vie ou du sacré, l'ajout d'une aura celle de l'énergie, le style *vanitas*, la mort, etc. Enfin, *l'indice narratif* s'intéresse aux enjeux liant une réalité initiale à une réalité finale et au passage entre les deux. Le travail d'interprétation cherchera alors à comparer et à rapprocher le sens donné dans un texte et dans une image aux moments charnières de l'existence.

3.3 Le principe d'accumulation des indices

La sensibilité de chacun à l'égard de l'idée de transcendance est singulière ; empreinte de références personnelles, elle est teintée par des valeurs et des idéaux portés individuellement et collectivement. L'élaboration de notre grille de lecture a précisément cherché à rendre possible la mise en suspens de cette subjectivité en

réunissant des indicateurs issus des éléments constitutifs de la notion de transcendance. La recherche de ces indicateurs apparaît d'ailleurs en début d'analyse afin de ne pas imposer une proposition conceptuelle à une œuvre ; il nous paraît en effet nécessaire de déterminer d'abord, par le biais des indices qu'une image présente, si l'idée de transcendance y est bel et bien contenue. Dans le même ordre d'idées, l'analyse des concordances conceptuelles constitue un ultime travail d'interprétation et de production de sens à partir des indices recueillis. Ce que nous voudrions éviter par ces simples précautions, c'est la possibilité de trouver absolument l'idée de transcendance dans toutes les œuvres soumises à notre grille.

L'honnêteté et l'impartialité se trouvent au cœur de notre méthode puisque le travail d'analyse demande une recherche consciencieuse des « traces positives » de l'idée de transcendance là où d'emblée elle ne semble pas représentée, de même que des « traces négatives » de l'idée de transcendance là où d'emblée elle semble apparaître. Cette enquête doit conduire à la confirmation et à l'accumulation des indices de la présence de l'idée de transcendance. C'est bien par le recours à ce principe d'accumulation des indices que nous établissons la sélection d'un corpus pour l'étude de l'imaginaire contemporain de la transcendance et, inversement, que ce principe agit comme critère discriminant. Un faible taux d'indices n'assure en rien que l'idée de transcendance soit bel et bien absente d'une œuvre ; selon la subjectivité de chacun — comme nous le disions à l'instant —, une interprétation positive de l'idée de transcendance pourrait être défendue sans l'appui des indicateurs que nous proposons. Nous ne débattons pas de telles divergences « d'opinion » sur une œuvre. Nous ne rejetterons pas la possibilité qu'une œuvre puisse évoquer l'idée de transcendance ; ce que nous cherchons, toutefois, c'est un certain nombre de preuves (indices) qui en facilitent l'argumentation et qui puissent confirmer cette hypothèse.

Le principe d'accumulation a moins pour facteur déterminant un nombre précis d'indices — fixer à cinq indices et plus la présence de l'idée de transcendance dans

une image, par exemple, ne serait d'aucune aide — que la force sémantique de leur agencement. À titre d'exemple, prenons l'indice de verticalité qui symbolise depuis des siècles l'idée de transcendance — à cet égard, on peut penser à tous les mythes plaçant leur(s) Dieu(x) dans la sphère céleste (mythologie grecque, les trois grands monothéismes). Une œuvre dont le format présenterait une verticalité marquée, des plans ou des scènes superposés et des éléments iconiques longilignes verticaux réunirait des indicateurs à forte évocation de la notion de transcendance. À l'inverse, le même format marqué par la verticalité, mais sur lequel serait représentée de manière unilatérale une scène de guerre (thématique de l'éthique) aurait besoin d'être alimenté par davantage d'indices — notamment sur le plan d'une hiérarchie de valeurs ou d'idéaux tels que la bravoure, la loyauté, le nationalisme, etc. Ce type de calcul est moins arbitraire qu'il peut paraître ; l'analyse comparée avec laquelle nous débiterons l'étude de notre corpus pourra en témoigner.

3.4 Conclusion

L'opérationnalisation de la notion de transcendance pour l'analyse des images relève d'un travail de traduction, dont nous avons voulu présenter les éléments principaux dans ce chapitre. Les nombreuses considérations théoriques présentées en première partie de ce mémoire se sont révélées fort utiles : nous y avons rassemblé et ordonné un nombre important de ces données de manière à ce que le transfert des considérations théoriques sur la notion de transcendance vers la sémiotique du langage visuel puisse être possible. L'élaboration d'une grille de lecture pour l'analyse des représentations de la transcendance s'est faite sur la base de trois principes : par le repérage des six indicateurs de l'idée de transcendance, puis selon trois niveaux d'analyse, soit formel, iconique et théorique, et, enfin, en regard de l'accumulation des indices. Ce dernier principe agit comme principal critère discriminant dans l'identification d'une œuvre pour un corpus sur l'imaginaire de la transcendance.

Au terme de cet exercice de traduction, nous pouvons proposer un modèle méthodologique qui rende opérationnelle la notion de transcendance pour l'interprétation des images. En guise de conclusion, nous référons le lecteur au tableau synthèse de la grille de lecture à l'appendice D. Nous verrons, dans le prochain chapitre, ce qu'il en est de son application aux trois œuvres de notre corpus.

TROISIÈME PARTIE

**APPLICATION DE NOTRE GRILLE D'ANALYSE
À UN CORPUS DE TROIS ŒUVRES**

CHAPITRE IV

SÉLECTION D'UN CORPUS : UNE ANALYSE COMPARÉE

D'abord sélectionnées sur la base de données très partielles sur l'idée de transcendance, les trois œuvres du corpus¹ ont toutes fait l'objet d'une analyse préliminaire au début de la recherche. Dans cette dernière partie du mémoire, nous entreprenons donc une analyse approfondie des œuvres de notre corpus en nous servant de la grille de lecture présentée dans le chapitre précédent. Nous prendrons soins d'indiquer, pour chacune d'elles, les indices qui nous ont initialement mise sur la piste de la présence de l'idée de transcendance.

Ce chapitre porte sur le processus de sélection d'une œuvre pour la constitution d'un corpus sur les représentations de la transcendance. Nous procéderons par une analyse comparée des portraits photographiques de Kate O'Brien, *Sans titre* (2008), et de Rineke Dijkstra, *Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994* (1994). Ce choix s'est principalement fait sur la base d'une thématique commune aux deux œuvres qui préfigurait, dès le début de nos recherches, l'un des indices importants pouvant traduire l'idée de transcendance : le thème de l'origine. Celui-ci est représenté, dans un cas, par l'image de l'œuf et du nid et, dans l'autre, par l'image d'une parturiente et de son nouveau-né. Nous voulons toutefois montrer comment le thème de l'origine, comme critère de sélection, n'ouvre pas obligatoirement sur une représentation de la transcendance.

¹ Rappelons : *Sans titre* de Kate O'Brien (2008) ; *Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994* de Rineke Dijkstra (1994) ; et *My Girls* de Jon Vermilyea (2008).

Pour ce faire, nous procéderons en menant l'analyse une œuvre à la fois. Une brève présentation de l'artiste ainsi qu'une description détaillée de l'œuvre à l'étude serviront d'introduction à l'analyse des six indicateurs de l'idée de transcendance. En analysant point par point les réponses à la grille de lecture, il sera aisé de comparer la densité d'indices fournis par chacune des œuvres à l'étude. Au terme de cette analyse comparée, une faible réponse aux indicateurs de la grille de lecture agira alors comme critère discriminant.

4.1 *Sans titre* (2008) de Kate O'Brien

Kate O'Brien a fait ses études en arts visuels au Queensland College of Art de l'Université Griffith en Australie. C'est par le biais de la photographie de portrait qu'O'Brien exprime son intérêt pour l'histoire de l'art, l'histoire du vêtement et les objets antiques. Une mise en scène sophistiquée, à mi-chemin entre la reconstitution historique et la fiction, est caractéristique des portraits réalisés par cette artiste. La matérialisation des scènes conçues par O'Brien est indissociable d'un travail de collection aussi important que le résultat final ; cela peut prendre jusqu'à quelques années pour réunir les différents éléments (vêtements, accessoires, mobiliers) qui compléteront la vision qu'a O'Brien d'un portrait. « Retracing the same stitches as artisans and embroiderers hundreds of years earlier allows me to feel a deeper connection to the history of women and their role in the decorative arts² », explique-t-elle.

Peu connu sur la scène internationale de l'art contemporain, son travail commence à s'affirmer en Australie, où elle travaille. Quatre des six expositions auxquelles elle a participé (ou qui lui ont été consacrées) ont eu lieu entre 2010 et 2011. Elle a

² Citation tirée du site Internet officiel de Kate O'Brien. *Kate O'Brien Creative*. 2011 (3 avril). In *Bio*. En ligne. <www.kateobriencreative.com>. Consulté le 8 juin 2011.

également collaboré à deux ouvrages (*eSteam. A Steampunk fashion reference*, sous la direction de Kanira Koba, 2009 ; le second est à paraître en 2011) et à l'iconographie des magazines *Fiend* (nos 17 et 18 de 2009) et *Coilhouse* (no 2 de 2008). Si la recension de la littérature concernant le travail d'O'Brien compte peu d'articles (moins d'une dizaine), ceux-ci sont toujours en lien avec la culture et l'esthétique *steampunk*³ typique à l'œuvre d'O'Brien.

Pour l'analyse, nous avons retenu un portrait sans titre de 2008. L'œuvre, dont les dimensions sont inconnues, présente une jeune femme parée d'un lourd collier composé de six miniatures (le Sacré-Cœur, la pyramide des Illuminati que l'on retrouve sur le dollar américain, l'Enfant Jésus de Prague, Abraham Lincoln, *La crucifixion Mond* de Raphaël et la reine Victoria). Le chaperon (templette) orné de perles, le corset jaune blé et la jupe vert anglais renvoient au 16^e siècle, à la Renaissance de la Grande-Bretagne. Sur un fond également vert anglais, la jeune femme à la peau de porcelaine tient entre ses mains un globe de verre contenant un nid et un œuf qu'elle présente au premier plan [illustrations 4.1 et 4.2].

4.1.1 Les caractéristiques nominatives

L'attention portée aux caractéristiques nominatives a permis l'identification de plusieurs indices de la présence de l'idée de transcendance. D'abord, en regard de la *référence étymologique*, l'œuvre juxtapose quatre *espaces différenciés* : sur le plan iconique, l'espace du globe dans lequel sont contenus un nid et un œuf et le collier

³ La culture *steampunk* — tel que le nom « punk à vapeur » l'évoque — consiste en une dévolution industrielle qui s'inscrit en faux contre le *cyberpunk*. Les sources du *steampunk* viennent de la littérature de science-fiction, spécialement celle qui aménage un rapport trouble entre l'humain et la machine et celle qui joue sur la temporalité (romans uchroniques ou futuristes). La culture *steampunk* déborde aujourd'hui le domaine de la littérature et, depuis les années 1990, elle est investie d'un engouement grandissant. Moins à ranger du côté d'une mode vestimentaire, la culture *steampunk* tient davantage d'un rapport au monde fortement inspiré par le début de l'ère industrielle ; ceci se traduit par une appropriation, une récupération et une héroïsation de ce mode de vie.

réunissant six miniatures constituent deux espaces référentiels distincts du sujet représenté⁴ ; sur le plan formel, l'espace de l'œuvre en soi se trouve mis à distance de l'espace du regardant, notamment par l'écart qu'il y a entre l'époque victorienne fictive et l'époque contemporaine. Toutefois, seulement deux de ces quatre espaces sont délimités par une frontière matérielle claire : le globe de verre, bien que fragile, isole le nid et l'œuf de manière hermétique, et chaque miniature est encadrée et liée aux autres par des rangées de perles.

Sur le plan formel de l'analyse, la verticalité du format rectangulaire est modérée. Celle-ci sera toutefois réitérée sur le plan iconique par un cadrage américain (à la mi-cuisse) du portrait de la jeune femme. Une attention soutenue permet par ailleurs de voir un *rapport entre verticalité et horizontalité* plus complexe. La ligne entre les bras forme une droite horizontale, alors que la position des mains ouvre un espace marqué par la verticalité [illustration 4.3]. La tension entre horizontalité et verticalité apparaît également ailleurs dans l'œuvre. Les miniatures disposées en deux triades superposées forment deux droites horizontales et trois droites verticales [illustration 4.3].

Cette tension entre verticalité et horizontalité est réitérée par les deux *mouvements* caractérisant l'œuvre. D'une part, le regard frontal opère un mouvement attractif, une sorte d'invitation lancée à la personne devant l'œuvre vers le sujet de l'œuvre ; par la même occasion, cette liaison trace une ligne horizontale entre l'extérieur et l'intérieur

⁴ Dans son mémoire sur la miniature, Anne-Elizabeth Vallée écrit : « Ce monde hermétique, aux limites bien définies, demeure hors d'atteinte de l'univers extérieur, à l'abri de toute contamination. » L'objet miniature, poursuit la jeune chercheuse, « issu d'une conception anthropocentrique du monde, est produit par l'être humain qui semble éprouver le besoin de miniaturiser son environnement. [...] [Il] permet de créer de petits univers privés par lesquels l'être humain se dégage de la réalité quotidienne pour s'absorber dans un imaginaire empreint de nostalgie. » Dans Anne-Elizabeth Vallée, « L'art de la miniature au Bas-Canada entre 1825 et 1850 : Gerome Fassio et ses contemporains », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, p. 19 et 23. Nous verrons d'ailleurs, au cours de l'analyse, l'importance symbolique que joue la miniature dans l'œuvre d'O'Brien en nous référant au mémoire de Vallée.

de l'œuvre. D'autre part, le mouvement de spirale, qui prend son élan au cœur de l'œuf, réaffirme la verticalité en s'élevant et l'horizontalité en s'étendant, jusqu'à traverser latéralement l'image [illustration 4.4]. Cette course, guidée par les « frontières naturelles » de l'œuvre (coquille, nid, globe, bras, yeux et cadre de l'œuvre), crée une nouvelle forme ovoïde.

Les espaces différenciés, les tensions entre verticalité et horizontalité et les mouvements qui réitèrent ces tensions préfigurent une série de *rappports hiérarchiques* complexes et ambigus. Au regard des aspects formels de l'œuvre, une valeur de primauté ou d'excellence est accordée à deux objets différents. En plaçant le globe de verre au premier plan, l'image semble accorder une importance particulière à cet objet. Toutefois, la prégnance du vert anglais dans lequel baigne l'œuvre déplace cette valeur, posant la supériorité dans l'équivoque. À qui ou à quoi se trouve attribuée l'autorité impériale ? L'œuvre en soi, la culture anglaise, la jeune femme dont la jupe se confond avec l'arrière-plan ? L'association de la jeune femme à la noblesse et à la supériorité est réitérée de plusieurs autres manières. La qualité, la couleur des tissus et les perles traduisent un rang social élevé. D'autre part, le chaperon (templette) rappelle l'auréole ; cet attribut de sainteté accordé à la jeune femme se trouve en outre confirmé par le halo de lumière qui émerge de son dos ainsi que par sa peau de porcelaine qui rappelle les statues de saintes. L'autorité de la jeune femme s'affirme donc subtilement, mais de manière claire par le biais d'attributs suprêmes tels que la noblesse et la divinité.

Cette autorité se trouve néanmoins lourdement compromise par le poids — littéral et métaphorique — de l'autorité des figures miniaturisées⁵. Qu'il s'agisse d'une autorité

⁵ Dans « L'art de la miniature », Vallée écrit : « Les être humains utilisent différents moyens dans le but de commémorer les événements importants de leur vie. Jouant le rôle d'objet commémoratif, la miniature apparaît comme le témoin des occasions marquantes de la vie du modèle et du propriétaire de l'œuvre » (p. 36). Plus loin, elle ajoute : « [...] ces miniatures témoignent d'une

religieuse avec les trois images, tirées de l'iconographie chrétienne, ou d'une autorité séculière, notamment politique et culturelle, toutes les miniatures constituent en elles-mêmes des figures inspirant le respect⁶. Elles sont en outre ornées d'un large cadre travaillé de manière à insister sur l'excellence et l'importance de ces figures⁷. Qui plus est, la disposition même des miniatures sur le collier suggère une hiérarchisation à deux niveaux des icônes présentées. D'une part, la rangée supérieure présente trois icônes (le Sacré-Cœur, le dollar américain, l'Enfant Jésus de Prague), alors que sur la rangée inférieure les représentations renvoient à des références historiques (Lincoln, la crucifixion de Jésus de Nazareth⁸, la reine Victoria) ; d'autre part, l'image du Christ sur la croix et celle évoquant le dollar américain occupent toutes deux des places centrales. Ces rapports hiérarchiques ambigus traduisent une confrontation intense de *valeurs* entre religion et politique et entre religion et culture, de même qu'une confrontation des *idéaux* de la modernité devant les valeurs traditionnelles. Nous reviendrons sur ce dernier point plus loin dans l'analyse.

Enfin, en regard de *l'iconographie religieuse*, la référence au christianisme est sans équivoque. Nous avons déjà parlé de l'analogie entre les attributs de la jeune femme et la Vierge Marie ou autres saintes et nous avons nommé les trois références au dogme chrétien figurant sur les miniatures. Parmi elles, *La crucifixion Mond* préfigure la configuration même du collier. Bien que l'œuvre de Raphaël soit tronquée, on peut penser que, de part en part des figures centrales, le collier substitue, aux anges de la partie supérieure de *La crucifixion*, le Sacré-Cœur et l'Enfant Jésus de

relation privilégiée entre le modèle et le propriétaire de l'œuvre et, donc, célébrant la profondeur du sentiment unissant ces deux individus » (p. 38). Cette idée est également réitérée à la page 42.

⁶ Insérée à l'intérieur d'un bijou, la miniature « perd son caractère privé pour passer dans le domaine public ». Vallée explique alors que « la valeur symbolique de la miniature insérée dans un bijou s'apparente à celle de la bague ou de l'anneau. [...] Ce faisant, à l'image de l'alliance, la miniature devient le symbole de l'union et de la fidélité du couple présenté à la collectivité ». « L'art de la miniature », p. 42-43.

⁷ Vallée écrit que « les cadres des miniatures éblouissent le spectateur par leur préciosité ». Ils participent de la « mise en valeur du portrait miniature ». « L'art de la miniature », p. 32-33.

⁸ En dépit de la référence religieuse (ou symbolique) du Christ sur la croix, on peut également penser à la référence historique de la crucifixion de Jésus de Nazareth.

Prague ; et, dans la partie inférieure, qu'il substitue respectivement Lincoln et la reine Victoria à saint Jean et Marie-Madeleine. Suivant cette hypothèse, la figure du Christ et celle du dollar américain se trouvent condensées, de sorte que le symbole de transcendance tout comme le symbole d'immanence renvoient à un même rapport dévotionnel⁹. Dans le même ordre d'idées, par le biais d'un espace référentiel différencié, le collier réunit sur un même plan des icônes chrétiennes (transcendance) et des icônes politiques (immanence). Deux autres références religieuses sont évoquées par l'image de l'œuf et du nid qui renvoient notamment à un discours mythique de cosmogonie ou encore à l'alchimie. De toute évidence, l'iconographie religieuse est mise à profit dans cette œuvre de manière à souligner la tension entre différentes traditions, entre différents régimes de valeurs et de croyances.

Commentaires préliminaires

Au terme de ces premières considérations, la présence des caractéristiques nominatives de la notion de transcendance est considérable. L'articulation des indices recueillis laisse présager la présence de l'idée de transcendance dans cette œuvre, notamment en mettant l'accent sur la tension entre des pôles tels que intérieur/extérieur, verticalité/horizontalité, tradition/modernité, religion/culture. On peut affirmer que ces indices ne nient pas l'idée de la transcendance : au contraire, ils semblent en effet confirmer la place que ce thème occupe dans la compréhension de l'œuvre.

⁹ Ceci concorde avec l'assimilation de la miniature à un objet fétiche telle que la présente Vallée dans son mémoire. Le fétiche, explique-t-elle, « se caractérise d'abord comme l'*incarnation* matérielle d'une valeur immatérielle — *c'est un objet sensible* ; il se caractérise ensuite comme une *survalorisation* de l'objet immatériel auquel il se substitue — *c'est un objet suprasensible bien que sensible* ». « L'art de la miniature », p. 44. L'auteure souligne.

4.1.2 Les modes de relation à la transcendance : sublime et sacré

L'œuvre semble davantage exposer un certain nombre de faits et de tensions — disions-nous à l'instant — qu'elle ne semble représenter une modalité relationnelle à une transcendance. Or, le rapport à la miniature peut constituer une relation de type sacré lorsqu'on la considère comme un objet rituel¹⁰. Ainsi, parce qu'on peut lui attribuer les qualités de vaincre la mort par la pérennité de l'image, de constituer l'incarnation matérielle d'une valeur immatérielle, de s'afficher comme alliance à cette réalité et d'être l'objet d'une manipulation ritualisée marquée par la délicatesse, la tendresse et l'attention¹¹, le collier s'apparente ici à un objet rituel dont la fonction est de mettre la jeune femme en relation à un ensemble de références idéelles. Vallée souligne d'ailleurs que « la miniature appelle l'intimité de la “ consultation ” » plutôt que la simple contemplation.¹²

Commentaires préliminaires

L'usage de la miniature s'affirme une fois de plus comme un élément incontournable dans cette œuvre. Une attention portée à ces qualités symboliques permet de confirmer la nature du lien unissant la jeune femme aux images insérées dans les miniatures mais, également, aux autres éléments iconiques de l'œuvre.

¹⁰ Nous reformulons ici les propos de Vallée sur la miniature comme fétiche en termes de rituel, dont nous avons précédemment établi le lien avec le sacré. Il va sans dire que le rite peut notamment mettre à profit de tels objets fétiches. C'est d'ailleurs en ce sens que Vallée développe son propos sur le fétiche. Voir « L'art de la miniature », p. 19, 20 et 25.

¹¹ Voir Vallée, « L'art de la miniature », p. 44-45.

¹² Vallée, « L'art de la miniature », p. 20.

4.1.3 La question de Dieu

C'est bien par le regard de la jeune femme que nous rentrons dans cette œuvre [illustration 4.4.]. Toutefois, par le biais de l'œuf et du nid placés au premier plan, la thématique de l'origine apparaît comme centrale dans cette œuvre ; celle-ci constitue à nos yeux la porte d'entrée de son interprétation. Cette clé de lecture s'aligne sur la question de Dieu : quelle est l'origine du monde ? De quoi sommes-nous constitués ? Sommes-nous faits d'inconditionné, au sens du mystère divin ou cosmique, ou de conditionné, au sens d'une identité façonnée par la réalité socioculturelle ? Le mouvement en spirale, qui prend son élan à partir de l'œuf et poursuit sa course jusqu'à l'extérieur de l'œuvre, assure la liaison entre les différents lieux de l'œuvre ; il conduit la question de l'origine à l'intérieur du collier, dans les yeux de la jeune femme, puis jusqu'à nous, en sortant de l'œuvre [illustration 4.4.]. Les yeux de la jeune femme, en soutenant le regard du regardant, semblent confirmer la convocation du spectateur à répondre à la question de l'origine. Le regard frontal, la « neutralité expressive¹³ » et la tête inclinée rendent une émotion complexe où se mêlent froideur, insistance et bravade. Les éléments iconiques de l'œuvre suggèrent au regardant un certain nombre de réponses parmi lesquelles il semble invité à choisir.

Au sens lévinassien du terme, ce visage convoque notre responsabilité à l'égard de l'autre ; il enjoint son auditoire de répondre à la question de Dieu, voire il défie son public de lui dire ce qu'il en est maintenant de l'origine de la vie, ce qui peut (encore) en être dit.

¹³ Nous ajoutons les guillemets, car la neutralité est à notre sens une expression qui n'a rien de neutre.

Commentaires préliminaires

Que la question de l'origine se pose avec insistance dans cette œuvre, les réponses, elles, s'esquivent et viennent sous la forme de tensions. Les indices relevés à l'aide des caractéristiques nominatives de la transcendance suggèrent, en effet, l'insolubilité de la question de l'origine. Il y a un indécidable dans l'œuvre, une incapacité à trancher net les polarités qu'évoque la question de Dieu. Certes, cet indécidable ne semble pas lié à une prise de position quant à la valorisation de l'idée de transcendance au détriment de l'idée d'immanence. Ce qui semble en jeu dans cette œuvre tient davantage de la difficulté de déterminer la nature d'une transcendance — une transcendance qui apparaît, elle, certaine, dès lors que l'insolubilité de la question de l'origine est posée. Ainsi l'indécidable s'opère plutôt entre différentes propositions de transcendance : est-elle verticale ou horizontale ; transcendante ou immanente ; religieuse ou culturelle¹⁴ ? Autrement dit, la manière de traiter le thème de l'origine dans cette œuvre, loin d'évacuer l'idée de transcendance, la réaffirme. Si la question de l'origine se trouve nécessairement contrainte — comme l'évoque le corset qui se resserre tel un étau sur le ventre matriciel — à s'articuler en termes de transcendance, l'œuvre, pour sa part, s'enquiert de *quelle* transcendance il s'agit. D'évidence, elle pose la question, mais n'y répond pas.

4.1.4 La définition opératoire de la transcendance

En début d'analyse, nous avons noté que, sur le plan iconique, l'œuvre présentait le globe de verre et le collier comme deux espaces hétérogènes distincts et différenciés de la réalité du sujet représenté. *Le rapport dialectique entre ces espaces hétérogènes* est implicite au questionnement soulevé par le thème de l'origine. Partant du globe de

¹⁴ Michael Francis Gibson présente la culture comme une transcendance en soulignant son caractère transgénérationnel et sa qualité d'agent invisible dans la constitution d'une communauté. Voir *Ces lois inconnues. Pour une anthropologie du sens de la vie*, Paris, Métailié, 2002, 221 p.

verre, la question voyage. Conduite par le mouvement de spirale, elle se dirige vers la double proposition contenue dans le collier. La première proposition insiste sur le fondement culturellement institué auquel renvoient les miniatures, et ce même lorsqu'elles appartiennent à la doctrine chrétienne¹⁵. La seconde insiste sur l'ambivalence entre une origine attribuable au divin (iconographie religieuse) et une origine attribuable à la culture (iconographie séculière). Si l'on considère la première option (référence unique au fondement culturel), l'ambivalence demeure en regard des allers-retours que le regardant effectue entre le collier et le globe de verre, puisque ce dernier renvoie à une mythologie de l'origine par la référence à l'œuf et au nid. En soulignant cette ambiguïté, l'œuvre insiste indistinctement sur *la production de sens générée* par les deux domaines représentés. Toutefois, la dialectique à l'œuvre dans l'image fonctionne moins sur le mode d'une réponse claire que sur le mode d'une ambivalence quant à savoir à quel domaine nous devons nous référer pour répondre à la question du sens, notamment celui de l'origine du monde.

Commentaires préliminaires

En poussant la réflexion sur les espaces hétérogènes, nous avons pu confirmer la présence d'une dialectique entre eux. Toutefois, si une valeur fondatrice semble clairement octroyée aux différentes formes de transcendance représentées, aucune précision n'est avancée quant à la manière dont cette dialectique est génératrice de sens ou encore le sens exact qu'elle suggère. Au contraire, l'œuvre maintient la rhétorique de l'équivoque ; plus que des réponses, elle pose des questions — comme elle l'a fait jusqu'à présent.

¹⁵ En effet, on peut aisément rapporter les icônes du Sacré-Cœur et de l'Enfant Jésus de Prague à une production issue de l'institution religieuse et l'œuvre de Raphaël à l'histoire de l'art, de sorte que toutes les miniatures renvoient à la primauté de la culture dans le fondement de l'humanité.

4.1.5 La tension entre la pensée moderne et la pensée religieuse

Parfois subtiles, parfois évidentes, les références à la pensée traditionnelle et à la pensée moderne imprègnent pourtant l'œuvre. De l'image du nid et de l'œuf aux miniatures insérées sur un collier, en passant par le vêtement d'époque, l'œuvre d'O'Brien nous mène dans une véritable reconstitution historique dont l'issue anachronique se traduit par la mise en tension des valeurs modernes et religieuses. L'idée de l'origine, telle que portée dans cette œuvre par le biais de l'image de l'œuf, renvoie à la pensée traditionnelle et à la mythologisation de l'espace céleste. Toutefois, en étant présentée à l'avant-plan par une jeune femme vêtue à la mode élisabéthaine¹⁶, la pensée traditionnelle se trouve confrontée à l'avènement de la pensée moderne.

Le choix opéré pour les miniatures réitère cette tension de plusieurs manières. D'un côté, bien que la *Crucifixion Mond* et les symboles de l'Enfant Jésus de Prague et du Sacré-Cœur datent de l'époque moderne (aux 16^e, 17^e et 18^e siècle respectivement), tous trois insistent sur la place encore importante de la religion dans la pensée occidentale moderne. D'un autre côté, ces mêmes images se trouvent mises en opposition face à trois icônes dont la charge symbolique est liée à une modernité séculière. Figures emblématiques de l'époque moderne occidentale, Abraham Lincoln (1809-1865) et la reine Victoria (1837-1901) se font témoins d'un tournant historique : celui du retrait progressif des autorités religieuses et symboliques¹⁷ dans le domaine politique. Enfin, symbole par excellence de la démocratie libérale et de l'époque moderne, le dollar américain n'en demeure pas moins marqué, au revers des références « immanentes¹⁸ », par des références « transcendantes » : la pyramide des

¹⁶ La coiffure et la forme du chaperon sont typiques des années 1540-1550.

¹⁷ C'est à partir du règne de Victoria que la monarchie cède de plus en plus de pouvoir aux libéraux sur le plan politique.

¹⁸ Parmi les exemples les plus connus, les États-Unis, la réserve fédérale de la banque de New York, Washington, Lincoln, Hamilton, Jackson, Grant, Franklin, etc.

Illuminati et la devise *In God We Trust* assurent ainsi le maintien d'une réalité autre ou d'un idéal transcendant dans le monde foncièrement séculier et profane de l'échange commercial.

Commentaires préliminaires

L'œuvre d'O'Brien multiplie les dualités opposant pensée traditionnelle et pensée moderne. Les trois exemples que nous avons relevés portent à croire qu'il y a là un enjeu important, un nœud sémantique qui mérite attention et explication. Considérée comme indicateur de la présence de l'idée de transcendance, la tension entre les pensées traditionnelles et modernes présente une grande cohérence en regard de l'analyse menée jusqu'à maintenant. D'évidence, la comparaison qui s'opère dans l'œuvre d'O'Brien ne touche pas des réalités ethnologiques — la manière de manger, de se vêtir, de se loger —, mais elle concerne éminemment les fondements de la pensée quant aux questions de l'origine du monde.

4.1.6 Les six types de transcendance ouverts par les pôles du phénomène religieux

À ce point de l'analyse, les indices de l'idée de transcendance sont nombreux ; nous avons même pu montrer comment l'œuvre semble confronter entre elles plusieurs représentations de transcendance. Nos considérations sur la verticalité et l'horizontalité ont déjà brossé à grands traits les deux types de représentations de transcendance qui s'opposent au sein de l'image. En nous attardant maintenant à la connotation et à la charge symbolique de quelques indices clés, nous tenterons de préciser et de cartographier les formes de transcendance mises en tension dans l'œuvre d'O'Brien.

