UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SACRÉ ET ART CONTEMPORAIN
LE THÈME DE L'ÉDEN CHEZ MARC QUINN, RAQIB SHAW ET SARKIS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
FANNY CURTAT

JANVIER 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.»

REMERCIEMENTS

Entreprendre une maîtrise fut pour moi l'occasion de constater et d'apprécier tout le support que m'offraient mes professeurs et mon entourage. Tout au long de la production de ce mémoire, on me témoigna une aide et un soutien indéfectibles, dont je suis très reconnaissante. Mes premiers remerciements sont pour mon directeur, Jean-Philippe Uzel : merci pour vos conseils et vos lumières lors de la réalisation de ce travail, mais également de m'avoir donné le goût et la passion de l'histoire de l'art. Un merci très chaleureux à Alain Laframboise, artiste et professeur d'histoire de l'art : merci pour votre aide si généreuse, si fidèle et si précieuse.

Merci à mes inestimables amies, Lucie Maisonneuve, Crystelle Bédard et Véronique Béland : merci pour votre patience, votre présence, vos conseils, vos encouragements, votre gentillesse et votre écoute assidue. Merci à ma famille, à qui je dois un support tant technique que moral : merci à ma mère, Brigitte Tarteaut, ma correctrice de toujours, mon père Jean-Pierre Curtat, mon frère Jean-Loup Curtat et mon oncle Michel Curtat. Merci d'avoir été à mes côtés et d'avoir trouvé des solutions là où je voyais des problèmes. Merci à ma merveilleuse famille d'outre-mer chez qui j'ai trouvé générosité, amour et encouragement. Enfin, un merci empreint de tendresse pour mes grands-parents, Jacques Curtat et Marthe Chassé, dont le souvenir m'accompagne à chaque instant et que je remercie d'avoir eu une foi inébranlable en moi, et ce dès le début. Ce mémoire leur est dédié.

Finalement, un mot pour remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour l'aide financière qui me permit de mener à bien la réalisation de ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii
TABLE DES MATIÈRES iii
LISTE DES ILLUSTRATIONS vi
RÉSUMÉ xviii
INTRODUCTION 1
CHAPITRE I 10
GENÈSE D'UNE HYPOTHÈSE L'incarnation tautologique 10
1.1 Réenchantement de l'art actuel : redéploiement éclectique, terminologie équivoque et « confusionnisme » 11
1.2 Nihilisme et incarnation : la perte de la transcendance comme condition de possibilité 15
1.3 Incarnation tautologique : une hypothèse et son fondement 19
1.4 Conclusion : formuler l'indication formelle 25
CHAPITRE II 28
GARDEN Le triple mouvement de l'incarnation tautologique 28
2.1 Mouvement historique : relecture du mythe 33
2.1.1 Temps et rapprochement : anachronisme et survivance 33
2.1.2 *Pars destruens* : installation et ironie 37
2.1.3 *Pars construens* : retour tautologique 41
2.2 Mouvement spatial : relecture de l'au-delà 45
2.2.1 Explorer la mort : lieu et structure (premier espace) 45
2.2.2 Explorer la mort : le lieu de l'image (deuxième espace) 48
2.2.3 L'espace-temps ou le temps-espace : une mort incarnée 49
2.3 Mouvement spirituel : relecture de la croyance 52
2.3.1 Dynamique de la Chute : incarnation et tautologie 52

2.3.2 Faille de la connaissance : triple échec du savoir 55
2.3.3 La mort des certitudes : spiritualité et déplacement 59
2.4 Conclusion : la mort incarnée 62
CHAPITRE III 65
GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS III L'ouverture trinitaire (entre surface et carnation) 65
3.1 Changement de perspective sur la sexualité : l'ouverture grotesque 71
3.1.1 Paradis parodié : un Éden grotesque 71
3.1.2 *Ostentatio genitalium* : une génitalité béatifiée 76
3.1.3 Une Chute renversée : tautologie du Créateur 79
3.2 Changement de perspective sur la corporalité : chair humaine et chair visuelle (un corps ouvert) 81
3.2.1 Un corps de matière : une chair crucifiée 81
3.2.2 Un corps métaphorique : nature de la corporalité 84
3.3 Changement de perspective sur l'homme : l'ouverture de l'indéterminisme 86
3.3.1 Trinité de la surface : profondeur et indétermination 86
3.3.2 Perte de l'Unique : l'homme et son image (*Ecce Homo*) 90
3.4 Conclusion : la carnation incarnée 94
CHAPITRE IV 97
AU COMMENCEMENT 19380 La place de l'homme (télescopages et fragmentations) 97
4.1 L'homme et l'univers : le récit fragmenté 102
4.1.1 L'origine comme événement : retournement du sujet 102
4.1.2 Le temps fragmenté : retournement de la narration 107
4.1.3 Le récit tautologique : anachronisme et développement 110
4.2 L'homme et la tradition : la place de l'homme, une affaire de linguistique 113
4.2.1 La présence du passé : problématique actuelle (le montage) 113
4.2.2 Une tradition fragmentée : l'hérésie du présent (la fragmentation) 115
4.2.3 Un présent à construire : un langage tautologique 117

4.3 Une place parmi les hommes : le rhizome et le sens commun 120
4.3.1 Une quête de sens : le rhizome et la perte de l'unique 120
4.3.2 La quête d'une place : l'insituable, un problème discursif 121
4.3.3 Le sacré et son partage : l'homme et l'humanité 122
4.4 Conclusion : le Verbe incarné 125
CONCLUSION 128
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 136
ILLUSTRATIONS 146

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Illustration — Page

1 Janet McKenzie, *Jesus of the People*, 1999, couverture du numéro spécial « Jesus 2000 » *National Catholic Reporter*, 24 décembre 1999. Matériaux et dimensions non précisés.
Illustration tirée du site de l'artiste, http://www.janetmckenzie.com/joppage1.html.
Consulté le 3 janvier 2012. 147

2 Édouard Manet (1832-1883), *Le Christ mort et les anges*, 1864, Huile sur toile. 179 x 150 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
Illustration tirée de Françoise Cachin (1994). *Manet : « j'ai fait ce que j'ai vu »*, Paris : Gallimard / Réunion des musées nationaux, Coll. « Découvertes Gallimard », p. 63 148

3 Marc Quinn (1964-), *Garden*, 2000, Pièce réfrigérée, acier inoxydable, réservoirs en acrylique, verre chauffé, miroirs, matériel de réfrigération, silicone liquide à – 20 °C, tourbe, plantes. Installée dans le cadre de l'exposition *Marc Quinn*, Milan : Fondazione Prada. 320 x 1270 x 543 cm, White Cube, Londres.
Illustration tirée du site de la galerie *White Cube*, http://whitecube.com/artists/quinn/frozensculptures/
Consulté le 15 décembre 2011 149

4 Marc Quinn (1964-), *Garden*, 2000, Pièce réfrigérée, acier inoxydable, réservoirs en acrylique, verre chauffé, miroirs, matériel de réfrigération, silicone liquide à – 20 °C, tourbe, plantes. Installée dans le cadre de l'exposition *Marc Quinn*, Milan : Fondazione Prada. 320 x 1270 x 543 cm, White Cube, Londres, détail.
Illustration tirée du site de la galerie *White Cube*, http://whitecube.com/artists/quinn/frozensculptures/.
Consulté le 15 décembre 2011 149

5 Marc Quinn (1964-), *Garden*, 2000, Pièce réfrigérée, acier inoxydable, réservoirs en acrylique, verre chauffé, miroirs, matériel de réfrigération, silicone liquide à – 20 °C, tourbe, plantes. Installée dans le cadre de l'exposition *Marc Quinn*, Milan : Fondazione Prada. 320 x 1270 x 543 cm, White Cube, Londres, détail.
Illustration tirée du site de l'artiste, http://www.marcquinn.com/work/view/subject/garden/#/2676 Consulté le 8 janvier 2012..... 150

6 Marc Quinn (1964-), *Garden Twice*, 2000, œuvre photographique réalisée à partir de l'œuvre *Garden*, 2000, Pièce réfrigérée, acier inoxydable, réservoirs en acrylique, verre chauffé, miroirs, matériel de réfrigération, silicone liquide à – 20 °C, tourbe, plantes. Installée dans le cadre de l'exposition *Marc Quinn*, Milan : Fondazione Prada. 320 x 1270 x 543 cm, collection privée.
Illustration tirée du site de la société de ventes aux enchères *Phillips de Pury & Company,* http://www.phillipsdepury.com/auctions/lot-detail/MARC-QUINN/UK010211/299/9/1/12/detail.aspx Consulté le 8 janvier 2012..... 150

7 Marc Quinn (1964-), *Garden*, 2000, Pièce réfrigérée, acier inoxydable, réservoirs en acrylique, verre chauffé, miroirs, matériel de réfrigération, silicone liquide à – 20 °C, tourbe, plantes. Installée dans le cadre de l'exposition *Marc Quinn*, Milan : Fondazione Prada. 320 x 1270 x 543 cm, White Cube, Londres, détail.
Illustration tirée du site *artnet*, http://www.artnet.com/ galleries/artwork_detail.asp?G=&gid=832&which=&ViewArtistBy=&aid=13895&wid=41749&source=artist&sortby=imgorder&rta= http://www.artnet.com, Consulté le 9 janvier 2012..... 151

8 Damien Hirst (1965-), *Adam & Eve (Banished from the Garden)*, 2000, Acier et vitrines de verre. 221 x 427 x 122 cm, Gagosian Gallery, New York. Crédit photographique : Johnnie Shand-Kydd.

Illustration tirée de Uta Grosenick (dir.) et Burkhard Riemschneider (dir.) (2002). *Art Now : artistes au début du 21ème siècle*, Paris / Köln / Londres : Taschen, p. 135. 152

9 Sam Taylor-Wood (1967-), *Self Pietà*, 2001, Photographie noir et blanc. 128 x 128 cm, Jay Jopling / White Cube, Londres.
Illustration tirée de Demetrio Paparoni (dir.) (2007). *Eretica : The Transcendent and the Profane in Contemporary Art*, Milan : Skira, p. 13..... 153

10 Marc Quinn (1964-), *Angel*, 2006, Bronze peint. 30 x 14 x 16,5 cm, Jay Jopling / White Cube, Londres. Crédit photographique : Stephen White.
Illustration tirée de Demetrio Paparoni (dir.) (2007). *Eretica : The Transcendent and the Profane in Contemporary Art*, Milan : Skira, p. 34..... 154

11 Marc Quinn (1964-), *Self*, 1991, Sang de l'artiste, acier inoxydable, plexiglas et système de réfrigération. 208 x 63 x 63 cm, Jay Jopling / White Cube, Londres. Crédit photographique : Stéphen White.
Illustration tirée de Demetrio Paparoni (dir.) (2007). *Eretica : The Transcendent and the Profane in Contemporary Art*, Milan : Skira, p. 172..... 155

12 Carlo Crivelli (1435?-1495?), *Lamentation sur le Christ mort*, 1473, Tempéra sur bois. Dimensions non précisées, cathédrale S. Emidio, Capella del Sacramento, Ascoli Piceno.
Illustration tirée de Georges Didi-Huberman (2007). *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard, Coll. « Le temps des images », p. 13. 156

13 Carlo Crivelli (1435?-1495?), *Lamentation sur le Christ mort*, 1473, Tempéra sur bois. Dimensions non précisées, cathédrale S. Emidio, Capella del Sacramento, Ascoli Piceno, détail.
Illustration tirée de Georges Didi-Huberman (2007). *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard, Coll. « Le temps des images »,

p. 14. 156

14 Carlo Crivelli (1435?-1495?), *Lamentation sur le Christ mort*, 1473, Tempéra sur bois. Dimensions non-précisées, cathédrale S. Emidio, Capella del Sacramento, Ascoli Piceno, détail.
Illustration tirée de Georges Didi-Huberman (2007). *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard, Coll. « Le temps des images », p. 15. 156

15 Maestro del Codice di San Giorgio, *Crucifixion*, 14ième siècle, Tempéra sur bois. Dimensions non précisées, Pinacothèque vaticane, Rome.
Illustration tirée de Georges Didi-Huberman (2007). *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard, Coll. « Le temps des images », p. 18. 157

16 Maestro del Codice di San Giorgio, *Crucifixion*, 14ième siècle, Tempéra sur bois. Dimensions non précisées, Pinacothèque vaticane, Rome, détail.
Illustration tirée de Georges Didi-Huberman (2007). *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard, Coll. « Le temps des images », p. 19. 157

17 Anonyme, *Miroir de l'humaine salvation*, [1500?], Jardin clos et fontaine scélée (Cant. IV, 12-13). Matériaux et dimensions non précisés. Musée Condé, Chantilly.
Illustration tirée de Pierre-Gilles Girault (dir.) (1995). *Jardins du Moyen Âge*, Paris : Le Léopard d'Or / Centre d'enluminure et de l'image médiévale, Abbaye de Noirlac, p. 56. 158

18 Anonyme, *La Vierge dans le jardin clos entouré par des anges et l'Église personnifiée*, 1494, Matériaux et dimensions non précisés. Dans Johannes Mauburnus, *Rosetum exercitiorum spiritualium* [Rosier des exercices spirituels], Zwolle.
Illustration tirée de Pierre-Gilles Girault (dir.) (1995). *Jardins du Moyen Âge*, Paris : Le Léopard d'Or / Centre d'enluminure et de l'image médiévale, Abbaye de Noirlac,

p. 72. 158

19 Maître E.S. (15ième siècle), *Petit Hortus Conclusus*, fin 15ième siècle, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Barbe et sainte Dorothée dans un jardin*, Gravure. Dimensions non précisées. Dresdener Galerie, Dresde. Illustration tirée de Pierre-Gilles Girault (dir.) (1995). *Jardins du Moyen Âge*, Paris : Le Léopard d'Or / Centre d'enluminure et de l'image médiévale, Abbaye de Noirlac, p. 74. 159

20 Anonyme, « La Vierge dans le jardin clos », 15ième siècle, dans le *Livre des Chants royaux*, Matériaux et dimensions non précisés. Crédit photographique : Giraudon. Bibliothèque nationale de France, Paris. Illustration tirée de Louis Hautecœur (1959). *Les jardins des dieux et des hommes*, Paris : Hachette, p. 81. 159

21 Peter Land (1966-), *Staircase*, 1998, Installation vidéo, projection double, 5 min, dimensions variables. Centre Pompidou (Manm), Paris. Illustration tirée du site de la fondation *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*, http://www.tba21.org/program/exhibitions/9/artwork/193?category=exhibitions. Consulté le 8 janvier 2012 160

22 Raqib Shaw (1974-), *Garden of Earthly Delights III*, 2003, Médiums mixtes sur trois panneaux. Chaque panneau : 305 x 152,5 cm ; dimension de l'ensemble : 305 x 457,5 cm, collection privée. Illustration tirée du site *The City Review*, http://www.thecityreview.com/ashmoma.html. Consulté le 8 janvier 2012 161

23 Raqib Shaw (1974-), *Garden of Earthly Delights III*, 2003, Médiums mixtes sur trois panneaux. Chaque panneau : 305 x 152,5 cm ; dimension de l'ensemble : 305 x 457,5 cm, collection privée, detail. Illustration tirée de Fereshteh Daftari (dir.) (2006). *Without Boundary : Seventeen Ways of Looking*, Catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 26 février – 22 mai 2006, New York : The Museum of Modern Art, p. 17. 161

24 Raqib Shaw (1974-), *Garden of Earthly Delights III*, 2003, Médiums mixtes sur trois panneaux. Chaque panneau : 305 x 152,5 cm ; dimension de l'ensemble : 305 x 457,5 cm, collection privée, detail.
Illustration tirée de Fereshteh Daftari (dir.) (2006). *Without Boundary : Seventeen Ways of Looking*, Catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 26 février – 22 mai 2006, New York : The Museum of Modern Art, p. 16. 162

25 Raqib Shaw (1974-), *Garden of Earthly Delights III*, 2003, Médiums mixtes sur trois panneaux. Chaque panneau : 305 x 152,5 cm ; dimension de l'ensemble : 305 x 457,5 cm, collection privée, detail.
Illustration tirée de Fereshteh Daftari (dir.) (2006). *Without Boundary : Seventeen Ways of Looking*, Catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 26 février – 22 mai 2006, New York : The Museum of Modern Art, p. 53. 163