L'iconographie chrétienne

Les références aux religions monothéistes comme le christianisme sont souvent connotées négativement, en raison de l'emprise historique des institutions religieuses et de leur dogmatisme, mal reçu par la pensée moderne. Toutefois, en regard de ce qui nous intéresse ici, cette autorité institutionnelle se réclame d'une vérité qui a partie liée avec une transcendance singulière. L'iconographie chrétienne renvoie au *registre religieux*, à une *transcendance dite transcendante* ; elle traduit le postulat d'un *univers surnaturel*. Par ailleurs, avec l'avènement de la modernité, c'est précisément cet arrière-monde surnaturel et cette transcendance transcendante qui sont fortement mis en doute, voire considérés inconjugables avec la pensée scientifique et rationnelle. Considérant ce que nous avons soulevé dans les chapitres précédents — d'une part que le surnaturel exprime le mieux l'idée que le sens commun a de la transcendance et, d'autre part, qu'une tension s'est profondément installée entre une compréhension du monde en termes surnaturels et une autre en termes rationnels —, il n'est pas étonnant de constater la présence d'une telle représentation dans une œuvre dont le sujet est l'origine.

Étrangement, en dépit des tensions apparentes entre la pensée religieuse et la pensée moderne, que tend à traduire la référence au christianisme dans cette œuvre, on peut penser que celle-ci tient davantage d'un rapport trouble à l'institution qu'à l'invisible. Le globe de verre dans lequel l'œuf originel et son nid apparaissent préfigure potentiellement une référence polythéiste ou animiste. L'œuf, comme germe initial de la vie, symbolise la totalité des forces créatrices ; posée à l'intérieur d'un globe (roue), cette connotation est décuplée. Le non-manifesté (œuf) se trouve inscrit au cœur de l'énergie cosmique (sphère) à partir de laquelle toutes les potentialités (œuf) peuvent être auto-engendrées (sphère). Par l'hermétisme du globe, cette potentialité est mise à distance des réalités duelles : l'œuf originel de la vie appartient alors à un monde circulaire sans tension binaire. Ce paysage unifié et originel est réitéré par

l'image du nid qui symbolise la protection, le calme et la paix paradisiaque. Le mouvement en spirale que l'on peut suivre, depuis l'œuf jusqu'aux bras, s'inscrit dans la même symbolique. Comme image du chaos originel, la spirale traduit le mouvement (souffle) de l'univers, l'évolution et l'involution, la naissance et la mort. L'agencement de ces quatre références renvoie donc à une mythologie typique au *registre religieux*. Par ailleurs, si l'hermétisme du globe évoque le caractère absolument différencié de la force originelle de la vie, cet univers cosmique a néanmoins partie liée avec une réalité matérielle et immanente. De cette façon, cet ensemble symbolique, en s'apparentant davantage à une *transcendance dite immanente*, se trouve à confronter les représentations de la transcendance portées par l'iconographie chrétienne. L'iconographie religieuse non chrétienne traduit alors un *réel inconnu* dont la force agissante et invisible se déploie à partir de la réalité immanente et à l'intérieur d'elle.

L'iconographie séculière

À ces deux types de transcendance sont opposées des transcendants appartenant au *registre anthropologique*. On les reconnaît aux références culturelles, politiques et idéologiques. Nous sommes alors à nouveau devant des représentations de *transcendance dite immanente*, mais qui renvoient à un autre pôle de transcendance. D'un côté, considérant la tension entre pensée religieuse et pensée moderne, mise en lumière plus tôt dans notre analyse, les représentations de la modernité (vêtements du 16^e siècle, figures politiques emblématiques de la modernité) traduisent une transcendance en *termes d'idéal* dans laquelle *les valeurs de la modernité* semblent posées comme absolues et ultimes. D'un autre côté, considérant la thématique générale de l'œuvre, la question de l'origine nous conduit sur la piste d'une transcendance en *termes générationnels*. En effet, les éléments iconiques reconstituent une généalogie qui va de l'origine, avec l'œuf, jusqu'à l'époque actuelle, par le biais du regard de la jeune femme qui soutient celui du regardant. La

chrétienté, l'avènement de la modernité (vêtements du 16^e siècle) et l'époque moderne (Lincoln et Victoria) définissent les moments charnières de cette chronologie et de cet héritage. Le mouvement de spirale, principe élémentaire de la génération, réitère la thématique de la généalogie de cette œuvre : c'est lui qui relie la question de l'origine jusqu'au regardant [illustration 4.4], c'est lui qui conduit notre bagage héréditaire à travers le temps. Si le lien au passé va de soi, le lien au futur est, pour sa part, suggéré de deux manières : d'une part, par le mouvement de la spirale qui est infini ; d'autre part, par le biais de cette jeune femme appartenant à une époque passée et qui projette son regard dans un avenir qu'elle ne connaîtra pas.

Commentaires préliminaires

En portant attention aux trois principaux éléments iconiques (le globe, le collier et la jeune femme) et en analysant la charge symbolique de ces ensembles sémantiques, nous avons pu montrer comment l'œuvre réussit à traduire une cartographie riche et complexe des représentations de la transcendance. À l'aide des trois niveaux de catégorisation de notre grille de lecture — c'est-à-dire les registres, le caractère transcendant ou immanent de la transcendance et les pôles de transcendance —, quatre types de représentations ont été identifiés : une transcendance surnaturelle, une transcendance qui relève d'un réel inconnu à l'intérieur de la réalité immanente, une transcendance en termes d'idéal et de valeur et, enfin, une transcendance de type générationnel. Cela nous paraît tout à fait inusité et probablement singulier à l'œuvre d'O'Brien.

4.1.7 Interprétation

L'œuvre d'O'Brien a répondu très fortement aux six indicateurs de notre grille. Tout au long de l'analyse, nous avons pu relever que l'œuvre n'opposait pas l'idée de transcendance à l'idée d'immanence, mais qu'elle mettait plutôt en tension quatre

types différents de transcendance. Autrement dit, en posant la question de l'origine comme sujet central, l'œuvre a davantage affirmé l'idée de transcendance qu'elle ne l'a niée. En confrontant un certain nombre de représentations de la transcendance connues, l'œuvre a montré l'insolubilité de la question et l'impossibilité de décider de la primauté d'une proposition. C'est peut-être en raison de la rhétorique de l'équivoque qui caractérise la dynamique sémantique de l'œuvre — d'une mise en question bien plus que d'un rejet ou d'une affirmation de transcendance — qu'une représentativité aussi forte et complexe s'est trouvée dans l'œuvre d'O'Brien. En outre, si des formes de transcendance multiples se côtoient au sein de cette œuvre, c'est possiblement parce que ces représentations ont bel et bien une place dans l'imaginaire contemporain. Cette diversité présente dans l'œuvre montre qu'en dépit d'une compréhension généralisée de la transcendance en termes surnaturels, comme la transcendance du dogme chrétien, d'autres types de représentations habitent également l'imaginaire. Dans cette œuvre, le thème de l'origine et la question du sens en général exacerbent le recours à l'idée de transcendance dans ces domaines liminaires de l'existence. L'œuvre, en suivant le fil des réponses à la question de l'origine, reconduit une variété de représentations de transcendance qu'elle laisse au regardant le soin de départager. Si l'œuvre ne prend pas l'initiative de trancher sur la « meilleure » représentation, jamais elle n'ouvre la possibilité d'une absence de réponse.

Cela dit, des traces d'ambivalence, de doute et de démythification persistent néanmoins dans l'œuvre, comme s'il allait de soi de questionner continuellement ce qui se présente comme inéluctable — notamment, le recours à une transcendance lorsqu'il est question de l'origine du monde. Deux tensions quant à l'hermétisme des espaces hétérogènes traduisent la trace de cette incrédulité. Nous avons vu que les espaces hétérogènes ont été marqués par des frontières matérielles claires : le globe de verre et le cadre des miniatures. Le globe, par son hermétisme, a bien su traduire cette hétéronomie ; il a isolé et différencié un ensemble sémantique relatif au cosmos

et à l'origine du monde. Toutefois, le verre comme matière rend cette réalité hétérogène précaire et fragile. Qui plus est, le fait que le globe de verre soit tenu entre les mains d'une jeune femme problématise encore davantage la question : cela suggère que cet espace différencié est de toute part une production humaine et/ou qu'il est à la merci des humains. L'hermétisme du second espace différencié n'est pas aussi affirmé et suggère, quant à lui, tout autre chose. Le cadre des miniatures forme des frontières que l'on peut, certes, traverser ; l'accès aux images miniatures semble donc plus aisé — on pourrait même les toucher. Pourtant, à la manière d'un collier de dressage, les miniatures réunies de la sorte autour du cou s'affirment comme une seule et même réalité lourde et étouffante qui assujettit l'humain.

L'interprétation résultant de cette analyse laisse croire que cette œuvre a su traiter de manière singulière le thème de l'origine et de l'idée de transcendance. D'un côté, elle n'a emprunté aucune des deux propositions initialement anticipées : nier l'idée de transcendance ou valoriser un pôle de transcendance. De l'autre, l'œuvre a de quoi surprendre par la question qu'elle pose : à quelle transcendance doit-on se référer ? Enfin, en considérant le plus grand nombre de détails possible en regard de la grille de lecture, nous avons pu constater comment cette œuvre, toute en tension, aménage un espace de questionnement riche et complexe à l'égard de l'idée de transcendance. Voyons maintenant comment l'œuvre de Dijkstra répond aux indicateurs de notre grille.

4.2 *Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994 (1994) de Rineke Dijkstra*

Rineke Dijkstra est née en 1959, aux Pays-Bas. C'est là qu'elle commence sa carrière professionnelle comme photographe indépendante pour la presse écrite, à qui elle soumet, déjà, essentiellement des portraits. Elle importera le traitement journalistique dans sa production artistique : la prise frontale, la mise en scène sombre, voire dépouillée, de même qu'un éclairage naturel, seront alors des caractéristiques de

l'esthétique documentaire de son travail. C'est au début des années 1990, avec la série *Beach* qui présente des adolescents dans leurs costumes de plage, qu'elle se fait connaître du monde de l'art contemporain.

Les portraits de *Beach* rappellent un certain classicisme, à cette différence que la noblesse fait place à une fragilité corporelle et une incertitude identitaire. C'est cette ambiguïté, traduite par le corps, qui a fait l'intérêt — ou le succès, c'est selon — de l'œuvre de Dijkstra. À mesure que se sont accumulés les portraits réalisés par Dijkstra, au fil des séries qu'elle a conceptualisées — notamment, *Beach*, *Les motadors*, *Buzzclub*, *Les parturientes* —, le corps s'est affirmé comme parole d'une identité mouvante, fuyante, floue ou nomade¹⁹. Les traces de cette « incertitude », comme l'écrit Rachel Lauzon, « se trouve[nt] [...] dans la maladresse des corps à assumer ce passage²⁰ » entre l'identité de la jeune femme et celle de la mère. En effet, outre le traitement photographique singulier à Dijkstra, le thème d'une identité considérablement complexifiée par des moments transitoires majeurs constitue l'objet central et unique des œuvres de l'artiste. Invariablement, les sujets photographiés semblent à la recherche d'une identité clairement définie, voire normalisée. Toutefois, leur corps trahit une identité inconstante, il montre l'entre-deux identitaire où chaque sujet se trouve.

C'est sans doute la régularité du travail de Dijkstra — tant au plan matériel que thématique — qui donne lieu à une impressionnante unanimité dans la littérature consacrée au travail de l'artiste. L'enjeu d'universalité, soulevé de manière originale par le biais du banal — « l'universel dans le commun²¹ », comme le résume St-Gelais —, est également abondamment traité par les historiens et critiques d'art et

¹⁹ Thérèse St-Gelais, « Rineke Dijkstra. Une communauté de solitude », *Parachute. L'idée de communauté*, n° 102, 2001, p. 25.

²⁰ Rachel Lauzon, « Le corps comme lieu de questionnement de la notion d'identité dans le travail de Rineke Dijkstra et de Vanessa Beecroft », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, p. 55.

²¹ St-Gelais, « Rineke Dijkstra. Une communauté de solitude », p. 29.

constitue un leitmotiv avoué par l'artiste. S'expliquant sur ses mises en scène épurées, Dijkstra précise : « I thought that if a stranger looked at the photographs and there was too much detail about their lives, then you could not identify with them sufficiently. For me it is much more about experiencing something universal. And it is very important that the viewer can relate to this.²² »

L'œuvre choisie pour notre corpus est en parfaite conformité avec le travail de Dijkstra tel que nous venons de le présenter. *Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994* (1994) s'insère dans une série de trois portraits de parturientes tenant leur nouveau-né dans une pièce sans mobilier et sans accessoire décoratif. Dans *Julie*, la jeune mère est photographiée en plan moyen ; elle se tient debout devant un mur blanc et fait face à la caméra. Sa nudité, ses cheveux ébouriffés, la peau encore rouge de son bébé et la culotte de maternité maintenant une importante serviette hygiénique suggèrent la proximité de la naissance. L'œuvre est dépouillée d'artifices : un étroit segment d'une porte close à gauche et trois peintures, à peine perceptibles, à droite, se confondent avec le mur blanc. Un plancher de couleur auburn, une moulure noire et un petit tatouage sur la cuisse de la femme s'ajoutent aux éléments constitutifs de l'œuvre. En un mot, l'œuvre se présente dans sa plus simple expression pour laisser, à la manière caractéristique de Dijkstra, toute la place à l'état psychologique que peut traduire le corps. Une expression faciale à la fois neutre et chargée n'est assimilable à aucune émotion précise, alors que des épaules tendues et un corps légèrement désaxé traduisent l'inexpérience d'une jeune mère tenant pour la première fois un nouveau-né. Les bras qui entourent celui-ci et le léger mouvement de l'épaule vers l'arrière montrent, par ailleurs, le rôle de protection que la parturiente assure déjà [illustration 4.5].

²² Claire Bishop, « Rineke Dijkstra. The Naked Immediacy of Photography », *Flash Art*, vol. 31, n° 203, nov.-déc. 1998, p. 89.

4.2.1 Les caractéristiques nominatives

Les reproductions consultées de *Julie* montrent l'œuvre exposée sans cadre, sur un fond blanc, en grand format, et une mise en exposition mettant l'œuvre et le regardant sur un même plan. Ces éléments formels donnent peu d'indices en regard des caractéristiques nominatives de la notion de transcendance. L'absence de cadre et le fond blanc exposé sur un mur blanc aplanissent la séparation entre le réel et l'œuvre, amoindrissant ainsi l'idée d'*espaces distincts délimités par une frontière*, matérialisée par le biais d'un cadre par exemple. L'absence de ce dernier, en n'isolant pas l'œuvre, ne place pas celle-ci en *situation de supériorité ou d'excellence* par rapport à l'espace réel. Il y a certes une *verticalité* dans le format rectiligne de l'œuvre, mais celle-ci est discrète — réitérée sans insistance par la position debout du sujet représenté. Enfin, la symétrie qu'assure la mise en exposition entre l'œuvre et le regardant limite le mouvement : un face à face statique s'installe de manière à ce qu'aucun *rapport hiérarchique* ne marque cette rencontre. St-Gelais avance la même idée : « [...] le format grandeur nature contribue à établir un rapport d'égalité entre les deux sujets et fait que c'est d'égal à égal que traitent les deux regards²³ ».

Ce plan unique, suggéré par les aspects formels, est confirmé par les éléments iconiques de l'œuvre. En effet, l'image présente un *seul espace matériel* ; la pièce dans laquelle se trouvent la parturiente et son nouveau-né est close, ne donnant aucun indice d'ouverture ou d'horizon, notamment par la représentation d'un seuil ou la juxtaposition de deux lieux. Selon St-Gelais, cet effet peut également être attribuable à la complicité que l'artiste arrive à construire avec son modèle : « [...] parce qu'elle [Dijkstra] développe une empathie [...] elle diminue en quelque sorte la distance

²³ St-Gelais, « Rineke Dijkstra. Une communauté de solitude », p. 29.

entre elle et son modèle.²⁴ » Ainsi, plusieurs stratégies semblent mises en œuvre dans l'image pour uniformiser les lieux et aplanir les différences.

Lorsqu'on considère l'idée d'accorder aux corps des deux sujets la qualité d'espaces distincts, on réalise que le caractère fusionnel de la représentation de la parturiente avec son enfant invalide cette hypothèse. Les lignes parallèles formées par les bras de la mère forment un quadrillage, voire une barrière, derrière laquelle se trouvent la femme et son enfant ; cette barrière semble en outre isoler le nouveau-né dans les limites (physiques) de la mère [illustration 4.6]. La main de celle-ci, qui cache le visage de l'enfant, participe également de l'état fusionnel entre la mère et l'enfant.

Dans cet ensemble iconique simple sur le thème de la naissance, il est difficile d'identifier une valeur dominante. La mère, la maternité, la naissance, la progéniture, toutes ces valeurs semblent, en effet, indistinctement valorisées. Le *rapport hiérarchique* y est absent ou, au mieux, ambigu lorsque l'on considère la tension entre la force physique naturelle d'une femme qui accouche et l'état de vulnérabilité dans lequel elle se trouve au moment de donner naissance. Dans l'œuvre, cette vulnérabilité est notamment évoquée par la nudité de la femme et la culotte de maternité qui jouent sur l'image de la dignité. En outre, en opérant une désingularisation par le biais d'une faible représentation des attributs identitaires et d'un prénom répandu comme Julie, Dijkstra facilite l'identification des spectatrices à l'évènement de la maternité : *Julie*, c'est toutes les Julie du monde, toutes les femmes de l'humanité²⁵. Ainsi, en dépit du regard que Julie soutient vers le regardant, aucun rapport hiérarchique ne parvient à s'instituer. St-Gelais relève deux aspects permettant d'expliquer le rapport de réciprocité à l'œuvre dans le travail de Dijkstra.

²⁴ *Idem*, p. 29.

²⁵ Nous avons souligné cet enjeu en présentant le travail de Dijkstra : cette tendance universalisante du travail de Dijkstra est connue. Voir notamment le mémoire de Lauzon, « Le corps comme lieu de questionnement de la notion d'identité dans le travail de Rineke Dijkstra et de Vanessa Beecroft », p. 45-66 ; l'entretien de Bishop, « Rineke Dijkstra. The Naked Immediacy of Photography », p. 86-89.

D'une part, à propos des sujets photographiés par Dijkstra, l'historienne de l'art affirme que le regard des modèles, bien que dirigé vers la photographe et vers nous de manière directive, reste absorbé, « et conséquemment fragile, empêchant ainsi l'arrogance de prendre place²⁶ ». D'autre part, elle voit dans les œuvres de l'artiste un lieu d'identification physique et existentielle qui « entraîne également le regard du spectateur dans un sentiment d'empathie²⁷ » envers le sujet représenté. Ainsi, l'œuvre n'aborde donc pas le thème de la hiérarchie ; elle tend plutôt à créer virtuellement une communauté d'appartenance — communauté de solitude, avance St-Gelais²⁸. Dans le cas qui nous intéresse, il s'agirait notamment d'une solidarité, d'une communauté entre nouvelles mères.

Commentaires préliminaires

En raison du traitement épuré du sujet par l'artiste, la réponse de cette œuvre à l'analyse des caractéristiques nominatives de la transcendance est faible, voire nulle. Les aspects formels comme les éléments iconiques de *Julie* maintiennent le thème de l'origine dans la concrétude brute de l'accouchement²⁹. Ne fournissant aucun indicateur iconique ou plastique renvoyant à la sémantique de la transcendance — notamment en termes de spatialité, de mouvement, de valeur, d'idéal ou d'iconologie religieuse —, la conjugaison de ces deux niveaux d'analyse réitère davantage l'aspect immanent de la naissance. Nous considérons néanmoins d'autres avenues ouvertes par le thème de l'universalité plus loin dans l'analyse.

²⁶ St-Gelais, « Rineke Dijkstra. Une communauté de solitude », p. 22.

²⁷ *Idem*, p. 30.

²⁸ Voir l'article de St-Gelais, « Rineke Dijkstra. Une communauté de solitude », p. 16-31.

²⁹ Les propos de St-Gelais vont dans le sens de notre interprétation lorsqu'elle souligne l'effet produit par la neutralité de la mise en scène : « Particulièrement dépouillées, et cela même si ses sujets se retrouvent dans un décor repérable, les photos de Dijkstra semblent évacuer le temps et l'espace. Dans un présent arrêté dans un moment choisi, dans un entre-deux qui laisse entrevoir un avant et un après, [...], la photographe fixe le temps visible du franchissement. » *Idem*, p. 22.

4.2.2 Les modes de relation à la transcendance : sublime et sacré

Le sublime — lorsque cette notion est assimilée à l'idée de grandeur et de majesté ou encore à l'héroïsme d'un humain — pourrait venir qualifier *Julie*. En effet, le thème de l'accouchement, le « donner naissance », produit certainement pour plusieurs, spécialement ceux et celles l'ayant vécu, l'effet d'une transcendance s'imposant à nous. Or, rien dans l'œuvre n'appuie cette sublimité de la naissance. À la rigueur, l'accent est mis sur la douleur de l'accouchement, par la serviette hygiénique qui fait figure de pansement.

Par ailleurs, nous avons vu que le travail de Dijkstra était essentiellement consacré à documenter des états de passage : l'adolescence, le « devenir mère », parmi d'autres thèmes chers à l'artiste. À la lumière de certaines réflexions sur les zones identitaires ambiguës³⁰, ces moments transitoires particuliers forment des seuils où s'ouvrent des horizons identitaires soi-disant bien normalisés : l'enfant et l'adulte ; la jeune adulte et la mère, etc. La représentation d'un seuil identitaire dans *Julie* s'apparente au lieu du sublime tel que défini par Casey. Sur le plan iconique, celui-ci est figuré par l'espace délimité par les deux portes de chaque côté de la parturiente et du nouveau-né. *Julie* semble coincée dans cette antichambre : la porte de gauche est fermée et la porte de droite est rognée, de sorte que, de part en part de ce seuil, les horizons sont bloqués. Qu'est-ce à dire ? L'œuvre nous invite-t-elle à douter de la possibilité de transiter éventuellement vers une identité bien localisée et normalisée ? L'identité peut-elle être fixée ou se trouve-t-elle toujours dans une certaine zone d'ambiguïté, comme toujours sujette à la virtualité des constellations identitaires possibles ? C'est là une manière intéressante et riche d'aborder l'indéterminé et l'infini ; c'est là une réponse que nous n'avions pas anticipée en soumettant *Julie* à notre grille.

³⁰ Nous nous appuyons ici sur le travail de Lauzon, déjà citée, qui s'est intéressée aux œuvres de deux femmes artistes, dont Dijkstra, à la lumière des théorisations du corps proposées par les études de genres.

Une conclusion similaire est à tirer de l'analyse du sacré comme mode de relation à la transcendance. Dans cette œuvre, la naissance ne se trouve sacralisée par aucun dispositif ; il n'y a pas de mise en scène ritualisée, pas d'autel, d'objet, de célébrant, etc., et l'œuvre ne reprend pas les canons de l'iconographie de la matrice, voire de la vierge à l'enfant. On peut par ailleurs envisager un lien au sacré de deux manières. Premièrement, il est possible de considérer le caractère liminaire de la naissance. Sous cet angle, l'œuvre est la représentation d'un passage ; toutefois, le moment sacré (liminaire) est effacé par une ellipse : l'accouchement n'est pas montré, seul le moment profane (post-liminaire) fait l'objet de l'œuvre. Il est impossible de dire avec exactitude si et comment ce passage a été ritualisé.

Deuxièmement, on peut considérer le thème de la souillure³¹, évoqué ici par la serviette hygiénique qui cache les lochies. L'écoulement du sang nourricier place la parturiente dans un état de marginalité que l'espace du seuil, tout juste décrit, traduit bien. Comme Mary Douglas l'affirme, plusieurs croyances rituelles, entourant les tabous des lochies et du sang menstruel, prescrivent en effet l'isolement de la femme en état de souillure du reste de la société. C'est qu'en tant que symbole de la force vitale, le sang perdu chez la femme est associé à la mort. D'une manière insolite, la culotte de maternité — qui laisse clairement voir la serviette hygiénique — préfigure ici un pansement soigneusement appliqué sur une grande blessure, voire une déchirure, une perte, une mort. Le thème de l'origine se trouve alors représenté avec son corrélat : la finitude. Cette réflexion nous amène en outre à noter comment cette tension est bien au *cœur* de l'œuvre. En effet, si, sur le plan iconique, le thème de la naissance semble central, sur le plan formel, c'est bien la perte et la mort qui figurent au centre de l'œuvre par le biais de la culotte de maternité [illustration 4.5]. La

³¹ Nous nous référons ici aux travaux de Mary Douglas qui su mettre en lumière les similitudes entre les religions de la foi et de la magie primitive. Voir *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de souillure*, Paris, La Découverte, 1992, 197 p.

représentation d'une généalogie, même aussi courte que celle d'une mère et de son enfant, est dès lors inscrite, plus explicitement, dans le cycle ininterrompu de la vie.

Commentaires préliminaires

En regard des deux modes de relation à la transcendance, le sublime et le sacré semblent résonner de concert lorsqu'on les considère à la lumière de l'idée de zones transitoires. L'ambiguïté identitaire traduit alors un seuil³², elle rappelle un passage dans un espace liminaire à partir duquel se profile une identité passée et en devenir. Cette piste ouverte par des détails pour le moins discrets mérite notre attention. Toutefois, pour l'instant, les indices conduisant à cette réflexion restent tributaires des deux notions de sublime et de sacré qui, si elles se rapportent à l'idée de transcendance, ne se confondent pas avec elle. Nous suivrons tout de même l'évolution de cette piste au cours de l'analyse.

4.2.3 La question de Dieu

Hormis le thème de l'origine évoqué par la parturiente et son nouveau-né, la question de Dieu n'est pas clairement investie. En effet, si le thème de l'éthique ne semble pas présent dans l'œuvre, même de manière implicite, et que celui de la finitude demeure plutôt discret, le thème de l'origine, pour sa part, n'est pas mis en question. Le regardant se trouve plutôt devant un état de fait, une équation simple — presque essentialiste — entre la mère et l'enfant. Sur le plan iconique, aucune latéralité ou aucune transversalité ne donne à penser le rapport entre le passé, le présent et le futur ; nous sommes dans la pure immédiateté de la naissance d'un enfant. L'intensité de ce présent témoigne certes d'une transformation, mais celle-ci semble néanmoins maintenue à l'échelle microcosmique des individus représentés. Sur le plan formel, le

³² Sur la thèse de Casey — le sublime comme seuil —, nous renvoyons le lecteur au chapitre deux de ce mémoire.

regard de la femme, en s'adressant à ses contemporains, maintient également l'œuvre dans une temporalité de l'immédiat.

Commentaires préliminaires

Des trois thèmes touchant la question de Dieu, seuls celui de l'origine et, dans une moindre mesure, celui de la mort sont représentés par le biais du motif de la naissance. L'analyse montre cependant que le motif de la naissance ne conduit pas cette œuvre à une interrogation sur l'origine ; du moins, cela n'est pas explicitement représenté.

4.2.4 La définition opératoire de la transcendance

Au moment de considérer l'œuvre en regard de notre définition de la transcendance, la faible réponse de *Julie* aux premiers éléments de la grille de lecture a limité grandement le repérage des *rapports dialectiques entre deux espaces hétérogènes*. En effet, l'unilatéralité de l'œuvre s'est affirmée de plusieurs manières, notamment par le biais d'un espace et d'une temporalité uniques et d'une absence de hiérarchisation. La pièce dans laquelle la photo a été prise est close ; la porte fermée et l'absence de seuil ne laissent aucun indice de ce qu'il y a au-delà de cet environnement. En réduisant les dimensions de l'œuvre à un seul plan, aucune relation ne peut par conséquent être établie de manière claire entre deux espaces hétérogènes. Seul le regard de la mère en direction du spectateur établit un lien entre l'intérieur de l'œuvre et l'extérieur ; toutefois, ce lien est aplani par les aspects formels mentionnés en début d'analyse. Dans cette œuvre, il n'y a pas plus d'indications données quant à *la question du sens* qu'il n'y a de rapport dialectique. Si un sens est à trouver dans la littéralité de l'œuvre — une mère donne naissance —, ce sens premier et ultime n'est pas confirmé par d'autres aspects formels ou éléments iconiques de l'œuvre. On se doute bien que

l'expérience de l'accouchement est marquante et que la naissance d'un enfant est structurante ; toutefois, l'œuvre ne semble pas mettre cette réalité à l'avant-scène.

Commentaires préliminaires

Notre définition de la transcendance ne trouve pas d'écho dans cette œuvre. La littéralité du sujet représenté donne à voir une image unidimensionnelle qui s'accorde mal avec nos outils d'analyse.

4.2.5 La tension entre la pensée moderne et la pensée religieuse

Le titre de l'œuvre — *Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994* — situe d'emblée la mère et l'enfant géographiquement et temporellement dans l'Europe contemporaine. Le médium photographique (argentique couleurs), la culotte de maternité et la serviette hygiénique confirment la contemporanéité du sujet représenté. Une tension aurait pu apparaître entre tradition et modernité par le biais de la culture de l'accouchement, aujourd'hui largement médicalisée. Toutefois, aux Pays-Bas, plus d'un tiers des femmes accouchent à la maison³³. L'accouchement naturel et sans intervention médicale des femmes photographiées par Dijkstra dans cette série³⁴ annule donc cette tension potentielle entre tradition et modernité.

³³ Selon l'Ordre des sages-femmes du Québec. Ce chiffre n'inclut pas les accouchements avec sage-femme en milieu hospitalier ou en maison de naissance. Ordre des sages femmes du Québec. 2008 (24 août). « L'accouchement à domicile : un libre choix éclairé ». In *Documentation*. www.osfq.org/accouchement.htm. Consulté le 10 juillet 2011.

³⁴ Dans un entretien avec Dijkstra, il est précisé que les trois femmes de la série ont accouché en présence d'une sage-femme — et donc nécessairement de manière naturelle. Voir Bishop, « Rineke Dijkstra. Naked Immediacy of Photography », p. 89.

Commentaires préliminaires

Ici encore, les indices de l'idée de transcendance se dérobent au fur et à mesure qu'on tente d'en remonter la piste. L'ancrage dans l'Europe contemporaine par le biais du titre et la typicité caucasienne des sujets réitèrent l'immédiateté du sujet représenté ; par ailleurs, l'unidimensionnalité du sujet n'amène aucune tension en regard de la période charnière qui nous intéresse ici.