26 Sultan Muhammad (1505-1550), *The Court of Gayumars*, [1522-40 ?], page du *Shahnameh* pour Shah Tamasp, Aquarelle, encre, colloïde or et argent sur papier. 32 x 23 cm, Aga Khan Trust for Culture, Geneva.
Illustration tirée de Fereshteh Daftari (dir.) (2006). *Without Boundary : Seventeen Ways of Looking*, Catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 26 février – 22 mai 2006, New York : The Museum of Modern Art, p. 16..... 164

27 Max Ernst (1891-1976), *L'ange du foyer ou Le Triomphe du surréalisme*, 1937, Huile sur toile. 114 x 146 cm, collection privée.
Illustration tirée du site du *Musée des beaux-arts du Canada*, http://www.gallery.ca/1930/apercu.htm, Consulté le 8 janvier 2012. 165

28 Katsushika Hokusai (1760-1849), *Le rêve de la femme du pêcheur*, [1860?], Estampe. Dimensions non-précisées.
Illustration tirée du blog de Noël Pécout sur le site du journal *Le Monde*, http://noelpecout.blog.lemonde.fr/2007/10/24/quest-ce-quun-sujet-profond-tournant-de-notre-monde/, Consulté le 8 janvier 2012..... 165

29 Jerôme Bosch (1450-1516), *Le jardin des délices*, 1480-1490, Huile sur trois panneaux. Panneau central : 220 x 195 cm ; chaque panneau latéral : 220 x 97,5 cm ; ensemble : 220 x 390 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Illustration tirée du site : http://www.penwith.co.uk/artofeurope/bosch.htm. Consulté le 8 janvier 2012. 166

30 Jérôme Bosch (1450-1516), *Le jardin des délices* (le retable fermé), Huile sur panneaux. 220 x 195 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, détail. Illustration tirée de Hans Belting (2005). *Hieronymus Bosch : Garden of Earthly Delights*, New York : Prestel, p. 9. 167

31 Jérôme Bosch (1450-1516), *Le jardin des délices* (panneau central), Huile sur panneaux. 220 x 195 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, détail. Illustration tirée de Hans Belting (2005). *Hieronymus Bosch : Garden of Earthly Delights*, New York : Prestel, p. 46. 168

32 Emmanuel Lambardos, *Crucifixion avec donateurs*, 1613-1618, Matériaux et dimensions non précisés. Héraklion, Crète. Illustration tirée de Alexandre Leupin (2000). *Phallophanies : la chair et le sacré*, Paris : Éditions du Regard, Coll. « L'art du regard », p. 4. 169

33 Emmanuel Lambardos, *Crucifixion avec donateurs*, 1613-1618, Matériaux et dimensions non précisés. Héraklion, Crète, détail. Illustration tirée de Alexandre Leupin (2000). *Phallophanies : la chair et le sacré*, Paris : Éditions du Regard, Coll. « L'art du regard », p. 5. 169

34 Cimabue (1240?-1302), *Crucifix*, [1270?], Peinture à l'huile. Dimensions non précisées, Église San Domenico, Arezzo. Illustration tirée du site *Larousse*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Cimabue_Crucifix/1006483. Consulté le 8 janvier 2012. 170

35 Anonyme, *Pietà*, [1450-1500?], icône. Matériaux et

dimensions non précisés. Monastère de Koutloumousiou, Mont Athos.
Illustration tirée de Alexandre Leupin (2000). *Phallophanies : la chair et le sacré*, Paris : Éditions du Regard, Coll. « L'art du regard », p. 80..... 171

36 Anonyme, *Crucifixion*, fin 12ième siècle, Mosaïque. Dimensions non précisées, San Marco, Venise.
Illustration tirée de Alexandre Leupin (2000). *Phallophanies : la chair et le sacré*, Paris : Éditions du Regard, Coll. « L'art du regard », p. 67..... 171

37 Andrea Mantegna (1431-1506), *Le Christ mort*, [1480?], Détrempe sur toile. 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milan, détail.
Illustration tirée de Alexandre Leupin (2000). *Phallophanies : la chair et le sacré*, Paris : Éditions du Regard, Coll. « L'art du regard », p. 125..... 172

38 Hans Baldung Grien (1484/1485-1545), *Sainte Famille*, 1511, Gravure sur bois. 37,5 x 24 cm, Geisberg 59.
Illustration tirée de Leo Steinberg (1983). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne,* Paris : Gallimard, Coll. « L'infini », p. 25. 173

39 Willem Key (1520?-1568), *Pietà*, après 1530, Matériaux non précisés. 127 x 99,5 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (réplique de la peinture à Munich, Alte Pinakothek).
Illustration tirée du site *Storia Delle Immagi*, http://www.storiadelleimmagini.it/2010/10/sessualita-cristo-arte-rinascimento-leo-steinberg/. Consulté le 9 janvier 2012. 174

40 Jacques Bellange (1575?-1616), *Pietà*, [1615?], Eau-forte. 30,7 x 19,7 cm, Robert-Dumesnil 86,8.
Illustration tirée de Leo Steinberg (1983). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne,* Paris : Gallimard, Coll. « L'infini », p. 107. 175

41 Ludwig Krug (1489?-1532), *Homme de Douleurs*, [1520?], Gravure. 11,8 x 7,8 cm, Hollstein 8.
Illustration tirée de Leo Steinberg (1983). *La sexualité du*

Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne, Paris : Gallimard, Coll. « L'infini », p. 107. 175

42 Anonyme, « Détail d'un album de peinture indienne de la fin du XVIII ième siècle », fin 18ième siècle, Matériaux et dimensions non précisés. Werner Forman Archive / collection privée.
Illustration tirée de Clifford Bishop (1997). *Le sexe et le sacré*, traduit de l'anglais par Philippe Cornu, Paris : Albin Michel, Coll. « Sagesses du monde », p. 145. 176

43 Anonyme, « Peinture du XVIIIe siècle montrant la *Janukurpura*, ou position "genoux-coudes" », 18ième siècle, Matériaux et dimensions non-précisés. Collection privée.
Illustration tirée de Clifford Bishop (1997). *Le sexe et le sacré*, traduit de l'anglais par Philippe Cornu, Paris : Albin Michel, Coll. « Sagesses du monde », p. 151. 176

44 Jan Van Eyck (1390?-1441) et Hubert Van Eyck (1366?-1436), *Retable de l'agneau mystique*, [1425-1432?], Huile sur bois. 134,3 x 237,5 cm, Église Saint-Bavon, Gand, détail.
Illustration tirée de Alain Mérot (2004). *Histoire de l'art : de l'an mil à nos jours*, Paris : Hazan, p. 132. [1995]..... 177

45 Raqib Shaw (1974-), *Garden of Earthly Delights VI*, 2004, Médiums mixtes sur bois. 188 x 122 cm, collection de l'artiste.
Illustration tirée du site *artkrush*, http://artkrush.com/mailer/issue29/popups/r2.html, Consulté le 9 janvier 2012. 178

46 Raqib Shaw (1974-), *Absence of God VI*, 2009, Acrylique, paillettes, émail et pierres de strass sur bois. 243,8 x 122 cm, White Cube, Londres.
Illustration tirée de Homi. K. Bhabha (2009). « An Art of Exquisite Anxiety », Honey Luard (dir.), *Raqib Shaw : Absence of God*, Catalogue de l'exposition itinérante, Londres : White Cube ; Vienne : Kunsthalle Wien, p. 64. 179

47 Sarkis (1938-), *Au commencement 19380*, 2001, Armoire

métallique, carton, lettres en néon, câbles. Installée dans la Bibliothèque publique d'information dans le cadre de l'exposition *Passages* (2010), Paris : Centre Pompidou. 209 x 197 x 45 cm, collection de l'artiste. Crédit photographique : Georges Meguerditchian.
Illustration tirée de Chantal Béret (dir.) (2010b). *Sarkis : Passages*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 10 février - 21 juin 2010, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 84-85. 180

48 Sarkis (1938-), *Au commencement 19380*, 2001, Armoire métallique, carton, lettres en néon, câbles. Photographiée dans l'atelier de l'artiste. 209 x 197 x 45 cm, collection de l'artiste.
Illustration tirée de Chantal Béret (dir.) (2010b). *Sarkis : Passages*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 10 février - 21 juin 2010, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 8. 181

49 Sarkis (1938-), *Au commencement 19380*, 2001, Armoire métallique, carton, lettres en neon, câbles. 209 x 197 x 45 cm, collection de l'artiste, detail.
Illustration tirée du site du *Centre Pompidou*, http://www.cnacgp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/8A1D4CBFAB1C01F2C125771100432B46?OpenDocument&sessionM=2.5.2&L=1. Consulté le 8 janvier 2012. 181

50 Sarkis (1938-), *Ikona * 11bis *, 22.8.1992*, 1992, Collage sur une icône grecque [1930] dans un cadre en bois doré [Istanbul, 1930]. 44,5 x 30,5 cm, collection de l'artiste.
Détail de la série *Ikones*, 1985-2009, Technique mixtes. Dimensions variables.
Illustration tirée de Chantal Béret (dir.) (2010b). *Sarkis : Passages*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 10 février - 21 juin 2010, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 60..... 182

51 Sarkis (1938-), *Ikones*,1985-2009, Technique mixtes. Dimensions variables, collection de l'artiste et de différents acquéreurs.
Illustration tirée de Chantal Béret (dir.) (2010b). *Sarkis : Passages*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 10 février - 21 juin 2010, Paris :

Éditions du Centre Pompidou, p. 91..... 182

52 Sarkis (1938-), *Film n°58, au commencement, le reflet*, 20.1.2004, 5'51" ; *Film n°72, au commencement l'apparition*, 11.2.2005, 3'36" ; *Film n°120, d'après Caspard David Friedrich, Paysage fluvial en montagne*, 29.2.2007, 3'46" ; *Film n°141, au commencement (croix)*, 15.1.2008, 1'50" ; *Film n°163, au commencement, le son de la rencontre*, 1.10.2004, 2'9" ; *Film n°80, au commencement la fin continue*, 18.4.2005, 4'33" ; *Film n°148, d'après Hokusai, Adonis et Rosée sur les herbes de l'amour*, 5.8.2008, 1'58" ; *Film n°52, au commencement, la lumière*, 23.6.2003, 6' ; *Film n°71, au commencement, le toucher, la tête*, 31.1.2005, 7'23" ; *Film n°91, au commencement, Litany*, 27.12.2007, 7'38" ; *Film n°149, au commencement, le rouge Bengale*, 7.1.2009, 1'32" ; *Film n°59, au commencement, Amore*, 12.2.2004, 6'54", 1997-2009, collection de l'artiste, details.
Illustration tirée de Chantal Béret (dir.) (2010b). *Sarkis : Passages*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 10 février - 21 juin 2010, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 113..... 183

53 Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, Paris, contexte de l'œuvre *Au commencement 19380* (2001) dans l'exposition *Passages* (10 février – 21 juin 2010). Credit photographique : Georges Megierditchian.
Illustration tirée de Chantal Béret (dir.) (2010b). *Sarkis : Passages*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 10 février - 21 juin 2010, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 84-85..... 184

54 Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, Paris.
Illustration tirée du site *Contre point*, http://www.contrepoint.info/?p=572. Consulté le 9 janvier 2012..... 185

55 Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, Paris.
Illustration tirée du site de la *BPI*, http://www.bpi.fr/fr/index.html. Consulté le 9 janvier

2012. 185

56 Mariko Mori (1967-), *Pureland*, 1996-1998, Photos en couleurs sous verre, 5 éléments. Un élément : 305 x 122 x 2 cm ; l'ensemble de l'installation : 305 x 610 x 2 cm. Deitch Projects, New York.
Illustration tirée de Uta Grosenick (dir.) (2005). *Women Artists : femmes artistes du XX^e^ et du XXI^e^ siècle*, Paris / Köln / Londres : Taschen, 352 p. 186

57 Mariko Mori (1967-), *Pureland*, 1996-1998, Photos en couleurs sous verre, 5 éléments. Un élément : 305 x 122 x 2 cm ; l'ensemble de l'installation : 305 x 610 x 2 cm. Deitch Projects, New York, détail.
Illustration tirée de Uta Grosenick (dir.) (2005). *Women Artists : femmes artistes du XX^e^ et du XXI^e^ siècle*, Paris / Köln / Londres : Taschen, 352 p. 186

RÉSUMÉ

La problématique de ce mémoire s'ancre dans notre contexte actuel, caractérisé par un double mouvement de sécularisation de la sphère sociale et de « réenchantement » ou de « resacralisation » dans les sphères artistique, culturelle et intellectuelle. Partant de cette dichotomie singulière, ce projet de recherche constitue une tentative d'élucider ce rapport complexe entre l'art actuel — immergé dans le nihilisme de la postmodernité — et une forme hybride et non définie de sacré.

Face à l'ampleur d'une telle question et à l'éclectisme de son sujet, ce mémoire se resserre autour de la volonté de donner un sens à cet éclatement à travers le développement d'une notion originale, celle d'incarnation tautologique. Pivotant sur un renversement nihiliste du dogme de l'incarnation, cette idée — outil conceptuel plutôt que concept — restructure le sacré en dehors de la présence d'un Dieu, faisant alors de cette perte de la transcendance l'occasion de réfléchir le sacré sous un jour totalement humain. L'ensemble de ce mémoire est ainsi consacré à la précision de cet outil théorique.

L'objectif n'étant ni de faire système au sein de l'hétérogénéité actuelle ni d'établir une typologie du champ artistique, ce mémoire se penche sur l'étude d'un même thème, celui du paradis terrestre, tel que repris par trois œuvres contemporaines dont les analyses ont pour but de préciser la teneur théorique de cette incarnation tautologique. Ces trois œuvres — soit *Garden* (Marc Quinn 2000), *Garden of Earthly Delights III* (Raqib Shaw 2003) et *Au commencement 19380* (Sarkis 2001) — unies autour de leur appropriation de la thématique du paradis judéo-chrétien, permettent à cette recherche de se centrer autour d'une actualisation de l'Éden. Partant ainsi du prédicat selon lequel cette sacralité postmoderne serait dé-divinisée, nous adoptons un regard iconologique afin de traquer ce motif édénique et d'en mesurer l'actualisation et la pertinence. Le but est de voir le fonctionnement de cette incarnation tautologique dans les œuvres et d'en préciser ainsi les répercussions sur la notion de sacré et de croyance pour notre contemporanéité. Ainsi se dévoile un sacré empreint d'humanité et de nihilisme.

Mots clés : Art contemporain – Sacré – Éden – Réenchantement – Marc Quinn – Raqib Shaw – Sarkis.

INTRODUCTION

Que ce soit par son retrait ou sa recrudescence, on ne peut nier la continuelle présence de la religion dans l'univers médiatique contemporain. Il n'y a qu'à penser au récent débat du voile intégral qui anima la France dans les dernières années, à la polémique autour de l'interdiction des minarets en Suisse, à la tentative de retrait des crucifix des établissements scolaires publics d'Italie, ou encore, plus près de nous, aux débats pas si lointains sur les accommodements raisonnables, qui firent tant de remous dans la société québécoise. Le fond de cette prolifération tourne cependant massivement autour d'une laïcisation de plus en plus marquée de l'espace public : la volonté d'une « laïcité positive », annoncée par le président français Nicolas Sarkozy, en est un exemple parmi tant d'autres (Ménard et St-Germain 2008 : 31). Plusieurs voient d'ailleurs dans cette laïcisation en puissance une conséquence naturelle de ce que, dès 1904, Max Weber qualifiait de « désenchantement du monde » (Weber et Tremblay 2002: 81) : l'espace public de nos jours se situerait dans le prolongement de cette exclusion du religieux et du magique.

Pourtant, et paradoxalement, en parallèle au mouvement de désenchantement du monde que l'on remarque sur une base quotidienne dans l'espace social et politique, beaucoup constatent ce qu'il est maintenant convenu d'appeler un « réenchantement » du monde. Reprise par divers auteurs, sociologues et historiens, cette idée consiste en un regain d'intérêt pour tout ce qui a trait au sacré, regain perceptible sociologiquement mais tout particulièrement présent sur la scène artistique. Cette notion de réenchantement, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, ne peut manquer d'avoir des adversaires et plusieurs en questionnent la simple formulation. Toutefois, la seule présence d'une telle appellation force le constat d'une recrudescence des thématiques religieuses et sacrales et témoigne de la

pertinence d'une réflexion sur la place et la perception du sacré dans notre contemporanéité.

La récente exposition *Traces du sacré*, qui fut présentée au Centre Pompidou à l'été 2008, est un exemple probant de cette vogue actuelle et de la problématique qu'elle infuse dans le domaine artistique. Cette exposition majeure, réalisée sous le commissariat général d'Alfred Pacquement, exemplifie non seulement l'ampleur que prend cette fascination pour le thème du sacré mais également l'incroyable diversité qui semble être, selon plusieurs, caractéristique de ce réenchantement (Ménard et St-Germain 2008 : 32-33). Ce redéploiement du sacré semble effectivement se faire sous le signe de l'éclatement et de l'hétérogénéité : il n'y a qu'à faire la lecture de l'imposant catalogue de cette exposition pour s'en rendre compte. Une grande diversité de textes s'y retrouvent rassemblés fournissant un panorama assez vaste de sujets variés ; allant de l'architecture à la danse en passant par le socialisme et le thème du sacrifice, le tout à travers des angles tout aussi disparates, soit historiques, anthropologiques ou même neurophilosophiques (Alizart et Pacquement 2008). Il est toutefois bon de préciser que les approches suivies par cette exposition et les auteurs qui l'entourent ne représentent pas en soi une tendance généralisée de la perception du sacré mais participent du moins à la confusion et à l'éclatement qui règnent autour de ce fameux réenchantement.

Néanmoins, dans ce redéploiement chaotique et diffus, il nous est tout de même possible de trouver un point d'ancrage et de ralliement. Cette effervescence force effectivement le constat voulant que la reprise de l'iconographie chrétienne ne suffit plus pour circonscrire les œuvres où il peut être question de sacré. Bien que cette iconographie semble bel et bien effectuer un retour par le truchement de la citation et de la parodie depuis les vingt dernières années — observation faite notamment par l'auteure Catherine Grenier, en lien avec la fin des grandes utopies modernistes et un récent besoin de ressourcement (2003 : 7) — le discours de la sacralisation et la

nomenclature sacrée, pour ne pas dire religieuse, s'étendent aux oeuvres qui n'ont aucun lien « évident » avec la tradition iconographique séculaire. Le sacré peut avoir lieu en dehors du cadre qu'on lui connaît : la tradition vole en éclats et fait place au monde des possibles.

Comment alors percevoir cette sacralité diffuse et aux multiples visages ? Que faire de ce sacré qui peut maintenant aussi bien resurgir à l'intérieur qu'à l'extérieur des balises qu'on lui connaissait ? Que nous donnent à voir les œuvres lorsqu'il y est question de sacré ? C'est à cette question que nous nous sommes attelée. Face à ce monde des possibles, nous avançons une hypothèse : dans cette nébuleuse du mystique actuel, le centre gravitationnel de la sacralité se serait déplacé pour se recentrer autour de l'homme — rappelant en cela les fameux débats dogmatiques du 16^{ième} siècle — dans ce que nous avons appelé une incarnation tautologique, c'est-à-dire un retour total et complet de l'homme vers l'homme dans une redéfinition nihiliste, mais paradoxalement réenchantée du sacré. Sans référence particulière à la logique de Wittgenstein ou aux procédés rhétoriques, la tautologie sera donc entendue ici selon son sens étymologique d'une répétition du même ; en ce qui nous concerne, une redondance de l'homme face à l'homme. Cette notion servira de base à l'ensemble de cette recherche et sera la pierre d'assise de ce mémoire. Toutefois, celle-ci étant le fruit de notre réflexion et étant introduite ici pour la première fois, nous consacrerons entièrement le premier chapitre à la précision de ses contours ainsi qu'à la définition de ses conditions de possibilités. Brossant un rapide portrait du contexte postmoderne actuel, nous démontrerons le fondement — nihiliste et éclectique — d'un tel concept ainsi que ce en quoi il consiste. Cette hypothèse, qui prit forme, entre autres, à la lecture du catalogue de l'exposition *Traces du sacré*, nous permettra d'aborder de façon originale la question du sacré dé-divinisé telle qu'elle se donne à voir dans certaines pratiques actuelles. Hésitant d'ailleurs à donner à cette hypothèse le nom de concept mais la percevant davantage comme un outil

conceptuel, cette incarnation tautologique nous servira de porte d'entrée pour aborder les œuvres traitant du sacré dans la contemporanéité.

Toutefois, nous ne prétendrons pas à une résolution absolue et nous prétendrons encore moins soumettre l'entièreté du champ contemporain à ce constat de l'incarnation tautologique. Couvrir la production d'une époque qui se distingue par son « état gazeux » (Michaud 2003) et une nomination fuyante serait complètement illusoire et même un peu naïf. De même, établir une typologie — approche choisie par Grenier — ne nous semblait pas souscrire au besoin du moment, de l'époque et de nos intentions. C'est pourquoi, plutôt que de partir du général pour circonscrire le particulier, nous avons opté pour une démarche inverse : laisser le particulier devenir le prétexte d'une réflexion générale. La mise en forme du sacré par l'expression artistique étant si significative pour la définition de ce dernier, c'est des œuvres dont nous partirons, d'où nous rebondirons et où nous reviendrons invariablement. Ainsi, la notion d'incarnation tautologique sera avant tout présentée sous la forme d'une hypothèse de travail dans le premier chapitre et prendra ensuite corps dans les chapitres suivants, consacrés à l'analyse des œuvres. Ne gardant en tête que ce seul principe d'une incarnation retournée vers elle-même dans un tourbillon nihiliste actuel et postmoderne, nous tenterons de voir en quoi ces œuvres peuvent être des modalités de l'incarnation tautologique et quelles conséquences de ce retournement sur les grandes lignes de la sacralité « artistique » actuelle chacune d'elles nous permettent de tirer. En effet, l'incarnation tautologique, comme idée, peut être déduite à partir de notre contexte mais seules les œuvres nous permettent d'en mesurer les implications et de préciser ainsi la nature profonde de ce sacré actuel que nous entrevoyons par cette tautologie incarnée.

Ces œuvres choisies sont au nombre de trois. Trois œuvres pour trois grands axes de réflexion. Trois approches différentes pour trois modalités différentes, unies néanmoins dans cette logique d'une incarnation redondante. Unies également dans le

choix de leur sujet : trois œuvres variées et pourtant trois variations sur un même thème, celui du sempiternel, éthéré et éternel, paradis terrestre. Loin de nous, une fois de plus, l'idée de rassembler l'art contemporain sous la même bannière d'un remaniement judéo-chrétien ou de celle d'un sacré par appropriation, comme pouvait le faire Grenier. Bien au contraire. Le choix d'une même thématique nous semblait le moyen idéal de mettre en place cette dialogique dont nous parlions : ce n'est qu'en ayant un pied dans la tradition que nous pourrons nous en éloigner et accéder à cette distance formatrice, comme le souligne Maffesoli :

> Repérer les redondances, les « résonances sémantiques » (G. Durand). En bref, faire un comparatisme prenant au sérieux ces curieuses résonances. Mettre en place une investigation métaphorique, analogique, toutes choses permettant de redonner ces lettres de noblesse à ce que Gabriel Tarde appelait un « entendement allégorique » (2009 : 169).

Le paradis terrestre nous fournit donc un ancrage dans cette réflexion, faisant de l'histoire, de la tradition et du temps, des constantes, parfois tacites, parfois explicites mais toujours présentes. Fil conducteur de ce mémoire, il nous permettra ainsi d'entrevoir une forme d'actualisation du sacré traditionnel, ancestral et séculaire. D'autant plus que le thème de l'Éden se veut particulièrement riche en contenu ; à l'intérieur d'un même mythe se trouvent ainsi plusieurs aspects centraux à une réflexion sur le sacré, qu'elle soit actuelle ou ancienne. Le choix de notre corpus — réduit aux dix dernières années — nous donnera la chance d'explorer trois de ces aspects majeurs présents dans ces premiers chapitres de la Genèse et de préciser ainsi certains éléments essentiels à l'articulation de l'incarnation tautologique.

Le premier sera celui de l'éternité édénique, promise et perdue, et de son pendant, la mort et la finitude humaine. Les religions ayant traditionnellement comme rôle de répondre à ces questions d'après-vie, qu'en est-il lorsque ces dernières se retrouvent désenchantées par l'esprit laïc actuel ? Qu'arrive-t-il au Jardin céleste lorsque son Grand Jardinier est destitué de ses fonctions par un nihilisme persistant ?

L'œuvre *Garden* (2000) de l'artiste Marc Quinn servira d'assise à cette réflexion. En tentant de voir comment *Garden* peut être une modalité de cette incarnation tautologique — au travers de la question de la finitude humaine comme signe de notre incarnation — nous essayerons de voir en quoi une telle logique d'un retour à l'homme peut nous éclairer sur la définition de ce sacré postmoderne.

Un deuxième de ces grands aspects que nous suggère l'imaginaire édénique est celui du thème de la Chute. Cette Chute que Grenier voit survivre dans la chute banale d'un homme, dans ce qui se veut une pleine acceptation de la faillibilité humaine, est un des aspects clefs de tout l'édifice judéo-chrétien et touche une corde sensible de toute réflexion sur le sacré : sa dimension éthique. Le bien et le mal, causes de notre expulsion de l'Éden, représentent un tandem on ne peut plus classique de la réflexion religieuse, tout particulièrement en ce qui a trait à la sexualité, part importante du récit de la Chute. Par l'entremise de l'œuvre *Garden of Earthly Delights III* (2003) de l'artiste Raqib Shaw, nous tenterons de voir ce qu'il advient aujourd'hui de ce pan de réflexion. Que fait l'homme, profondément et tautologiquement incarné, de la matière même de cette incarnation, de la charge sexuelle qu'elle implique et du poids éthique qui est le sien ? Si l'homme n'est plus à l'image de Dieu, quelle est l'image de l'homme ? Si son reflet n'est plus divin, quel est-il ?

Un troisième et dernier aspect que nous soutirerons de ce fameux mythe est justement sa nature de récit. Le sacré est avant tout une histoire, une ligne directrice pour le temps de l'homme. Un chamboulement de la tradition tel que celui qu'implique la pensée postmoderne nous laisse devant un gouffre par rapport à notre origine. La religion ayant perdu la crédibilité lui donnant valeur de vérité, que devient le récit de l'homme ? D'autant plus que ce récit n'avait pas pour seule fonction de placer les hommes dans un espace-temps particulier, il servait également de prescription, de restriction et de commandement. Que deviennent la tradition et le

sacré lorsque le vent postmoderne fait voler en éclats l'idée d'un récit, d'une vérité et d'un commandement uniques ? À l'aide de l'œuvre *Au commencement 19380* (2001) de Sarkis, nous essayerons de voir de quoi peut-être fait un récit teinté par l'incarnation tautologique.

Ce mémoire tente ainsi de relever l'ambitieux défi de faire sens de l'insensé. Le thème de sacré étant si vaste qu'il nous semblait essentiel de circonscrire, autant que faire se peut, les balises de notre réflexion. C'est ainsi que, réunies autour d'une même thématique, ces trois œuvres donneront corps à cette idée de l'incarnation tautologique, sans pour autant en être une illustration. C'est dans l'échange entre les œuvres et cet outil théorique que se construira notre réflexion. L'incarnation tautologique étant une notion originale forgée par nous-même, il va sans dire que le cadre théorique l'accompagnant sera en grande partie teinté par l'originalité et la liberté de la démarche. Les emprunts à diverses approches, de l'historicité à la sémiologie en passant par la linguistique et l'anthropologie, se multiplieront dans ce qui se veut une réflexion libre et un regard complet, sans restrictions, animé seulement par un désir d'exploration et de cohérence.

Toutefois, nous ferons principalement appel à deux approches afin de structurer notre accès aux œuvres. La première sera l'iconologie. Nous nous inscrirons dans le sillage de cette approche telle que mise en place par Aby Warburg (1990) et Erwin Panofsky (1967) et consistant à mettre « en relation des *motifs* artistiques [...] avec des *thèmes* ou *concepts* » (Panofsky 1967 : 18). Cet exercice demande alors, dans un premier temps, l'identification des motifs ou des thèmes dont les images sont porteuses et, dans un deuxième temps, l'interprétation de ces derniers à la lumière des textes de la tradition. Dans notre cas, il s'agira bien évidemment du motif de l'Éden.

Par le biais de l'iconologie, nous traquerons donc ce thème paradisiaque dans le but d'en mesurer l'adaptation et d'accéder à ce sacré dé-divinisé. Notre interprétation de ce motif édénique se fera par un recours à la tradition mais principalement par des emprunts à une relecture de cette tradition par certains auteurs contemporains. Nous reposant largement sur la conception d'une croyance en mouvement si chère à Michel de Certeau (1987), c'est tout naturellement que nous avons trouvé chez cet auteur de quoi conforter nos idées, tant sur le plan sociologique qu'historique et théologique. Plusieurs de ses réflexions et conclusions viendront donc ponctuer les nôtres et serviront à étoffer cette relecture des Édens de Quinn, Shaw et Sarkis. L'interprétation de la tradition biblique tiendra également un rôle important, voire essentiel, et plusieurs relectures de la Genèse et du dogme de l'incarnation serviront de terreau à notre réflexion ; notamment les travaux de Paul Nothomb, d'André Thayse et de Claire Bernardi.

Ce jeu d'échange entre tradition et actualisation occupera une part considérable de cette recherche et une place non négligeable sera consacrée aux questions de temps et d'histoire. Ces questions sont par ailleurs implicites à l'iconologie. En supposant un rapport particulier entre les images et le temps, cette approche cherche après tout à voir comment les images peuvent être porteuses d'une historicité. Un débat actuel au sein de cette discipline nous permet même aujourd'hui une ouverture plus grande à ce niveau — principalement grâce aux recherches de Georges Didi-Huberman qui mettent l'accent sur les notions d'anachronisme et de temps hétérogènes. L'utilisation du paradis terrestre comme fil d'Ariane nous menait presque d'office vers ces questions historicistes : dans une logique didi-hubermanienne, ces œuvres sont un exemple probant de la manipulation du présent ainsi que du « *plus-que-passé* mémoratif » et donc de la trituration et du remodelage, opérés par les artistes, des douaires reçus de la tradition : « Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps » (Didi-Huberman 2000 : 9). L'anachronisme devient alors un pivot : dépassant l'idée d'incongruité temporelle, il devient une constante

traversant toutes les époques — contemporanéité incluse — niant toute forme de concordance des temps et suggérant la notion de survivance (2000 : 13-15).

C'est donc par un regard porté aux sujets et aux thèmes de l'œuvre que nous débuterons notre démarche. Cette approche iconologique sera néanmoins tempérée par une lecture des oeuvres qui serait alors davantage d'ordre phénoménologique. Toutefois, c'est avec beaucoup de parcimonie que nous utilisons ce terme et il nous faut préciser ici que nous n'en ferons pas un usage technique. En effet, l'approche phénoménologique que nous employons ne renvoie à aucune école de pensée particulière mais se rapproche par contre de son sens premier, c'est-à-dire la confrontation entre l'œuvre et le spectateur. Nous basant à la fois sur notre expérience personnelle ainsi que sur les descriptions rendues par d'autres, nous porterons une attention particulière aux effets de l'œuvre sur son contexte et sur son public. Cette approche se veut un complément au regard iconologique et historiciste porté en premier lieu sur ces œuvres : que peut-on déduire de cette sacralité tautologique à partir du rapport de l'œuvre à son lieu et à son spectateur ? C'est donc dans ces transhumances de motifs, de temps et d'espaces que nous mènerons notre exploration de ce retournement tautologique et que nous espérons faire sens, et non faire système, de ce sacré si laïc, si magique et si fuyant.