4.2.6 Les six types de transcendance ouverts par les pôles du phénomène religieux

Il va sans dire qu'en raison du très faible taux d'indices cumulés au cours de cette analyse, il est difficile d'avancer dans la voie de l'interprétation des représentations de la transcendance dans l'œuvre. Toutefois, les recherches menées en histoire de l'art sur le travail de Dijkstra et le thème de l'ambiguïté identitaire des zones transitoires ouvrent deux pistes potentielles pour remonter le chemin vers une représentation contemporaine de la transcendance. Si l'on considère, d'une part, la manière dont les états de passage appellent à la fois des réalités passées et futures et, d'autre part, comment Dijkstra les traite de manière à en faire ressortir le caractère universel, une transcendance de type générationnel pourrait être défendue. Celle-ci serait toutefois à penser sur un mode individuel-existential plus que sur le mode humaniste ou civilisationnel tel que nous l'avons présenté au chapitre un.

D'un autre côté, le caractère insaisissable de cette identité — qui d'ailleurs, au final, est toujours en zone transitoire — conduit sur la piste de l'altérité comme figure de la transcendance. En effet, St-Gelais insiste ainsi sur le fait que « l'identité se précise et se complexifie du même souffle et [qu'elle] n'est donc jamais “ figurable ”³⁵ ». Elle ajoute que « [l]e travail de Dijkstra semble, en effet, relever de cette manière de

³⁵ St-Gelais, « Rineke Dijkstra. Une communauté de solitude », p. 25.

penser qui voit la représentation de l'identité difficilement configurable³⁶ ». Cet indéterminé et cette inaccessibilité sont en outre représentés dans cette œuvre par le motif du nouveau-né.

Commentaires préliminaires

Dans cette œuvre, l'analyse des concordances conceptuelles semble donc la meilleure avenue pour une étude sur les représentations contemporaines de la transcendance. Les réponses recueillies grâce à notre investigation sur les modes de relation à la transcendance (sublime et sacré) confirment d'ailleurs l'importance du « détour théorique » pour faire ressortir les indices de transcendance dans cette œuvre. Dans un cas comme dans l'autre, il faut noter que ces deux indicateurs trouvent peu d'écho dans les niveaux d'analyse formel et iconique.

4.2.7 Interprétation

Nous avons eu l'occasion de le souligner à plusieurs reprises : l'œuvre *Julie* de Dijkstra présente, dans un plan frontal, un sujet, une scène, un espace. Cette littéralité du sujet représenté et le traitement neutre — caractéristiques du travail de Dijkstra — constituent le premier indice d'une réponse faible à notre grille de lecture. En portant un regard attentif aux différents niveaux d'analyse, nous sommes parvenue — par le biais d'un travail d'interprétation préalable effectué sur la base de considérations quant à la notion d'identité — à identifier des indices potentiels de présence de l'idée de transcendance. Toutefois, en tentant d'en confirmer la présence, d'en valider la force, par le biais de répétitions, de conjugaisons et de tensions avec d'autres aspects formels ou d'autres éléments iconiques, ces pistes se sont révélées peu fécondes et toutes nos hypothèses ont avorté. Le sens de l'œuvre nous apparaît définitivement se

³⁶ *Ibidem.*

trouver ailleurs que dans des considérations sur les représentations contemporaines de la transcendance. D'un autre côté, la prédominance du thème identitaire constitue peut-être la porte d'entrée d'une recherche plus poussée sur le plan des concordances conceptuelles menant à l'identification de représentations contemporaines de la transcendance.

4.3 Analyse comparée

Afin d'éprouver la fonction discriminante de la grille de lecture, nous avons procédé à l'analyse de deux œuvres présentant un thème central commun figurant dans la liste des indicateurs de transcendance : l'origine. Au premier regard, l'œuvre d'O'Brien paraissait présenter une affinité avec les éléments constitutifs de l'idée de transcendance, alors que celle de Dijkstra semblait présenter peu de références à cette idée. Nous voulions donc voir comment ces deux œuvres répondaient aux indicateurs de transcendance. Une analyse serrée a pu confirmer cette intuition : si l'œuvre d'O'Brien s'est révélée extrêmement féconde, multipliant les occurrences et les conjuguant positivement entre elles, l'œuvre de Dijkstra a, pour sa part, résisté à la majorité de nos questions.

Une piste a néanmoins été ouverte par le biais de l'analyse des deux modes de relation à la transcendance alors que les éléments de sublime et de sacré s'accordaient pour faire ressortir l'enjeu thématique des zones transitoires de l'identité dans l'œuvre de Dijkstra. En dernière analyse, nous avons vu comment les transcendances de type générationnel ou relatives à l'altérité pourraient constituer des avenues intéressantes pour développer une réflexion sur la place de la transcendance dans cette œuvre. Pourtant, une faiblesse persiste. En effet, comme nous le verrons avec une œuvre comme *My Girls*, qui fait l'objet du prochain chapitre, l'analyse des concordances conceptuelles n'est pas autonome : elle gagne en fiabilité à la mesure des confirmations qu'elle trouve aux niveaux formel et iconique. Autrement dit, le

problème avec cette hypothèse, c'est qu'en quelque sorte elle « théorise la théorie », c'est-à-dire qu'elle s'appuie sur une réflexion théorique quant au sens à donner *au travail* de Dijkstra et non sur l'œuvre en elle-même, ses aspects formel et iconique. En effet, notre analyse a montré comment cette œuvre multipliait, au contraire, les moyens d'aplanissement et d'indifférenciation. Pour ces raisons, bien que l'œuvre ait piqué notre curiosité, et ce moins pour son potentiel inhérent que pour le défi qu'elle lance, nous ne retenons pas l'œuvre de Dijkstra pour la constitution d'un corpus sur les représentations de la transcendance.

Ainsi, au terme de cette étude sur la valeur discriminante de la grille de lecture, celle-ci s'est révélée un outil efficace pour la sélection d'un corpus. Les quelques indicateurs positifs de la présence de transcendance dans l'œuvre de Dijkstra et les pistes qu'ils ont ouvertes ne constituent pas, à nos yeux, un échec. La grille de lecture nous amène à analyser un nombre important d'éléments conceptuels relatifs à la transcendance. À cet égard, il aurait été improbable de se retrouver devant une inhospitalité radicale face à nos questions. Toutefois, à la lumière des éléments constitutifs sélectionnés pour l'aménagement de la grille de lecture, *Julie* ne correspond pas à ce que nous cherchons sur le plan de la sémiotique du langage visuel pour une étude sur les représentations de la transcendance dans l'imaginaire contemporain. Bien entendu, il est possible que selon des considérations différentes des nôtres, certains puissent voir, dans une œuvre comme *Julie* de Dijkstra, la présence de l'idée de transcendance. En outre, les quelques ouvertures mises en lumière par l'analyse suggèrent que nous puissions y revenir ultérieurement et reconsidérer sa place dans un corpus sur la transcendance, notamment si nous venions à rencontrer une proposition théorique sur la transcendance susceptible de présenter des concordances conceptuelles avec cette œuvre et d'en faire parler les aspects formels et les éléments iconiques autrement.

Le dialogue entre une image et un texte théorique, tel que nous l'incluons dans la grille, n'a pas été abordé dans ce chapitre. Ces deux premières applications visaient essentiellement à juger la valeur discriminante de cette grille pour la sélection d'un corpus. Dans le chapitre suivant, nous nous appliquerons à montrer comment une analyse des concordances conceptuelles peut être menée et comment celle-ci peut éclairer l'œuvre à l'étude.

CHAPITRE V

ANALYSE DES CONCORDANCES CONCEPTUELLES : UN CAS DE FIGURE

Dans le chapitre précédent, l'analyse comparée menée entre les portraits photographiques de Kate O'Brien et de Rineke Dijkstra avait pour objectif de montrer le caractère discriminant de la grille de lecture dans la sélection d'un corpus ; à cette occasion, nous avons considéré essentiellement les aspects formels et les éléments iconiques des œuvres à l'étude. À ces deux niveaux d'analyse habituels de la sémiotique du langage visuel, la grille inclut, par ailleurs, un troisième niveau susceptible de contribuer aux recherches sur les représentations de la transcendance. L'analyse des concordances conceptuelles, c'est-à-dire le dialogue entre une image et un texte théorique, constitue une particularité de notre recherche qui peut paraître alambiquée¹. L'étude du vidéoclip *My Girls* réalisé par Jon Vermilyea et son arrimage à l'essai philosophique *Du sens de la vie* de Jean Grondin permettront d'illustrer l'une des façons de conduire une telle analyse. Comme nous l'avons fait pour les deux premières œuvres du corpus, nous procéderons à l'analyse de *My Girls*

¹ Pour un éclairage particulier sur les interactions entre texte et image, voir les travaux de W.J.T. Mitchell, *Iconology* et *Picture theory*. Dans le premier, Mitchell problématise les interactions entre texte et image : les enjeux sémantiques et herméneutiques qui se logent entre le texte et l'image, les enjeux du discours théorique au cœur de l'image et les enjeux idéologiques sous-jacents aux régimes de valeur entre texte et image. Voir *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986). Dans le second, il défend la thèse selon laquelle certaines images — les métareprésentations — expriment soit une proposition théorique, un paradigme historique ou un rapport entre pouvoir et savoir. Voir notamment le chapitre « Metapictures » dans *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994).

en suivant la grille de lecture point par point. L'objectif sera en outre de mettre en relief et d'expliquer, toutes les fois que cela sera possible, comment les aspects formels et les éléments iconiques font écho au texte de Grondin.

5.1 *Du sens de la vie* de Jean Grondin

Philosophe québécois formé à Montréal (Canada) et Tübingen (Allemagne), Jean Grondin a acquis une importante notoriété notamment avec les ouvrages qu'il a publiés sur Emmanuel Kant et Hans-Georg Gadamer ainsi que sur l'herméneutique. Professeur de philosophie invité dans plusieurs universités du monde, il est professeur titulaire au Département de philosophie de l'Université de Montréal depuis 1991. En 2003, porté par le désir, si ce n'est par le devoir, de s'expliquer à lui-même — et par la même occasion à ceux et celles intéressé(e)s par ce dialogue intérieur — les grands principes jalonnant (encore aujourd'hui) l'expérience humaine, Jean Grondin propose un bref essai philosophique où le bonheur d'autrui et le dépassement de soi fondent une sur-vie, une vie bonne, une vie meilleure.

Si une grande question traverse l'histoire humaine, c'est bien, aux yeux de Grondin, celle qui porte sur le sens de cette existence : « Que faisons-nous ici ? Pourquoi et pour qui sommes-nous là ? Que devons-nous, que pouvons-nous y faire ? Que nous est-il permis d'espérer ?² » L'essai du philosophe montréalais s'efforce de rappeler à ceux qui prétendent que l'époque contemporaine est en proie à une profonde crise des valeurs, voire à une perte de sens, qu'il n'y a rien de plus inhérent à la vie que son orientation. « Le sens directionnel », comme il l'appelle, « demeure le plus élémentaire : on ne peut parler de sens, c'est-à-dire de signification, de capacité de sentir et de sagesse que parce qu'il y a extension dans le temps³ ». Autrement dit, l'intervalle entre la naissance et la mort forme un horizon terminal à partir duquel

² Jean Grondin, *Du sens de la vie*, Saint-Laurent, Bellarmin, 2003, p. 6.

³ *Idem*, p. 59.

toutes les questions du sens surgissent. C'est sur la base de cette fatalité qu'étrangement l'existence trouve sa fin — selon des principes de visée et de signification — et qu'elle peut, par là, se transcender.

La philosophie *Du sens de la vie* que propose Grondin relève donc d'une vision téléologique (re)définie à l'aune de réalités immanentes à la vie : le sens directionnel terminal et l'espoir de survie qui néanmoins l'anime. Si la vie court inéluctablement vers sa fin, elle s'efforce malgré cela de tendre vers ce qu'il y a de bon pour elle. Or, pour Grondin, ce qui nourrit l'existence humaine, ce qui lui donne du goût, de l'espoir, de bonnes heures (du bonheur), de l'*illusion*, c'est une vie orientée vers le bien d'autrui, transcendant ainsi sa propre existence. Cette orientation tournée vers « le Bien tient à un surpassement de soi. L'éthique apparaît alors comme une affaire presque surhumaine, mais à chaque fois (*sic*) comme la plus haute possibilité humaine⁴ ».

L'essai philosophique de Grondin rappelle qu'une vie qui a du sens — une vie que l'on sent et qui a du goût, une vie qui signifie, une vie sage — s'engage toujours dans *les sens* qui la dépassent. Et l'auteur de conclure que « [c]ette vie sensée [...] est le plus exaltant espoir de l'*homo sapiens*⁵ ».

5.2 *My Girls* du groupe Animal Collective, vidéoclip réalisé par Jon Vermilyea (2008)

Jon Vermilyea est diplômé de l'École des arts visuels de New York (concentration bande dessinée et dessins d'animation). Depuis la fin de ses études, en 2006, il a participé à près d'une vingtaine d'expositions, dont trois en solo, et a créé la série de bandes dessinées *The Prince of Time*. Il travaille, de plus, comme artiste pour la

⁴ *Idem*, p. 106.

⁵ *Idem*, p. 142.

société américaine Cartoon Network Studios, filière de la Warner Bros Entertainment, et comme collaborateur au magazine *Vice* et aux Éditions Fantagraphics.

Le vidéoclip *My Girls* qu'il réalise en 2008 pour le compte de Domino Records — producteur du groupe new yorkais Animal Collective — constitue le seul travail d'animation qu'il ait réalisé à ce jour. Le choix d'une telle œuvre peut paraître incongru dans un corpus d'arts visuels contemporains, aux côtés notamment de la photographie, de l'installation, de l'intervention, de la peinture et de la sculpture. Or, il faut savoir que la vidéo, comme médium, s'affiche de plus en plus sur la scène de l'art contemporain et que le vidéoclip y fait également son chemin. Découvert par l'entremise des chaînes spécialisées, le vidéoclip s'est rapidement affirmé dans le domaine singulier du court métrage par le renouvellement continu du genre. Louise Simard, directrice des créations multimédias du Musée d'art contemporain de Montréal, organisait pour la sixième année *Music Video*, un événement qui accorde une place aux réalisateurs « who have given new life to the video clip and expanded the field of contemporary art⁶ ». *Music Video* offre ainsi une sélection de clips réalisés par des artistes accordant à la musique une place importante dans leur création artistique et qui, de différentes manières, s'inspirent de l'esthétique *pop* dans l'expression de leur art⁷. L'œuvre choisie pour notre analyse s'inscrit tout à fait dans cette veine « artistique » du vidéoclip.

Cela dit, le médium vidéoclip nous amène à repenser la manière dont nous devons aborder l'œuvre. En effet, en faisant le choix de respecter l'intégrité de *My Girls*,

⁶ Louis-Philippe Eno, « Music Video VI », *Le magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 22 n° 1, printemps 2011, p. 16.

⁷ Voir Louise Simard, « Music Video », *Le magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 21 n° 1, été 2010, p. 15.

c'est-à-dire en tenant compte de l'image, des paroles⁸ et de la musique, notre analyse multiplie les perspectives. En accordant tout de même la belle part à l'image, l'analyse formelle considérera, dans le vidéo, les couleurs, les lignes, les plans et la progression narrative ; dans les paroles, elle considérera la séquence narrative et les répétitions ; et, dans la musique, les entrées et les sorties des instruments (*breakdown*) et la mélodie. L'analyse de l'image guidera par ailleurs notre investigation des paroles et de la musique ; nous chercherons à voir comment notre réflexion sur l'image trouve des échos dans les deux autres formes expressives de l'œuvre.

Si cela contribue à l'exhaustivité de notre analyse, en contrepartie, il faut s'attendre à ce que cela augmente la densité de notre propos. Dans le même ordre d'idée, avec l'illustration d'un cas de concordances conceptuelles, ce chapitre propose une double analyse, puisqu'il s'efforce de repérer les thématiques de notre grille à la fois dans une œuvre complexe (trois médiums) et dans un texte théorique. Certes, on pourrait voir dans cette analyse des concordances conceptuelles une simple analogie de surface entre la concrétude des images, d'une part, et celle des mots, d'autre part. Toutefois, en gardant en tête l'autonomie de ces deux œuvres, nous voulons mettre en

⁸ Le lecteur aura peut-être eu le loisir de constater que les paroles ne sont pas toutes clairement audibles dans le vidéoclip. Par ailleurs, comme pour toutes les chansons du groupe Animal Collective, il n'existe aucune version officielle de ces paroles. Le groupe, en concert, en donne également quelques versions différentes. L'appendice E présente les paroles et les différents contentieux autour de *My Girls*. Si cela rend l'analyse encore plus complexe, cette ambiguïté est très intéressante sur le plan de la réception de l'œuvre et de son appropriation. En effet, nous avons relevé une dizaine de reprises (différentes) de *My Girls* réalisées par des fans ou d'autres artistes. Cet extrait tiré d'une entrevue accordée par deux des trois membres de Animal Collective est instructif. À la question : « To what degree do you want your lyrics to be understood? Obviously, there are certain songs where the lyrics seem to be obscured by vocal techniques or effects or mixing. Do you like using the voice as more of an instrument, with words being secondary to tones? », Animal Collective répond : « In my perfect musical world a person could understand the lyrics or not understand the lyrics as they wanted. [...] But the music and the vocals will always be very attached and I think, most of the time, the lyrics get lost in the sound anyway, which is fine cause I don't necessarily think lyrics are that important to getting into a song, as long as the feeling stays intact and the emotion doesn't get lost [...] Lyrics don't even have to make sense so much as words and letters sound good with the way I write a song. » Ross Simonini. 2005 (25 août). « Interview: Geologist and Avey Tare of Animal Collective ». In *Identity Theory. Literary Website: Music*. En ligne. <www.identitytheory.com/audio/ross_animal.php>. Consulté le 28 août 2011.

relief le langage que celles-ci partagent pour exprimer le thème de la transcendance. En effet, en regard de nos intérêts pour l'imaginaire contemporain de la transcendance, l'identification d'un *vocabulaire commun* pour traduire cette idée présente, à notre avis, a sa pertinence.

L'œuvre se donne à voir et à entendre ainsi⁹. Un fondu au noir accompagné d'un bruissement fait office d'ouverture et de fermeture. Dans cet intervalle, le trio de musiciens performe la chanson *My Girls* dans quatre environnements visuels distincts qui évoluent en concordance avec quelques moments clés de la pièce musicale. Le fondu au noir fait donc rapidement place à un premier environnement aqueux (turquoise oscillant entre le bleu céleste et le bleu des mers du Sud) et musical, dans lequel s'activent et se divisent de petites particules telles des cellules (au contour vert et à l'intérieur gris étain). Trois silhouettes humaines, formées par une lumière blanche et présentées de dos, apparaissent alors de manière hésitante [illustration 5.1]. Accusant un léger retard, une série d'instruments électroniques ainsi qu'une cymbale et un *tom basse* apparaissent également dans l'image [illustration 5.2]. Tout au long du vidéoclip, avec la lampe frontale d'un des musiciens, ce sont les seuls éléments iconiques traités de manière réaliste ; le reste fait l'objet d'une animation numérique. Un mouvement descendant installe les silhouettes et leurs instruments au bas de l'écran avant que la chanson ne commence. En synchronie avec cette dernière, soit avec le début des paroles, les silhouettes deviennent noires et parsemées de points scintillants blancs qui rappellent clairement un espace stellaire. On voit en outre une aura verte qui émane également des silhouettes [illustration 5.3]. Les points scintillants et l'aura tournent éventuellement au rose. Une fois présentées de face, les silhouettes laissent voir un seul détail : une bouche aux lèvres rose bonbon et des dents blanches.

⁹ Ce clip peut être visionné sur le site du réalisateur dans la section « Animation ». [<www.jonvermilyea.com/ongoing/animal-collective---my-girls-video/>](http://www.jonvermilyea.com/ongoing/animal-collective---my-girls-video/).

Avec l'entrée des percussions, l'environnement change de couleur, passant du bleu céleste au rose, et le mouvement des particules cellulaires, qui allait du coin inférieur gauche vers le coin supérieur droit, va maintenant du coin inférieur droit vers le coin supérieur gauche [illustration 5.5]. L'énergie produite par les percussions est occasionnellement représentée par une légère émanation multicolore qui irradie du point d'impact et touche le corps du musicien [illustration 5.6].

Un autre changement s'opère à un peu plus de la moitié du clip. Les silhouettes se retrouvent dans un environnement rouge où des plaquettes de couleurs orange et blanche et en forme de triangle, de losange et de carré traversent l'écran du coin inférieur gauche vers le coin supérieur droit. Cet autre environnement organique rappelle le fluide sanguin. Les silhouettes sont toujours noires, mais le scintillement qui les animait fait dorénavant place à de nombreux rayons bleus qui se dirigent de manière concentrique vers le centre de leurs corps [illustration 5.7]. Deux événements importants se produisent dans cet environnement. D'abord on voit apparaître un cube aux couleurs multiples et rempli de points scintillants. Légèrement dégoulinant à sa base, il tourne sur lui-même dans le sens antihoraire au-dessus des trois silhouettes [illustration 5.8]. Puis, un gros plan cadre une main, insistant, en quelque sorte, sur le geste qu'elle s'apprête à faire : au moment où celle-ci appuie sur une touche de la console, l'écran devient noir et parsemé de points scintillants blancs qui avancent vers l'extérieur de l'écran, donnant ainsi l'impression que tout est aspiré vers les profondeurs infinies d'un espace stellaire [illustrations 5.9 et 5.10].

Ce moment narratif survient aux trois quarts du clip. Le terme de ce « voyage » se traduit par la permutation des environnements extérieur et intérieur, c'est-à-dire que le caractère cosmique qui constituait les silhouettes forme à présent l'environnement dans lequel se tiennent ces dernières, alors que l'environnement aqueux et cellulaire initial dans lequel évoluaient les figures humaines dessine maintenant les silhouettes [illustration 5.11]. Ce fluide organique dégouline jusqu'à ce que, à la manière du

sable qui s'échappe dans un sablier, il ne reste rien [illustration 5.12]. Les instruments persisteront un moment avant de laisser une place exclusive au fond stellaire et au son céleste de l'introduction. Le clip se termine, comme il a commencé, sur un fondu au noir.

5.2.1 Les caractéristiques nominatives

Espace. Analyses formelle et iconique

Dans le vidéoclip de *My Girls*, ce sont essentiellement les aspects chromatiques et géométriques qui permettent l'identification d'espaces différenciés. Nous en avons compté dix : le fondu noir de l'introduction et de la fermeture (2) ; l'espace stellaire qui se retrouve à l'intérieur des silhouettes (il y en a deux différents : l'un composé de points scintillants, l'autre de lasers bleus), à l'intérieur du cube, dans le couloir stellaire et dans le dernier environnement visité par le trio de musiciens (5) ; enfin, les trois environnements que l'on distingue, d'une part, par leurs couleurs — verte, rose et rouge — et, d'autre part, par la forme et le mouvement des particules qui s'y activent (3). Leur ordre d'apparition est de type pyramidal, faisant ainsi ressortir un point culminant, voire une ascension et une descente¹⁰. Alors que les trois environnements fluides « s'élèvent », le couloir stellaire agit comme un passage transitoire à la suite duquel les contenus des silhouettes et de l'environnement dans lequel elles évoluent sont inversés. S'ensuit la descente (dégoulinement) de la matière fluide ; la matière (humains et instruments) disparaît comme elle est apparue. Les fondus au noir de l'introduction et de la fermeture se confondent, évoquant l'idée du cycle infini de l'origine et de la fin. Enfin, la juxtaposition de tous ces espaces donne lieu à quatre hétéronomies distinctes : 1) le vide de l'introduction et de la fin s'oppose à l'activité du développement ; 2) les espaces fluides s'opposent aux espaces

¹⁰ Se succèdent : 1) le fondu au noir ; 2) les environnements fluides ; 3) le couloir stellaire ; 4) l'espace stellaire ; 5) le fondu au noir. Voir l'illustration 5.9.

cosmiques ; 3) les trois premiers quarts du clip s'opposent au dernier quart ; 4) le traitement réaliste s'oppose au traitement par animation numérique.

Certains éléments des paroles nous conduisent sur la piste des éléments iconiques de l'œuvre. Par exemple, le deuxième vers — « A solid soul and the blood I bleed » — permet d'appuyer plusieurs hypothèses quant au sens iconique à donner à différents éléments visuels du clip. L'idée du sang confirme la nature organique des environnements fluides. Dans un premier temps, la couleur verte et les gouttelettes rappellent un environnement aqueux ; les cercles évoquent l'oxygène mais, par leur processus de division, ils évoquent encore davantage le développement cellulaire. Cette image qui renvoie sans équivoque à la vie, à son commencement, laisse bientôt place à un environnement fluide de couleur rouge et dans lequel des plaquettes voyagent, rappelant clairement un fluide sanguin. L'idée de l'âme permet, pour sa part, d'associer les émanations vertes et roses irradiant des silhouettes au motif de l'aura et, corrélativement, d'associer le motif de l'énergie aux émanations multicolores produites par l'humain lorsqu'il *fait* de la musique. L'opposition entre le traitement réaliste des instruments et le traitement numérique traduit, en outre, une opposition entre le statique et l'énergique. Cette disproportion fait écho aux paroles « I don't mean to seem like I care about material things » ; « There isn't much that I feel I need / A solid soul and the blood I bleed ».

Espace. Analyse des concordances conceptuelles

Dans l'essai de Grondin, il n'y a pas de référence explicite à l'idée de lieux hétéronomes. On peut néanmoins considérer trois espaces au cœur de la réflexion du philosophe. Le premier est l'espace intérieur du dialogue.

Par dialogue intérieur, on entendra donc ici seulement le fait, très brut, très brutal, mais vérifiable à même chacun, que nous sommes le lieu où se pose la question du sens de l'existence, qu'elle s'adresse à nous et que c'est nous qui avons à y répondre.

[...] [C]'est ainsi que je comprends la philosophie et l'événement de notre existence et même de notre « substance », au sens où le dialogue intérieur que nous sommes reste le « substrat » de l'ensemble de nos expériences, substrat qui fait de nous des « sujets ». Le terme français a d'ailleurs le bonheur d'être assez ambigu, puisqu'il peut désigner tantôt une certaine « soumission » [...], tantôt une certaine capacité d'action et d'orientation, quand nous nous reconnaissons comme des sujets parlants, agissants, espérants et dès lors responsables. [...] [C]'est justement parce que philosopher, c'est penser par soi-même, la pensée étant d'abord un dialogue de l'âme avec elle-même.¹¹

À bien des égards, on peut considérer *My Girls* comme l'expression d'un dialogue intérieur dans lequel la question du sens de l'existence a été posée et la réponse, formulée. On reconnaît notamment le sujet capable d'action et d'orientation dont Grondin parle dans cet extrait. Si *My Girls* en tant qu'œuvre réalise en elle-même cette capacité d'action, c'est également le sujet que *My Girls* représente : l'humain est celui qui fait apparaître les instruments de musique, qui crée une œuvre musicale et qui déclenche la transition vers la scène finale. On reconnaît également dans le clip le thème de l'orientation dont parle aussi Grondin dans cet extrait. Il est évoqué, d'une part, par le récit cosmogonique de l'origine et de la fin et, d'autre part, dans les paroles qui expriment l'idée d'une vie orientée vers le bien-être d'une famille. L'accent rose bonbon mis sur la bouche des silhouettes rappelle pour sa part le sujet parlant de Grondin. Par la couleur criarde et par l'exclusivité de ce détail, la bouche ramène le spectateur au contenu des paroles. Ces dernières ont en outre un effet direct sur le monde des silhouettes, puisqu'avec l'arrivée de la voix dans la trame musicale, le contenu des silhouettes n'est plus blanc lumineux, mais cosmique. En outre, avec l'entrée des percussions, l'environnement vert passe au rose et les cellules changent de direction [illustration 5.3].

Le second espace que nous présentons est celui du temps ouvert par le sens directionnel (et terminal) de la vie. Ce dernier fonde le postulat sur lequel se déploient

¹¹ Grondin, *Du sens de la vie*, p. 10.

toute la réflexion et l'argumentation de Grondin. S'inscrivant en faux contre l'idée courante qui veut que le sens soit construit — surajouté au monde et à l'existence humaine —, Grondin, comme nous l'avons mentionné, s'appuie sur le sens le plus inhérent et le plus élémentaire à la vie : son sens directionnel.

Comprise et vécue comme trame, l'existence se trouve portée par, mais aussi à une certaine intelligence d'elle-même. Une philosophie du sens de la vie ne cherche pas à imposer du sens, mais à le soutirer à la vie elle-même, au sens dans lequel elle nous emporte : c'est la vie elle-même qui a un sens et c'est ce qui cherche à s'articuler en philosophie.¹²

C'est bien cette extension dans le temps qui figure comme sujet central du clip. Du néant au balbutiement de la vie cellulaire, on voit l'arrivée de l'humain et d'une machine qui lui survit un temps seulement avant que l'un comme l'autre disparaissent, ne laissant dans cet univers que quelques milliers d'étoiles, et puis, rien. Au compte du sens directionnel, on peut également ajouter la trame portée par la pièce musicale et celle portée par la durée du clip — deux formes d'extension dans le temps qui réitèrent ici le sens inhérent à la vie.

Pourtant, ce qui étonne et, du coup, assure l'arrimage entre l'image et le texte, c'est la manière dont *Du sens de la vie* et *My Girls* emploient la référence à l'univers. Pour Grondin, la direction même du sens de la vie « ne peut se situer que dans un espace “cosmique” qui correspond [justement] à l'élargissement [...] de la question du sens¹³ ». C'est exactement ce que *My Girls* traduit en inscrivant l'image et les paroles sur un « fond cosmique » pour déployer sa trame sémantique.

Enfin, le Bien, présenté comme un devoir de sollicitude et de responsabilité pour le prochain, peut être vu comme un troisième espace hétéronome. En effet, aux yeux du

¹² *Idem*, p. 59-60.

¹³ *Idem*, p. 124.

philosophe, le Bien forme « l'horizon de toute éthique¹⁴ » et est, par conséquent, posé comme absolu, comme transcendance.

Le sens d'autrui et celui des générations futures, qui respireront après nous, est notre seule chance [de survie]. [...] On peut dire de cet espoir qu'il est aussi un espoir religieux. C'est qu'il se fonde sur notre conscience d'être lié, d'être lié par Autrui, d'être donc lié à un sens du Bien, que nous ne contrôlons pas, que nous n'arriverons jamais à définir, mais qui nous précède et donne sens à notre vie. La conscience ne se fonde pas elle-même, elle est fondée par ce qui la fonde toujours-déjà, un Bien, qui est d'ailleurs moins à comprendre qu'à mettre en œuvre. Une vie qui a du sens est celle qui s'engage dans le sens du Bien. S'agit-il d'une formule creuse ? Je pense, j'espère que non. Le Bien jouit d'une évidence qui se remarque jusque dans les situations, fréquentes, où s'affrontent des conceptions différentes du bien : s'il y a confrontation, c'est que toutes deux aspirent au Bien, qu'un Bien qui les transcende reste présupposé comme horizon de tout sens, de toute valorisation, mais sans qu'un précepte ou une formulation puisse en épuiser la portée. Une vie sensée est une vie qui reconnaît la transcendance du Bien qui lie — qui lit aussi — la conscience, qui vit comme si son existence devait être jugée.¹⁵

Nous reviendrons plus loin sur le sens du jugement dans l'œuvre *My Girls* qui semble moins aisément repérable que le devoir de sollicitude et le sens des responsabilités envers autrui. On reconnaît facilement ces derniers dans les paroles : « There isn't much that I feel I need / [...] / With a little girl, and by my spouse / I only want a proper house » ; « I don't mean to seem like I care about / Material things like a social status / I just want four walls and adobe slabs for my girls ».