CHAPITRE I

GENÈSE D'UNE HYPOTHÈSE

L'incarnation tautologique

Il est vrai qu'il est devenu presque impossible pour notre contemporanéité de réfléchir le sacré en dehors du champ de la laïcité. Le désenchantement qu'annonçait Weber au début du 20^{ième} paraît s'être définitivement approprié le 21^{ième} tant sont indéniables les avancées de la sécularisation. Ce mouvement de désenchantement s'accorde d'ailleurs tout à fait avec l'esprit postmoderne qui anime notre temps. Par souci d'échapper à la polémique, nous éviterons de pénétrer trop profondément dans ce dédale postmoderne et laisserons à d'autres le soin de préciser les limites de cette nébuleuse intellectuelle, qu'elle soit postmoderne ou même hypermoderne (Lipovetsky et Charles 2004 : 186). Néanmoins, il est impossible d'ignorer le fait que cette chape postmoderne demeure suspendue au-dessus de l'actualité et qu'avec elle viennent certains remaniements inévitables de ce que Jean-François Lyotard nomme la « condition du savoir » (2009 : 7). Ces remaniements sont multiples et tentaculaires, mais Lyotard trouve le moyen de les rattacher autour d'un élément principal, soit la fin de la légitimation du savoir et de la vérité par les grands récits : « Le recours aux grands récits est exclu ; on ne saurait donc recourir ni à la dialectique de l'Esprit ni même à l'émancipation de l'humanité comme validation du discours scientifique postmoderne » (2009 : 98).

Cette fin des métarécits ne peut laisser intact tout ce qui a trait au religieux et dans cette optique, le désenchantement du monde semble pratiquement inexorable. Car quoi qu'on en dise, la religion est avant tout une histoire ; une histoire qui, par sa narrativité, assure une vision cosmogonique du monde et de laquelle découle « l'assignation » du sacré. La fin d'un tel récit ne peut que sonner le glas pour la

religion. Pourtant, comme nous le constations dans notre introduction, un mouvement de réenchantement semble se partager, de manière presque aussi indéniable, notre contemporanéité. Bien que l'appellation soit convenue, la définition d'un tel mouvement demeure toutefois on ne peut plus insaisissable, le terme le qualifiant étant lui-même assez abscons. Certains parlent d'un « retour empiriquement constatable » de choses archaïques (Maffesoli 2007 : 169), d'autres y voient le prolongement de la conception surréaliste du mythe (St-Germain 2008 : 62-63), alors que d'autres constatent ce qui serait le prolongement d'un sacré qui n'aurait tout simplement jamais disparu (Conte 2008 : 15). Quoi qu'il en soit, ce mouvement de réenchantement est incontestable et, de plus, inextricablement lié au postmodernisme — entendu ici selon la perspective lyotardienne de condition de la pensée et non comme découpage périodique de l'histoire. Lawrence Olivier, professeur au Département de science politique de l'Université du Québec à Montréal, va même jusqu'à décrire ce mouvement comme un « redéploiement » du sacré au sein même de la pensée postmoderne (1999 : 139).

1.1 Réenchantement de l'art actuel : redéploiement éclectique, terminologie équivoque et « confusionnisme »

Nulle part ailleurs mieux que dans les arts est-il possible de constater la présence d'un tel redéploiement du sacré. L'art actuel, si sensible aux élans de la pensée postmoderne, est d'ailleurs un terrain fertile pour ce réenchantement et nous en fournit ainsi plusieurs manifestations. Les exemples se multiplient autour de nous, tant dans les œuvres que dans les discours qui les entourent. Le nombre de publications sur le sujet est d'ailleurs de plus en plus imposant[1]. Bien que plusieurs refusent de voir cette marque d'intérêt comme un retour du sacré (Conte 2008 : 15), il

[1] Voir, à titre d'exemples, les ouvrages suivants, dont les références complètes se trouvent dans la bibliographie : Grenier (2003), Elkins (2004), Paparoni (2007), Conte, Laval-Jeantet (2008) et Benjelloun (2009).

semble tout au moins évident que le thème se veut particulièrement populaire depuis environ une vingtaine d'années (Grenier 2003 : 7).

Cet éclatement va de pair avec la complexité de la situation religieuse aujourd'hui et, une fois de plus, l'art actuel fait écho à son contexte ; sur cette même scène de l'actualité se retrouvent réunis plusieurs phénomènes pourtant discordants en apparence. Ainsi on observe la cohabitation dans l'espace social d'une laïcité définitivement acquise parallèlement à une montée du fanatisme ; d'un engouement pour la spiritualité influencée par le mouvement d'individualisation en même temps qu'une reprise du phénomène sectaire, et cetera (Lenoir 2003 : 402). L'actualité religieuse est elle-même polyphonique et le sacré y revêt plusieurs formes : il devient donc, en quelque sorte, littéralement informe. Une « in-formité » plurielle permise par l'idée de liberté de conscience individuelle, conséquence directe, selon Frédéric Lenoir, de « [c]e combat pour l'émancipation religieuse de l'individu-sujet [s'étant] développée aux XVI^{e}, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles autour d'une idée-force : celle de la tolérance religieuse » (2009 : 25). Ce long parcours de la tolérance doublée de celui de la laïcité ne peuvent que mettre le religieux en mouvement et des questions telles que celles du « métissage religieux », du syncrétisme et du bricolage des croyances deviennent des éléments nécessaires à toute réflexion contemporaine sur le sacré.

Les artistes, bricoleurs en chef, illustrent bien cette polysémie libre et éclectique du sacré actuel. Cette liberté par rapport à la tradition n'est cependant pas un phénomène récent en soi : l'auteur Danièle Menozzi remonte même jusqu'au 17^{ième} siècle pour retracer l'origine de cette distanciation des artistes envers les formes traditionnelles de représentation du sacré (1991 : 50). Dans le même sens, Eleanor Heartney note que cette séparation, qui prit de l'ampleur avec les avant-gardes paneuropéennes, permit une sorte de libération, laissant le choix aux artistes de traiter de ce qui était le propre de la religion en dehors des formes de cette tradition (2008 : 266).

Avec cet éclatement, tout peut sembler prétexte à aborder le sacré; ce qui ne fait rien pour donner forme à l'informe et qui nous laisse au contraire devant un problème de terminologie qui n'est pas sans rappeler les jeux de langage que soulignait Hume[2]. Cette liberté dont parle Heartney, permise entre autres par le retrait de plus en plus manifeste de la puissance ecclésiale, nous mène de manière assez évidente à ce problème de terminologie. La tradition se fragmente et ses « [...] éléments constitutifs [alors] délestés des dogmes et des institutions qui en assuraient la cohérence, [sont] disponibles à des combinatoires inédites » (St-Germain 2008 : 59). Chacun est libre de son pronostic sur la nature de ce sacré et donc libre de s'approprier le vocabulaire vétuste qui y est rattaché. En dehors du cadre religieux, devient sacré ce qui en obtient la nomination, sans validation autre que celle de celui qui en est l'instigateur.

L'utilisation fréquente et diverse de termes comme le sublime à l'intérieur de discours sur le sacré constitue un exemple de cette confusion de nomenclature. James Elkins — auteur portant un intérêt marqué pour cette question des discours et donc des jeux de langage qui y sont affiliés — affirme que ce sublime, fort lourd sémantiquement et historiquement, représenterait le concept le plus à même d'être utilisé pour parler du sacré de nos jours, et ce pour la simple et bonne raison qu'il implique que l'homme soit transcendé par quelque chose d'autre que la figure divine (2004 : 105). Elkins souligne toutefois que, dans cette optique, le sublime pourrait être repris à toutes les sauces, devenant en quelque sorte le sacré des séculiers (2004 : 96).

---

[2] « Et tous les hommes qui utilisent la même langue doivent tomber d'accord dans l'application de ces termes. [...] Mais quand les critiques en viennent aux détails, cette apparente unanimité s'évanouit. » (Hume 2000 : 124.)

Devant cette première observation, l'auteur tente de fournir quelques pistes pour résoudre ce problème des jeux de langage du sacré en art contemporain: il parle alors du numineux, du mysticisme, de l'athéisme, de l'agnosticisme, de théologie négative, et cetera[3]. Devant une telle diversité et une telle incertitude quant à réellement pouvoir produire un terme adéquat pour qualifier la situation actuelle, Elkins avance : « *It may seem the optimal solution is to remain silent about what is transcendent* » (2004 : 106)[4].

Il est vrai que la question paraît insoluble. D'autant plus que les croyances, comme nous l'avons vu, sont maintenant de l'ordre du privé. À ce problème de terminologie suit donc un problème de définition : circonscrire la nature du sacré devient pratiquement impossible. Ce problème de définition vient en partie du fait qu'aucune puissance ecclésiale ne peut aujourd'hui prétendre à l'exclusivité religieuse, aucune ne reste pour nous montrer ce qui est sacré. Nous avons quitté le religieux dogmatique au profit d'un rapport individuel du croyant envers son système de croyances, ce qu'illustre Claude Rivière lorsqu'il affirme : « Sont en obsolescence les grandes thèses légitimant la vérité absolue et, sur le marché du croire, chacun confectionne son menu à la carte » (2008 : 37). Ce problème de terminologie semble donc réactiver tous ces débats historiques entourant le fameux adage « des goûts et des couleurs, on ne discute pas » ; maintenant transposable en « des croyances et de la foi, on ne discute plus ». Si l'on ajoute à ce problème de terminologie le problème du relativisme à l'extrême causé par l'individualisation, nous en arrivons à ce que l'auteur Gabriel Ringlet nomme une sorte de « confusionnisme » (1998 : 23). La seule vérité absolue que l'on peut retirer de tout cela est celle qu'il n'y a plus de vérité absolue et que les croyances ne sont plus de l'ordre du religieux mais bien de l'ordre du spirituel et du privé (Elkins 2004 : 15).

---

[3] Précisons qu'Elkins n'en parle pas en ces termes : aucune référence explicitement humèenne n'est émise par l'auteur.

[4] Ce qui rejoint en partie la théorie de l'imprésentable de Lyotard (1987).

1.2 Nihilisme et incarnation : la perte de la transcendance comme condition de possibilité

Nous sommes donc, en quelque sorte devant un triple réenchantement, actif à la fois dans la pensée postmoderne, les œuvres qui en découlent et les discours qu'elles produisent. Mais que faire de cette « religiosité postmoderne bricoleuse et source de réenchantement » (Ménard et St-Germain 2008 : 35) à travers ce confusionnisme ? Comment percevoir ce sacré informe que nous donne à voir l'art actuel sous le couvert de cette postmodernité polémique ? D'autant plus qu'un autre élément non négligeable de cette réflexion doit ici être rappelé, soit le fait que « la sécularisation est passée par là et qu'elle est définitivement acquise. Définitivement. L'enjeu n'est pas de restaurer un ordre moral ou de reconquérir des parts de marché » (Ringlet 1998 : 26). Or comment réenchanter ce qui ne peut pas l'être ?

Le catalogue de l'exposition *Traces du sacré* et son considérable échantillonnage nous lance sur une piste : ce réenchantement ne peut se faire que sous le jour d'un sacré dé-divinisé. La laïcisation est irréversible et plus rien, à ce stade, ne peut renverser l'arrêt de mort qui fut porté contre Dieu et toute forme de divinité. Car, comme ce fut mentionné plus haut, une chose paraît certaine : dans cette « re-spiritualisation » de l'art[5] — terme employé par Debra Koppman (1999 : 90) — le sacré tel qu'on le connaît, à travers la lunette judéo-chrétienne de l'héritage occidental, est dépourvu de sa part divine. Nous sommes aux prises avec un sacré d'où Dieu est absent. Le réenchantement de l'art se précise donc à travers cette négation de la figure céleste : il n'est en aucun cas un potentiel retour du Divin. Subséquemment, il semblerait que dans la sphère artistique — comme dans les sphères politique et sociale — Dieu soit réellement et définitivement mort, ce qui

[5] Ceci est une traduction libre du terme employé par Debra Koppamn; ses mots exactes étant : « *Memory, magic, transformation, reclamation, and a variously defined "spirit" are several of the ovelapping and recurring themes wich suggest a contemporary "respiritualization" of art* » (Koppman 1999 : 90).

paraît confirmer la célébrissime phrase nietzschéenne, leitmotiv des discours du sacré postmoderne (Olivier 1999 : 143). Nous serions ainsi face à un sacré désacralisé.

Nietzsche n'est cependant pas le seul appui de cette réaffirmation de la mort de l'Être suprême. Plusieurs penseurs et théoriciens de provenances disciplinaires variées constatent ce que Thomas Séguin appelle, suivant les traces de Jacques Derrida et Mark Taylor, une « mystique a-théologique » (Ménard et St-Germain 2008 : 33). Séguin affirme :

> Quelle que soit [...] la façon de représenter ce qui marque la postmodernité, la dissolution de la référence transcendante s'impose comme un motif primordial pour comprendre ce qui est en jeu. La vérité ultime, finale, décisive — transcendante — n'existe plus; elle est, dans le langage postmoderne, incommensurable (Séguin 2008 : 44).

Il s'agit donc principalement de cette distanciation de l'incommensurable que nous constatons quotidiennement dans la laïcisation de l'espace politique et social. Selon Luc Ferry (2005 : 17) et Denis Jeffrey (Ménard et St-Germain 2008 : 34), la fin du théologico-politique et de son pendant, le théologico-culturel, est d'ailleurs la condition sine qua non d'un espace public démocratique axé sur la tolérance, valeur chère, nous l'avons vu, aux yeux d'une société à l'ère de l'individualisation.

Toutefois, avant de nous avancer plus profondément au cœur de cette mystique a-théologique, il nous faut rappeler et souligner le fait que cette vision, bien que contemporaine, ne peut aucunement résumer l'ensemble de cette même contemporanéité. Comme le rappelle Richard Conte, bien que plusieurs constatent la mort de Dieu, il serait illusoire de croire que Dieu soit mort pour tout le monde (2008 : 5). Conte va même plus loin en faisant de l'idée de la mort de Dieu une preuve d'égoïsme occidental : « Notre ethnocentrisme se berce d'un athéisme "politiquement correct" mais ce qui nous "désenchante" le plus, c'est de savoir qu'au

fond ce n'est qu'une chimère » (2008 : 5). La montée du fanatisme et du phénomène sectaire, que nous constations plus haut, semble effectivement lui donner raison. Une critique similaire à celle que faisait Bourdieu envers la pureté du sens commun kantien pourrait alors servir cette allégation. Alors que Bourdieu accusait la position kantienne d'être teintée d'ethnocentrisme (1989 : 95-106), le réenchantement du monde pourrait souffrir du même reproche. Un redéploiement a-théologique du sacré ne peut être qu'une conception du sacré parmi tant d'autres. À tel point que cette conception particulière du sacré semble même ne pouvoir s'appliquer qu'au milieu de l'art postmoderne.

Les analyses sur le milieu de l'art et de la critique réalisées par Elkins vont dans le même sens : le contexte des œuvres en conditionne l'existence et en induit la réflexion : « *Art depends on the existence of the art world* » (2004 : 2). En ceci, Elkins semble une fois de plus marcher dans les traces de David Hume sur l'observation de la présence d'experts qui décideraient en fonction de certains critères de ce qui est sacré ou non. Cependant, à la différence de Hume, ces critères et ce consensus entre experts ne seraient pas basés sur une « structure psycho-biologique commune à l'humanité » (Ferry 2005 : 39). Cette norme objectivante serait un principe idéel mis en place par le monde de l'art, au détriment de toute autre forme d'art qui ne partagerait pas cette conception particulière. En ce sens, Elkins remarque qu'une forme d'exclusion découle de l'application de cette norme, visible par le fait que l'art profondément sacré exprimant un sentiment religieux sincère — qu'il nomme le « *heartfelt* » — évolue sur une « scène artistique » différente (2004 : 57). À ce propos, Elkins évoque le concours *Jesus 2000*, compétition dont le but était de trouver une image du Christ appropriée pour le nouveau millénaire. Prenant l'œuvre gagnante de cet événement en exemple, il affirme que, peu importe la valeur actuelle de ce concours, le résultat ne fera jamais partie du « monde de l'art » et ne sera donc jamais considéré par ses experts. Il s'agit pourtant de l'expression d'une foi qui, bien que dogmatique, demeure éminemment personnalisée : l'image lauréate présente

effectivement un Jésus noir, aux tendances hermaphrodites, encadré de symboles évoquant la culture autochtone (ill. 1).

Ce n'est donc pas que l'art profondément religieux n'existe plus, c'est que l'on ne veut pas le voir. En accord avec ce qu'affirmait déjà Hume, Elkins nous montre que ce relativisme total, nourrit par l'idée-force de tolérance, demeure encadré par une forme de standardisation du milieu de l'art, standardisation qui passe ici par un effort de rationalisation : c'est un rejet du « senti » au profit d'un sacré intellectualisé selon certains principes. On universalise un type particulier pour en faire une norme en « ignorant [ou du moins en assumant tacitement] ses conditions sociales de possibilités » (Bourdieu 1989 : 27). La mort de Dieu devient ainsi une de ces conditions de possibilité permettant ce réenchantement postmoderne, condition de possibilité qui prendrait ici la forme d'un refus assez catégorique de toutes formes de dogmatismes et d'institutionnalismes. Cette conception a-théologique et a-dogmatique du sacré n'est donc possible que dans la mesure où l'on assume tout ce qui permet de la construire et de la concevoir.

Nous avons un exemple de cette vision propre à un milieu particulier dans la suite de la démonstration d'Elkins, plus particulièrement dans sa reprise de l'interprétation deduvienne du tableau *Le Christ mort et les anges* (1864) de Manet. Elkins démontre en effet que les conclusions que tire De Duve à partir de cette peinture (ill. 2) — soit le fait que cette œuvre puisse agir comme un « vaccin » contre ce qu'il nomme la perte de foi — dépendent entièrement de l'assertion selon laquelle « *faith for us has become a private matter to be settled according to the individual conscience* » (2004 : 26)[6]. Ceci démontre que cette idiosyncrasie de la foi, tout

[6] Les mots exacts qu'Elkins utilise pour paraphraser DeDuve sont : « [*doubt*] *becomes the vaccine against the lost of faith* » (2004 : 26). Cette perte de la foi, que De Duve approfondit, finit par se confondre avec une perte de la foi envers l'art et les systèmes de représentation ; aspect qui ne sera pas poussé ici, par manque d'espace, mais qui serait à prendre en considération, notamment en tant que caractéristique propre au postmodernisme décrit par Linda Hutcheon (1992 : 170).

comme celle de l'expérience esthétique, sont des conditions nécessaires, déterminant à la fois le réenchantement de l'art, de ses œuvres et de ses discours. Le « critère » de cette re-spiritualisation passerait donc par l'œil « conditionné » d'un certain artiste et d'un certain spectateur, d'un individu démocratique dirait Luc Ferry (2005 : 308). Il y a donc un sacré qui se redéploie au cœur de l'art actuel, un sacré en porte-à-faux de la tradition, prenant ses assises dans un nihilisme affirmé, un éclectisme en puissance et une incertitude toute postmoderne. Pour rendre ce réenchantement possible et en constater la présence, il faut donc pouvoir assumer ce point de non-retour postmoderne : Dieu est bien mort et l'homme est seul, sans Père ni autorité.

1.3 Incarnation tautologique : une hypothèse et son fondement

Le fait de se positionner dans le vaste champ miné du postmodernisme, et de poser ce dernier en « condition de possibilité » du réenchantement actuel, ne fait que préciser le cadre de la problématique mais n'en résout aucunement le mystère : que faire aujourd'hui lorsque ce sacré réapparaît dans l'art contemporain sous une forme laïcisée et (ré)enchantée tout à la fois ? Qu'est-ce qui incarne alors l'image « du sacré » de nos jours ? Quel principe anime cette sacralité postmoderne si le retrait de Dieu représente une condition inévitable de sa mise en forme ? Que faire de cette nébuleuse sacrale qui prolifère dans l'art contemporain en opposition à cela même qui nous permettait, jadis, d'en faire système ? C'est à ce nœud gordien que nous nous intéressons : comment faire sens de cette sacralité réenchantée dans le désenchantement ?

Le catalogue de l'exposition *Traces du sacré* (Alizart et Pacquement 2008) nous lance une fois de plus sur une piste. Dans cette explosion de points de vue, d'œuvres et d'auteurs différents, une constante se profile : il semblerait que ce soit bel et bien l'Homme qui ait pris la place de l'ultime despote divin. La sensibilité humaine paraît effectivement avoir pris le pas sur la pure intelligibilité du Dieu chrétien — traditionnellement inaccessible par la matière et l'affectivité — dans ce qui

deviendrait alors le triomphe de la sensibilité et de la corporalité humaine. Claire Bernardi, dans le texte *Homo Homini Lupus*, tiré de ce même catalogue, soutient : « L'incarnation dans sa forme théologique classique, était le devenir chair, humain, de Dieu et le devenir esprit, divin, de l'homme. Ici, elle est le retour de l'humain à la chair, désormais envisagée comme l'unique attribut de l'homme » (2008 : 277). Nous pouvons donc constater, dans ce retour à l'humain que propose Bernardi, un retournement de l'incarnation : l'homme délaissé par Dieu, ou l'ayant lui-même délaissé, n'est plus que le reflet de sa propre image dans ce que nous appelons ici une incarnation tautologique.

Il faut néanmoins noter que lorsque l'auteure tire ces conclusions, c'est pour les destiner à l'art de la seconde moitié du 20^{ième} siècle. Rebondissant sur la désillusion et le traumatisme laissés par la guerre dans le cœur des hommes, elle voit donc dans ce retour à l'humain une sorte de prise de conscience « macabre » où l'homme, sans divinité pour le rattraper, ne serait qu'une bête sauvage et sanguinaire : comme nous le rappelle le titre de son article, l'homme est un loup pour l'homme. Toutefois, nous sommes d'avis que l'art actuel poursuit, bien que différemment, cette conception de l'incarnation qui, dans l'optique de Bernardi, serait en partie liée à la frustration de la condition humaine. Nous laisserons à d'autres le loisir de se concentrer sur les raisons conditionnant « l'apparition historique » du sacré actuel et ses liens, tangibles ou non, aux grands traumatismes du 20^{ième} siècle. Ce qui nous préoccupe principalement n'est pas tant la justification d'un tel réenchantement que la perception que nous pouvons en avoir, la manière de l'appréhender, de l'aborder ; et dans cette optique, les conclusions de Bernardi se présentent comme un tremplin.

L'homme d'aujourd'hui n'en est cependant plus à ce stade de « désillusion » que nous décrit l'auteure. Bien que la guerre soit près de nous en âge historique, sa charge traumatique n'est certes pas la même pour les générations d'aujourd'hui que

pour celles l'ayant vécue. Les rêves de l'humanité ne viennent pas d'être brisés par la récidive d'un deuxième conflit mondial et par la démonstration sinistre de la puissance nucléaire. Bien que l'histoire humaine ne soit jamais dépourvue d'événements bouleversants et que l'actualité n'y échappe pas, plusieurs observent dans les générations actuelles un besoin de se reconstruire, de retrouver un espoir, une foi, une recherche spirituelle (Séguin 2008 : 44). Toutefois, un aspect majeur nous rallie à ces hommes de l'après-guerre : la seule chose qu'il nous reste suite au retrait du divin est nous-même. Nous serions alors tentée de pousser un peu plus loin les conclusions de Bernardi pour concevoir cette incarnation autre et originale : l'incarnation ne peut faire autrement que de se retourner vers elle-même dans ce qui devient alors une incarnation tautologique, exhibant sans autre obstacle la redondance de son humanité. L'homme dépourvu de tout dieux, transcende sa propre immanence (Ferry 2005 : 308).

C'est par exemple la position prise par Catherine Grenier, dans sa participation à *Traces du sacré* (2008 : 282) comme dans son premier essai *L'art contemporain est-il chrétien?* (2003). La conception du sacré de cette auteure, qui s'appuie explicitement sur la tradition chrétienne pour en arriver à ce que nous appelons cette tautologie de l'incarnation, nous permet de rendre cette notion opératoire. Dans la perspective de Grenier, brièvement soulignée plus haut, la réémergence du sacré s'articule spécifiquement autour du réinvestissement de l'héritage judéo-chrétien, que ce soit par la reprise de son iconographie ou des thématiques qui lui étaient attribuées. Le pivot de ce réinvestissement est toutefois une réflexion centrée sur l'homme : il s'agit d'un dépassement de la religion dans le but de rejoindre une humanité profonde, camouflée en son sein : « La citation d'une iconographie chrétienne rappelle alors moins une adhésion croyante, qu'elle ne vient ouvrir au public l'espace d'une communion au travers des âges, qui passe par l'actualisation de modèles intimement assimilés par l'anthropologie occidentale » (2008 : 282).

De manière générale, ce réinvestissement dont parle Grenier est plus évident dans les images s'appropriant directement des motifs iconographiques. La symbolique judéo-chrétienne devient ainsi le relais d'un ressenti et d'une réflexion humaine (2003 : 17). Cependant, par cette insistance sur la portée humaine, l'écho de la tradition judéo-chrétienne peut résonner bien en dehors de celle-ci. Ce sacré particulier peut alors faire ressurgir dans des endroits inattendus et inhabituels cette réverbération de l'archaïque. La théorisation assez poussée effectuée par Grenier autour du thème de la Chute en est l'exemple. Par une superposition littérale, l'auteure accole l'idée d'une chute banale au symbole chrétien de l'Homme ayant quitté le royaume paradisiaque pour être envoyé sur terre. De cette intertextualité, Grenier fait ressortir le proprement humain : la Chute comme signe ultime de notre humanité, est alors pleinement assumée dans son inévitabilité (2008 : 282).

Notre notion de l'incarnation tautologique pourrait donc se résumer sommairement (et grossièrement) à ce retour à l'homme. Toutefois, ceci ne peut être considéré comme suffisant et demande à être précisé. Tout comme les conclusions de Bernardi nous servaient de tremplin, celles de Grenier nous permettent d'affiner l'angle de notre saut. Car l'idée d'un retour à une sensibilité humaine n'est en soi pas une nouveauté et possède, au contraire, son lot de documentation et de revers historiques. Dans la lignée des auteurs Ménard et Saint-Germain :

> On songe en particulier ici au paradigme de la Réforme protestante qui fut singulièrement en phase avec ces grands idéaux modernes que sont la rationalité, l'individualisme, l'aspiration démocratique et, dans une large mesure, un certain rabattement « du Ciel sur la terre » ; c'est-à-dire, en somme, qui fit passer l'Occident d'une transcendance surnaturelle à une immanence éthique (2008 : 32).

Toutefois, là où il y a matière à explorer, se trouve dans la manière, forcément unique, selon laquelle cette réflexion sur l'homme prend forme dans l'actualité artistique et postmoderne. Ménard et Saint-Germain poursuivent d'ailleurs en

précisant que : « Les nouveaux visages — postmodernes — du religieux auront plutôt tendance, pour leur part, à manifester une certaine rupture avec ces idéaux fondateurs de la modernité et à épouser une sensibilité proprement postmoderne » (2008 : 32). Cette sensibilité postmoderne, comme tout ce qui concerne ce terme, ne peut se définir sans heurt. Néanmoins, l'idée d'une rupture envers les idéaux formateurs de la modernité conjointement associée à l'évidence, selon Grenier, voulant que « la sensibilité des artistes à certains thèmes les amène à rencontrer un modèle religieux qu'ils n'ont plus, pour la plupart, de raison idéologique et politique de rejeter » (2003 : 28), pose une nuance de plus. Bien que ce retour à l'homme se négocie sans la présence de Dieu, il ne se pose pas en nouveauté totale et se doit donc de manoeuvrer au cœur de cette densité de la tradition et de faire face au gouffre mystérieux des questions laissées en suspens par l'absence de la divine solution.

Il est donc de notre avis qu'une hypothèse au problème de confusionnisme du sacré à la base du réenchantement du monde, comme le démontre l'angle entrepris par Grenier, ne peut donc se faire sans le recours à la tradition. Il ne suffit donc pas d'affirmer que l'homme d'aujourd'hui s'est retourné dans son incarnation pour résoudre l'insaisissable sacré réenchantant l'art actuel. Une réflexion sur le sacré est indissociable d'une réflexion sur le temps, la tradition et l'histoire. Qu'il soit question de retour ou de remaniement, il ne peut être question de nouveauté *ex nihilo* et, bien que, comme nous le disions plus haut, le sacré puisse aujourd'hui apparaître en dehors du champ iconographique traditionnel, se rapprocher de ce champ nous semblait l'étape préliminaire nécessaire à une amorce de réflexion sur le sacré contemporain. La conception judéo-chrétienne étant, encore de nos jours, si prégnante lorsqu'il est question de percevoir le sacré, qu'il nous semblait nécessaire de partir de ce contrefort traditionnel afin de mesurer, dans la distance franchie jusqu'à l'actuel, le chemin parcouru par l'homme dans la pensée sacrale. C'est dans une constante confrontation du passé et du présent que devra se construire une pensée de l'incarnation tautologique comme éclaircissement du brouillard sacral actuel.

Bien que cette approche nous fut soufflée par les recherches de Grenier, précisons que nos angles sont toutefois bien différents, principalement en raison de cette distance que nous venons d'évoquer. Nous procéderons, en quelque sorte, en sens inverse. Là où Grenier tente de retrouver les racines de la chrétienté dans l'art d'aujourd'hui, nous tenterons de partir de ces mêmes racines pour tenter de nous retrouver dans la distance d'aujourd'hui. C'est donc dans l'intervalle et la comparaison que nous trouverons des alliés herméneutiques nous permettant de mettre en place notre hypothèse d'une incarnation tautologique — le terme faisant lui même écho au judéo-christianisme. Plutôt que de tenter de retrouver quelque chose, nous tenterons de déconstruire et de comparer. C'est dans cette dialogique entre la *pars destruens* et la *pars construens* (Maffesoli 2009 : 29) que nous tenterons de préciser cette idée d'une incarnation tautologique.

Ce travail de précision doit néanmoins être entamé immédiatement. Cette idée que, dans la suite de Bernardi et Grenier, nous posons comme hypothèse à ce sacré dé-divinisé, ne se veut aucunement un concept. En ce sens, notre démarche rejoint celle de Maffesoli, inspirée par Heidegger, à propos de son « relativisme intellectuel » :

> Contre l'ambition du *concept* (qui ne fait pas du concept de nos jours ?), ambition paranoïaque de la *volonté de savoir*, revenir à ce que Heidegger appelait « l'indication formelle ». L'indication montre. Et celui à qui l'on montre doit voir par lui-même. Ce qui renvoie à la nécessité de l'expérience vive, à l'aspect prospectif et progressif de l'apprentissage [...] C'est cela le relativisme intellectuel. Relativisation des concepts et mise en relation des pensées (2009 : 23).

Voilà davantage ce à quoi nous aspirons. L'incarnation ne se veut pas un concept en tant que tel. Elle se veut une image, un levier activant une logique, un angle de perception se réclamant de cette prospection libre et de cette progression relative. Une

image donc. Une image polymorphique et en mouvement, avec comme seul principe fixe les conditions qui lui permettent d'exister, soit un réenchantement postmoderne dans un nihilisme affirmé. Le défi est de taille et nous ne pouvons que tenter de le relever : comment donner un visage à cette sacralité éclectique qui traverse aujourd'hui l'art contemporain ? Comment donner une forme à l'informe sans le contraindre dans son éclatement, sans en faire quelque chose qu'il n'est pas ? Comment rassembler ce qui, par nature et par désir, se veut foncièrement écartelé ? À la « prescription » du concept, nous préférons donc la liberté de l'image.

1.4 Conclusion : formuler l'indication formelle

Le but de ce mémoire n'est pas de fournir des réponses. Bien loin de nous la prétention de pouvoir résoudre quelque chose qui se veut le problème d'une époque en cours. D'autant plus qu'il s'agit d'une époque ayant l'individualité et la diversité comme mot d'ordre. Ne pouvant dégager un sens objectif à ce qui se veut une constellation subjective, nos intentions se limitent à préciser une problématique et à trouver le moyen de l'appréhender sans pour autant la résoudre complètement. Bien que cela puisse sembler paradoxal, cela nous paraît être l'unique moyen de souscrire aux besoins d'une époque et de ses enjeux.

C'est donc ainsi que nous tentons d'approcher ce réenchantement postmoderne à l'œuvre dans le monde de l'art actuel. Comment faire sens, sans faire système ? Soucieuse de prendre en considération cet esprit postmoderne lyotardien — à la fois cause et solution de ce réenchantement (Olivier 1999 : 139-156) — sans pour autant nous y perdre, nous avons donc décidé d'adopter, à titre de méthode, ce qui caractérisait notre objet même. Nous avons donc fait nôtre cette fin des métarécits annoncée par Lyotard et nous nous sommes appropriée cette indécidabilité qui en découle, cette multiplicité qui en est la cause et cette peur de l'unique qui en est l'origine.