Frontière. Analyses formelle et iconique

Restant circonscrits aux limites de l'écran de projection, les espaces représentés dans le clip semblent pourtant déborder le cadre — matériel et métaphorique — de l'œuvre, évoquant davantage des étendus infinies : le fondu noir, les espaces stellaires, les fluides organiques. Non pas présentés comme des espaces voisins qui, par leur juxtaposition, formeraient différentes frontières, tous ces lieux sont plutôt *superposés*. À la manière de couches successives, ils révèlent l'évolution d'une seule

¹⁴ *Idem*, p. 96.

¹⁵ *Idem*, p. 140-141.

et même substance¹⁶. Du rien aux étoiles, jusqu'à la vie cellulaire, animale et humaine, en passant par le progrès technique (symbolisé ici par les instruments de musique), l'œuvre représente l'apparition et la disparition d'un monde. Ce dernier est dépeint comme si chaque fois il transcendait sa propre nature — au sens d'un dépassement, d'un surpassement, d'un au-delà, de ses conditions originelles ou matérielles¹⁷.

Hormis le thème de l'âme qui, comme figure par excellence de la condition de possibilité humaine de transcender sa nature matérielle, réitère l'absence de frontières déjà observée dans l'image, les paroles portent essentiellement sur le thème de la maison. Cet espace aménagé dans le monde forme cinq frontières protectrices pour l'humain : « I just want four walls and adobe slabs for my girls ». Nous verrons plus loin les différentes charges sémantiques attribuables au cube, mais tel qu'il apparaît au-dessus des silhouettes, formé de quatre côtés, d'un dessus et d'une ouverture à sa base, il peut être associé à la maison de la chanson. La racine latine du mot « maison », *mansio* qui signifie « lieux de séjour » de l'humain, ouvre, quant à elle, sur un sens métaphorique, traduisant les « limites » — au sens de l'espace-temps — du séjour d'un humain, voire du genre humain, sur terre. Cette limite fondamentale de la condition humaine est bien illustrée dans le clip.

La représentation de l'humain par le motif de la silhouette, c'est-à-dire une forme noire qui se profile sur un fond pâle, accentue l'effet de frontière. Ce choix résonne d'ailleurs étonnamment bien avec l'idée de séjour, en l'occurrence relativement bref, lorsqu'on pense que dans le monde du théâtre et du cinéma, la silhouette est un figurant ne prononçant que quelques phrases ; à l'échelle de l'univers, l'humain, avec les quelques mots qu'il aura prononcés, fait bien figure de silhouette. Ainsi, si d'un

¹⁶ Conception aristotélicienne et, plus tard, spinoziste du monde.

¹⁷ Nous reviendrons sur cette qualité de transcendance qui est présente de diverses manières dans l'œuvre.

côté l'œuvre suggère des espaces infinis ne présentant aucune frontière, la silhouette humaine, pour sa part, se laisse à première vue définir comme un lieu nettement délimité, différencié et étanche, aussi bien dans sa forme stellaire des trois premiers quarts du clip que dans sa forme cellulaire du dernier. Cette délimitation temporelle et narrative, marquée dans le clip par un changement de scène où les silhouettes ne figurent pas, fait donc elle aussi office de frontière.

En effet, lieu de passage à partir duquel va s'opérer une permutation entre le contenu des silhouettes et leur environnement, cette frontière vient complexifier les limites du corps humain, en apparence nettes. De la même manière que les espaces différenciés, en étant superposés plutôt que juxtaposés, contournent l'idée de frontière, les limites du corps se trouvent elles aussi dépassées, faisant davantage ressortir l'idée de transcendance. Dans un premier temps, le contenu stellaire des silhouettes évoque l'infini (potentiellement) inscrit dans l'humain. Dans un deuxième temps, lorsque l'on retrouve les silhouettes à la suite du moment transitoire, elles sont maintenant formées par une substance dégoulinante qui, par sa couleur verte et les cercles qui s'en détachent, rappelle le fluide cellulaire du début. Cette nouvelle composition rappelle qu'en dépit de son « potentiel infini », l'humain n'en est pas moins fait d'une matière éphémère. Comme l'eau (de vie) qui s'écoule, les silhouettes se vident. Or, et là se trouvent la complexité et l'intelligence du propos visuel, les silhouettes, en perdant leur enveloppe matérielle, pour ne pas dire charnelle, révèlent le contenu stellaire initial de leur corps ; ce faisant, les corps se confondent avec l'univers, pour former — à nouveau, peut-on penser — une seule et même substance.

Frontière. Analyse des concordances conceptuelles

Les analyses formelle et iconique nous ont permis de voir comment l'idée de frontière est doublée par l'idée de transcendance, tant par la superposition des trames que par la permutation de références visuelles. Cela dit, toutes ces esquives pour ne pas se

frapper le nez à la limite sont, en quelque sorte, intrinsèquement liées à la trame narrative de l'existence, au sens directionnel de la vie. Comme Grondin l'affirme, c'est bien parce que tout ce qui a commencé un jour se termine que l'idée, voire même l'espoir, de dépasser cette condition est exprimée¹⁸.

Les frontières du sens directionnel sont donc implicites : il s'agit de deux bornes au-delà desquelles il n'y pas de sens, c'est-à-dire « avant la vie » et « après la vie ». Dans le clip, plusieurs niveaux d'extension dans le temps sont condensés — celui de l'univers, celui de la vie cellulaire et celui de l'humain. C'est toutefois par le biais de l'existence de ce dernier que ces différents niveaux directionnels sont symbolisés. Les horizons (insondables) de l'origine et de la mort qui s'ouvrent de la « naissance » à l'« extinction » sont clairement évoqués dans le clip par l'écart qu'il y a entre le début du clip et l'apparition des silhouettes et par l'écart qu'il y a entre la disparition de ces dernières et la fin du clip¹⁹. Le sens directionnel est en outre évoqué de deux autres manières. D'une part, la division narrative en trois temps — début (00:00 à 04:21) ; passage (04:21 à 04:36) ; fin (04:36 à 05:46) — rappelle les trois grands moments de la vie humaine : enfance, maturité et vieillesse. D'autre part, en considérant le pourcentage de temps alloué à chaque étape, on constate que le passage vers la fin s'opère à 75% du clip, de manière analogue à une vie humaine, dans laquelle le dernier quart de l'existence est censé correspondre à son déclin progressif. À la fin du clip, le fluide qui forme le corps des musiciens donne un aspect ridé aux silhouettes avant de se désintégrer, ce qui réitère clairement l'idée de la fin de vie.

Cette articulation entre finitude et transcendance que l'on retrouve dans la trame narrative du clip rejoint précisément le propos de Grondin.

¹⁸ Voir par exemple Grondin, *Du sens de la vie*, p. 29-30.

¹⁹ Il en va de même des instruments de musique avec un léger retard par rapport aux silhouettes.

Une vie sensée en est une qui se transcende elle-même, parce qu'elle a conscience de ses limites, de sa finitude. Nous ne sommes qu'un temps dont nous ne disposons pas. Faudrait-il en profiter pour « faire la fête », espérant par là nous rendre heureux ? Mais c'est impossible, parce qu'un bonheur produit, ou auto-produit, est factice et amer en l'absence d'immortalité. Le sens d'autrui et des générations futures, qui respireront après nous, est notre seule chance. La foi en une survie se fonde sur autrui, sur l'amour d'autrui.²⁰

C'est bien ce que le clip traduit. En dépit du caractère festif de la musique — il n'est quand même pas interdit de s'amuser —, la stratégie sémantique de la permutation exprime une réflexion sur le sens de la vie et sur l'œuvre que l'humain tente d'accomplir (symbolisée par cette musique festive, justement) : la finitude de notre existence nous amène, voire nous oblige, à nous dépasser, à nous transcender. En proposant comment cela peut être réalisé, les paroles viennent alors compléter cette réflexion d'un espoir de sur-vie, recoupant ainsi les enjeux de la seconde partie de l'extrait cité. L'importance accordée à la maison symbolise, en effet, une échelle de priorités où figure, au sommet, le bien-être de l'épouse et de l'enfant, c'est-à-dire d'autrui.

Verticalité/horizontalité. Analyses formelle et iconique

En apparence discrets, les rapports de verticalité et d'horizontalité dans *My Girls* n'en demeurent pas moins l'agent d'une dialectique subtile entre les sphères matérielle et immatérielle, immanente et transcendante. On ne trouve en effet que d'infimes traces de ces rapports dans les paroles. Nous avons déjà parlé de la connotation portée par l'image de l'âme, celle-ci évoquant une certaine « élévation » par-delà les frontières ; nous parlerons de la connotation portée par la figure du père plus loin, au moment de considérer l'iconologie religieuse. En fait, les paroles se rapportent essentiellement à des considérations pragmatiques telles que la santé psychique et physique (« A solid soul and the blood I bleed »), la famille (« With a little girl, and by my spouse »), les

²⁰ *Idem*, p. 140.

besoins essentiels (« A proper house ») et les rapports sociaux de pouvoir (« I don't care for fancy things / Or to take part in a vicious race / [...] / I don't mean to seem like I care about / Material things like a social status »). Le contenu terre à terre des paroles, l'horizontalité du propos en quelque sorte, se trouve réitéré dans le clip par la forme de l'écran et le cadrage des silhouettes qui produit une ligne horizontale (dans l'ensemble maintenue tout au long du clip). Cette opposition à la verticalité est également appuyée par le « déplacement de la caméra » (*travelling*) sur un axe vertical qui fixe les silhouettes au bas de l'écran. Le même schéma est répété d'une autre manière à la fin du clip, alors que la matière composant les silhouettes tombe. Cependant, ces opérations octroient déjà, implicitement, un espace important à la partie supérieure de l'écran.

Si le cube est le seul élément iconique représenté explicitement en hauteur, il va sans dire que c'est principalement la référence au motif cosmique qui assure la dialectique entre le haut et le bas. En dépit du fait que le cosmos se retrouve soit à l'intérieur du cube et des silhouettes, soit étendu sur la surface de l'écran, c'est bien sa référence implicite à la hauteur qui permet de traduire le mouvement ascendant des particules par l'idée d'une élévation vers la sphère céleste — voire, éventuellement, de saisir la rhétorique de la permutation à l'œuvre dans l'image. En réalité, ces rapports verticaux et horizontaux préfigurent une certaine « déverticalisation » du motif de transcendance par le biais d'un accent mis sur l'horizontalité.

La mélodie insiste à sa manière sur les rapports entre verticalité et horizontalité. On remarque en effet, que des notes aiguës accompagnent les paroles relatives aux choses désirables, telles que « A solid soul and the blood I bleed / And with a little girls and by my spouse / I just want a proper house » ou encore l'irremplaçable « Oooh » qui marque la fin du dernier vers de la dernière strophe ; alors que des notes basses accompagnent les paroles relatives aux choses indésirables, telles que « I don't

care for fancy things / Or to take part in a vicious race ». De cette façon, une certaine hiérarchie des valeurs est déjà à l'œuvre par la mise en chanson du texte²¹.

Verticalité/horizontalité. Analyse des concordances conceptuelles

Le recours aux rapports de verticalité et d'horizontalité est peu présent dans le texte de Grondin. Les rares occurrences nous conduisent toutefois à une concordance entre l'essai et le clip. Parlant des auteurs des grands mythes d'origine, Grondin écrit : « [c]e qu'ils ont célébré dans leurs hymnes et leurs fresques, c'est cet être-relié par le sens, cette conscience qu'a l'[humain] de ne pas être le maître de son destin. Elle est l'expérience d'une verticalité qui nous dépasse, mais à laquelle nous nous sentons liés.²² »

Les exemples auxquels Grondin recourt pour exprimer sa philosophie sont par ailleurs teintés d'un rapport à l'élévation. En analogie avec la rose qui se tourne vers le soleil²³, le Bien se trouve à être la valeur supérieure vers laquelle l'humain doit tendre, doit s'élever, voire qui lui permet de se transcender. En défendant ainsi l'idée que cette tension vers le Bien est immanente à la vie, Grondin « déverticalise » également la transcendance du Bien pour l'inscrire dans la concrétude de la vie. Ainsi, *Du sens de la vie* et *My Girls* semblent tous deux proposer une certaine conception immanentiste du monde²⁴.

²¹ Nous en profitons pour remercier notre ami Marc-Antoine Fournelle, musicien, qui nous a fourni le solfège de *My Girls*.

²² *Idem*, p. 111.

²³ *Idem*, p. 68.

²⁴ Nous avons esquissé cette hypothèse en abordant la question des frontières. Nous y reviendrons dans la dernière section de l'analyse (transcendance immanente). Nous verrons également comment les paroles évoquent elles aussi une définition du Bien qui s'ancre dans la concrétude du quotidien (considérations relatives aux idéaux et aux valeurs dans la présente section; considérations sur l'éthique dans la troisième section).

Avec le médium vidéo, il est toutefois difficile de parler des rapports de verticalité et d'horizontalité sans tenir compte du mouvement. Cet indicateur est en effet richement développé dans le clip.

Mouvement. Analyses formelle et iconique

Le médium vidéo, comme le récit narratif du clip, traduisent ici une extension dans le temps marquée par le début et la fin ou, plus exactement, par un mouvement dans un premier temps progressif et dans un deuxième temps régressif. Plusieurs éléments iconiques font de la thématique de la trajectoire un véritable leitmotiv dans le clip. Parmi eux, la course des particules contenues dans les fluides organiques se fait selon une trajectoire latérale (horizontalité) et montante (verticalité) rigoureusement respectée [illustration 5.3] : soit elles traversent l'écran du coin inférieur gauche au coin supérieur droit, soit elles arrivent du coin inférieur droit et sortent par le coin supérieur gauche. Dans la dernière partie du clip, les cellules humaines se précipitent, inéluctablement, dans une chute libre, comme abandonnées à leur trajectoire naturelle, à leur horizon terminal.

L'introduction du cube et la révolution qui caractérise son mouvement réitèrent l'idée du cycle de la vie, d'une trajectoire temporelle fatale. En effet, en étant introduit quelques secondes avant le moment transitoire et en arrivant de la droite — sens opposé de la lecture dans les langues utilisant l'alphabet latin —, le cube semble ainsi « remonter » le récit, telle une horloge qui tourne dans le sens antihoraire et remonte le temps depuis la fin de l'histoire. Il se fait présage du début de la fin. Comme le temps qui s'écoule, il plane, dégoulinant, au-dessus des têtes pour leur annoncer que l'heure est venue. Par ailleurs, comme une borne qu'il faut franchir ou une invitation à laquelle on doit répondre, l'action se révèle le « privilège » de l'humain. C'est ce que traduit le geste de la main (mouvement) qui, en appuyant sur une touche de synthétiseur, s'engage dans une grande et fatidique traversée [illustration 5.5].

Dans ce couloir stellaire ouvert par le cube, le mouvement s'accélère, donnant l'impression de s'enfoncer dans des profondeurs infinies. En vérité, l'image de la profondeur nous semble davantage investie symboliquement que les rapports de verticalité et d'horizontalité, comme si ce que l'on cherchait à traduire dans le clip était moins la symbolique de la hauteur (transcendance verticale) ou de la latéralité (immanence ou transcendance horizontale) que le sens de la profondeur. Les trames de l'origine qui se superposent de manière à former des couches de profondeur, le mouvement concentrique des lasers bleus dans les silhouettes qui marque l'infini au cœur de l'humain, l'aura qui irradie révélant l'énergie intérieure et, enfin, le cosmos comme première et parfaite figure de l'infinie profondeur (en toile de fond ou à l'intérieur du cube), sont tous des exemples insistant sur le motif de la profondeur.

Mouvement. Analyse des concordances conceptuelles

Cette profondeur, nous l'associons en tout premier lieu au dialogue intérieur tel que défini par Grondin. Ce dialogue émane des profondeurs de la pensée humaine, du souci profond devant la condition existentielle (absurde). Ce dialogue est en outre alimenté par la conscience étrange d'*être-lié* à une communauté de vivants²⁵ et à une communauté de substance²⁶ engagées dans le même mouvement cyclique du commencement et de la fin.

Ainsi, de la même manière que le sens directionnel constitue le postulat fondamental de la réflexion de Grondin, le mouvement s'inscrit en filigrane de la sémantique du clip. Cette importance commune accordée à la trajectoire téléologique constitue assurément un des points de rencontre majeurs entre *Du sens de la vie* et *My Girls*. C'est à partir de cette première analogie — la trame de l'existence —, par surcroît

²⁵ *Idem*, p. 112-113.

²⁶ Idée que la rhétorique de la permutation tend à traduire.

symbolisée et inscrite dans un horizon cosmique, que nous avons pensé réunir ce texte et cette œuvre. En effet, celle-ci se fait ici l'écho visuel d'un texte rappelant que

[c]'est dans cet « horizon cosmique » qu'il faut réinscrire la question du sens de la vie. S'interroger sur le sens, ce n'est pas seulement se demander quel « système de valeurs » convient le mieux à la vie [...], mais tâcher de devenir attentif à la tension élémentaire de toute vie²⁷.

En complémentarité aux paroles qui, comme nous le verrons, traduisent les considérations éthiques présentes dans *Du sens de la vie*, la trame narrative du clip a pour tâche de mettre l'accent sur la tension élémentaire de toute vie afin d'y attirer l'attention du spectateur. Ainsi, s'intéressant moins aux mouvements physiques des environnements organiques qu'aux enjeux existentiels et symboliques évoqués par ceux-ci, le clip rejoint le texte de manière étonnante : ainsi Grondin écrit que

[...] le « mouvement » chez les Grecs ne se limite pas au mouvement spatial. Le mouvement désigne tout aussi bien la lente croissance des organismes, la transformation des êtres et de leurs qualités, bref, l'aspect directionnel de tout ce qui vit, de tout ce qui « végète ». Comment expliquer ce mouvement, cette « respiration », cette « végétation » universelle qui témoigne d'un dynamisme, d'une véritable « vie » de l'univers, mais qui n'en est pas pour autant dépourvu de constance et, surtout, de finalité, au sens où tous les êtres qui sont en proie au changement semblent tendre « naturellement » vers quelque fin ? Cette téléologie est certainement, voire d'abord celle de l'action humaine qui se règle sur des fins, mais [...] elle est d'abord et avant tout celle de la nature elle-même [...].

C'est qu'avant le langage, avant le sens des mots, déterminant pour la question du sens de la vie, il y a bel et bien un certain sens à la vie, à savoir une direction, une certaine aspiration de la vie à la vie.²⁸

C'est bien de cette histoire qu'il est question dans le clip : d'une part, de la lente croissance des organismes, de la transformation des êtres et de leurs qualités — progrès technique (instruments de musique dans le clip), empathie pour autrui (paroles) — et, d'autre part, du dynamisme de l'univers et de l'action humaine qui se règle sur des fins — main qui déclenche le mouvement transitoire (clip), bien-être de

²⁷ *Idem*, p. 63.

²⁸ *Idem*, p. 62-63.

la famille (paroles). Le mouvement des fluides rappelle « que nous sommes emportés par les sources du sens comme par un courant d'eau vive²⁹ ». L'humain est absorbé par la contingence inhérente à l'existence comme le couloir stellaire aspire et transporte les silhouettes dans un autre univers.

Excellence/supériorité. Analyses formelle et iconique

Par sa forme en vidéoclip, *My Girls* appartient à une production culturelle populaire qui n'a pas la connotation élitiste des beaux-arts. Ce médium propre à la culture populaire (chanson *pop* et vidéoclip) ne se présente donc pas en position de supériorité ; son message n'a pas de prétention d'excellence ou d'autorité. En fait, sur les plans formel et iconique, les rapports hiérarchiques sont peu exploités dans le clip ; nous n'en avons relevé que deux. D'une part, le positionnement du cube, tournant au-dessus des silhouettes, évoque la suprématie d'une temporalité limitée à laquelle l'humaine se soumet. D'autre part, les univers premier et dernier — le microcosme cellulaire et le macrocosme spatial — encadrent justement cette vie humaine. En fait, la thématique de l'excellence ou de la supériorité se trouve essentiellement investie par le biais de la promotion de valeurs et d'idéaux bien précis.

Excellence/supériorité. Analyse des concordances conceptuelles

Il en va de même de l'essai *Du sens de la vie*. Hormis le sens de la vie et son rapport à une contingence temporelle limitée qui a préséance sur tout ce qui existe, ce sont l'idéal du Bien et la valorisation du bien-être d'autrui qui font ici figures d'excellence éthique et de modèles pour une philosophie du sens de la vie.

²⁹ *Idem*, p. 108.

Valeurs/Idéaux. Analyses formelle et iconique

En effet, si les images du clip mettent principalement en scène la thématique de la trajectoire existentielle, elles constituent, en quelque sorte, l'arrière-plan téléologique sur lequel vient s'inscrire et prendre sens une vision ; cette dernière passe, toutefois, par les paroles. Le titre de la chanson, « My Girls », met d'emblée au cœur de l'œuvre un sujet central. Les paroles précisent qu'il s'agit plus exactement de la « petite fille » et de l'« épouse » — « With a little girl and by my spouse » — d'un locuteur masculin. Cette triade préfigure ainsi le thème de la famille, thème qui peut prendre une multitude de formes, être approprié par tout un chacun et, somme toute, être co-extensif à l'humanité³⁰. Le contenu pragmatique des paroles lié au verbe « vouloir » rejoint l'expression d'un souhait que quelque chose se réalise, d'une espérance à l'égard d'un quotidien, mais également d'un avenir, tourné vers le bien-être de la famille : « I only want a proper house ». Il s'agit en définitive de l'espoir de pouvoir répondre aux besoins essentiels de sa famille, symbolisés ici par la maison. Les conditions préalables à la réalisation de ce vœu forment, elles aussi, l'objet d'un espoir : « There isn't much that I feel I need / A solid soul and the blood I bleed ». En tant que réalités contingentes, la santé psychique et physique, comme la simplicité du quotidien aménagé pour la vie bonne, constituent ici deux valeurs fondamentales opposées à des préoccupations superficielles : « I don't care for fancy things / Or to take part in a vicious race » ; « I don't mean to seem like I care about / Material things like a social status ».

Ainsi, par le biais de la thématique du foyer familial, les paroles mettent en relief non seulement deux systèmes de valeurs antinomiques, mais également deux types

³⁰ Comme le dit Hans Jonas au sujet de la procréation, elle « n'est pas nécessairement celle de chaque individu particulier » ; elle représente plutôt une responsabilité collective. *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*, Paris, Cerf, 1990, p. 66.

d'idéaux. À l'intérêt individuel et matériel, les paroles opposent plutôt l'intérêt d'autrui. Cette vie engagée dans la mise en place de conditions favorables au bien-être d'autrui constitue l'éthique même de *Du sens de la vie*.

Valeurs/Iidéaux. Analyse des concordances conceptuelles

Dans l'essai de Grondin, le Bien est présenté comme le principe fondamental de la (sur)vie de toute forme d'existence. De même, à l'échelle humaine, le Bien s'articule en un idéal premier et ultime, orientant l'action humaine vers une vie meilleure et, de fait, sensée.

Or, comme dans les paroles de *My Girls*, où les vœux dont autrui est l'objet forment un espoir sous-tendu par un idéal, l'essai cheville également l'idéal du bien d'autrui à l'espoir d'une vie sensée. L'idée que toute réflexion sur la vie se fonde sur l'espoir traverse en fait la réflexion de Grondin. Pour lui,

[...] il n'y a pas de vie sans horizon d'espoir qui en jalonne le sens. On pourrait penser que cet espoir se trouve au-delà de la vie elle-même, qu'il lui serait surajouté. Je pense, au contraire, que cet espoir est immanent à la vie.³¹

L'articulation de l'espoir et du Bien, comme objet/moteur de transcendance, tient selon lui au fait que l'espoir est d'abord un *a priori* permettant à l'humain de vivre sereinement en dépit du caractère limité de la vie. Cette expectative se trouve à n'être toujours qu'une tension vers l'idée d'une vie sensée. Toutefois, comme cette attente « relève [...] de l'espérance au sens précis où elle ne sera jamais un acquis, mais seulement une direction, un projet, une pro-jection³² », la concrétisation d'un espoir tient de la contingence.

³¹ *Idem*, p. 68.

³² *Idem*, p. 72.

Autrement dit, l'espoir, c'est le pari de confiance nécessaire permettant à l'individu de se projeter dans l'avenir, de faire des projets tels que celui d'avoir une maison convenable pour loger, voire nourrir, aimer et tenter de rendre heureuse sa famille. C'est à cette sagesse que semblent renvoyer les paroles de *My Girls*, lorsqu'elles relativisent la valeur des choses matérielles et prestigieuses et les rapports sociaux de pouvoir.

Ainsi, en complémentarité avec l'image qui, elle, traduit l'idée du sens directionnel, les paroles synthétisent, par le biais de la famille et de la maison, l'éthique même de *Du sens de la vie*, c'est-à-dire une action humaine poussée et attirée par l'espoir d'un sens inhérent à la vie, d'un Bien qui, comme il ne peut être auto produit, s'actualise dans la participation de chacun au bonheur d'autrui.

Iconographie religieuse. Analyses formelle et iconique

My Girls ne recourt pas aux signes communs de la représentation de la transcendance — plus exactement, la référence à la religion chrétienne ou encore ses stratégies iconiques (cieux, ange, verticalité, etc.) — pour en exprimer l'idée. La référence à l'iconographie religieuse nous a donc paru, au premier abord, limitée à la seule référence cosmique. En effet, nous avons eu l'occasion, dans le chapitre précédent, rappeler que, dans la mouvance des nouvelles religiosités et de la mondialisation, la religion connaît en Amérique du Nord des transformations importantes. Partant de ce fait, c'est-à-dire en tant que production états-unienne, le récit narratif de *My Girls* — sorte de récit d'origine qui met en scène la naissance du cosmos jusqu'au progrès technique développé par l'humain — nous semblait potentiellement correspondre à cette forme de religiosité *nouvel âge* qui repose sur des idéaux humanistes, écologistes et créatifs, ou encore qui voit toute l'humanité comme un organisme vivant.

Toutefois, une attention portée aux paroles complexifie cette référence et permet de reconnaître la part d'héritage chrétien dans l'imaginaire porté par le clip — du moins si ce que l'on entend et chante, c'est « And children cry for the man who has / A real big heart and a father's grace / A father's grace »³³. Nous avons traduit ce passage par « l'indulgence d'un père » ; cette expression semble bien correspondre à la réalité (très pragmatique et propre à l'ensemble du texte) d'un enfant dans un contexte parental. Or, l'expression « A father's grace », répétée quatre fois dans l'imminence du moment transitoire, se charge d'un second niveau sémantique : la répétition accroît la charge symbolique associée à la grâce du père. La référence semble alors davantage renvoyer, à plus forte raison dans le contexte d'une transition inéluctable vers la mort, au Père Éternel des chrétiens. Dans cette optique, les enfants implorant la grâce du père ne sont plus ceux dont parlent les musiciens, mais les musiciens eux-mêmes. À l'approche de la mort, ce sont les trois silhouettes qui prient (espèrent) pour l'indulgence d'un Père qui leur épargnera la plus terrifiante des réalités, leur disparition.

Iconographie religieuse. Analyse des concordances conceptuelles

En lien avec l'analyse des rapports de verticalité et de hiérarchie, on peut voir ici l'évocation du Père des chrétiens se confondre avec la référence au cosmos. Telle une prière formulée à l'attention des « maîtres » de notre destin, l'expression « father's grace » réitère la présence du thème de l'espoir dans l'équation sémantique de l'œuvre. Elle confirme, en outre, l'idée qu'il s'agit d'une adresse formulée à l'attention d'un interlocuteur invisible. Comme l'écrit Grondin, « le souhait ne s'adresse jamais directement à son bénéficiaire escompté, il est d'abord une prière adressée à ceux qui tiendraient les fils de notre destin³⁴ ». Considérant les liens

³³ Il faut rappeler que ces vers font l'objet du principal contentieux autour des paroles de *My Girls*. Voir l'appendice E.

³⁴ Grondin, *Du sens de la vie*, p. 74.

symboliques qu'il y a entre l'idée d'une conscience invisible et l'univers³⁵, l'environnement cosmique du clip accompagnant les paroles nous semble bien s'accorder avec le propos du philosophe.

Toutefois dans le clip, à l'imploration de la grâce du Père à l'heure de la mort ne correspond pas l'idée d'une vie après la mort ou d'une résurrection. L'imaginaire du salut rejoint bien plus celui de l'éthique de *Du sens de la vie*. Nous y reviendrons plus loin.

Commentaires préliminaires

Ces premières réflexions laissent présager un dialogue des plus féconds entre le vidéoclip de *My Girls* et l'essai philosophique de Grondin. En effet, en nous intéressant aux caractéristiques nominatives de la notion de transcendance, nous avons pu constater comment le thème de la trajectoire de la vie comme trame de fond était non seulement commun à l'essai et au clip mais également traduit par les mêmes images : l'organique et le cosmique. Les considérations sur l'espace, la frontière, le mouvement semblent constituer des indices clés pour l'analyse du clip. Ceux-ci contribuent, à notre avis, à la mise en œuvre d'une stratégie sémantique de la permutation, dont la force évocatrice est remarquable pour l'expression d'idées polarisées telles que matérialité-immatérialité, fini-infini, organique-énergétique, terrestre-cosmique. Cette dernière est remarquable également par son originalité, c'est-à-dire sa capacité de ne pas recourir aux symboles communs — pour ne pas dire chrétiens — qui traduisent généralement de telles références.

³⁵ Grondin, notamment, écrit que dans « le monde latin, les *Superi*, les “supérieurs” qui se trouvent au-dessus de nous, ce sont les astres et les corps célestes, animés par les Dieux. » *Du sens de la vie*, p. 74.

Poursuivons cette étude afin de connaître la réponse de *My Girls* aux autres indicateurs de la grille de lecture.

5.2.2 Les modes de relation à la transcendance : sublime et sacré

Analyses formelle et iconique

La « nature cosmique » — et, par extension, divine — des silhouettes et l'énergie qu'elles dégagent (aura et énergie musicale) peuvent traduire l'idée de sacré lorsque celui-ci est défini comme l'expression de l'invisible dans le monde profane. Sous cet angle, on peut également attribuer au cube les qualités d'*axis mundi*³⁶ ou de hiérophanie. Dans le même ordre d'idée, en étant introduit avant la scène du couloir stellaire, le cube prend le sens d'un signe annonciateur et participe à la mise en scène d'un passage. Moment clé du récit narratif du clip, le passage de la vie à la mort, même dans sa brièveté, constitue un moment liminaire en raison de la transformation qui s'y opère. Par le biais de la permutation des contenus visuels, on voit clairement se dessiner un enjeu sur le franchissement des frontières entre réalités hétéronomes. L'humain semble alors avoir porté sa matérialité au-delà de sa condition originale, et lorsqu'il se confond avec l'environnement cosmique, il semble transcender sa condition matérielle. En ce sens, les éléments du clip relatifs à certaines caractéristiques de la notion de sacré semblent bien s'articuler dans une dialectique à l'idée de transcendance.

En regard de la notion de sublime, le clip ne reprend pas le code classique, bien que l'on remarque des silhouettes qui sont initialement de dos, devant ou dans une nature

³⁶ Un *axis mundi* est, dans la mentalité religieuse, un axe de liaison entre le ciel et la terre, entre les sphères divines et humaines. Il est le point zéro de tout lieu, un centre du monde à partir duquel s'organise la configuration de l'intérieur et de l'extérieur, du bas et du haut et de tous les points cardinaux. Mircea Eliade, *Images and Symbols: Studies in Religion Symbolism*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 48-51.

grandiose — que celle-ci s'apparente au microcosme de la vie cellulaire ou au macrocosme de l'univers. La référence au cycle de la vie, à sa force vitale en même temps qu'à son terme inéluctable, évoque possiblement le saisissement devant le tout englobant et le sentiment d'appartenance à une réalité à la fois proximale et distale, mais toujours insaisissable. À la lumière de ce que nous avons pu relever dans la première section de l'analyse, l'œuvre peut vraisemblablement être considérée comme une hymne à cette grandeur. Il nous apparaît néanmoins toujours délicat de juger du sublime au sens classique du terme, c'est-à-dire de cette manifestation matérielle d'une expérience qui dépasse la possibilité même d'inscription dans une forme finie. Par ailleurs, le récit narratif du clip donne clairement à voir un seuil possédant toutes les qualités du sublime tel que Casey le définit.

Scène médiane, le couloir stellaire forme un seuil à partir duquel s'opère un passage entre deux univers distincts. Du cellulaire au stellaire, de l'organique à l'énergétique, du terrestre au cosmique, du matériel à l'immatériel, du limité à l'éternel, du microcosme au macrocosme, de la vie à la mort, ce moment transitoire marque le lieu à partir duquel s'ouvrent, de part en part, des horizons infinis de possibles.

Analyse des concordances conceptuelles

Nos réflexions sur les représentations du sacré dans le clip — c'est-à-dire, le passage entre deux types de réalité — seront liées à l'essai de Grondin plus loin dans l'analyse, alors que nous nous intéresserons au concept de « transcendance de soi » qu'il présente. Nous verrons alors que, s'il est possible de traduire en termes liés au sacré l'éthique du bien-être d'autrui comme un mode de relation à une transcendance, ce n'est toutefois pas exprimé explicitement dans ces termes dans l'essai.

Le thème du sublime, dans son expression classique, apparaît pour sa part très clairement dans l'essai de Grondin. En effet, le rôle de l'art et de la religion comme

pourvoyeurs de sens dans le « grand dialogue » de l'humanité est clairement (et plusieurs fois) affirmé par Grondin. Pour lui,

[l]a réflexion sur le sens présuppose, en effet, une certaine mise en langage, donc une poésie, une figuration du sens, qui a toujours été accomplie par l'art et la religion.

[...]

C'est qu'à chaque fois, il s'agit de nommer, d'exprimer, de crier le sens de la vie, dans des chants, des récits, des tableaux et des rites.³⁷

Cependant, pour rejoindre le texte de Grondin, il faudrait faire une « métalecture » de l'œuvre, position qui, comme nous le soulignons à l'instant, n'appartient pas à notre méthode.

Commentaires préliminaires

Dans des proportions indicelles moindres que les caractéristiques nominatives de la notion de transcendance, notre investigation du sublime et du sacré a permis de constater la présence de ces notions sans toutefois pouvoir établir une concordance conceptuelle entre *My Girls* et *Du sens de la vie* dans le traitement de celles-ci. De manière périphérique, nous avons vu, avec Grondin, la connivence qu'il peut y avoir entre philosophie, art et religion en tant que lieux d'expression des questions relatives au sens, à sa transmission et à sa réappropriation. Le prochain indicateur nous permettra de voir comment les trois pôles de questionnement à l'égard du sens sont investis dans *My Girls*.

5.2.3 La question de Dieu

Les considérations sur l'origine, l'éthique et la finitude (salut), qui composent la question de Dieu, font d'emblée de celle-ci une expression analogue au sens directionnel de la vie. Que puis-je savoir quant à l'origine des choses et du monde,

³⁷ *Idem*, p. 121.

que puis-je faire dans les circonstances d'une connaissance à jamais parcellaire et hypothétique, comment vivre(-ensemble), et que puis-je espérer au terme de cette existence ? Cette paraphrase de Kant reprend précisément la trajectoire inhérente à la vie. Par le fait même, sa représentation dans l'œuvre de *My Girls* rejoint nécessairement l'essai de Grondin. Nous avons déjà abondamment traité du thème de l'origine dans *My Girls* et de la concordance que celui-ci présente avec *Du sens de la vie* ; nous nous concentrerons donc, dans cette section, sur les questions de l'éthique et de la finitude.

Éthique et finitude. Analyses formelle et iconique

Toujours en complémentarité, l'image et les paroles prennent en charge l'expression de chacun des thèmes. Alors que le clip assure la représentation des thèmes de l'origine et de la finitude par l'apparition et la disparition des silhouettes, les lèvres roses nous renvoient aux paroles qui présentent, elles, les jalons d'une éthique du sens de la vie.

Éthique et finitude. Analyse des concordances conceptuelles

La simplicité, voire la modestie du but visé dans les paroles de *My Girls*, n'en demeure pas moins l'expression d'un objectif pourvoyeur de sens, orientant à long terme, peut-être même jusqu'à leur terme, les actions humaines sur la base d'un principe : « l'essentiel » avant le « fancy ». Cet objectif est en effet opposé aux principes matérialistes et individualistes.

Par exemple, en dépit du contentieux entre « vicious race » et « pressured race », on entend la connotation négative qualifiant cette course : qu'elle soit vaine, perverse, angoissante ou malsaine, une participation à une telle course risque de faire entrave à la réalisation du bien-être d'autrui.

Ainsi, la direction à donner à la vie — à la vie pour autrui — est précisément ce qui, selon Grondin, permet de survivre en dépit du sort (absurde) de l'existence. Cet espoir exprime davantage une ferme certitude en faveur du sens de la vie qu'un pur déni de la mort. « La nature humaine ne peut croire au sens de la vie que si elle oblitère le néant de son avenir » ; c'est ce qui, selon Grondin, permet aux humains « de s'entendre entre eux, de se dépasser, de faire des projets, de penser à l'avenir et de se reconnaître des idéaux³⁸ ».

On remarque, dans l'essai de Grondin, comment l'éthique et le salut sont en symbiose. Puisque rien ne garantit jamais le sens de la vie, l'humain relativise cette incertitude intrinsèque à l'existence en œuvrant au bien-être d'autrui. De cette façon, il fonde une éthique à partir de laquelle sa vie pourra être jugée.

C'est bien de cette manière que *My Girls* semble articuler la question du sens de la vie. D'un côté, la représentation du cosmos circonscrivant l'existence, dans le clip, rappelle ce que Grondin appelle « l'évidence du divin [comme] conscience des limites, de la très flagrante fragilité de l'[humain] face aux puissances de son destin, face à sa propre fatalité³⁹ » : vivre, mourir. De l'autre, une éthique de la vie bonne, encline à se dépasser, à survivre, est synthétisée dans les paroles par les figures de l'espoir (de sens) et du foyer familial (le bien-être d'autrui).

Dans le clip, deux considérations préliminaires permettent de repérer l'image du dépassement de soi. D'une part, la représentation des instruments qui, en étant postérieurs à l'humain et en lui survivant, évoque le dépassement de soi en traduisant à la fois le travail ou le génie humain et la survie du créateur par la pérennité de l'œuvre. D'autre part, la stratégie sémantique de la permutation, en suggérant l'idée

³⁸ *Idem*, p. 80.

³⁹ *Idem*, p. 112.

de transcendance, se révèle comme une clé interprétative majeure. Ainsi, les différentes réalisations humaines — soit le progrès technique (instruments), la production artistique (*My Girls*), le bien-être de la famille (paroles) —, en étant symbolisées dans l'image par des instruments de musique qui survivent à leurs créateurs, parviennent à traduire le dépassement de la condition limitée de l'agir humain.

Enfin, c'est bien sur ses œuvres (féminin) que l'humain peut espérer être jugé, et c'est bien son œuvre (masculin) qui lui permet de transcender sa mort. Que l'on retienne l'une ou l'autre acceptions — « father's grace » ou « father's grave » — toutes deux s'accordent parfaitement avec cette interprétation. Comme le souligne Grondin, nul besoin de savoir si des juges d'un arrière monde existent, puisque la simple idée du jugement porté sur nos actes par un proche possède déjà une grande efficacité symbolique sur le plan éthique.

Commentaires préliminaires

Le clip de *My Girls* recoupe les trois questions posées par l'idée de Dieu. Ce qui étonne, à la suite de Grondin, c'est la manière dont ces trois questions parviennent à faire système. Dans l'image, le thème de l'origine est indissociable du thème de la finitude, alors que les paroles synthétisent la question éthique, qui est, elle, en corrélation avec la question du salut.

5.2.4 La définition opératoire de la transcendance

Rapport dialectique entre espaces hétéronomes et production de sens. Analyses formelle et iconique

Nous avons montré, en début d'analyse, comment la juxtaposition de différents éléments formels et iconiques donnait lieu à quatre hétéronomies distinctes. Premièrement, sur le plan narratif, nous avons vu que le vide de l'introduction et celui de la fin s'opposent à l'activité du développement. Les fondus au noir, en réunissant le début et la fin, évoquent par ailleurs l'idée de cycle. Le vide et le plein, le passif et l'actif, sont par conséquent mis en dialogue. L'activité qui se déroule sur le thème de la trajectoire de l'existence, dans un intervalle entre deux points zéro, soulève alors des questions quant aux limites mêmes de l'existence.

Les différentes polarités que l'on note sur le plan narratif ne sont pas traitées de manière autonome ou indépendante : elles sont elles aussi mises en relation. D'une part, la naissance et la mort sont réunies, voire confondues, par la réunion du début et de la fin qu'opèrent les fondus au noir. D'autre part, le jeu de permutation des contenus visuels organique et cosmique vient révéler une mixtion des espaces hétéronomes présente dès le départ : les fluides organiques de la première partie ne sont pas que des environnements sur lesquels sont posées les silhouettes au contenu cosmique. La dernière partie du clip explicite le lien intrinsèque à la matière : les silhouettes cosmiques, maintenant enveloppées d'un fluide cellulaire, évoquent qu'en dépit de son « potentiel infini », l'humain n'en demeure pas moins fait d'une matière éphémère. La matérialité du corps humain semble alors présentée comme la condition même de son propre dépassement. Des frontières sont nettement dessinées, pour mieux être transcendées.

Sur le plan iconique, l'hétéronomie produite par le traitement réaliste des instruments de musique et le traitement numérique des autres composantes de l'image mène à considérer la dialectique entre matérialité et immatérialité sur d'autres registres. Ce traitement différencié des éléments iconiques traduit plutôt des oppositions entre le synthétique et l'organique, la machine et l'humain, la technique et la tradition, le réel et l'irréel, le profane (inanimé) et le sacré (animé). Or, de plusieurs manières, l'œuvre crée des tensions qui tendent à rendre ambiguës ces dichotomies. Considérant l'échelle temporelle figurée dans le clip — c'est-à-dire la naissance et la mort de l'univers et de la race humaine —, les instruments de musique symbolisent l'importance des progrès techniques réalisés par l'humain dans l'évolution de l'espèce⁴⁰. En effet, ces instruments arrivent après l'humain et il semble bien que ce soit le travail des mains humaines qui participe à leur avènement⁴¹. Ces consoles *high-tech* n'en demeurent pas moins vides, vierges de tout contenu⁴². Une intervention humaine est donc nécessaire pour y enregistrer des échantillons sonores et pour les orchestrer ; les consoles restent ultimement un outil pour la réalisation d'un(e) œuvre. En effet, la pièce musicale *My Girls*, par le biais des instruments de musique qui persistent dans le temps, symbolise l'œuvre — au sens masculin du terme — qui survit à l'artiste.

Enfin, les paroles confrontent l'auditoire à des contradictions semblables. Si l'expression « A solid soul » évoque aisément une stabilité et une résilience du

⁴⁰ Dans les paroles, le choix de « adobe » fait également référence au progrès technique. Il s'agit en effet de pisé, une substance utilisée dans la construction de maisons traditionnelles et constituée de briques d'argile liées par de la paille et séchées au soleil.

⁴¹ En effet, les silhouettes apparaissent seules et la position de leurs corps ainsi que le mouvement de leurs mains suggèrent que ces humains s'appliquent à la réalisation de quelque chose. En apparaissant tranquillement devant les silhouettes, sous leurs mains, les instruments semblent en effet être créés par elles.

⁴² Une petite enquête, menée auprès de Jean-Philippe Langlais-Blais, *dj.* professionnel sur la scène électro de la région métropolitaine, nous a permis d'identifier seulement le contrôleur MIDI Roland SP-555. Toutefois, Langlais-Blais explique que chacune de ces consoles constitue un outil permettant d'accueillir une banque de sons et de créer des effets. Plus exactement, l'orchestration des échantillons sonores est réalisée mécaniquement par le musicien, plutôt que par le biais d'une manipulation numérique (ou assistée par ordinateur).

psychique devant les aléas de la vie, l'immatériel est néanmoins accompagné d'un adjectif de consistance, d'un nom commun qui renvoie au corps. À l'inverse, ce qui est qualifié de « material things » renvoie plutôt à une norme, c'est-à-dire « a social status ». La référence à une maison dans sa forme plus simple met également en perspective l'enjeu matériel. Donner à ceux que l'on aime « a proper house » devient en fait l'expression de quelque chose d'immatériel : un vœu, un idéal. Ce don — qui déborde le cadre matériel de la maison — exprime en outre l'œuvre d'une vie au sens de quelque chose qui puisse servir à son auteur.

Rapport dialectique entre espaces hétéronomes et production de sens. Analyses des concordances conceptuelles

En regard de l'essai de Grondin, on peut considérer que ce qui relie les différents pôles, et plus spécialement ceux de la vie et de la mort, c'est le principe d'espoir. Nous avons vu plus tôt comment, aux questions de l'origine et de la finitude soulevées par l'image, les paroles de *My Girls* prenaient en charge la question éthique. Ainsi, dans l'essai comme dans le clip, l'intuition du téléologique semble être ce qui permet la réconciliation des espaces hétéronomes.

Commentaires préliminaires

Dans l'essai de Grondin, les images *organiques* et *cosmiques* servent à traduire l'idée d'une téléologie interne à la vie et le concept de la transcendance de soi. Grondin écrit : le « sens directionnel [...] excède le monde humain et [...] il embrasse l'ensemble de la nature qui est d'une effervescence infinie, aussi bien dans l'ordre infime des cellules et des micro-organismes que dans l'ordre de l'infiniment grand [...] »⁴³. Dans le clip, ces deux images synthétisent de manière remarquable un

⁴³ *Idem*, p. 61.

nombre important de dichotomies : elles préfigurent non seulement plusieurs types d'espaces hétéronomes, mais également une dialectique génératrice de sens. De l'image aux paroles, chacun des pôles évoqués s'articule en rapport avec son opposé de manière à faire ressortir leur rencontre, leur complicité, leur corrélat. Dit autrement, l'œuvre se présente comme une véritable tentative de réconciliation des conflits fondamentaux de l'existence ; elle poétise ces déchirures pour en faire la condition même de leur dépassement.

5.2.5 La tension entre la pensée moderne et la pensée religieuse

Tensions entre pensée moderne et pensée religieuse. Analyses formelle et iconique

Il est étonnant de voir comment un petit détail dans une image peut mettre en relief des tensions sémantiques. En effet, à peu de choses près, cet indicateur de la présence de l'idée de transcendance — les tensions entre la pensée moderne et la pensée religieuse — n'aurait pas participé à alimenter notre réflexion sur *My Girls*.

Or, il n'est certainement pas innocent que les instruments de musique soient différenciés de la sorte. On peut penser que le traitement réaliste réservé à des objets liés au progrès technique et à la machine symbolise le paradigme moderne, c'est-à-dire une pensée modulée sur la base de principes (soi-disant) réalistes, rationnels, matérialistes et mécaniques. On voit alors l'idée de modernité confrontée au paradigme prémoderne (traditionnel), c'est-à-dire à une pensée modulée sur la base de principes (soi-disant) irréalistes, irrationnels, immatériels, énergétiques. De plusieurs manières, le clip accorde la primauté à un rapport au monde traditionnel. On peut considérer la disproportion entre les deux types de traitement comme un indice à suivre.

Le caractère statique des instruments de musique s'oppose à une réalité cosmique et cellulaire tout en mouvement. En effet, hormis la technique, tout dans cette œuvre bouge et se meut dans une direction : l'eau, le cellulaire, les étoiles, les lasers bleus, le cube, l'humain. Même les paroles progressent, s'additionnent, se décuplent par les canons et les chœurs. D'aucune façon l'idée d'un humain subordonné à la machine n'est évoquée. L'énergétique précède et succède à toute technique ; si celle-ci survit à l'humain, elle ne survit pas à l'univers. Dans *My Girls*, la technique reste toujours un outil pensé (c'est bien l'humain qui crée les instruments au début du clip), un outil mû (ces consoles sont vides, elles dépendent de l'intervention humaine pour produire de la musique) et un outil mis au profit de la création d'une œuvre laissée en legs à ceux et celles qui nous survivent (persistance des instruments après la disparition des silhouettes).

Dans les paroles, on perçoit la critique faite à l'égard du matérialisme et de l'individualisme de sociétés nord-américaines contemporaines. Réalisé en 2008, au moment même où la bulle immobilière éclate aux États-Unis, *My Girls* oppose alors deux régimes de valeurs. Par le biais du thème central, une maison convenable pour la famille, l'exacerbation néolibérale se trouve dévalorisée au profit de quelques conditions essentielles à la vie. Le motif de la maison tape-à-l'œil n'est pas très loin derrière cette idée de statut social, puisque celui-ci s'acquiert justement avec l'accumulation de biens matériels prestigieux, de « fancy things ». La bulle immobilière aux États-Unis a gonflé sur la base de ce désir à tout prix — c'est le cas de le dire — de progresser dans l'échelle sociale par l'accès à la propriété. La maison en pisé évoque un retour aux savoirs ancestraux, à un mode d'habitation et d'être au monde différent de la tendance actuelle. Si la maison répond à des besoins pour le moins matériels, ce matérialisme constitue toutefois une mise en perspective des besoins essentiels et superficiels.

Enfin, de plusieurs manières l'œuvre valorise des considérations qui rejoignent une certaine conception de la pensée religieuse : elle représente un monde imaginaire (surréal) par le traitement numérique ; une réalité incommensurable (irrationnel) par le cosmos et, à nouveau, une réalité imaginaire, surréelle ou invisible lorsque ce cosmos est à l'intérieur de l'humain ou que l'humain flotte dans le cosmos ; elle représente aussi une réalité immatérielle et énergétique par l'âme, l'aura et les autres émanations lumineuses. Le cube comme figure d'un *axis mundi* ou d'une hiérophanie va également dans ce sens.

Tensions entre pensée moderne et pensée religieuse. Analyse des concordances conceptuelles

Grondin fait une place importante à une réflexion critique sur la pensée rationaliste moderne. Dans un chapitre intitulé « Critique de la conception constructiviste du sens⁴⁴ », Grondin s'inquiète de cette manière de définir le sens en termes de construction(s) surajoutée(s) à la vie. Le philosophe prépare ainsi le lecteur à l'introduction du postulat central de l'essai : la vie a toujours-déjà un sens.

La deuxième accusation que porte Grondin va à l'« interventionnisme de la science et de la conscience moderne⁴⁵ » qui voudrait tout contrôler, particulièrement l'incontrôlable : le temps, la santé, le bonheur, la mort. En réponse à cette possible méprise de la pensée rationaliste sur le sens de la vie, Grondin propose un dialogue intérieur dans lequel est nourri un espoir de sens aligné sur l'horizon ultime de la vie, une aspiration au Bien. C'est à partir de cette méditation que se fonde l'idée d'une éthique du bien d'autrui, laquelle constitue la condition d'un salut, d'une transcendance de soi. En ce sens, on peut dire que Grondin substitue à la pensée moderne, une pensée que l'on peut qualifier de religieuse.

⁴⁴ Grondin, « Critique de la conception constructiviste du sens », *Du sens de la vie*, p. 35-45.

⁴⁵ *Idem*, p. 67.

My Girls schématise essentiellement la même critique ou mise en garde formulée par Grondin. L'humain n'est jamais à la remorque d'une technique dont il dépendrait ; il poursuit son chemin vers la mort, espérant santé et bonheur pour travailler du mieux qu'il peut à faire de sa vie un œuvre.

Commentaires préliminaires

Il est intéressant de voir comment les tensions entre pensée moderne et pensée religieuse permettent de matérialiser l'idée de transcendance. Le paradigme moderne, dans lequel la transcendance est mise à mal, sert dans ces deux œuvres — vidéoclip et essai — de repoussoir pour la mise en valeur de l'idée de transcendance.

5.2.6 Les six types de transcendance ouverts par les pôles du phénomène religieux

Registres et catégories. Analyses formelle et iconique

À ce point de l'analyse, nous avons cumulé un grand nombre d'indices sur la présence de l'idée de transcendance. Ces indices nous permettent maintenant de tenter d'identifier le type de transcendance en jeu dans cette œuvre. À la différence de l'œuvre d'O'Brien, présentée dans le dernier chapitre, qui confrontait entre eux plusieurs types de transcendance, nous trouvons dans *My Girls* la traduction d'une proposition, somme toute, cohérente en dépit de quelques ambiguïtés.

En effet, s'il est difficile de départager les registres anthropologique et religieux de transcendance, en raison de la figure du cosmos, le plan d'immanence semble, pour sa part, nettement intégré. Le sens directionnel de la vie présenté en fond d'écran constitue en effet cet horizon anthropologique sur lequel se déploie une réflexion philosophique. Par la superposition des trames narratives, la superposition des

couches cosmiques et organiques et la permutation de ces contenus visuels, l'image évoque l'idée d'une seule et même substance qui transcende continuellement sa condition originelle et matérielle. Cette substance étant celle du cosmos, voire, par les fondus au noir, celle d'un chaos originel qui constitue l'humanité, mais également la contient et vers lequel elle retourne, il ressort de cette représentation du monde l'idée d'une transcendance immanente. En outre, la présence du cube cosmique, par sa position supérieure et par son caractère hiérophanique, semble représenter littéralement un flottement, un indécidable, quant à l'existence possible d'une transcendance transcendante.

Types de transcendance. Analyses formelle et iconique

Si l'image propose essentiellement un type de transcendance relevant du réel inconnu religieux, les paroles évoquent plutôt une transcendance de type générationnel. De « father's grave » à « little girl », il y a un enjeu éthique fondé sur un principe transgénérationnel. La représentation d'idéaux et de valeurs constitue dans *My Girls* une forme de transcendance qui s'accorde très bien avec la transcendance de type générationnel ou avec une transcendance fondée sur le respect d'autrui.

Types de transcendance. Analyse des concordances conceptuelles

Les différentes analogies cumulées jusqu'à maintenant entre *Du sens de la vie* et *My Girls* nous permette d'affirmer que ce vidéoclip fournit une *image* en concordance conceptuelle avec la proposition théorique de Grondin quant à l'idée de transcendance : un registre anthropologique, une transcendance immanente et une transcendance articulée sur des idéaux et des valeurs ainsi que sur la base d'un lien transgénérationnel.

À plusieurs reprises, Grondin rapporte son propos sur un plan immanent. Il le fait à propos du sens de la vie, de l'espoir et de la vie bonne. Même l'idée de jugement, sur laquelle se fonde la possibilité d'un salut, est exprimée en termes immanents. D'une part, ce salut s'adresse d'abord à la conscience du vivant à qui il importe de savoir s'il n'a pas vécu en vain. D'autre part, Grondin souligne que l'espoir d'un jugement à venir n'a pas à être posé de l'extérieur ; il peut tout aussi bien être celui de proches et demeurer opérant pour le salut. Chez Grondin, le jugement salvateur appartient donc d'abord toujours à la sphère immanente. Il s'accorde tout à fait avec l'idée d'une transcendance de type générationnel⁴⁶.

En effet, le rapport à autrui joue un rôle crucial dans la philosophie du sens de la vie de Grondin ; autrui constitue ou *incarne*, en lui-même, une certaine transcendance⁴⁷. Il n'est donc pas étonnant de voir intervenir autrui dans les conditions participant de la transcendance. Pour Grondin, c'est la morale, fondée dans la détresse d'autrui, qui « me transporte hors de moi » ; c'est bien cette action pour le bien-être d'autrui qui est « un appel à la transcendance de soi, dans le sens de la vie pour autrui⁴⁸ ».

De même, dans *My Girls*, la finitude humaine semble transcendée par l'action humaine : l'entrée dans le couloir stellaire et la transition vers l'environnement cosmique sont déclenchées par une des silhouettes. La transcendance de soi semble donc s'opérer de *l'intérieur* par le biais d'un dialogue avec sa propre conscience.

Pourtant, le sens de la vie, l'espoir de sens et le Bien, comme le jugement, n'en demeurent pas moins posés comme des transcendances dans la mesure où ils fondent, orientent et dépassent l'existence humaine. En effet, ils forment toujours-déjà une constellation vers laquelle l'humain se projette sans aucune prise sur la souveraineté

⁴⁶ Voir par exemple, Grondin, p. 140.

⁴⁷ Grondin va d'ailleurs se référer abondamment à Emmanuel Lévinas dans un chapitre intitulé « Le sens du bien », p. 89-96.

⁴⁸ *Idem*, 95.

de ces transcendances — une souveraineté virtuelle, peut-être, mais néanmoins génératrice de sens. C'est cette idée que défend Grondin. L'idée que le sens, c'est une tension de la conscience vers une destination lointaine qui ne sera jamais saisie, mais qui pourtant oriente et génère du sens⁴⁹.

Commentaires préliminaires

L'essai de Grondin et *My Girls* posent, en leur fondement, un postulat (un arrière plan) commun : le sens directionnel de la vie. Les thèmes de l'espoir et d'autrui, présents dans les paroles, les silhouettes qui (trans)portent leur finitude dans un cosmos avec lequel elles se confondent ensuite, et les instruments qui survivent à leur disparition, préfigurent les grandes lignes du concept de la « transcendance de soi » présenté par Grondin. En exprimant une proposition philosophique semblable quant au sens de la vie avec les mêmes images — le macrocosmique et le microcosmique, l'organique et le cosmique —, ces deux œuvres semblent partager un imaginaire commun pour traduire leur réflexion sur l'idée de transcendance.

5.2.7 Interprétation

Il va sans dire que la réponse de *My Girls* à nos six indicateurs de l'idée de transcendance s'est révélée extrêmement bonne. La subtilité de cette œuvre tient toutefois à la manière dont l'image et les paroles ont su articuler des motifs simples, aisément reconnaissables, tels la maison, la famille, le cosmique et l'organique, pour mettre en lumière des enjeux existentiels concernant le sens de la vie, les limites de l'individu et les horizons qui structurent son existence. Les stratégies sémantiques investies à cet effet tendent à traduire l'idée de la transcendance.

⁴⁹ Voir par exemple, p. 139-140.

Le corridor stellaire, en constituant un seuil narratif (sur le plan formel), un environnement frontalier (sur le plan iconique) et un lieu liminaire (sur le plan symbolique), représente un espace à partir duquel l'image matérialise l'idée de transcendance. En effet, à la suite de ce passage, la matière est élevée dans la sphère céleste, évoquant implicitement le franchissement de la frontière terrestre. Par une stratégie de permutation des contenus visuels, corrélative au passage dans le corridor stellaire, les silhouettes faites d'infini retrouvent alors une forme organique. La silhouette porte ainsi la finitude matérielle du corps dans l'infinité cosmique. L'organique, le matériel, le fini, le visible qui s'opposaient dans un premier temps à un corps sans organe — un corps dont la matérialité constitue le lieu même d'une infinité de possibles⁵⁰ — se trouvent, dans un deuxième temps, à réitérer la matérialité comme condition même de son dépassement. L'enveloppe cellulaire qui donne corps aux silhouettes est bel et bien mortelle, elle perd des morceaux, ses tissus se déchirent, ses organes se précipitent vers la mort. Cette enveloppe matérielle est en chute libre vers le sol de sa dernière demeure, vers la sphère matérielle et immanente. Pourtant, le corps des silhouettes, en s'écoulant, développe ce qu'il contenait déjà : l'infini. De plus, une fois le corps cadavre dissous, ne reste plus qu'un corps glorieux, cosmique, infini comme l'univers avec lequel il se confond.

De toute évidence, les paroles ne correspondent pas parfaitement à l'image. Il y a plutôt une complémentarité entre les paroles et l'image qui complexifie et systématise l'idée de transcendance dans cette œuvre. En témoignant de quelques espoirs — une santé psychique et physique, une maison convenable pour la famille —, *My Girls* pose un idéal qui peut également être traduit en termes de transcendance. Cet idéal pose en outre la condition même qui rend possible la transcendance de soi présentée dans le clip.

⁵⁰ Le corps sans organe au sens deleuzien. Gilles Deleuze et Felix Guattari, « 6. 28 novembre 1947. Comment se faire un CoS », dans *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 185-204.

C'est toutefois en référence à l'essai de Grondin que cette continuité entre les paroles et l'image peut être expliquée et qu'il est possible de rendre compte de la sophistication de l'idée de transcendance dans *My Girls*. Comme nous avons pu le voir avec l'analyse, l'essai de Grondin présente en effet des éléments conceptuels qui rejoignent plusieurs détails (formels, iconiques et thématiques) de l'œuvre. C'est ainsi que nous avons pu mieux saisir l'importance de la trame narrative de la trajectoire comme clé de compréhension de *My Girls* et mieux saisir comment l'idée du bien-être d'autrui évoquée dans les paroles fondait les conditions même d'une transcendance de soi. La persistance des instruments de musique trouvait ici une explication en tant que symbole d'un œuvre par lequel nous survivons.

Sur la base d'une transcendance plus mystique portée par l'image, les paroles injectent donc une perspective plus « pragmatique » de l'idée de transcendance. En effet, l'idée de transcendance reste toujours tributaire de conditions appartenant à la sphère immanente, notamment par la continuité de la matière et par l'importance accordée à l'agir humain.