L'objectif est ainsi de cibler une problématique mais non pas de la faire disparaître en lui accolant une hypothèse dont la validation ferait office de réponse. L'objectif est bien plutôt de trouver une hypothèse qui, en se targuant de sa nature de tentative, nous permettrait de pénétrer notre objet sans le faire disparaître; nous permettrait de manœuvrer dans cette nébuleuse du sacré actuel, d'en voir les conséquences, d'en évaluer les répercussions sur certains concepts sans pour autant tout ramener à l'impossibilité actuelle du « un ». Voilà où se trouve le défi : aborder l'informe sans le contraindre dans une forme, constater l'éclatement du sacré sans tenter de tout rassembler, poser la multiplicité en problématique sans y répondre par l'unicité, observer un mouvement sans le freiner par un raisonnement fixe. Comme le disait si bien Michel de Certeau, dans son langage à la fois d'historien et de jésuite : « La tentation est fixation. Là où Dieu est révolutionnaire, le diable apparaît fixiste » (1987 : 60).

Voilà donc d'où découle cette idée d'une incarnation tautologique : « indication formelle » plutôt que concept, cette image se veut le levier d'une réflexion sur le sacré actuel qui, fidèle entre autres à ses origines postmodernes, résisterait à la tentation fixiste. Hypothèse ouverte au problème de définition posé par ce sacré si particulier à l'œuvre dans le domaine artistique, elle fut mise en place par la seule chose que nous sachions sur ce réenchantement postmoderne, c'est-à-dire ce qu'il n'est pas, ou plutôt ce qu'il n'est plus. Rebondissant alors sur la laïcité irréversible et sur l'idée-force de l'individualisation qui animent notre société socialement désenchantée, la nature de cette sacralité se précise, à la négative, comme étant profondément a-dogmatique et a-théologique.

La mort de Dieu, se posant comme la caractéristique première ainsi que l'aspect le plus « problématique » de ce réenchantement postmoderne, se présente également comme la première condition de ce retour à l'homme : sans renvoi à une part divine, il ne reste que la part humaine : une incarnation qui, vidée de son alter

ego divin, se fait écho à elle-même. Ce retour à l'homme est donc le point de départ de notre démarche. À cette redondance a-théologique de l'incarnation s'ajoute ensuite la multiplicité idiosyncrasique d'une logique a-dogmatique. Ce n'est pas le retour à un homme ou à un type d'homme, c'est le retour à tous les hommes. Chaque homme ayant le choix de composer son sacré à la carte, ce sacré ne peut être qu'à l'image de ce retour à humanité : multiple et, selon ses incidences postmodernes, sans vérité unique : « Dès lors que l'on n'est pas figé dans la certitude d'une vérité une et éternelle, l'on peut s'accorder à toutes ces vérités approximatives, provisoires et partielles dont est constituée l'humaine nature » (Maffesoli 2009 : 180).

CHAPITRE II

GARDEN

Le triple mouvement de l'incarnation tautologique

Vivre de mort, mourir de vivre.
Héraclite, *Fragment 62.*

L'incarnation tautologique ayant comme toile de fond cette fin des métarécits, que Lyotard place au cœur de la postmodernité mais que plusieurs voyaient poindre dès la fin de la Seconde Guerre mondiale (Lafontaine 2008 : 55), le choix de se concentrer sur des œuvres reprenant le thème séculaire de l'Éden pourrait surprendre. S'étendre de long en large sur la laïcisation actuelle ainsi que sur notre rapport nihiliste à la tradition pour ensuite reprendre comme trame l'idée du paradis semble en effet paradoxal, bien qu'il faille remonter au-delà de notre propre démarche pour trouver la source du véritable paradoxe : que peuvent avoir à dire des œuvres contemporaines sur ce mythe invalidé par la postmodernité ? Voilà en quoi ces œuvres deviennent intrigantes et ainsi particulièrement fécondes pour cette notion d'incarnation tautologique.

Cette incongruité liée à la reprise d'un thème suranné dans notre présent laïc et technoscientifique devient particulièrement palpable en ce qui concerne l'œuvre *Garden* (2000) (ill. 3-7) de l'artiste britannique Marc Quinn. Membre du *Young British Art* — cette phase de l'art britannique ayant pris place vers la fin des années 80 — Quinn partage avec les autres *Young British Artists* la volonté d'insuffler une

vie réelle dans l'art — comme le dit lui-même l'artiste : « *I think we are more obsessed with real life* » (Fondazione Prada 2000) — en plus d'un certain esprit de provocation. De fait, plusieurs représentants de cette vogue britannique témoignent de cette volonté de s'attaquer aux tabous toujours en place dans la société occidentale (Heartney 2008 : p. 17). En ce sens, il n'est pas surprenant de retrouver bon nombre de thématiques religieuses parmi ceux que l'on nomme couramment les YBA. Il n'y a qu'à penser à l'œuvre *Adam & Eve (Banished from the Garden)* (2000) de Damien Hirst (ill. 8) ou bien à l'œuvre *Self Pietà* (2001) de Sam Taylor-Wood (ill. 9). Cette attrait pour le religieux est toutefois très présent chez Quinn et se manifeste plus souvent qu'autrement par une appropriation de ces thématiques par le biais d'une certaine ironie, comme c'est le cas par exemple avec son œuvre *Angel* (2006) (ill. 10). Comme beaucoup des YBA, Quinn n'exclut aucune technique pour mettre en forme sa démarche et use ainsi régulièrement de moyens technologiques dans la conception de ces œuvres, comme en témoigne *Self* (1991), une de ces œuvres les plus connues (ill. 11).

Ces deux éléments marquants du parcours de l'artiste, soit l'appropriation religieuse et une forte présence des moyens technologiques, se retrouvent combinés dans *Garden*. Installation au dispositif complexe, l'œuvre nous lance ainsi dès le premier regard dans cette antithèse d'une évocation archaïque sertie d'un contexte axé sur la modernité technique. Sorte de bloc monolithique trônant au milieu de l'espace de galerie (ill. 3), *Garden* consiste en une énorme chambre froide formée et délimitée par des panneaux d'acier inoxydable doublés d'un isolant de polyuréthane. L'intérieur de cette chambre froide peut ainsi, grâce à cette isolation se diviser en deux sections. La première, coupée du public par d'autres panneaux transparents, est ainsi réservée à ce dit jardin dont l'œuvre tire son titre : à l'intérieur de 27 cuves assemblées dans une structure métallique se trouvent plus de mille plantes et arbustes de toutes sortes conservées à l'apogée de leur floraison grâce à 25 tonnes de silicone liquide maintenu à -20 °C, les rendant ainsi potentiellement éternelles (ill. 7). La

deuxième section, sous forme d'un long passage rectiligne chauffée par des fils conducteurs transparents, est quant à elle réservée au spectateurs (ill. 6). Un éclairage aux néons, spécialement résistants aux températures extrêmes, doublé de l'imposante structure de l'installation et de l'intérieur recouvert de miroirs achève de donner à cette œuvre un aspect résolument surréaliste frôlant la science-fiction (Celant 2000 : 286), nous plongeant immédiatement dans l'esprit de scientificité actuel.

Le rapprochement entre ce jardin « futuriste » et la thématique du Jardin d'Éden semble ensuite évident : bien qu'il ne s'agisse pas d'une appropriation directe d'un motif spécifiquement connu, il y a ici une reprise franche d'une thématique servant de porte-étendard à toute la chrétienté. Ces premiers chapitres de la Genèse, abondamment répandus dans la culture populaire, nous sont essentiellement connus dans leurs grandes lignes : cette idée d'un lieu d'abondance, de plaisirs et d'innocence, à la végétation luxuriante et où le mal et la mort n'ont pas prise. Indissociable de ce jardin des délices vient le rappel de sa perte causée par la désobéissance de la première femme succombant à la perfidie du serpent, provoquant ainsi la Chute et donc l'exil de ce paradis à jamais perdu (Nothomb 1984 : 192). Ce récit correspond à la version classique répandue par le plus traditionnel des catéchismes, martelant dans l'inconscient collectif ce malheur attribué à cette ambition démesurée de l'homme d'avoir voulu mordre à la pomme de l'arbre de la connaissance du bien et du mal (Nothomb 1984 : 73).

Plusieurs exégèses diverses furent faites de ce texte; le nombre de ces lectures n'est d'ailleurs égalé que par celui des différentes représentations dont le paradis fut l'objet. Comme le remarque l'auteur Philippe Boby De la Chapelle, les artistes de toutes époques puisèrent dans leurs milieux culturels respectifs afin de plier ce motif à leurs propres perceptions (2005 : 15). L'essence du récit en fut sa seule constance au travers des siècles : « mythe qui nous fait espérer la promesse inaccomplie d'une éternité ravie » (2005 : 13). La reprise de Quinn ne pointe donc pas vers une œuvre

particulière mais s'inscrit plutôt dans cette réminiscence du thème à travers les âges. Or, comment ce thème peut-il être encore d'actualité ? Comme le soulignent les auteurs Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac : « [L'homme moderne] hésite à se projeter dans un au-delà que ses doutes et son scepticisme ne légitiment plus » (2004 : 24). Comment la contemporanéité de cette œuvre versus la désuétude de son thème peut ne pas être problématique ? Autrement dit, comment cette œuvre est-elle une modalité de l'incarnation tautologique et comment nous éclaire-t-elle sur les implications de cette notion que nous instaurons?

Il devient évident que, pour survivre à l'égide postmoderne, l'œuvre de Quinn doit s'être approprié l'essence de ce mythe afin de le déconstruire, rejoignant ici la « déplaçabilité » qui, selon René Payant, consiste en une « déconstruction comme construction nouvelle qui contient en germe sa propre destruction » (1987 : 62). Le mythe ne peut qu'avoir pris une forme nouvelle. Quelle est-elle ? Comment cette tradition vétuste est-elle premièrement déconstruite et ensuite reconstruite ? C'est donc dans ces transhumances du temps, entre présent et tradition, conservation et transformation, que nous commencerons en premier lieu notre exploration de ce retournement tautologique. De ce pétrissage temporel sous le signe de l'anachronisme, nous retiendrons toutefois un élément particulier. Comme le remarque Didi-Huberman dans son analyse warburgienne de l'histoire :

> Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle [...]. [N]ous sommes devant l'image comme devant un temps complexe, le temps provisoirement configuré, dynamique, de ces mouvements eux-mêmes (2002 : 39).

L'analyse de ces mouvements historiques nous permettra ainsi de nous pencher sur les contrastes temporels présents dans l'œuvre et responsables de sa charge ironique, soit sa *pars destruens* (Mafessoli 2009 : 29). Toutefois, ce n'est pas tout de savoir comment l'œuvre s'y prend pour déconstruire le mythe ; aussi faut-il

s'attarder en premier lieu sur ce qui est « repris » et conservé par l'œuvre afin de déterminer ce qui sert de base à cette relecture / reconstruction, cette *pars construens*. Quelles survivances traversent ce mythe ? Quel aspect de l'Éden peut rejoindre notre contemporanéité ? Qu'est-ce que l'œuvre conserve, qu'est-ce qu'elle rejette, et qu'est-ce qu'elle recompose ? Voilà ce à quoi nous nous consacrerons en première partie : comment *Garden* s'y prend-elle pour relire ce mythe et de quelle nature est cette relecture ?

Le pivot central de cette relecture tautologique — nous verrons pourquoi — nous est fourni par la caractéristique première de l'œuvre, c'est-à-dire la prétendue immortalité de ce jardin, source de sa *pars destruens* mais également point de départ de sa *pars construens*. Voilà l'élément sur lequel s'active la charge sémantique de *Garden* et l'aspect par lequel cette œuvre trouve toute sa pertinence pour notre époque : la mort et l'immortalité demeurent le plus grand et le plus irrésolu des mystères. Dans notre société, que Céline Lafontaine qualifie de « postmortelle », la mort demeure l'ultime défi, l'ultime limite et l'ultime déni ; comme le disait Freud : « notre inconscient ne croit pas à la mort personnelle, il se conduit comme s'il était immortel » (Freud 1995, cité par Lafontaine 2008 : 18). Le paradis étant l'explication traditionnellement donnée aux questions de la mort et de l'au-delà, que deviennent ces questions une fois l'irrecevabilité du mythe biblique confirmée ? Une lecture de l'Éden ne peut qu'impliquer une relecture de la mort et c'est ce sur quoi nous nous concentrerons en deuxième lieu : comment les mouvements temporels actifs dans *Garden* peuvent-il remettre la mort « en mouvement » ? De plus, la mort étant la caractéristique première de notre incarnation, comment un changement de perspective de cette dernière peut affecter l'appréhension de cette incarnation ?

La mort, étant toujours en dehors de notre perception directe, représente ainsi ce territoire inaccessible, celui que l'on ne peut explorer sans s'exiler de celui des vivants et qui demeure inatteignable malgré les progrès technologiques. Ni la science

ni la religion ne peuvent franchir les limites que nous impose la mort et subvenir à notre désir, constamment inassouvi, d'immortalité. C'est ce qui poussa Norbert Elias à constater, selon Lafontaine, qu'un « phénomène de brouillage entre science et mythologie [se met en place] lorsqu'il est question de l'immortalité » (Lafontaine 2008 : 65). Ce brouillage ne peut laisser intacte la notion de sacré et la notion de croyance, qui y sont affiliées de près ; la mort, source de croyance, demeure malgré tout un prétexte au sacré. Une relecture du mythe entraînant une relecture de la mort ne peut donc qu'occasionner une relecture de la croyance. C'est ce que nous explorerons en troisième lieu : dans cette remise en mouvement du mythe et de la mort, qu'en est-il du sacré ? Il s'agira donc de trois relectures prenant toutes trois la forme d'un mouvement : mouvement historique d'abord, mouvement « d'après mort » ensuite — par une redéfinition de l'au-delà — et, finalement, mouvement spirituel.

2.1 Mouvement historique : relecture du mythe

2.1.1 Temps et rapprochement : anachronisme et survivance

Nous chercherons donc d'abord dans ces tensions temporelles ce qui selon nous est à la base de l'activation d'une incarnation à caractère tautologique dans l'œuvre de Quinn, c'est-à-dire ce mouvement de nature historique. Clef de voûte de cette démonstration, la notion d'appropriation — si chère au postmodernisme — nous servira ici de point de repère afin d'aborder ce lien si distinct qui unit l'œuvre à cette tradition iconographique édénique. Tel que l'expose René Payant, l'acte citationnel, qu'il compare d'emblée au bricolage par le type de procédé que ce dernier implique, est en lui-même chargé sémantiquement (1987 : 63). Par cette seule opération, un lien indéfectible se crée entre l'image-source et l'image-cible; et donc entre le temps passé (traditionnel) et le temps présent (contemporain). Un passage temporel, prémisses d'un mouvement, se donne alors à voir par l'entremise des matériaux mis en place par l'artiste bricoleur ; matériaux survivants, caractérisés par le fait « qu'ils

ont servi » et « qu'ils peuvent encore servir » (Lévi-Strauss 2010 : 50). Deux notions permettant de rendre plus explicite cette idée de survivance et d'anachronisme au travers de ces *pars destruens* et *pars construens* à l'œuvre dans la relecture que nous propose Quinn.