My Girls prend en effet à bras le corps le sens directionnel de la vie : toutes les limites que cela préfigure apparaissent comme inhérentes à la vie et tendent à être surmontées. L'imaginaire contemporain de la transcendance se déploie autour de ces limites, de leur affirmation et de leur franchissement. Qu'il s'agisse de frontières temporelles selon divers degrés d'extension dans le temps ou de frontières matérielles, les corps matérialisent ces limites : corps célestes, corps cellulaires, corps humains, corps étrangers. Mais, en même temps que les corps — et à plus forte raison le corps humain par le biais de la silhouette — réaffirment leurs frontières mutuelles, le corps humain demeure le principal acteur de leur franchissement. C'est bien lui qui décide (ou accepte), en appuyant sur une touche, que le temps est venu de franchir la

ligne. C'est bien l'œuvre qu'il a construit au cours de sa vie qui lui permet de survivre, du moins un temps, à sa mort.

À bien des égards, on peut considérer *My Girls* comme l'expression d'une réflexion sur le sens de l'existence. En effet, dans ce clip où la silhouette humaine est mise en vedette, les réalités matérielle et immatérielle, organique et énergétique, terrestre et cosmique sont permutées au profit d'un jeu sémantique riche sur les frontières entre la vie et la mort, entre le fini et l'infini. Toutefois, en s'achevant sur le motif de l'infini, l'œuvre garde ouverte l'infinie possibilité des réponses. Qui plus est, le fondu au noir de la fermeture, en rappelant celui de l'introduction, réunit le début et la fin. Ainsi, c'est non seulement l'idée de cycle de l'existence qui ressort, mais aussi les questions qui touchent aux limites mêmes de l'existence et que la vie, justement, engage toujours.

CONCLUSION

Étudier l'imaginaire actuel de la transcendance ! Le sujet laisse souvent sceptique. Pourtant, lorsque l'on s'attarde aux productions culturelles et artistiques, on réalise que l'idée de transcendance n'est pas disparue : elle alimente toujours l'imaginaire de nos contemporains, et ce, même dans des sphères culturelles que l'on pense souvent bien *au-dessus* de telles considérations.

L'impopularité de la notion de transcendance, à moins que ce ne soit sa complexité, son équivoque, l'empêche souvent de se qualifier au rang des outils pour l'analyse des réalités socioculturelles actuelles, alors même que la notion de transcendance présente un avantage non négligeable. Elle permet de rejoindre les préoccupations qui touchent les limites de l'individu et les horizons qu'il dessine et vers lesquels il se projette.

Rappel d'un exercice méthodologique

L'objectif général du mémoire consistait à démarginaliser la notion de transcendance ainsi qu'à la désenclaver de son lien exclusif aux grandes traditions religieuses, notamment chrétiennes. Pour ce faire, nous avons choisi le contexte de l'analyse d'arts visuels contemporains présents dans la culture nord-américaine ; ces derniers constituent à nos yeux un instrument de mesure idéal pour sonder les tendances actuelles de l'imaginaire de cette culture, notamment eu égard au thème de la transcendance. De manière plus spécifique, trois objectifs ont structuré notre mémoire.

Dans la première partie, nous voulions dresser l'inventaire d'éléments constitutifs de la notion de transcendance. Nous nous sommes engagée, à cet effet, à dépeindre les termes du débat actuel entourant la notion de transcendance. Nous avons alors constaté l'importance d'une problématique articulée autour de la pertinence de cette notion dans un contexte où le retrait du religieux de la sphère publique, voire privée, définit, pour plusieurs, les cultures européennes et nord-américaines contemporaines. À cette occasion, nous avons observé que les propositions sécularistes — qui tendent à nier toute forme radicale d'extériorité — reconduisaient, non sans paradoxe, une relation dialectique entre une réalité immédiate et une réalité médiante. Le Corps sans Organe de la philosophie deleuzienne — à qui l'on peut reconnaître une popularité non négligeable chez des penseurs dits postmodernes — nous a servi de cas de figure pour illustrer notre propos. De là, nous avons pu souligner le caractère plurivoque de l'idée de transcendance et présenter un modèle théorique — c'est-à-dire celui du phénomène religieux inspiré par les réflexions de Caillé et de Ferry — qui puisse illustrer et préciser les différents types de transcendance potentiellement présents dans l'imaginaire. Au terme de ce premier chapitre, nous nous sommes *risquée* à présenter une définition opératoire de la transcendance qui puisse synthétiser cette pluralité tout en limitant les confusions courantes qui amalgament l'idée de transcendance à différentes notions.

Le deuxième chapitre de la première partie du mémoire a d'ailleurs été consacré à départager ce qui est au cœur de la notion de la transcendance et ce qui se trouve en périphérie. Nous nous sommes alors intéressée aux caractéristiques nominatives, aux notions de sublime et de sacré et à la question de Dieu. De la même manière que nous avons choisi Deleuze pour montrer la difficulté de se dispenser de l'idée de transcendance, nous avons rappelé avec Nietzsche, l'assassin de Dieu, comment il était *impensable* de faire l'économie des questions posées par l'idée de Dieu — quand bien même la figure du Dieu chrétien aurait perdu toute efficacité symbolique.

Toutes ces données théoriques sur la notion de transcendance ont été recueillies de manière à composer les référents interprétatifs initiaux de notre recherche, c'est-à-dire qu'elles ont sciemment été articulées en vue de leur opérationnalisation pour l'analyse du langage visuel. Cet exercice de traduction contribue à relier les disciplines dans lesquelles se déploie notre recherche, de sorte que la seconde partie forme la cheville de ce mémoire.

En effet, nous avons pour second objectif d'élaborer une grille de lecture pour l'analyse des images à partir des éléments conceptuels de la notion de transcendance. Dans le troisième chapitre, nous avons donc expliqué les enjeux interprétatifs liés aux six indicateurs de l'idée de transcendance (référents interprétatifs initiaux) que nous avons retenus, puis nous avons présenté notre méthode d'analyse des images ; celle-ci est largement inspirée de la sémiotique du langage visuel. Nous avons en outre présenté comment nous pensions lier une œuvre visuelle à un texte théorique par le biais de la notion de transcendance. Ce troisième niveau d'analyse, singulier à notre grille, s'est construit essentiellement sur la base d'analogies thématiques et des similarités langagières (mots ou images) qui les expriment. Ce que nous nommons l'analyse des concordances conceptuelles vise à interpréter les données recueillies par les analyses formelle et iconique d'une image soumise aux indicateurs de l'idée de transcendance. Enfin, nous avons présenté le principe d'accumulation des indices retenu pour juger de la présence ou non du thème de la transcendance dans une image. Il nous restait alors à savoir comment cela se déploierait et s'actualiserait dans la pratique.

La dernière partie du mémoire répond, de fait, au troisième objectif de notre recherche, soit mettre notre grille de lecture à l'épreuve en évaluant la réponse d'un petit corpus visuel soumis à celle-ci. Deux sous-objectifs ont guidé le choix de nos œuvres. D'une part, nous voulions vérifier la valeur discriminante de la grille de

lecture. Pour ce faire, nous avons retenu deux œuvres présentant des caractéristiques communes, notamment en regard du médium, du sujet et du thème. Les portraits photographiques de Kate O'Brien, *Sans titre* (1992) et de Rineke Dijkstra, *Julie* (1994), développant tous deux le thème de l'origine, ont alors fait l'objet d'une analyse comparée. Au terme de celle-ci, nous avons pu constater une nette disparité dans les réponses fournies par *Sans titre* d'O'Brien et *Julie* de Dijkstra. En ne retenant pas cette dernière, nous avons pu expliquer l'importance de repérer le thème de la transcendance à partir des données mêmes de l'œuvre, mais également l'importance de voir les indices réitérés tout au long de l'analyse par différents indicateurs.

D'autre part, nous avons pour deuxième sous-objectif d'explicitier ce que nous entendions par analyse des concordances conceptuelles en illustrant notre propos avec un cas de figure : le vidéoclip de *My Girls* du groupe Animal Collective, réalisé en 2008 par Jon Vermilyea. Par le biais des analyses formelle et iconique, d'une part, et la présentation de nombreux extraits de l'essai philosophique *Du sens de la vie* de Jean Grondin, d'autre part, nous avons montré la richesse du dialogue qu'il y a entre la représentation du thème de la transcendance dans cette œuvre et la proposition conceptuelle de la transcendance dans ce texte. Ainsi, tout au long de l'analyse de *My Girls*, l'essai *Du sens de la vie* nous a permis d'interpréter les enjeux relatifs aux contenus visuel et oral de l'œuvre.

Retour auto-critique

Il va sans dire qu'une recherche sur la notion de transcendance n'est jamais complète, à plus forte raison dans une étude exploratoire qui marque le début du parcours d'une jeune chercheure — le sujet, en fait, est monstrueux. Nous n'avons fait en définitive, qu'effleurer (une partie de) la littérature classique sur le thème de la transcendance, que prendre connaissance de l'ampleur du sujet sans pouvoir l'investir en profondeur.

Nous sommes néanmoins parvenue à réunir et à nous approprier des données simples et factuelles pour dessiner les contours de la notion de transcendance. Si ces contours pourront *toujours* être précisés et redessinés, ils ne pourront jamais être *encrés* de façon indélébile ; il semble que ce soit dans la nature même de l'idée de transcendance d'être effacée, retracée, reconfigurée. C'est d'ailleurs là un des axes de recherche intéressants de la notion de transcendance que nous pensons avoir mis en relief. Nous espérons que, malgré ces lacunes théoriques, notre recherche a pu donner à la notion de transcendance une valeur interprétative. C'est ce que nous anticipions déjà de faire dès l'introduction, lorsque nous nous référions à la méthode qualitative. Nous soulignons alors qu'à notre avis, la définition théorique d'un objet ne prend sa valeur réelle que lorsqu'elle devient un outil pour l'interprétation du monde qui nous entoure.

En fait, c'est là ce qui a constitué l'objet même de ce mémoire : rendre opérationnelle la notion de transcendance pour la lecture des images. En présentant un arrimage original entre sciences des religions et histoire de l'art, nous pensons avoir relevé le défi de cet ambitieux projet. La rencontre entre ces deux disciplines nous paraît, dans l'ensemble, concluante. L'élaboration d'une grille de lecture pour l'analyse des images à partir des éléments conceptuels de la transcendance et la définition d'une méthode d'analyse se sont faites sans difficulté. En effet, les ancrages sémantiques de la transcendance à l'espace, à la limite, à l'horizon et à la dialectique entre des réalités radicalement hétéronomes sont des caractéristiques qui rejoignent plusieurs des premières considérations formelles et iconiques d'une analyse du langage visuel. De plus, l'étude des liens de la transcendance avec l'idéal, l'invisible, l'inconnu et l'absolu contribue à une vaste réflexion portant sur la (re)définition des fondements existentiels d'un individu et d'une collectivité. Ainsi, par le biais de l'analyse des trois œuvres de notre corpus, nous espérons avoir montré comment la notion de transcendance constitue un levier interprétatif intéressant et efficace pour l'analyse des images.

L'exercice d'application a toutefois permis de voir des redondances dans la grille. À la suite de l'étude de notre corpus, nous recouperions, lors de recherches ultérieures, les considérations sur les idéaux et les valeurs des « caractéristiques nominatives » avec les considérations sur l'éthique de la « question de Dieu ». Nous ajouterions en outre à cet indicateur une considération temporelle plus explicite, qui nous a paru manquer. Ce fut le cas notamment avec l'analyse de *Sans titre* (2008) d'O'Brien, pour laquelle la grille de lecture ne nous a pas permis d'analyser les anachronismes qui participent aux tensions internes de l'œuvre. Les « commentaires préliminaires », bien qu'ils permettaient d'insister sur les aspects les plus notables de l'analyse et de bien conduire le lecteur dans la progression de l'interprétation, nous ont souvent paru davantage comme des synthèses contraintes par la grille de lecture que comme des outils indispensables.

De plus, les répétitions que les « commentaires préliminaires » ont occasionnées nous amènent à repenser cet élément de notre grille. L'idée d'utiliser cet espace pour cartographier les types de transcendance à associer aux indicateurs, au moment où nous les traitons, pourrait éventuellement constituer une solution intéressante — d'autant plus que l'exercice d'interprétation lié aux six types de transcendance ouverts par les pôles du phénomène religieux s'est révélé davantage une classification, une typification justement, de l'idée de transcendance, plutôt qu'une interprétation proprement dite.

Un aspect de notre méthode nous a également paru plus ardu et seulement partiellement satisfaisant. En effet, nous sommes consciente que notre analyse des concordances conceptuelles, telle que nous l'avons menée sur la base d'analogies entre les images présentes dans le texte et dans le clip, peut laisser en appétit. Cette méthode nous a certes permis de faire ressortir un parallèle entre les propositions de *My Girls* et de *Du sens de la vie*, en montrant comment les postulats de l'essai de

Grondin constituait une *trame de fond* dans le vidéoclip de Vermilyea, mais elle gagnerait assurément en intelligibilité en développant d'autres outils. D'un autre côté, lorsqu'on s'intéresse à l'imaginaire, on ne peut négliger le fait qu'une idée est exprimée — ou, à proprement parlée, *imagée* — en des termes communs dans différents discours, qu'ils soient visuels ou verbaux. C'est du moins une considération que nous avons su mettre en relief dans notre analyse. Lire une œuvre à partir d'une théorie limite nécessairement l'analyse sur certains aspects ; toutefois, cette lecture ouvre des hypothèses interprétatives qui n'auraient pu être développées autrement.

Cela dit, dans le cadre d'une maîtrise, où le mémoire constitue un exercice d'application théorique rigoureuse, nous avons tenu à suivre intégralement notre grille de lecture en ne prenant jamais pour acquis que notre réflexion allait de soi pour le lecteur. En contrepartie d'une exhaustivité que nous aurions aimée plus compacte, c'est bien cette application fidèle de notre grille qui nous permet aujourd'hui d'améliorer celle-ci — de penser à la manière de l'appliquer à un plus vaste corpus et à la façon de présenter ces analyses. Une analyse construite à partir de l'indice le plus fécond ou encore susceptible de représenter une clé de lecture, auquel viendraient se greffer des indices périphériques alimentant l'argumentation, est une option que nous avons déjà explorée avec succès¹. Cette stratégie donnerait possiblement à l'analyse un caractère plus dynamique et moins factuel.

Enfin, l'analyse de *Julie* (1994) de Dijkstra nous a inquiétée à certains moments. Les réponses positives de l'œuvre à la grille auraient pu rendre caduque notre analyse comparée, ne nous permettant pas de rendre compte, comme nous le souhaitions, de sa valeur discriminante. Le principe d'accumulation des indices s'est néanmoins

¹ Dans le cadre du 9^e Congrès international sur l'étude des rapports entre texte et image, qui s'est tenu à Montréal en août 2011, nous avons présenté, avec Eve Paquette, une conférence portant sur l'analyse du vidéoclip *My Girls*. Nous avons alors pris le thème de la frontière comme angle d'approche. De là, nous avons pu toucher les thèmes de l'espace, du mouvement, de l'origine et de la fin. Dans un cadre qui permet un plus long développement, tous les indices essentiels trouveraient assurément leur place.

révéle efficace, bien que nous ayons dû justifier plus que nous l'aurions pensé notre choix de ne pas retenir *Julie* dans un corpus sur les représentations de la transcendance. Ce résultat inattendu nous a donc permis de préciser davantage la manière d'appliquer le principe d'accumulation des indices.

La suite des choses...

Dans l'enthousiasme typique de l'étudiante de maîtrise, nous avons eu la périlleuse idée d'aborder le sujet des relations entre religion et arts visuels actuels par le biais d'une notion qui, en elle-même, appelle plusieurs projets de thèse. Cependant, par le biais de cette aventure, nous réalisons que c'est essentiellement l'objet du débat qui nous intéresse : les tenants et les adversaires de la transcendance, pour caricaturer l'objet. Ce débat s'inscrit en fait dans une large discussion autour du sujet sensible de la religion en Occident. La manière de représenter ces questions et ces positions dans les productions culturelles et artistiques et, par suite, dans le monde de l'art, en tant que discours sur l'art, nous intéresse tout particulièrement. Cet intérêt de recherche, que nous mûrissons depuis près de cinq ans, nous paraît correspondre à des préoccupations très actuelles.

Ce mémoire nous a donc permis de prendre connaissance des points d'émergence de cette réflexion — James Elkins, Catherine Grenier, Jean de Loisy, David Morgan et, parmi d'autres conférenciers présents au Colloque Art + Religion², notons Chris Cuthill, Natalie Phillips et Catherine Pickstock. Nous savons également que, parallèlement à notre recherche, d'autres commencent aussi à investir ce sujet — Anne-Marie Ninacs à l'UQAM, pour ne donner qu'un exemple. De plus, bien que nous ne l'ayons pas toujours souligné au passage, plusieurs des auteurs cités dans ce mémoire accordent à l'art un rôle central dans l'expression ou la transmission de

² Le 4^e colloque international Max et Iris Stern s'est tenu en avril 2010 au Musée d'art contemporain de Montréal. Il a réuni vingt-cinq conférenciers autour du thème « art et religion ».

contenus philosophiques ou religieux, ou alors ils repèrent une fonction analogue à ces deux sphères de proposition de sens. C'est le cas notamment de Michel de Certeau, Luc Ferry, Hervé Fischer, Boris Groys, Pierre Lucier, ainsi que des chercheurs susmentionnés.

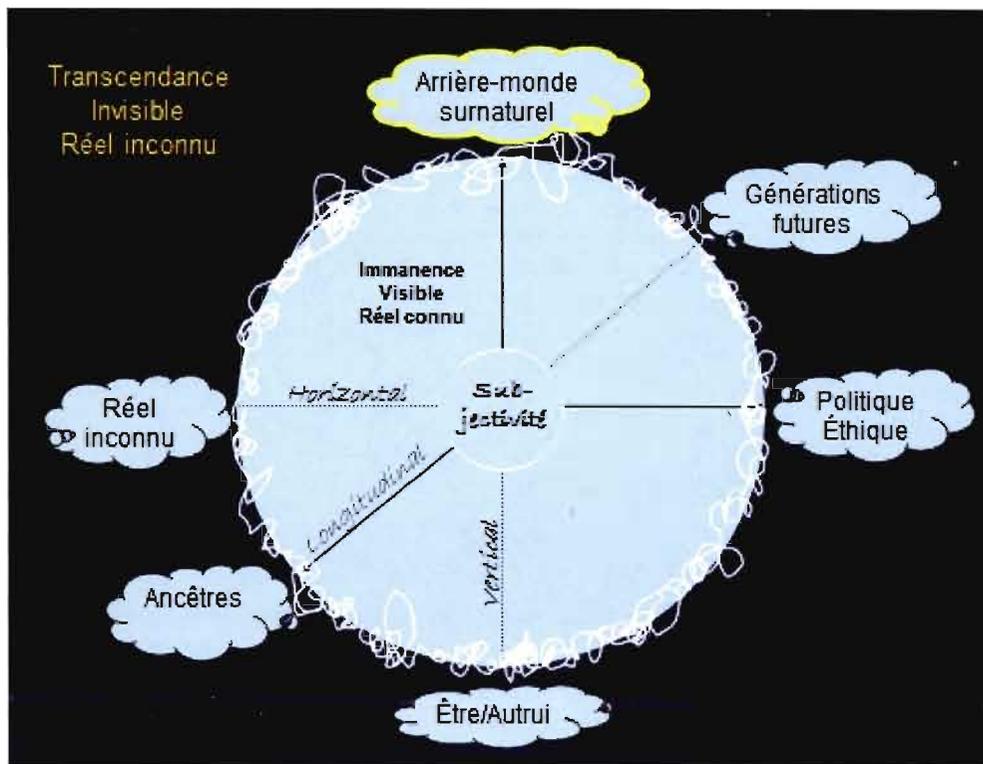
Nous sommes très curieuse de mieux comprendre le lien actuel entre philosophie, art et religion. Il nous semble opportun de mieux saisir comment les arts visuels articulent aujourd'hui un discours philosophique, un discours religieux, mais aussi un discours *sur* la philosophie ou *sur* la religion. Et ce, plus spécialement, lorsque ce qui est en jeu, c'est la manière de penser et de dire les limites constituantes de l'existence humaine et ce qui est projeté au-delà. Appliquée à un plus vaste corpus, la grille de lecture élaborée dans ce mémoire pourrait constituer un moyen intéressant de rejoindre ces questions, d'approfondir cette réflexion et de donner suite à différentes problématiques sur le sujet.

Dans l'immédiat, nous voulons cerner avec une plus grande précision les sujets, les problématiques et les objets des recherches courantes portant sur le thème « philosophie, arts visuels actuels et religion », notamment dans les productions rattachées à l'histoire de l'art. Nous voulons également travailler à la constitution d'un corpus visuel, c'est-à-dire, dans un premier temps, définir les termes avec lesquels nous pourrions délimiter un échantillon — par exemple, selon une période, selon des lieux d'exposition, ou selon des artistes, etc. Dans un deuxième temps, nous pourrions sélectionner une dizaine d'œuvres à partir de cet échantillon pour nos recherches doctorales, qui commencent avec les dernières lignes de ce mémoire.

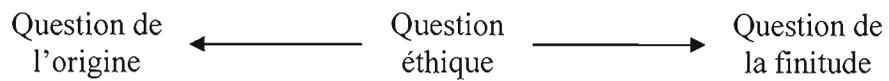
APPENDICES

APPENDICE A

LES TRANSCENDANCES DANS LE PHÉNOMÈNE RELIGIEUX



Chaque axe articule une réponse aux trois questions suivantes



APPENDICE B

TABLEAU COMPARATIF DES NOTIONS DE SUBLIME, DE SACRÉ ET DE TRANSCENDANCE

<p>SUBLIME Effet de saisissement/désaisissement/« resaisissement » produit par « l'appréhension » de la transcendance qui appelle l'imagination à se présenter à elle-même un tout complet et à l'inscrire dans le sensible bien que celui-ci excède sa capacité même de représentation.</p>	<p>SACRÉ Propriété médiane permettant une mise en relation entre la réalité immanente (le réel connu) et une réalité posée/perçue comme transcendante (une altérité absolue, une réalité inconnue).</p>	<p>TRANSCENDANCE Ce qui est absolument autre, toujours reconduit dans cette extériorité, donc inatteignable, mais qui reste néanmoins ultimement visé. Absolu, tout Autre, Altérité, Un, Totalité, Divin</p>
<p>Définitions culturellement situées donc mobiles</p>		
<p>Champ de la pensée où la problématique est dans la notion même</p>		
<p>Malmenées par le contexte d'un humanisme athée rejetant tout argument d'autorité et toute forme d'extériorité</p>		
<p>Relatives à l'espace, à la limite, à l'altérité, à l'absolu</p>		
<p>Inspirent le respect</p>		
<p>Participant du lien social</p>		
<p>Inscrit à l'intérieur du réel connu (immanent)</p>	<p>Inscrit à l'intérieur du réel connu (immanent)</p>	<p>Représente en soi le réel inconnu</p>
<p>Relatif à l'extériorité, à l'absence, à l'invisible</p>	<p>Relatif à l'extériorité, à l'absence, à l'invisible</p>	<p>Représente en soi l'extériorité, l'absence, l'invisible</p>
<p>Valeur médiane entre deux sphères de réalité hétéronomes</p>	<p>Valeur médiane entre deux sphères de réalité hétéronomes</p>	<p>L'une des deux sphères de réalité</p>
<p>Appelle un tiers entre les axiomes réaliste et</p>	<p>Appelle un tiers entre les axiomes réaliste et</p>	<p>Représente le « vide plein » qui rend</p>

En commun

	idéaliste (Ex : le lieu selon Casey)	idéaliste (Ex : le symbole, le corps selon Mauss)	possible le mouvement, la dialectique entre ces champs
	Inscription dans le sensible (effet, expérience)	Inscription dans le sensible (effet, expérience)	Représente l'insensible
	Tension vers l'inaccessible	Tension vers l'inaccessible	Représente l'inaccessible en soi
	Se dérobe	Se dérobe	
Différences	Appréhension d'une extériorité absolue	Communication avec une extériorité absolue	
	Rapport de l'extérieur vers l'intérieur	Rapport de l'intérieur vers l'extérieur	Représente l'extériorité en soi
	Tentative de communiquer l'extérieur (Parole mystique, poésie, acte, art)	Tentative de communiquer avec l'extérieur (Rites, gestes, art sacré)	
		Confusion entre l'idée de transcendance et le terme sacré	
		Glissement du sacré au sublime par la notion de poétique	
Tensions	Le paradoxe du sublime : Tient de la tentative d'inscrire un absolu dans une forme finie.		
			Paradoxe du Tout : L'absolu ne peut être contenu même si cette frontière embrasse le tout.
			Paradoxe de l'absolu : L'absolu est la négation du relatif, alors qu'en un sens positif, il renvoie à l'achevé et à la perfection.

APPENDICE C

LEXIQUE DES NOTIONS CONSŒURS

Alors que plusieurs se réjouissent encore de la mort de Dieu, il n'est pas étonnant que l'amalgame entre Dieu et transcendance ait participé à faire périliter la popularité de cette notion. Pourtant, en même temps que la transcendance gagnait en impopularité, des notions consœurs semblent être venues suppléer à l'abandon de l'idée de transcendance ; les uns préfèrent l'idée d'absolu, les autres d'altérité, encore que pour certains c'est plutôt l'inconditionné, etc. Or, l'histoire des notions que nous présentons dans ce lexique montre que chacune en appelle une autre, l'interpelle, lui fait écho. Ces emprunts mutuels sont présents tant dans la pensée religieuse que dans la pensée philosophique et, en fait, ne connaissent aucune frontière « disciplinaire ». La manière dont ces notions s'appuient l'une sur l'autre pour être exprimées met plutôt en relief l'équivoque au cœur de toutes ces notions. Un principe nous paraît toutefois commun à chacune d'elles, c'est leur nature dialectique. Dans cette partie, la formule d'un lexique alphabétique nous évitera ici de laisser croire à une subordination d'une notion à une autre ou, encore, de faire l'exercice périlleux d'introduire une suite logique entre les termes.

Absolu

Paradoxalement, l'idée d'absolu, si elle est abondamment utilisée pour insister sur les qualités singulières de la transcendance, ne traduit que partiellement cette notion — du moins lorsqu'on entend l'idée d'absolu comme ce qui « a en soi-même sa raison

d'être ; qui, par suite, n'a besoin, pour être conçu, ni pour exister, d'aucune autre chose ; qui est en soi et par soi¹ ». Une telle compréhension ne reflète en rien le caractère relationnel intrinsèque que nous accordons à la transcendance. Il faudrait plutôt revenir à l'étymologie latine, *absolutus*, qui, elle, signifie « une relation, quand bien même cette relation serait négation de relation² ». On voit déjà poindre l'équivoque. L'absolu, en tant que corrélat et contraire du relatif, correspond à une qualité négative dont rien ne peut être dit. Toutefois, l'absolu, comme idée de ce qui se soustrait aux variations, aux limitations ou aux relations, désigne en un sens positif ce qui est achevé et parfait.

Trois définitions naissent de ces deux axes (négatif et positif) : soit l'absolu échappe à toute représentation et n'est pas simplement considéré comme différence et altérité, mais plutôt comme indifférence et tout autre³ ; soit l'absolu se trouve inscrit dans la liberté humaine (dans l'athéisme et l'humanisme) ; soit il traduit l'autarcie d'un système (Leibniz et Hegel). Toutefois, pour Claude Bruaire, que « l'absolu signifie l'indétermination, le système ou la liberté », toutes ces définitions, conduites par le rationalisme, débouchent sur un même écueil : ces théories « ne concern[ent] que l'organisation des significations et demeur[ent] sans portée ontologique⁴ ». Comme l'explique Caroline Guibet Lafaye, pour répondre à cette exigence ontologique, l'absolu doit être « inscrit dans une relation à un autre, dans une relation à son

¹ Armand Cuvillier (dir.), « Absolu », *Nouveau dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 11.

² Caroline Guibet Lafaye, « Absolu », dans Michel Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse & CNRS, 2006, p. 1.

³ Dans sa forme négative, l'absolu alimente le mysticisme. L'espoir même d'approcher l'absolu étant pure vanité, sa rencontre n'est possible que dans la fusion, l'absorption dans la sphère inconditionnée qui appelle préalablement l'anéantissement du soi. Une telle compréhension de l'absolu nous semble en lien avec l'ego transcendantal husserlien et l'Autrui lévinassien.

⁴ Claude Bruaire, « Absolu », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2006, p. 16.

autre⁵ ». S'il se suffit à lui-même, toujours, il se constitue, moyennant une opposition à un terme moins essentiel ou secondaire⁶ ».

Altérité

Le corps comme frontière sensitive, où est contenue la conscience d'être précisément un sujet sensitif et pensant, permet du même souffle de reconnaître l'autre en tant que même — en tant qu'être de même nature sensitive et consciente de cette sensitivité. C'est avec la phénoménologie husserlienne que le nœud cartésien d'un *alter ego* strictement objectivé et dès lors jamais atteint dans sa qualité de conscience sensitive est dépassé. C'est qu'autrui ne se réduit jamais à une chose objectivable par la visée intentionnelle d'un sujet ; il est toujours simultanément sujet objectivant. En ce sens, chez Husserl, autrui constitue un autre moi que la réduction phénoménologique chercherait, par exemple, à appréhender. Or, le corps forme une double frontière physique, gardant captive l'imagination à l'intérieur de l'ego et gardant à l'écart la perception charnelle et psychique de l'autre. C'est donc la conscience de sa propre singularité et de sa propre complexité, isolée dans la limite de la corporéité, qui permet à chaque sujet de poser celles des autres. Autrui devient alors altérité absolue, transcendance, transcendance dans l'immanence dira Husserl.

Cette intersubjectivité⁷ a également eu un développement explicitement moral : la notion de *respect* apparaît alors « comme principe d'une législation universelle⁸ ». Cette loi serait intrinsèque à l'humanité ; c'est en lui obéissant qu'un sujet se

⁵ Guibet Lafaye, « Absolu », p. 2.

⁶ *Ibidem*.

⁷ La philosophie husserlienne du sujet est problématisée en termes d'autofondation sur les bases de la représentation et de la perception. C'est notamment ce que la notion de sympathie, introduite par Max Scheler, dit dépasser. Or, à notre avis, c'est oublier la portée intersubjective de la réduction phénoménologique qui vise justement la réalisation d'une empathie absolue et totale. L'ego transcendantal (troisième mouvement de la méthode phénoménologique), c'est l'anéantissement radical de soi pour se projeter en pensées dans le ressenti de l'autre.

⁸ Sylvie Courtine-Denamy, « Altérité », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2006, p. 64.

constitue, voire qu'il accède à sa qualité de sujet transcendantal, et qu'autrui n'est plus une chose, mais une personne à qui « je » doit respect. Lévinas portera cette éthique à son paroxysme en pointant les écueils des modèles théoriques d'objectivation d'autrui dans lesquels l'ego serait toujours le départ d'une relation constituante des sujets. Le « moment éthique ne commence que lorsque le *Je* reconnaît le *Tu* comme au-dessus de *Soi*⁹ ». Semblable à une hiérarchie platonicienne, le motif d'autrui — son visage notamment — apparaît ainsi, chez Lévinas, « comme la trace de Dieu¹⁰ » ; Autrui n'est ni double, ni *alter ego*, il est transcendance, car il se « situe dans une dimension de hauteur, de l'idéal, du divin¹¹ ».