Cette déplaçabilité, ce va-et-vient historique entre la cible et la source, est d'ailleurs particulièrement explicite dans le cas de *Garden* par le biais des diverses opérations citationnelles qui sont posées. Parmi celles-ci, le processus de cryogénisation, c'est-à-dire l'immersion des fleurs dans le silicone, est probablement la plus décisive pour la dynamique de l'œuvre. Stratégie à double fonction, elle est premièrement ce qui l'inscrit dans la tradition chrétienne. C'est par l'utilisation de ce produit particulier — ayant la capacité de demeurer à l'état liquide à des températures allant jusqu'à -80 °C — que ces fleurs magnifiques sont conservées (hypothétiquement) pour l'éternité dans ce printemps perpétuel (Celant 2002 : 257), créant ainsi un rapprochement sémantique avec toute la mythologie édénique. Non seulement est-il cet agent de conservation déterminant, qui accordera à tout spectateur une contemplation inaltérée à jamais du jardin fantastique dans un éternel présent, mais il remplit également la fonction de marqueur temporel permettant à Quinn de faire cette actualisation du propos paradisiaque. En effet, la cryogénisation, procédé contemporain en croissance, « constitue [selon Céline Lafontaine] l'incarnation la plus poussée de l'imaginaire technoscientifique de la postmortalité » (2008 : 175), c'est-à-dire ce déni de la mort passant par une velléité de la défier par la science[7]. Cette technique exemplifie donc un rapport tout particulièrement actuel entre l'homme et sa finitude, mettant ainsi en évidence une volonté d'immortalité que l'on retrouve à toutes les époques. Dans cette optique, l'œuvre accomplit un projet actuel

[7] Plusieurs manifestations de cette vogue de cryogénisation témoignent du fait que cette technique a quitté le domaine de la science-fiction pour entrer dans notre imaginaire quotidien. Lafontaine le démontre mais il n'y a qu'à se tourner vers l'univers médiatique pour en avoir des preuves, dont la plus récente pourrait être l'annonce récemment faite par Larry King de sa volonté d'être cryogénisé à sa mort (Pepin 2011).

en joignant sa forme et son contenu : l'œuvre, dans son éternité théorique, sous-entend que le temps entre sa production et sa réception ne l'affectera jamais; elle est devenue ce hors-temps, hors-monde, qui la rapproche de l'idée de l'Éden tout en la transposant dans une réalité contemporaine.

Cette immortalité, qu'elle soit factice ou non, ne peut faire autrement que de transposer la charge sémantique paradisiaque dans l'univers de l'œuvre. Cet élément, pour autant majeur qu'il soit, n'est cependant pas le seul à évoquer cet imaginaire paradisiaque : d'autres stratégies appropriatives nous renvoient à ce caractère irréel d'une perfection atemporelle et d'un lieu étranger à la réalité terrestre (im-monde), faisant ainsi miroiter au spectateur ce lieu perdu au prix de son insouciance. Le choix des fleurs en est l'exemple : une variété de plantes et d'arbustes, provenant de partout à travers le monde et dont la coexistence est en temps normal impossible, sont ici réunies (Celant 2005 : 17), isolant ce jardin de l'univers du probable pour le faire basculer dans celui du fantasme. À cela se rajoute l'éclairage : une lumière franche et concentrée, dirigée vers les cuves, met l'accent sur la pluralité des coloris de ce jardin improbable, rendant chaque plante vibrante et sursaturée (ill. 7). Cette effervescence se voit ensuite multipliée à l'infini par le revêtement de miroir de l'espace — presque un cube scénographique — de l'installation. L'enclos d'acier inoxydable, si rigide et froid d'aspect extérieur, se transforme donc en véritable Éden par ce dispositif d'éclairage et de miroirs qui, en plus de perpétrer ce fantasme, achève de le couper du reste de monde en affirmant cette dichotomie entre intérieur / extérieur (ill. 4). Dans le même ordre d'idée que la citation-indice — incluse dans une typologie établie par Payant selon la terminologie de C.S. Peirce (Payant 2005 : 71) — *Garden* crée alors une relation envers ces images-sources qui relève plus de la « contiguïté de fait » que de la similarité. Ce jardin ne correspond à aucune représentation que compte la tradition judéo-chrétienne — avant tout picturale — mais s'inscrit tout à fait dans la continuité du principe fondateur de la cosmogonie judéo-chrétienne.

Se concentrant sur l'aspect éternel et fantasmagorique du jardin, l'artiste soulève ainsi le point sensible affectant notre société postmortelle ; soit le déni de la fin et l'espoir du mieux. Ce faisant, il redonne au paradis une valeur de paradigme actuel en pointant vers l'irrésolution de la question. À propos de cette persistance — anachronique qu'en évidence — des résurgences liées à l'au-delà dans l'actualité, Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac constatent d'ailleurs que : « Plus loin que cet imaginaire souvent pauvre demeure le pressentiment assez bien partagé que la mort, si elle n'est pas une invite à entrer dans le royaume des immortels, ne saurait être une fin » (2004 : 28). Voilà donc ce qui, à travers *Garden*, devient l'élément éternellement survivant aux vicissitudes de l'histoire et qui se positionne à la base d'une relecture actuelle de ce mythe : dans sa plus simple expression, le paradis survit au travers de la postmortalité.

Dans cette survivance de l'idéal d'éternité, nous retrouvons également une deuxième survivance, essentielle à notre propos : l'idée que cette éternité nous est foncièrement inaccessible à nous, pauvres mortels. Jadis nôtre, cette éternité nous caractérise par la négative : c'est par sa perte que nous sommes mortels, c'est parce qu'elle fut confisquée que nous sommes définis comme des êtres dorénavant incarnés. Ce faisant, nous touchons à ce deuxième point crucial conservé dans la *pars construens* de *Garden*, soit le dogme de l'incarnation. Ce dernier, dans sa forme traditionnelle, est avant tout centré autour du Christ prenant chair; le miracle et la source du Salut de l'incarnation tenant principalement à ceci : le Verbe fit littéralement corps avec la vulnérabilité humaine, pourtant si contraire à sa toute puissante et éternelle divinité. Le « sacrifice » du Seigneur était donc double : perceptible premièrement dans cette « descente » volontaire parmi les hommes et deuxièmement dans les événements de la Passion — le supplice et la souffrance (*passio*) du Christ menant à la mort par crucifixion. L'histoire de l'art compte son lot de représentations christiques exemplifiant ce double sacrifice, notamment par le

biais de *l'ostentatio vulnerum* (ill. 12-16), consistant à mettre de l'avant les plaies du Christ, prémisses de sa mortalité (Steinberg 1983 : 19). La mort en termes de stratagème mnémonique du dogme de l'incarnation n'est donc pas une nouveauté en soi. Depuis des siècles, un nombre incalculable d'images de la mort christique s'offre aux croyants en guise de rappel opiniâtre de « l'épreuve de la condition humaine » (Grenier 2008 : 282). La mortalité, symptôme de la Chute, est donc synonyme de l'humanité, si contrastante avec la divine immortalité. Par le biais de ce signe de reconnaissance, aussi caractéristique qu'inexorable, nous plongeons donc au centre de l'incarnation et du rêve d'immortalité qui y est affilié.

2.1.2 *Pars destruens* : installation et ironie

Il est toutefois évident que nous ne sommes pas en présence d'une ode au christianisme et que ces survivances ne se présentent pas à nous sous leurs formes traditionnelles. Autant l'imaginaire édénique est-il palpable, autant se retrouve-t-il foncièrement déconstruit — ce qui, en retour, ne manquera pas d'affecter la référence au dogme de l'incarnation. Cette immersion, point d'attache iconographique et sémantique de l'œuvre à la tradition, porte aussi à sa charge le mouvement de déconstruction du thème : bien que le silicone ne semble pas en affecter l'aspect esthétique, ces fleurs n'en sont pas moins mortes, qui plus est : mortes à tout jamais ! L'immortalité tant souhaitée paraît alors devenir ce fruit empoisonné dont la tentation se solda par une chute. Bien qu'en apparence *Garden* prenne des moyens modernes pour mettre fin à cette quête éternelle de ce qui fut perdu — « *Pure and frozen, housed in silicone, the perpetual blossoming dreamt of for centuries yet now made possible by the most artificial of substance* » (Celant 2005 : 17) — reste que cette immortalité demeure mortifère. Le rêve d'une immortalité paradisiaque paraît aussi satirisé que son pendant cryogéniste : « Qui sait si cette existence sans ponctuation n'équivaudrait pas alors, comme on l'a avancé, à la damnation? » (Lenoir et De

Tonnac 2004 : 30). Ce faisant, cette immortalité damnée nous pointe vers l'outil de destruction de *Garden*, vers le moteur de sa *pars destruens*, soit sa charge ironique[8].

La nature installative de *Garden* est d'ailleurs à la base de cette ironie insidieuse qui crée une distance envers l'hégémonie chrétienne. Comme nous l'avons démontré, par ces diverses stratégies de bricoleur, Quinn *réalise* bien plus qu'il ne *représente* l'Éden; il produit au lieu de reproduire. La littéralité de l'œuvre, entrevue dans la lunette chrétienne, vient insuffler au mythe une brise prométhéenne qui se conjugue plutôt mal avec la toute puissance divine. Ce jardin, créé par Dieu et rendu inaccessible par son courroux, est ici entrepris par l'homme par son appropriation des procédés scientifiques et technologiques à sa portée, entamant ainsi la *pars destruens* à la base de la relecture tautologique de l'œuvre et affectant l'idée d'immortalité au même titre que celle de l'incarnation dogmatique.

Ceci est rendu plus évident encore par le caractère ouvertement artificiel de *Garden*. Bien que le « fait main » de l'artiste ne soit pas évident en surface, cette œuvre est définitivement « fait homme ». Le dispositif est effectivement trop présent pour être oublié et l'émerveillement de la vision du jardin est rapidement remplacé par l'émerveillement du processus. Le silicone — qui par sa composition chimique, est un élément à la base de la vie même (Celant 2005 : 257) — devient une sorte de matrice futuriste d'un Éden à venir dont la création, dans une lignée saint-simonienne, ne dépendrait plus de Dieu mais bien de l'homme. La technologie se transforme en cette arme à double tranchant : elle ne donne à l'Éden ici recréé qu'une vie artificielle dont le caractère factice est amplifié par la dépendance de l'œuvre à l'électricité. Dans cette déréalisation se trouve alors une sorte de morbidité : l'utilisation de la science et des connaissances humaines approfondit l'écart entre

[8] L'ironie est entendue ici dans sa conception rhétorique et sémantique telle qu'explicitée par Linda Hutcheon : « L'ironie est à la fois structure antiphrasique [comme marque de contraste] et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même » (Hutcheon 1981 : 142).

l'homme et Dieu, compromettant le rêve chrétien d'une immortalité assurée et nous fournissant les prémisses de ce fameux retournement tautologique.

De là aussi toute la puissance ironique de cette œuvre qui semble satiriser ce besoin de croire et d'espérer un lieu éthéré d'avant la Chute, mais également (et surtout) l'aspiration et le désir secret d'y retourner ; désir, nous l'avons vu, on ne peut plus actuel. Dans cette immortalité illusoire qui conjugue l'essence et l'absence de vie (Fondazione Prada 2000), se trouve la même inaccessibilité. Telle une vanité, *Garden* nous fait miroiter notre propre mortalité ; celle-ci est d'autant plus présente par le biais des miroirs nous imposant notre reflet mouvant et passager au travers ce jardin figé (ill. 6). Les propos de Didi-Huberman semblent ici s'appliquer directement au contenu de l'œuvre, en ceci que devant cette dernière il faut reconnaître « qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée » (2000 : 10). Comble de perfidie que de montrer l'échec du rêve chrétien d'une immortalité en exhibant une vie après la mort faite d'une éternité figée ; une mortalité impérissable.

Dans toute ironie se trouve toujours une « victime » : « La fonction pragmatique de l'ironie consiste en une signalisation d'évaluation, presque toujours péjorative » (Hutcheon 1981 : 142). Il convient donc de voir qui est visé par cette charge ironique présente dans cette immortalité trompeuse. Il semblerait, qu'en premier chef, *Garden* s'en prenne à cette insistance du judéo-christianisme à considérer l'existence humaine comme le résultat d'une faute impardonnable, qui fait du péché un « syndrome de culpabilité [qui] s'inscrit dans un inconscient collectif » (De la Chapelle 2005 : 16). Indirectement, et sans références franches, Quinn déconstruit cette vision naïve d'une immortalité réconfortante au profit d'une conception dualistique comprenant la vie comme la mort. Ce faisant, Quinn pointe cette tendance ancestrale — et transhistorique — de redonner, par l'entremise de la

représentation, une vie à ce qui était mort et une présence à ce qui était absent (Freedberg 1998 : 229). Ainsi est soulevé ce refus — et le refoulement qui en résulte — de la mort dans la société occidentale, christianisée et postmortelle à la fois.

Il faut toutefois préciser que ce qui est visé à travers cette *pars destruens* ironique de *Garden*, du moins si l'on s'en tient à cette binarité du rapport entre tradition et temps présent, est davantage une vision relevant du fondamentalisme et du concordisme. Dans le premier cas, il s'agit d'une lecture au pied de la lettre des textes du Pentateuque et du Nouveau Testament, approche qui maintient vivante une forme de créationnisme. Ces débats — réminiscences des controverses du 17^{ième} siècle entourant la condamnation de Galilée par Urbain VIII (Vogels 2000 : 25) — s'opposent aux avancées scientifiques ainsi qu'aux théories évolutionnistes pour maintenir en place la cosmogonie basée sur la mise en place et l'expulsion du jardin d'Éden. Le littéralisme de l'œuvre de Quinn, qui prend au mot l'immortalité dont le récit fait état, semble railler cette position. D'autant plus que les moyens qu'il utilise pour y parvenir plongent leurs racines dans les avancées technologiques ; comble de l'ironie! En ceci cependant, il paraît rejoindre les tentatives — tout aussi vaines — des concordistes, qui tentent au contraire d'user de la science pour sauver, sinon prouver, la teneur historique de la Bible (Vogel 2000 : 25). Quinn, par l'ampleur de son dispositif technologique, est en apparence dans le prolongement de ces tentatives un peu loufoques, du moins jusqu'au moment de « dessaisissement » causé par une compréhension entière du processus de cryogénisation. Ces fleurs, littéralement prises en otage par la technologie, ne pourront jamais être ramenées à la vie et nous ne pourrons jamais partager leur réalité : le contact retrouvé avec l'oxygène les flétrirait immédiatement, noircissant leurs couleurs si vivantes (Celant 2005 : 266). Ceci, doublé de l'inaccessibilité du jardin par les parois isolantes, achève de montrer l'illusion de telles approches.

2.1.3 *Pars construens* : retour tautologique

Toutefois, tout n'est pas perdu et *Garden* est loin de s'affirmer comme un pessimisme rageur nous rappelant qu'il est impossible d'échapper à notre nature mortelle. Ce qui est souligné par cette application littérale de la Genèse est davantage sa valeur mythique, conçue comme une allégorie et non comme certitude. Le Paradis devient ici un symbole, une image, littéralement un mythe devant être traité comme tel. Lévi-Strauss rappelle d'ailleurs que : « Comme le bricolage sur le plan technique, la réflexion mythique peut atteindre, sur le plan intellectuel, des résultats brillants et imprévus » (2010 : 30). Les moyens séculiers de *Garden*, que sont la science et la technologie, semblent appuyer ce prédicat par leur utilisation ironique. En ceci, *Garden* s'inscrit dans la tendance que remarque Max F. Schulz (1985), à partir de la Renaissance, d'une sécularisation du thème. Schulz affirme que, spécifiquement avec le Romantisme, ce motif — et son lot sémantique archaïque — sera repris afin de souligner le caractère présent du Paradis réellement et profondément terrestre : « *realize paradisal bliss in the here and now, rather than in the there and then* » (1985 : 3).

À première vue, cela peut sembler inacceptable d'un point de vue strictement chrétien : dans une totale liberté appropriative, le dogme est trituré et, pourrait-on dire, dénaturé. Mais nous sommes en droit de questionner cette position. Certes, nous l'avons démontré, *Garden* peut prendre place parmi toutes ces représentations de l'histoire de l'art, ce qui peut à la rigueur justifier son approche laïque du thème, mais qui n'explique toujours pas sa présence dans une galerie d'art contemporain ni ce retournement tautologique que nous annonçons. Au contraire, un mouvement de rapprochement trop franc avec la tradition par la récupération du thème serait aussi déplacé qu'un recul trop accentué ; une négation farouche du religieux étant tout aussi illusoire que l'idée d'un retour fidèle (Grenier 2003 : 5-7). Ce mouvement binaire entre les pôles passé / présent se doit donc d'être transformé, retourné. Derrière cette

ironie (indirectement) sacrilège causée par une actualisation littérale de l'idée d'immortalité édénique, ne peut-on voir poindre une relecture de ce fameux mythe ? Maintenant que nous possédons, par le biais de cet aller-retour historique, tous les éléments de ce kaléidoscope lévi-straussien (2010 : 51), il est temps de voir quelle autre structure peut alors émerger.