On ne peut passer sous silence l'apport de Ricoeur dans les réflexions sur l'altérité, alors même que l'« herméneutique du soi » réconcilie l'asymétrie des pôles de constitution que sont, soit le Même, soit Autrui, selon les différentes philosophies du sujet. Toutefois, à la différence de Husserl et de Lévinas, l'*être-enjoint* — qui traduit, chez Ricoeur, l'idée d'une réciprocité dialectique, première, unilatérale et ultime entre le Même (*ipse*) et l'Autre (*idem*) — ne conduit pas vers une conception de cette relation en termes de transcendance (l'ego transcendantal chez Husserl, l'Autrui comme figure de l'infini chez Lévinas). Chez Ricoeur, cette relation est certes une relation fondatrice qui participe à la constitution éthique du sujet¹², mais il serait difficile, voire étrange en regard de l'œuvre du philosophe, d'en parler en termes de transcendance.

Éternité

Pour le sens commun, l'éternité exprime une quantité de temps infinie, le plus souvent extérieure au réel connu. Celui-ci reprend l'idée platonicienne d'une éternité

⁹ *Idem*, p. 66.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Idem*, p. 67.

¹² Voir Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 428 p.

placée au-dessus du temps. L'éternité y est mythique ; elle renvoie au temps des divinités qui n'ont ni commencement ni fin. C'est au regard d'une telle posture que la philosophie traduira à son compte la notion d'éternité en termes de relation corrélatrice au temps. Cette idée s'imposera suffisamment pour que la philosophie contemporaine soit, aux dires de Henry Duméry, temporaliste, c'est-à-dire engagée dans des considérations dialectiques du temps et du devenir ou du temps et de l'histoire¹³. Pourtant, dès l'Antiquité tardive, une autre définition s'est également imposée : l'éternité découle d'un présent, voire d'un maintenant, stable et permanent, embrassant l'existence infinie, embrassant une totalité également présente.

Ainsi, que la traduction de l'éternité soit faite en termes cycliques ou en termes linéaires, ces deux voies de problématisation concèdent toujours nécessairement à la notion d'éternité une valeur transcendante : d'un maintenant passéiste à un devenir continu ou une histoire jamais réalisée, l'éternité ne nous parvient que sur le mode du désistement, du fugitif, d'un inaccessible pourtant toujours là et déjà caduc.

Inconditionné

L'inconditionné est synonyme d'absolu dans la mesure où il clôt la série des conditions d'une connaissance vraie. Dans la pensée kantienne, l'inconditionné apparaît avec l'aspiration naturelle de la raison à connaître la totalité des possibles. Or, l'inconditionné n'est pas immanent au réel connu, il ne se trouve pas dans le monde naturel. En se soustrayant ainsi à l'expérience, l'inconditionné ne peut être connaissable comme tel, bien qu'il demeure paradoxalement la condition de possibilité de la connaissance en soi. Pour Kant, « il faut laisser à la raison pratique le

¹³ Henry Duméry, « Éternité », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2006, p. 710.

soin de poser l'inconditionné comme un postulat nécessaire de la raison, et non comme un objet de connaissance¹⁴ ».

Infinité

En présentant la notion d'infini, Emmanuel Lévinas souligne d'emblée une double origine issue de « la réflexion sur l'exercice de la connaissance, d'une part ; [et de] l'expérience ou [de la] tradition religieuse, de l'autre¹⁵ ». Mais en philosophie comme en théologie, la problématique de l'infini relève historiquement de sa relation corrélatrice à la notion de fini. En plaçant ainsi l'infini dans un rapport dialectique fondamental, le problème de la rationalité ou de l'irrationalité de l'infini est d'emblée soulevé. Lévinas présente ce problème par le biais d'une question très simple : « [C]onnaît-on l'infini à partir du fini ou le fini sur un fond d'infini ?¹⁶ » Selon le philosophe, cette question marque l'ambiguïté de la connaissance en termes de capacité à se représenter le monde et en termes de mouvement vers la connaissance. Ainsi, la notion d'infini « désigne la propriété de certains contenus offerts à la pensée de s'étendre au-delà de toute limite¹⁷ » et ce, que cette limite soit déduite à partir de la finitude du monde ou déduite à partir de l'idée d'infini qu'un sujet se représente. La notion d'infini s'emploie assurément là où l'idée de la limite a un sens originel qui convient aux grandeurs extensives, aux espaces s'étendant au-delà des lieux habités ou contemplés, aux écarts entre deux chiffres, à l'intemporel. Mais à ces attributs quantitatifs s'ajoutent également des attributs qualitatifs superlatifs pointant le surpassement des mesures et des limites humaines. Tant s'en faut pour que l'infini présente alors une analogie avec l'immortalité, Dieu ou l'absolu. Dans l'énonciation d'une puissance au-delà de toute puissance, la « notion de l'infini se rapproche ici de

¹⁴ Sébastien Bauer, « Inconditionné », dans Michel Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse & CNRS, 2006, p. 414.

¹⁵ Emmanuel Lévinas, « Infini », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2006, p. 991.

¹⁶ *Idem*, p. 993.

¹⁷ *Idem*, p. 991.

la notion de transcendance¹⁸ ». Toutefois, pour une philosophie qui considère la transcendance hors de la portée du pensable, la puissance humaine de volonté libre constitue un infini sans transcendance ; l'infini peut alors s'employer, d'une part, « comme une idée méthodologique, principe régulateur de la science du fini et assurant son progrès¹⁹ » et, d'autre part, pour qualifier l'altérité dans sa dialectique au même. La figure de l'altérité se trouve ici à représenter l'infini qui, au sens lévinassien du terme, permet au sujet de sortir de son repli sur lui-même et de s'ouvrir à l'autre²⁰.

C'est là une brève présentation des deux grands axes de déploiement qui débattent du caractère « non actuel » ou « actuel » de la notion d'infini : l'infini est-il un principe régulateur, irréductible et non réalisable dans la pensée humaine ou bien l'infini s'actualise-t-il toujours dans le temps, l'espace, la volonté et la liberté du réel ? Avec l'éthique, Lévinas réunit pourtant ces postures : que « l'altérité de l'Infini puisse consister à ne pas se réduire, mais à se faire proximité et responsabilité, que la proximité ne soit pas une coïncidence qui échoue mais [quelque chose d']incessant — un infini — et [qu'elle soit comprise] comme un glorieux accroissement de l'altérité dans son appel aux responsabilités [...] — voilà le dessin [sic] formel de la notion d'infini qui, prise pour un pur savoir, se dénivellement²¹ ». Le dénivellement dont parle ici le philosophe renvoie à une déverticalisation de la notion ; Lévinas tend alors à sortir l'infini d'un niveau d'inaccessibilité pour le rapporter à un niveau ontologique. Cela dit, l'opération conceptuelle n'est pas à comprendre comme la rupture d'un rapport religieux au monde puisque Lévinas conclut son article ainsi :

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Pour Lévinas, il y d'ailleurs correspondance entre l'infini et la métaphysique ou transcendance, comme il l'explique dans son article « Métaphysique et transcendance », *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1965, p. 21-45.

²¹ Lévinas, « Infini », *Dictionnaire de la philosophie*, p. 1000.

Tout un courant de la philosophie contemporaine, partant de l'irréductibilité de l'interpersonnel aux rapports d'objectivation, de thématization et de connaissance, se situe dans la tradition religieuse de l'idée de l'infini. On peut se demander si elle ne s'en approche pas, même quand elle se formule d'une façon sciemment et rigoureusement athée.²²

Totalité

Comme notions impliquées dans toute pensée et dans toute expérience, le tout et la totalité forment une des catégories qui échappent au cloisonnement d'une définition : Lévinas dira qu'on « ne peut que les situer par rapport à d'autres notions fondamentales et, notamment, en corrélation avec la notion de partie²³ ». Ainsi, dans la mesure où la totalité prétend embrasser la somme des parties de manière analogue au cosmos, au système ou à l'histoire, elle se donne aisément à penser comme une transcendance. D'autant plus que la raison est précisément cette exigence de totalité, mais qui jamais ne peut effectivement se réaliser. Toutefois, la fermeture qu'opère l'idée de totalité sur elle-même, à la manière de l'absolu — avec lequel elle s'oppose pourtant —, fait de la totalité une notion inadéquate pour traduire la transcendance.

En effet, l'idée de totalité ne traduit pas adéquatement la transcendance lorsqu'on lui accorde la qualité de réunir toutes les idées excédant les données sensibles. C'est qu'à ce moment, paradoxalement, la raison se trouve dépourvue de sa valeur cognitive pour penser la totalité. La totalité coïncide alors avec un idéal d'intelligibilité intégrale ; elle constitue davantage une *illusion nécessaire* qui agit comme fonction régulatrice dans le savoir scientifique²⁴. La totalité, extérieure à l'entendement, s'apparente alors à un vœu pieux ; sa réalité semble transcendante. Lévinas oppose cette totalité, en tant que visée objectivante, à l'idée d'infini qui, pour sa part, renvoie

²² *Ibidem*.

²³ Emmanuel Lévinas, « Totalité et totalisation », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2006, p. 1869.

²⁴ *Idem*, p. 1871.

à une métaphysique, à une transcendance²⁵. C'est que le tout, en « ne laissant rien d'autre hors de lui », abolit toute possibilité dialectique.

Dans la pensée lévinassienne, l'infini rompt en effet avec la totalité. C'est qu'il y aurait un excédent toujours extérieur à la totalité, « comme si la totalité objective ne remplissait pas la vraie mesure de l'être, comme si un autre concept — le concept de l'*infini* — devait exprimer cette transcendance par rapport à la totalité²⁶ ».

La notion de totalisation, pour sa part, lorsque comprise comme toujours à refaire et non comme projet d'objectivation, pourrait constituer une « totalité ouverte²⁷ », idée qui serait à traduire comme « mouvement incessant de va-et-vient, [dans lequel] la totalité fait valoir la partie²⁸ ». Nous retrouvons alors cette dialectique singulière attachée au phénomène religieux qui nous paraît essentielle dans ce que nous cherchons à mettre en relief dans notre recherche sur la notion de transcendance.

Conclusion

Ce lexique montre les connexions de plusieurs notions entre elles et à l'idée de transcendance. On peut alors se demander ce qui motive notre préférence pour la notion de transcendance plutôt qu'aux termes du lexique, voire spécialement à l'idée de Dieu qui, comme nous le soulignons dans une section du chapitre trois consacrée à la question de Dieu, les contient tous ? C'est que si l'idée de Dieu les contient tous, c'est sous la forme interrogative. La transcendance constitue, pour sa part, la réponse qui meuble les horizons ouverts par *les questions* de Dieu ; en ce sens, la transcendance aussi contient toutes les notions de ce lexique. Nous interrogeons certes nos contemporains sur l'idée de Dieu par le biais des arts visuels, mais c'est

²⁵ Voir Lévinas, *Totalité et infini*, p. 21-45.

²⁶ *Idem*, p. 7.

²⁷ Lévinas, « Totalité et totalisation », p. 1873.

²⁸ *Ibidem*.

bien les réponses qui nous intéressent, c'est-à-dire les formes de transcendance — les figures de Dieu, pourrait-on dire — qui circulent actuellement dans l'imaginaire culturel nord-américain.

APPENDICE D

GRILLE D'ANALYSE DE LA NOTION DE TRANSCENDANCE POUR LA LECTURE DES IMAGES

GRILLE D'ANALYSE	(NOM DE L'ARTISTE, TITRE, DATE, MÉDIUM ET DIMENSIONS, RÉFÉRENCE)		
	ANALYSE FORMELLE	ANALYSE ICONIQUE	ANALYSE DES CONCOR. CONCEPT.
1. CARACTÉRISTIQUES NOMINATIVES			
Référence étymologique			
Espace			
Frontière			
Verticalité/horizontalité			
Mouvement			
Excellence/supériorité			
Rapport hiérarchique			
Valeurs			
Idéaux			
Iconographie religieuse			
Commentaires			

GRILLE D'ANALYSE	ANALYSE DES CONCOR. CONCEPT.		
	ANALYSE FORMELLE	ANALYSE ICONIQUE	ANALYSE DES CONCOR. CONCEPT.
2. MODES RELATIONNELS			
Sublime			
Sacré			
Commentaires			
3. QUESTION DE DIEU			
Origine			
Éthique			
Finitude/salut			
Commentaires			
4. DÉFINITION DE LA TRANSCENDANCE			
Rapport dialectique entre deux espaces hétéro.			
Dialectique génératrice de sens			
Commentaires			

GRILLE D'ANALYSE	ANALYSE DES CONCOR. CONCEPT.		
	ANALYSE FORMELLE	ANALYSE ICONIQUE	ANALYSE DES CONCOR. CONCEPT.
5. PENSÉE MODERNE PENSÉE RELIGIEUSE			
Dominance de la pensée...			
Rapport à la transc. positif ou négatif			
Commentaires			
6. TYPES DE TRANSCENDANCE			
Registres			
Épistémologique			
Anthropologique			
Religieux			
Catégories			
Transc. transcendante			
Transc. immanente			

GRILLE D'ANALYSE	ANALYSE DES CONCOR. CONCEPT.		
	ANALYSE FORMELLE	ANALYSE ICONIQUE	
6. TYPES DE TRANSCENDANCE			
Pôles de transcendance			
Surnaturel			
Autrui			
Valeurs/déaux			
Générationnel (passé ou futur)			
Réel inconnu (registre religieux)			
Réel inconnu (registre épistémologique)			
Commentaires			
7. COMMENTAIRES GÉNÉRAUX			

APPENDICE E

PAROLES DE LA CHANSON *MY GIRLS* DE ANIMAL COLLECTIVE

Paroles¹

There isn't much that I feel I need
A solid soul and the blood I bleed
With a little girl, and by my spouse
I only want a proper house

I don't care for fancy things
Or to take part in a vicious race [pressured race]
And children cry for the man who has
[And to provide for those who ask]
A real big heart and a father's grace
[I will, with heart, on my father's grave]
And a father's grace
[On my father's grave]

I don't mean to seem like I care about
material things like a social status
I just want four walls and adobe slabs [slats] for my girls

¹ Les crochets indiquent les contentieux sur les paroles.

ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATION 4.1

Kate O'Brien, *Sans titre*, 2008,
photographie numérique, dimension n.d.

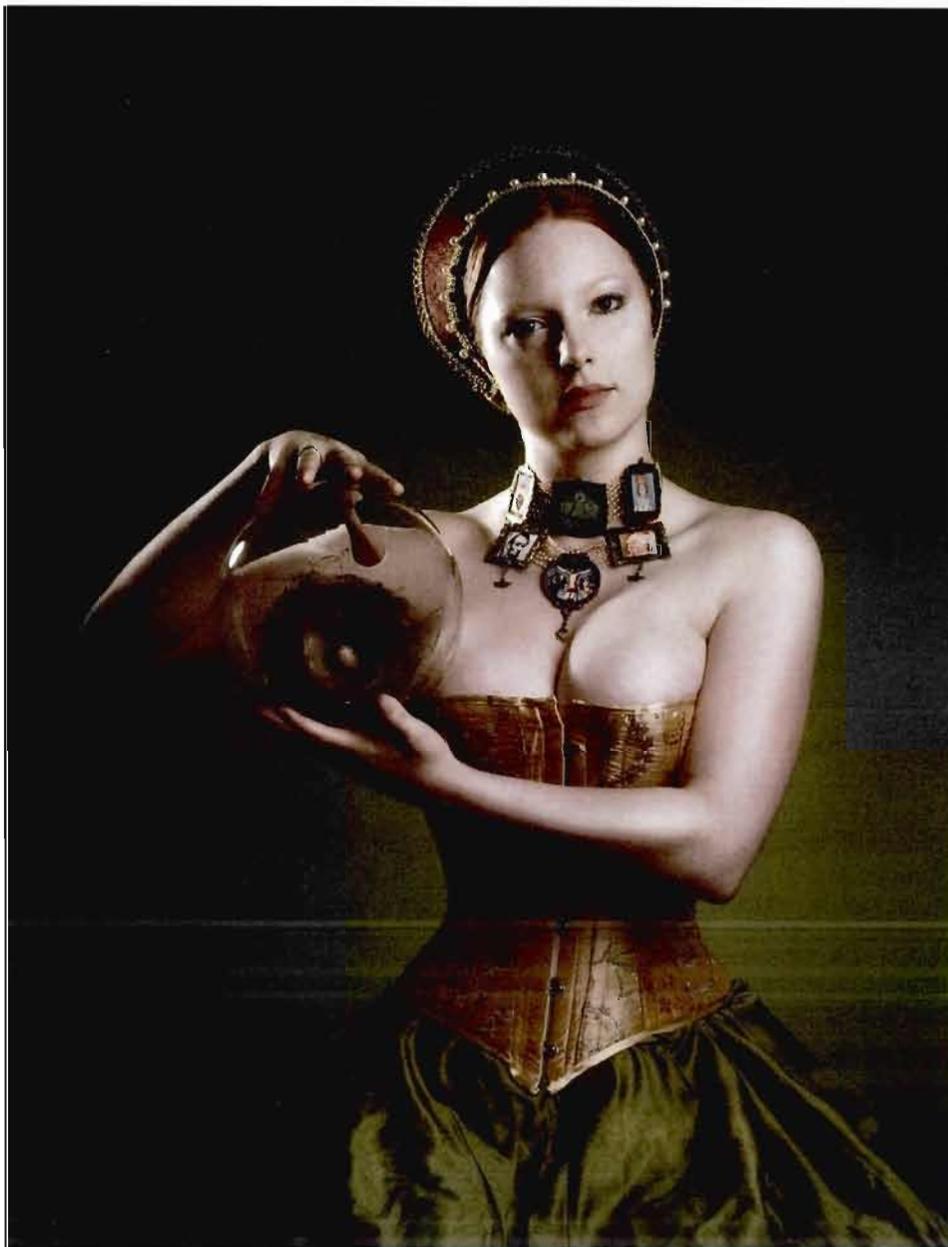


ILLUSTRATION 4.2

O'Brien, *Sans titre*, 2008,
détail du collier

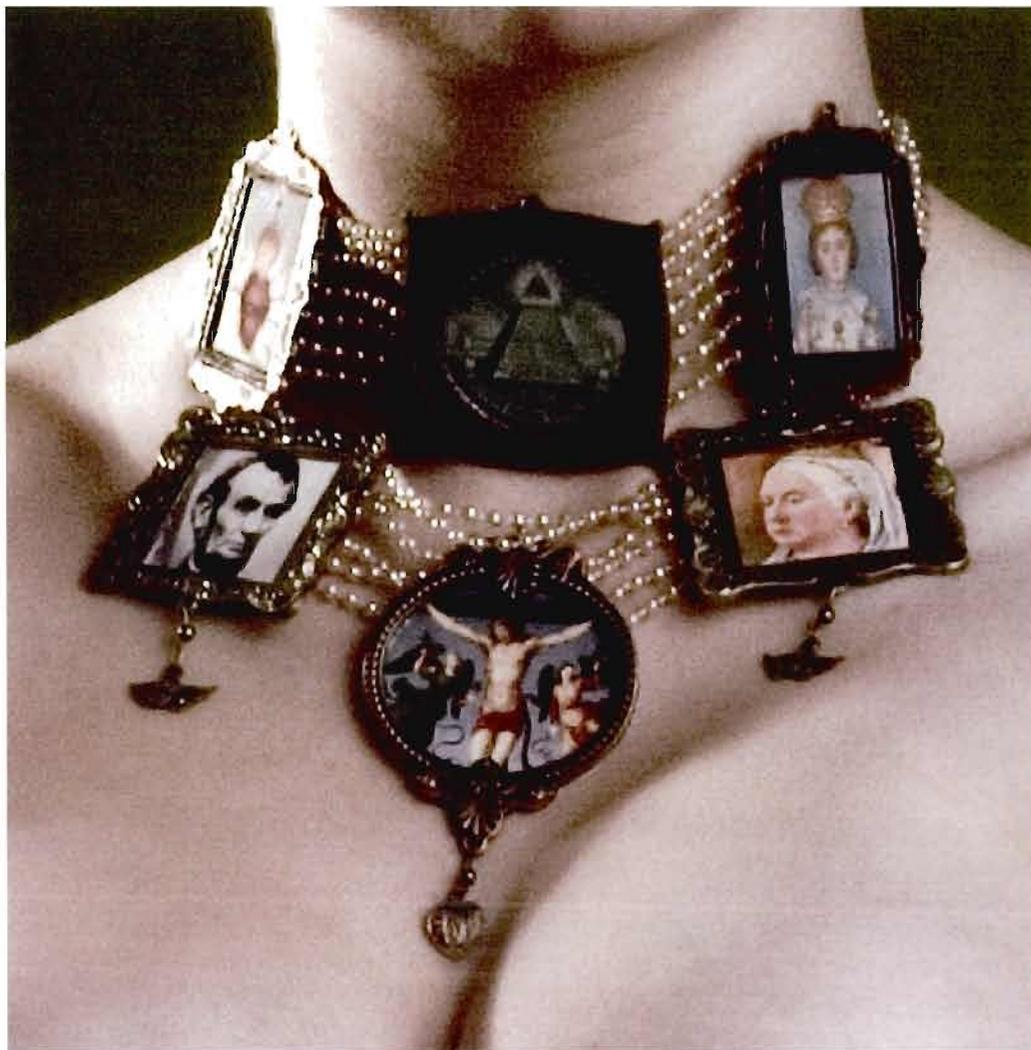


ILLUSTRATION 4.3

O'Brien, *Sans titre*, 2008,
analyse des lignes verticales et horizontales

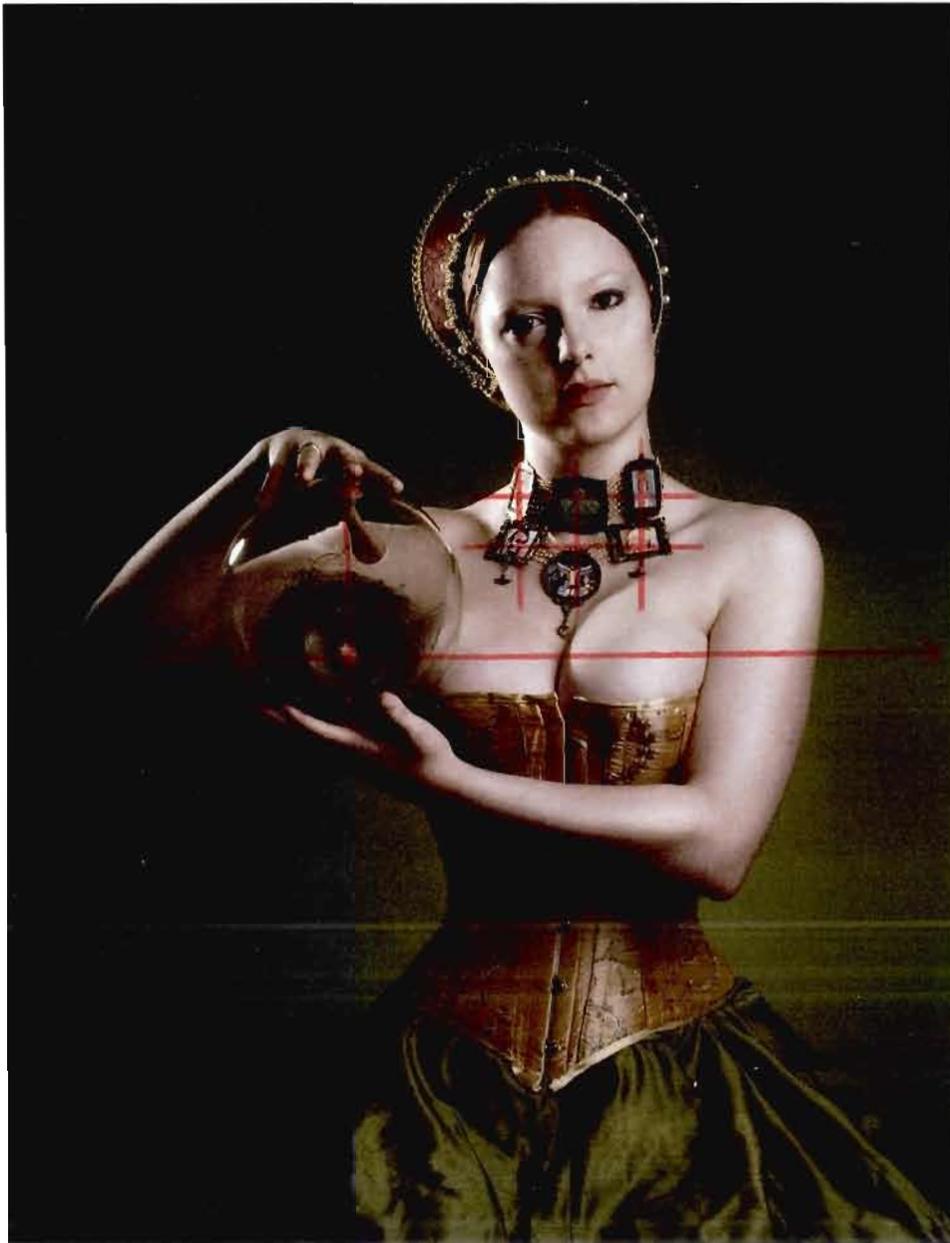


ILLUSTRATION 4.4

O'Brien, *Sans titre*, 2008,
analyse du parcours visuel et du mouvement

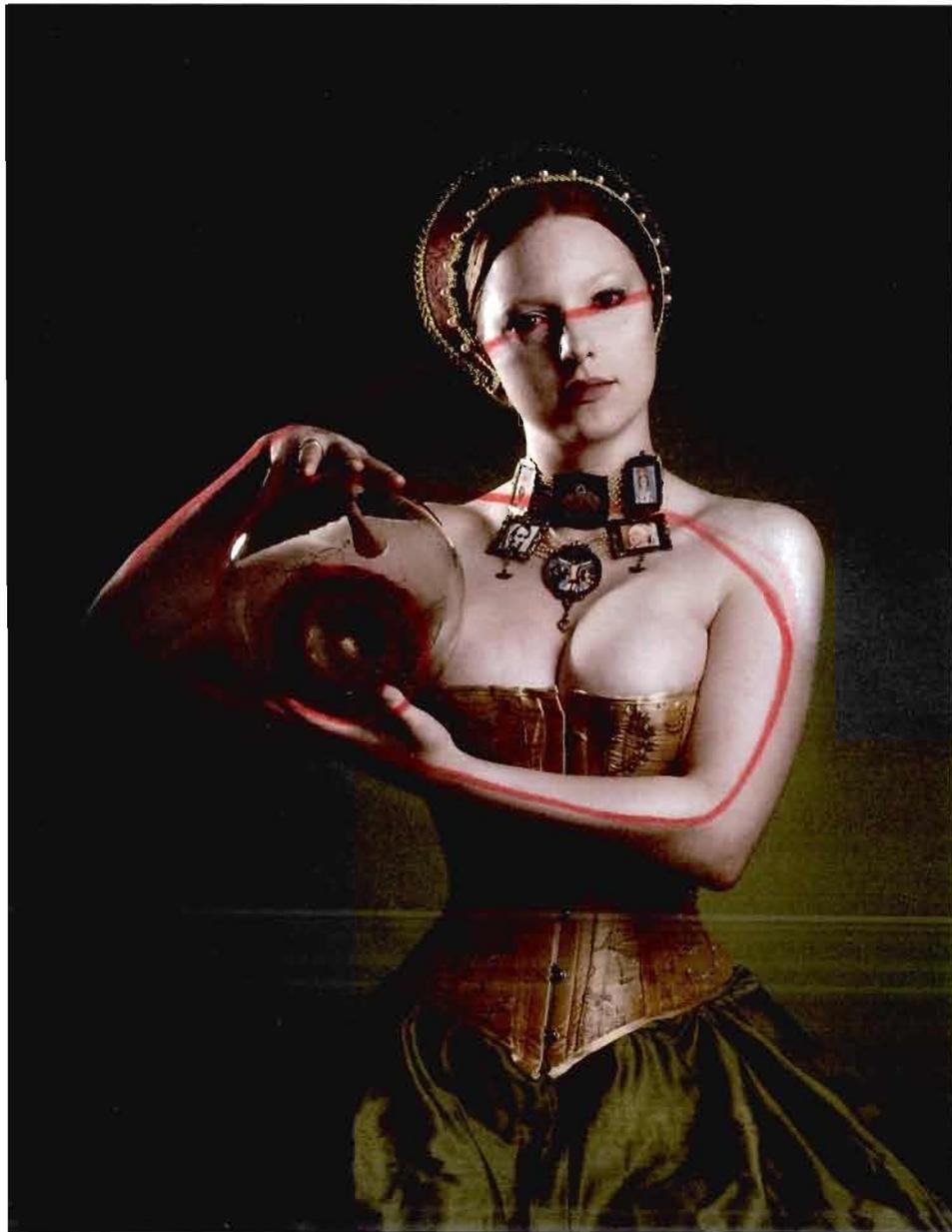


ILLUSTRATION 4.5

Rineke Dijkstra,
Julie, La Haye, Pays-Bas, 29 février 1994, 1994,
épreuve à développement chromogène, 1170 x 945 mm, P78097



ILLUSTRATION 4.6

Dijkstra, *Julie*, 1994,
quadrillage formé par les bras de la mère



ILLUSTRATION 5.1

Jon Vermilyea (réalisation), *My Girls* de Animal Collective, 2008, Knowmore Productions, vidéoclip, animation numérique, 5 min. 45 sec.

1^{ère} partie du clip. Arrêt sur image : environnement cellulaire et apparition hésitante des silhouettes et des instruments de musique



ILLUSTRATION 5.2

Vermilyea (réalisation), *My Girls* de Animal Collective, 2008

1^{ère} partie du clip. Arrêt sur image : auras vertes et aqua

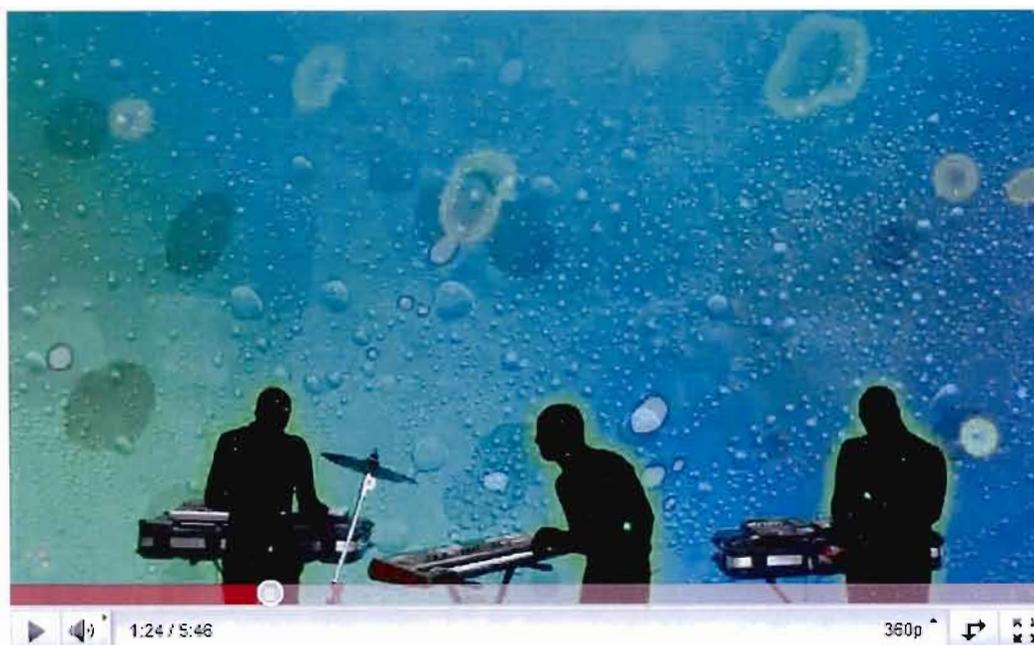


ILLUSTRATION 5.3

Vermilyea (réalisation), *My Girls* de Animal Collective, 2008

1^{ère} partie du clip. Arrêt sur image : accent sur les bouches et trajectoires des cellules



ILLUSTRATION 5.4

Vermilyea (réalisation), *My Girls* de Animal Collective, 2008

1^{ère} partie du clip. Arrêt sur image : énergie irradiant des instruments de musique

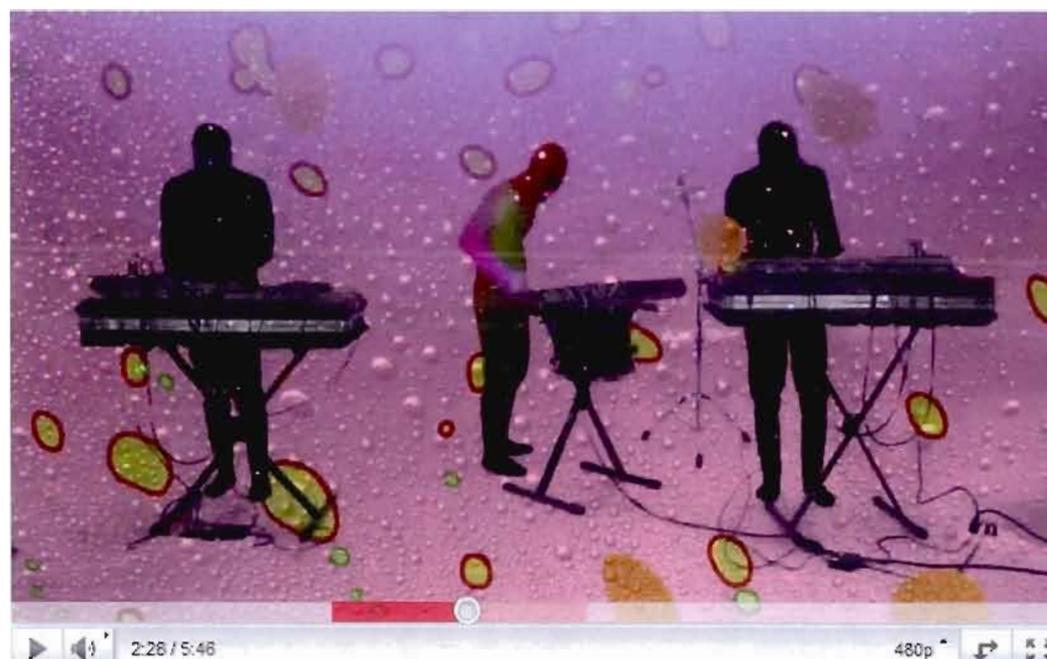
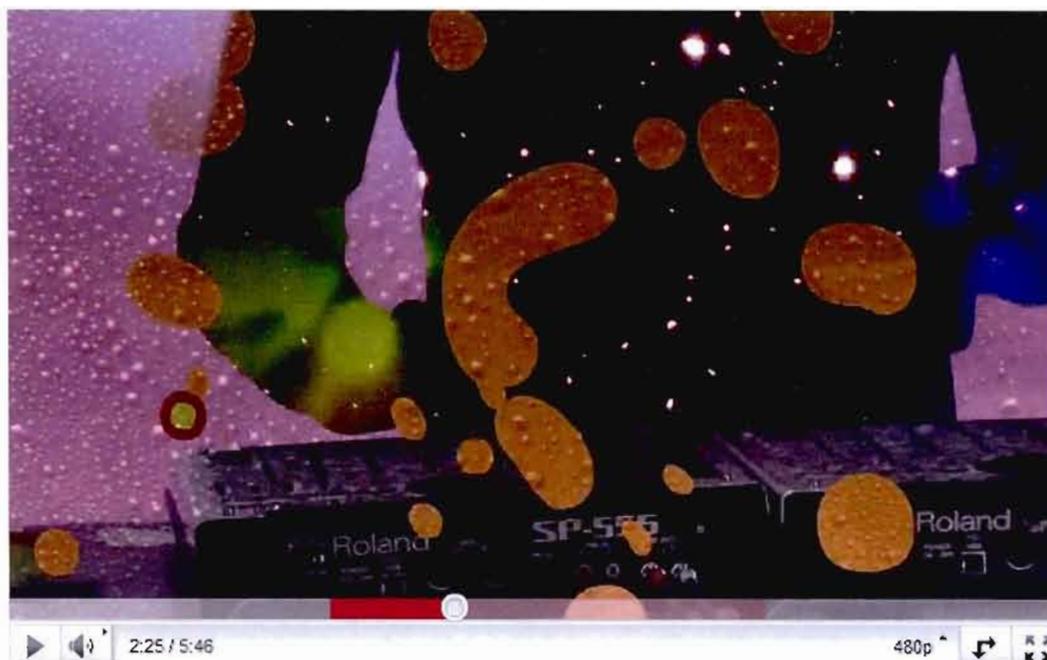


ILLUSTRATION 5.5

Vermilyea (réalisation), *My Girls* de Animal Collective, 2008

1^{ère} partie du clip. Arrêt sur image : environnement sanguin, trajectoire des plaquettes, lasers bleus, cube et geste de la main « déclenchant » la seconde partie du clip



ILLUSTRATION 5.6

Vermilyea (réalisation), *My Girls* de Animal Collective, 2008

2^e partie du clip. Arrêt sur image : couloir stellaire

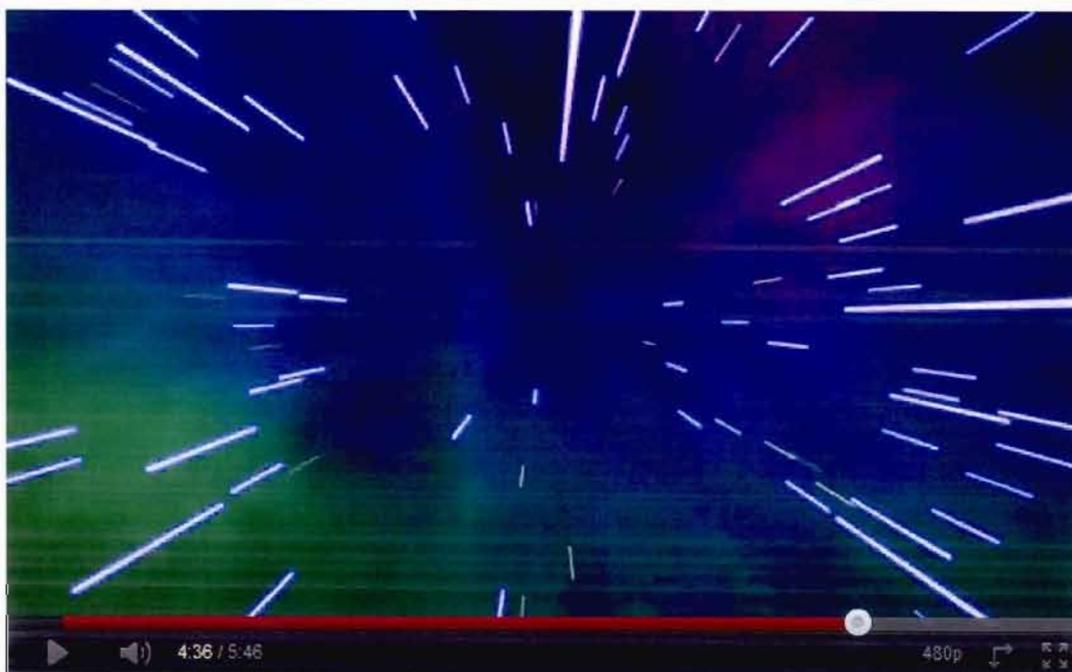


ILLUSTRATION 5.7

Vermilyea (réalisation), *My Girls* de Animal Collective, 2008

3^e partie du clip. Arrêt sur image :
permutation et disparition des silhouettes



ILLUSTRATION 5.8

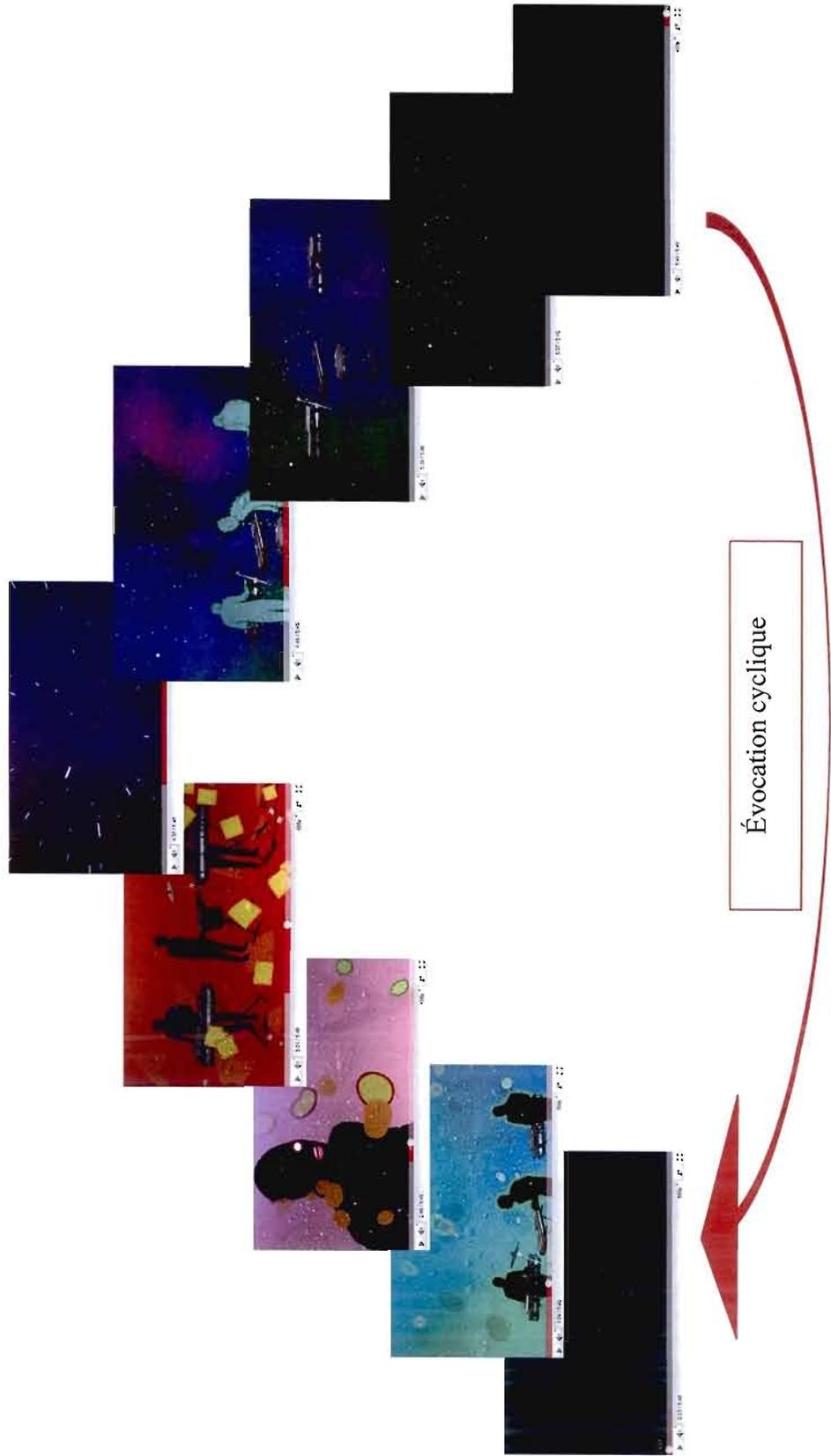
Vermilyea (réalisation), *My Girls* de Animal Collective, 2008

3^e partie du clip. Arrêt sur image :
persistance des instruments de musique et de l'univers



ILLUSTRATION 5.9

Vermilyea (réalisation), *My Girls* de Animal Collective, 2008
Séquence narrative du vidéoclip



BIBLIOGRAPHIE

ALIZART, Mark (dir.). 2008a. *Traces du sacré*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 180 p.

_____ (dir.). 2008b. *Traces du sacré*, catalogue d'exposition. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 453 p.

ARDENNE, Paul. 2006. *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*. Paris : Flammarion, 466 p.

_____. 1999. *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*. Paris : Dis voir, 122 p.

ARSENIE-ZAMFIR, Racula. 2007 (9 mai). « Pourquoi le corps sans organe est-il "plein" ? ». In *Europhilie : plateforme recherche*. En ligne. <www.europhilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/Zamfir.pdf>. Consulté 3 mai 2011.

AUGÉ, Marc. 1992. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 149 p.

_____. 1979. *Symbole, fonction, histoire : les interrogations de l'anthropologie*. Paris : Hachette, 216 p.

BATAILLE, Georges. 2006. *Théorie de la religion*. Paris : Gallimard, 159 p.

_____. 1954. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 181 p.

BASTIDE, Roger. 1977. *Art et société*. Paris : Payot, 211 p.

BAUER, Sébastien. 2006. « Inconditionné ». In *Dictionnaire des concepts philosophiques*, sous la dir. de Michel BLAY, p. 414. Paris : Larousse & CNRS.

_____. 2006. « Inconditionné ». In *Dictionnaire des concepts philosophiques*, sous la dir. de Michel BLAY, p. 414. Paris : Larousse & CNRS.

- BAUER, Sébastien et Dalibor FRIOUX. 2006. « Immanence ». In *Dictionnaire des concepts philosophiques*, sous la dir. de Michel BLAY, p. 406-408. Paris : Larousse & CNRS.
- BELLAH, Robert. 1973. « La religion civile en Amérique ». *Archives de sciences sociales des religions*, n° 35, p. 7-22.
- BELTING, Hans. 2004. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard, 346 p.
- BISHOP, Claire. 1998. « Rineke Dijkstra. The Naked Immediacy of Photography ». *Flash Art*, vol. 31, n° 203, nov.-déc., p. 86-89.
- BOISSEAU, Lise. 2008. *Initiation au langage des arts visuels*. Québec : Presses de l'Université Laval, 118 p.
- BOISVERT, Yves et Lawrence OLIVIER (dir.). 2000. *À chacun sa quête de sens. Les nouveaux visages de la transcendance*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 216 p.
- BORGEAUD, Philippe. 2005. « D'Antigone à Érigone ». In *Antigone et le devoir de sépulture*, sous la dir. de Muriel GILBERT, p. 44-58. Genève : Labor et Fides.
- BOUVIER, Pierre. 2000. *La socio-anthropologie*. Paris : Armand Colin, 222 p.
- _____. 1995. *Socio-anthropologie du contemporain*. Paris : Galilée, 175 p.
- BRISSON, Marcelle. 1977. *Expérience religieuse et expérience esthétique*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 255 p.
- BRUAIRE, Claude. 2006. « Absolu ». In *Dictionnaire de la philosophie*, p. 11-18. Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel.
- BRYSON, Norman. 1983. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven : Yale University Press, 189 p.
- CAILLÉ, Alain. 2003. « Nouvelles thèses sur la religion ». *Revue du MAUSS : Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, vol. 2, n° 22, p. 318-327.
- CARRERA, Gaston Fernandez. 1991. *La fable vraie, l'art contemporain dans le piège de Dieu*. Coll. « Essais », n° 3. Bruxelles : La Lettre volée/Ante Post, 204 p.
- CASEY, Edward S. 2002. « Le lieu du sublime. Vers un sublime postmoderne dans le sillage de Kant ». *Revue d'esthétique*, n° 42, p. 137-152.

- CHAGNON, Roland. 1986. « Religion, sécularisation et déplacement du sacré ». In *Religion et culture au Québec : figures contemporaines du sacré*, sous la dir. de Yvon DESROSIERS, p. 21-51. Montréal : Fides.
- COLETTE, Jacques. 2006. « Dieu ». In *Dictionnaire de la philosophie*, p. 538-547. Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel.
- CONTE, Richard et Marion LAVAL-JEANTET. 2008. *Du sacré dans l'art actuel ?* Paris : Klincksieck, 172 p.
- COURTINE-DENAMY, Sylvie. « Altérité ». In *Dictionnaire de la philosophie*, p. 60-68. Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel.
- CRUMLIN, Rosemary. 1998. *Beyond Belief*. Melbourne: National Gallery of Victoria, 208 p.
- CUVILIER, Armand (dir.). 1964. « Absolu ». In *Nouveau dictionnaire de philosophie*, p. 12. Paris : Armand Colin.
- DANTO, Arthur. 1981. *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Paris : Seuil, 328 p.
- DE CERTEAU, Michel. 1982. « Introduction » et « Un lieu pour se perdre ». In *La fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, p. 9-99. Paris : Gallimard.
- _____. 1974. « L'opération historique ». In *Faire de l'histoire*, sous la dir. de Jacques LE GOFF et Pierre NORA, p. 3-36. Paris : Gallimard.
- DELEUZE, Gilles et Felix GUATTARI. 1980. « 6. 28 novembre 1947. Comment se faire un CoS ». In *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 185-204.
- DE LOISY, Jean. « Traces du sacré ». 2008 (4 juillet). In *Centre Pompidou : Dossier pédagogique*. En ligne. <www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-tracesdusacre/ENS-tracesdusacre.html> Consulté le 3 octobre 2009.
- DES AULNIERS, Luce *et al.* 1996. « La mort dans l'art contemporain ». *Frontières*, vol. 9, n° 1, printemps-été, p. 9-19.
- DESCOMBES, Vincent. 1991. « Le pouvoir d'être soi. Paul Ricœur. Soi-même comme un autre ». *Critique*, tome 47, n° 529-530, juin-juillet, p. 545-576.

- DEWITT, Jacques. 2003. « Croire ce que l'on croit ». *Revue du MAUSS : Qu'est-ce que le religieux? Religion et politique*, vol. 2, n° 22, p. 62-89.
- DOUGLAS, Mary. 1992. *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de souillure*. Paris : La Découverte, 197 p.
- DUMÉRY, Henry. 2006. « Éternité ». In *Dictionnaire de la philosophie*, p. 710. Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel.
- DURKHEIM, Émile. 2005. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : Presses Universitaires de France, 647 p.
- ECKART, Christian, Harry PHILBRICK et Osvaldo ROMBERG (conservateurs). 2000. *Faith: The Impact of Judeo-Christian Religion on Art at the Millennium*. Ridgefield : Aldrich Museum of Contemporary Art, 120 p.
- ELIADE, Mircea. 1991. *Images and Symbols : Studies in Religion Symbolism*. Princeton : Princeton University Press, 192 p.
- _____. 1972. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 187 p.
- ELKINS, James et David MORGAN (dir.). 2009. *Re-Enchantment*. Chicago, Routledge, 321 p.
- _____. 2004. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York : Routledge, 136 p.
- FERRY, Luc. 2006. *Apprendre à vivre : traité de philosophie à l'usage des jeunes générations*. Paris : Plon, 302 p.
- _____. 1996. *L'homme-Dieu ou Le sens de la vie*. Paris : Librairie générale française, 184 p.
- FERRY, Luc et Marcel GAUCHET. 2004. *Le religieux après la religion*. Paris : Grasset, 144 p.
- FINKIELKRAUT, Alain. 1984. *La sagesse de l'amour*. Paris : Gallimard, 208 p.
- FISCHER, Hervé. 2010. *L'avenir de l'art*. Montréal : VLB éditeur, 220 p.
- FOUCAULT, Michel. 2009. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris : Lignes, 64 p.

FREITAG, Michel. 1999. « La dissolution postmoderne de la référence transcendantale ». *Cahiers de recherche sociologique*, n° 33, p. 181-216.

GERVAIS, Bertrand. 2009. *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*. Montréal : Le Quartanier, 232 p.

_____. 2004. « De quelques enjeux de l'interprétation ». In *De l'interprétation en arts visuels*, sous la dir. de Nycole PAQUIN, p. 15-35. Montréal : Triptyque.

GIBSON, Michael Francis. 2002. *Ces lois inconnues. Pour une anthropologie du sens de la vie*. Paris : Métailié, 221 p.

GOY, Mathias. 2006. « Transcendance ». In *Dictionnaire des concepts philosophiques*, sous la dir. de Michel BLAY, p. 796-797. Paris : Larousse & CNRS.

GRENIER, Catherine. 2003. *L'art contemporain est-il chrétien ?* Nîmes : Jacqueline Chambon, 130 p.

GRONDIN, Jean. 2009. *La philosophie de la religion*. Coll. « Que sais-je ? », n° 3839. Paris : Presses Universitaires de France, 127 p.

_____. 2006. *L'herméneutique*. Coll. « Que sais-je ? », n° 3758. Paris : Presses Universitaires de France, 123 p.

_____. 2003. *Du sens de la vie*. Saint-Laurent : Bellarmin, 143 p.

GROYS, Boris. 2008. « The Topology of Contemporary Art ». In *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, sous la dir. de Nancy CONDEE, Terry SMITH et Okwui ENWEZOR, p. 71-80. Durham : Duke University Press.

GUIBET LAFAYE, Caroline. 2006. « Immanence ». In *Dictionnaire des concepts philosophiques*, sous la dir. de Michel BLAY, p. 1-2. Paris : Larousse & CNRS.

HABERMAS, Jürgen. 1994. « Transcendance de l'intérieur, transcendance de l'ici-bas ». In *Textes et contextes. Essais de reconnaissance théorique*, p. 85-110. Paris : Cerf.

_____. 1993. *La pensée postmétaphysique*. Paris : Armand Colin, 286 p.

HUSSERL, Edmund. 1950. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. par Paul Ricoeur. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris : Gallimard, 567 p.

JAMES, William. 1999. *L'expérience religieuse. Essai de psychologie descriptive*. Paris : Bibliothèque de l'Homme, 576 p.

JEFFREY, Denis. 1999. « Religion et postmodernité : un problème d'identité ». *Religiologiques*, n° 19, printemps, p.15-30.

JOLY, Martine. 2009. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Armand Colin, 124 p.

JONAS, Hans. 1990. « Questions de fondement et de méthode ». In *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*, p. 47-72. Paris : Cerf.

Jon Vermilyea. 2011 (11 août). In *Animation*. En ligne. <www.jonvermilyea.com>. Consulté le 11 août 2011.

KANT, Emmanuel. 1965. *Critique de la raison pure*. Paris : Presses Universitaires de France, 586 p.

Kate O'Brien Creative. 2011 (3 avril). In *Bio*. En ligne. <www.kateobriencreative.com>. Consulté le 8 juin 2011.

KAUFMAN, Gordon. D. 1975. *La question de Dieu aujourd'hui*. Paris : Cerf, 327 p.

KOLAKOWSKI, Leszek. 2003. « La revanche du sacré dans la culture profane ». *Revue du MAUSS : Qu'est-ce que le religieux? Religion et politique*, vol. 2, n° 22, p. 55-61.

LANGLOIS, Luc et Yves Charles ZARKA (dir.). 2006. *Les philosophes et la question de Dieu*. Paris : Presses Universitaires de France, 416 p.

LAPLANTINE, François. 2005. « L'obsession sémantique ». In *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, p. 73-98. Paris : Téraèdre.

LAUZON, Rachel, 2005. « Le corps comme lieu de questionnement de la notion d'identité dans le travail de Rineke Dijkstra et de Vanessa Beecroft ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 109 p.

LEFEBVRE, Sylvie. 2003. « Esthétique et théologie : un doute critique sur le paradigme constructiviste ». *Religiologiques*, n° 26, p. 79-86.

LÉVINAS, Emmanuel. 2006. « Infini ». In *Dictionnaire de la philosophie*, p. 991-1001. Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel.

_____. 2006. « Totalité et totalisation ». In *Dictionnaire de la philosophie*, p. 1874-1896. Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel.

_____. 1984. *Transcendance et intelligibilité*. Genève : Labor & Fides, 69 p.

_____. 1965. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. La Haye : Martinus Nijhoff, 284 p.

LEVITTE-HARTEN, Doreet (dir.). 1999. *Heaven*. Ostfildern : Cantz, 256 p.

LUCIER, Pierre. 2005. « Culture et transcendance : éléments de cadrage d'un axe de recherche », non publié. Québec : Chaire Fernand-Dumont sur la culture, INRS-Urbanisation, Culture et Société, 22 p.

MARIN, Louis. 1995. « Sémiologie de l'art ». In *Encyclopædia universalis*, p. 886-889. Paris : Encyclopædia universalis et Albin Michel.

MCGUIRE, Meredith B. 2008. *Lived Religion. Faith and Practice in Everyday Life*. New York : Oxford University Press, 304 p.

MISRAHI, Robert. 2006. « Immanence et transcendance ». In *Dictionnaire de la philosophie*, p. 941-948. Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel.

MITCHELL, William J.T. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 226 p.

_____. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 445 p.

ONFRAY, Michel. 2003. *Archéologie du présent : manifeste pour une esthétique cynique*. Paris : Grasset, 126 p.

Ordre des sages femmes du Québec. 2008 (24 août). « L'accouchement à domicile : un libre choix éclairé ». In *L'Ordre des sages femmes du Québec : Documentation*. En ligne. <www.osfq.org/accouchement.htm>. Consulté le 10 juillet 2011.

OTTO, Rudolf. 1969. *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 238 p.

PAILLÉ, Pierre. 2006. *La méthodologie qualitative. Posture de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin, 238 p.

PAPARONI, Demetrio. 2007. *Eretica. La transcendance et le profane dans l'art contemporain*. Paris : Skira, 263 p.

PAQUIN, Nycole. 1991. *L'objet-Peinture. Pour une théorie de la réception*. Montréal : HMH Hurtubise, 139 p.

PIETTE, Albert. 1993. *Les religiosités séculières*. Coll. « Que sais-je ? », n° 2764. Paris : Presses Universitaires de France, 127 p.

PLATE, S. Brent. 2006. *Blasphemy. Art that Offends*. Londres : Black Dog Publishing, 190 p.

POISSANT, Louise. et Pierre TREMBLAY. 2010. *Esthétique des arts médiatiques. Ensemble Ailleurs*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 457 p.

RIBON, Michel. 1999. *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe*. Paris : Kimé, 288 p.

RICARD, Marie-Andrée. 2006. « La mort de Dieu et la nouvelle destination de l'homme ». In *Les philosophes et la question de Dieu*, sous la dir. de Luc LANGLOIS et Yves Charles ZARKA, p. 255-271. Paris : Presses Universitaires de France.

RICŒUR, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 428 p.

_____. 1986. *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil, 409 p.

ROSS Simonini. 2005 (25 août). « Interview: Geologist and Avey Tare of Animal Collective ». In *Identity Theory. A Literary Website : Music*. En ligne. <www.identitytheory.com/audio/ross_animal.php>. Consulté le 28 août 2011.

SAINT-GIRONS, Baldine. 2005. *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*. Coll. « Littérature & idée ». Paris : Desjonquères, 247 p.

SAINT-MARTIN, Fernande. 1991. « Fondements sémantiques des grammaires spatiales », *Degrés*, n° 67, p. 1-24.

SARTRE, Jean-Paul. 1943. « Introduction » et « Transcendance ». In *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, p. 11-34. Paris : Gallimard.

SERVIER, Jean. 1980. *L'homme et l'invisible*. Paris : Imago, 375 p.

SCHAPIRO, Mayer. 2000. *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*. Paris : Macula, 207 p.

_____. 1982. « Sur quelques problèmes de la sémiotique de l'art visuel ». In *Style artiste et société*, p. 7-34. Paris : Gallimard.

SOLÈRE, Jean-Luc. 2006. « Transcendants ». In *Dictionnaire des concepts philosophiques* sous la dir. de Michel BLAY, p. 797-798. Paris : Larousse & CNRS.

SOURRIAU, Étienne. 1955. *La condition humaine vue à travers l'art*. Paris : Centre de documentation universitaire, 147 p.

ST-GELAIS, Thérèse. 2001. « Rineke Dijkstra. Une communauté de solitudes ». *Parachute. L'idée de communauté*, n° 102, p. 16-31.

THOMAS, Joël. (dir.). 1998. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris : Ellipses, 319 p.

Denis Thouard. 2002 (1^{er} septembre). « Qu'est-ce qu'une "herméneutique critique" ? », 18 p. In *Méthodos. Savoirs et textes : 2, 2002 Esprit Mind/Geist*. En ligne. <methodos.revues.org/100>. Consulté le 3 juin 2011.

TRIGANO, Schmuël. 2003. « Les torsions de la transcendance ». *Revue du MAUSS : Qu'est-ce que le religieux? Religion et politique*, vol. 2, n° 22, p. 51-54.

_____. 2001. *Qu'est-ce que la religion? La transcendance des sociologues*. Paris : Flammarion, 331 p.

VAILLANCOURT, Jean-Guy. 2001. « Religion, écologie, environnement ». In *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, sous la dir. de Jean-Marc LAROUCHE et Guy MENARD, p. 439-504. Québec : Presses de l'Université Laval.

VALANDIER, Paul. « Le divin après la mort de Dieu selon Nietzsche ». In *Les philosophes et la question de Dieu*, sous la dir. de Luc LANGLOIS et Yves Charles ZARKA, p. 273-286. Paris : Presses Universitaires de France.

VALLÉE, Anne-Elizabeth. 2004. « L'art de la miniature au Bas-Canada entre 1825 et 1850 : Gerome Fassio et ses contemporains ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 270 p.

WEBER, Max. 1965. « Le sens de la "neutralité axiologique" ». In *Essai sur la théorie de la science*, p. 399-477. Paris : Plon.

WILLAIME, Jean-Pierre. 2003. « La religion : un lien social articulé au don ». *Revue du MAUSS : Qu'est-ce que le religieux? Religion et politique*, vol. 2, n° 22, p. 247-268.

WILSON, Katherine, « A New Steam of Consciousness ». 2010 (21 mai). *National Times : 21 mai 2010*. En ligne. <www.theage.com.au/opinion/society-and-culture/a-new-steam-of-consciousness-20100521-w0mg.html#ixzz1R3TV78Ix>. Consulté le 2 juin 2011.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. 2009. *Le sacré*. Coll. « Que sais-je? », n° 1912. Paris : Presses Universitaires de France, 127 p.

_____. 2006. *L'imaginaire*. Coll. « Que sais-je? », n° 649. Paris : Presses Universitaires de France, 125 p.