Ici gît la menace de l'anachronisme d'une lecture déplacée des textes fondateurs, cet anachronisme que Daniel Arasse désigne comme le mauvais et qui consiste en une confusion erronée des temporalités (2004 : 220). Toutefois, pour bien des aspects, *Garden* évoque des éléments d'une relecture de la Genèse proposée par Paul Nothomb, qui affirme quant à lui le besoin d'une double traduction : une première traduction plus fidèle au langage original — et donc débarrassée des présupposés dogmatiques[9] — ainsi qu'une seconde dans notre langage — nécessaire pour accéder au degré d'abstraction perdu au travers des âges (1984 : 22). Ce faisant, il démontre la pertinence d'un tel récit pour notre époque en même temps que le besoin d'une approche anachronique. Ses recherches allant dans le même sens que les nôtres, nous convierons sa vision du paradis afin d'éclaircir celle que nous suggère l'œuvre, le but de cette démarche étant de donner corps à cette relecture du mythe, que nous abordons au travers de *Garden*, tout en nous permettant ce repositionnement tautologique vis-à-vis de la tradition.

Ce rapprochement avec les conclusions de Nothomb nous est d'ailleurs suggéré par l'œuvre elle-même. Par sa transposition dans un langage actuel — le langage scientifique et son fameux « voir pour le croire » s'opposant au « croire sans voir » des premiers temps — *Garden* évoque plusieurs aspects de notre humanité dont la persistance de la résurgence montre l'irrésolution (De la Chapelle 2005 : 13). Toutefois, tout comme Nothomb, il semblerait que Quinn se soit tourné vers

[9] Nothomb présente la traduction de la Septante comme l'origine de l'enracinement d'une profonde méconnaissance du récit dans sa forme la plus pure (1984 : 21).

l'archaïque (le mythe édénique) pour éclaircir un problème actuel (l'irrésolution persistante de la mort). Comme l'explique Bernard Chouraqui dans la préface de l'ouvrage de Nothomb : « Dans le fatras de la pensée moderne désespérante et du lourd nihilisme mondial qu'elle se complaît à générer et à adorer, voici aujourd'hui que jaillissent des interrogations nouvelles et fracassantes, portant sur les racines enfouies des consciences et de l'histoire » (1984 : 13).

Ce projet entrepris par Nothomb, devant ce qu'il qualifie d'épuisement du nihilisme, se veut donc une nouvelle traduction du texte, plus près de sa signification originelle et libérée de cette occultation de l'histoire et de l'institution religieuse. Se défaisant tout d'abord de la lourdeur moralisatrice qui fut imposée au récit, il en propose une reconsidération basée sur la retraduction de ce fameux verset que la TOB transcrit ainsi : « Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras » (Gn 3, 19)[10]. Partant de l'hébreux, il redonne au terme *'afar*, habituellement traduit par poussière, sa nature de symbole de la légèreté immortelle parce qu'indestructible. Il l'oppose ensuite au terme *adama*, traduit la plupart du temps par terre et dont la charge symbolique évoque la pesanteur[11]. Ces corrections de traduction lui permettent alors de voir dans ce verset décisif le signe d'une bénédiction plutôt qu'une malédiction. Par une opposition entre la légèreté de l'une et la lourdeur de l'autre, cette nouvelle conception de la poussière constitutive de notre nature s'affirme donc comme un retour vers cette immortalité. Celle-ci en retour se conçoit alors différemment : loin d'être cet état figé, elle devient éternel roulement. Notre séjour sur terre, destiné à nous apporter la connaissance puisque nous en avons croqué le fruit, ne se soldera pas, comme le sous-entendent les nihilistes, par une dissolution dans le néant. Le cycle de la vie poursuivra sa route, dont la mouvance est assurée par cette alternance

---

[10] Notons ici que toutes les citations bibliques se retrouvant dans ce mémoire proviennent de la Bible TOB (traduction œcuménique de la Bible) dont la référence complète se trouve en bibliographie (Société biblique canadienne 1998).

[11] Sa démonstration étant assez technique, nous nous contentons ici de la survoler afin de n'en garder que les conclusions. Pour plus de précisions, nous vous renvoyons à son ouvrage (1984).

de la vie et la mort. Cette conception de la mort se distingue donc à la fois des perspectives dogmatiques et nihilistes : elle n'est plus cette immortalité insouciante, retour à un état d'avant la connaissance, ni même ce grand vide dépourvu de tout sens. Elle devient cette étape nécessaire au fonctionnement vital. L'immortalité est un éternel mouvement dont nous sommes le terrain et l'élan : « [elle] est en nous puisqu'elle est nous » (1984 : 16).

Par son dispositif, Quinn aborde une position similaire : causant un arrêt forcé sur la mort mais également sur la vie, il supprime tout mouvement et toute possibilité de reprise de la vie après la mort. Cette éternité artificielle est tout aussi illusoire que le concept dogmatisé qu'elle s'approprie. L'œuvre est donc un rappel de la mort mais dans la perspective la plus vivante qui soit. Cette mortalité n'est plus prise en charge par un Dieu conciliant qui accepterait de reprendre sa créature après cet éprouvant voyage sur terre pour la remettre dans ce lieu d'ignorance précédant la Chute. Elle est « tautologisée » : elle devient le signe de l'homme qui choisit une quête de connaissance et dont la vie prend forme dans ce mouvement vers une conscience toujours plus grande du monde qui l'entoure. Mouvement d'émergence pour lequel la mort, alors synonyme de continuité et non plus d'anéantissement, sert d'impulsion.

Par une manœuvre qui se veut d'abord historique — mouvement d'attraction / répulsion avec la tradition — nous arrivons alors à cette relecture du mythe qui se distingue une fois de plus de la grande eschatologie biblique des religions abrahamiques. Faisant de ces fleurs une mort vivante (Celant 2000 : 19), cet Éden mortifié se positionne en porte-à-faux de cette conception d'une fin dernière, mouvement rectiligne de la vie menant à l'interruption de tout mouvement. L'homme est mortel mais cette mort si caractéristique cesse d'être un fardeau, elle ne lui est plus imposée comme punition : elle est ce qui donne de la force à sa vie. Par ce paradoxe de la survivance, soulevé par Aby Warburg et repris par Didi-Huberman, voulant que « les choses les plus anciennes viennent quelques fois *après des choses*

moins anciennes » (2002 : 85), *Garden* redonne à la mort biblique toute sa symbolique biologique et inversement, restitue à cette dernière sa pleine valeur symbolique, à la fois constituée et constituante d'un mouvement. Ce faisant, elle mène la contemporanéité à jeter un éclairage paradoxalement — et anthropologiquement — archaïque sur ce mythe paradisiaque. Débarrassé de sa vision fondamentaliste et dogmatique par le biais de la charge ironique de cette immortalité fourbe, cet Éden contemporain trouve toute sa fraîcheur dans ce qui est pourtant bien ancien, soit une traduction alternative d'un des textes fondateurs. Ce faisant, elle pose un regard tautologique sur ce mythe et ce fantasme d'immortalité frustrée qu'il implique : pourquoi se perdre dans la quête d'une immortalité ravie alors que celle-ci serait constituante de notre nature même ?

2.2 Mouvement spatial : relecture de l'au-delà

2.2.1 Explorer la mort : lieu et structure (premier espace)

Par ces motions sismographiques la traversant, *Garden* vient ébranler le mouvement linéaire et « historique » des eschatologies. Comme nous l'avons vu, l'idée de la mort ne peut sortir intacte de tout ce remue-ménage. Celle-ci revêt alors un tout autre rôle, soit celui d'impulsion de vie, de mouvement temporel vital. Toutefois, comme en rend compte la première partie, l'imaginaire paradisiaque est indissociable de son pendant spatial. Avant toutes choses, le paradis est un lieu ; lieu qui, selon Jean Vernette, nous fut dérobé par l'insouciance du premier couple, et dont l'accès fut « ré-ouvert » par le sacrifice du nouvel Adam christique (1998 : 94). Redéfinir la temporalité de l'au-delà paradisiaque comme une temporalité en mouvement mène forcément à en reconsidérer la configuration ; cela implique alors de rentrer dans la nature même de la mort. Le terme d'« au-delà » porte d'ailleurs en lui une connotation spatiale : au-delà de la terre, au-dedans des cieux, au-delà des limites de la vie, « au-delà-du-mourir » (Vernette 1998 : 12). Une réflexion sur la mort nécessite donc la prise en compte de ces deux aspects qui font d'elle un espace-

temps. Le « grand mythe de l'âme » qui, selon Foucault, parcourt l'Occident depuis ses profondeurs (2009 : 11), nous incombe de trouver un endroit apte à la recevoir une fois qu'elle se sera départie de sa résidence charnelle. Pour l'homme ayant assumé le mouvement cascadant de la Chute, prenant forme dans cette double dynamique « tensive » (Didi-Huberman 2002 : 28) de la vie et de la mort, la question du lieu où l'on se rend après le trépas, se doit également d'être explorée. Comment, suite à cette relecture du mythe faisant de la mortalité une constituante principielle de la vie, peut-on concevoir cette mort qui, par-delà son rôle pour la vie en général, sera vécue par chaque individu ? Qui ne s'est jamais posé la question de l'endroit où nous irons après la mort ? Comment considérer cet endroit une fois qu'un regard tautologique et anthropologique en a déconstruit la caractéristique première, soit son immortalité fondatrice ? De telles questions sont directement activées par ce que nous avons déjà qualifié d'excès de littéralité au sein du dispositif de *Garden*. Par l'espace de l'œuvre ainsi que l'expérience phénoménologique qu'en fait le spectateur, deux espaces se distinguent, nous permettant de redéfinir et de théoriser la nature même de la mort.

Le premier de ces espaces est décelable par la présence physique de l'œuvre. Le paradis que nous présente Quinn en est un parfaitement défini : ses parois d'acier inoxydable l'isolent pour en faire un lieu tout à fait clos. En continuant notre plongée dans les profondeurs du palimpseste de la tradition, *Garden* offre alors un rapprochement avec un autre type de jardin : *l'hortus conclusus* (Celant 2000 : 18). Rattaché principalement à la tradition des jardins médiévaux, l'*hortus conclusus* (ill. 17-20) désignait un espace dont l'enceinte de murs accentuait la délimitation entre deux mondes : le public et le privé mais également le sacré et le profane (M. Vercelloni et V. Vercelloni 2009 : 24-27). Ce lieu isolé avait ceci de particulier qu'il était intégralement voué à une signification sacrale et complètement dénué des « exigences de la survie alimentaire » (M. Vercelloni et V. Vercelloni 2009 : 34). C'était alors un espace qui se voulait traditionnellement en dehors de la (sur)vie du

quotidien. Il rappelait en cela le caractère im-monde de la nature paradisiaque que nous évoquions plus haut. *Garden*, par un dispositif analogue, instaure ainsi une distinction marquée envers le monde extérieur ; celui de la galerie pour commencer, puis tous les autres par déclinaison. Ainsi se délimite un premier espace.

Ceci étant dit, il convient d'insister sur le fait que dans ce trope de l'*hortus conclusus*, ce lieu séparé du monde marquait un emplacement sacré. Cet espace se voulait celui de la Vierge (ill. 18-20), lieu de pureté favorisant une connexion avec la présence divine (Mosser et Nys 1995 : 68, 85-86). Tel le jardin clos du *Cantique des cantiques*, ce lieu coupé du monde — sans pour autant être autonome (Nys 1999 : 173) — symbolisait l'écrin de l'amour christique et marial auquel seuls les élus pouvaient accéder. Nous arrivons à la jonction séparant *Garden* de son équivalent médiéval : à la différence de ce dernier, un élément vient faire parasite à la venue de cette présence divine : notre propre reflet (ill. 6). À la vision béatifique tant attendue se substitue le reflet du spectateur, accompagné de sa mémoire personnelle et de sa temporalité contemporaine, mouvante et sans cesse renouvelée. Les miroirs et surfaces réfléchissantes tapissent en effet l'intérieur de *Garden*, comme pour insister sur le fait que ce jardin ne sera toujours rempli que par notre présence seule. Sorte d'allitération, ils martèlent la réalité voulant que cet espace ne se démultiplie et ne s'ouvre que par le fait d'une illusion, par un jeu de réflexions changeantes selon les spectateurs en mouvement. Les miroirs renvoient ainsi l'homme à l'Homme en ne pouvant représenter que ce qui est présenté : « *it's always the "now" in the same way we always live in the present* » (Fondazione Prada 2000). Le résultat en est une vision béatifique on ne peut plus tautologique : l'homme est littéralement sa propre image.

Que ce jardin soit vide de la présence divine et que nous n'ayons que notre reflet — incarnation désincarnée de l'homme à l'image d'un Dieu absent — passe encore, puisqu'en tant que tel ce jardin, au même titre que les *hortus conclusus* du Moyen Âge, fut construit par l'homme. Dans les deux cas, pour *Garden* comme pour

les *hortus*, il est question d'un « microcosme de nature artificielle » (M. Vercelloni et V. Vercelloni 2009 : 34). L'homme du 13ième siècle, comme celui du 20ième d'ailleurs, ne s'attendait nullement à littéralement « croiser » la personne divine dans ce lieu construit par l'homme. Cependant, selon Philippe Nys : « Ce qui était ainsi présenté aux hommes du Moyen Âge, c'était une confrontation immédiate avec la verticalité, ils étaient "forcés" de lever les yeux pour voir » (1999 : 173). *Garden* présente par conséquent une différence considérable par rapport au trope de l'*hortus conclusus* : à l'absence de perspective latérale, elle surenchérit par une absence de perspective verticale. Par la présence d'un plafond, dont l'existence est soulignée par les rangées de néons qui le jalonnent, les voies traditionnelles de connexion avec le divin se voient contrecarrées. L'assomption, comme tout autre type d'élévation, se trouve neutralisée par la présence de ce plafond coupant, encore une fois littéralement, l'accès à la transcendance. Ne reste alors que l'immanence, renvoyée à elle-même dans une confirmation d'un des fondements même de l'incarnation tautologique, soit l'absence du divin.

2.2.2 Explorer la mort : le lieu de l'image (deuxième espace)

Ce premier espace, *hortus conclusus* dont la transcendance est rendue inaccessible, comprend néanmoins une entrée et incidemment une sortie à l'opposé (ill. 3, 6). Autant l'accès au lieu nous est ainsi ouvert, autant l'espace même des fleurs l'occupant nous est complètement coupé. Une grande vitre sans ouverture nous sépare non seulement d'elles, c'est-à-dire de l'intérieur de leurs cuves, mais également de la surface les entourant, c'est-à-dire l'espace directement à l'extérieur de ces mêmes cuves (ill. 4, 5). À cette coupure physique s'en rajoute une autre d'ordre biologique : rentrer dans leur monde serait nous tuer et les sortir du leur serait à leur tour les détruire. Pour ce qui est de l'espace entourant ces énormes bassins, une différence de température de 40° C achève de le distinguer du nôtre. Ne pouvant même tourner autour d'elles, ces fleurs ne nous sont donc accessibles que par

l'entremise de cette gigantesque paroi vitrée. Un parallèle peut alors être développé — il n'est ici qu'effleuré — entre cette œuvre et le paradigme photographique : par sa fixité simulacre qui stoppe toute évolution et transmutation vitale, l'œuvre fait de ces fleurs une image, une effigie, un tableau qu'on peut certes contempler mais qu'on ne pourra jamais pénétrer (ill. 7). Empêchant toute forme de déambulation, cette grande paroi nous exhorte à un trajet rectiligne, seule manière pour nous de garder notre intégrité. Dans cet espace tridimensionnel, nous nous retrouvons confrontés à une saisissante « bidimensionnalité ». Voici ce que nous distinguons alors comme un deuxième espace : le monde ouvert par l'image, dans lequel nous ne pouvons pénétrer que par projection idéelle. Devant, cette image, on ne fait que passer.

2.2.3 L'espace-temps ou le temps-espace : une mort incarnée

Cependant, cette trajectoire en ligne droite, appuyée par la suppression symbolique de la montée, a pour conséquence de définitivement re-localiser l'au-delà au cœur même de l'ici-bas[12]. Le caractère installatif de l'œuvre, activé comme nous l'avons dit par la présence du spectateur, est ainsi à l'origine d'un autre mouvement qui ne serait plus vertical mais bien horizontal. Ce qui était ascension devient traversée. Ce qui se voulait éternité se fait transit dans l'ici-bas. Toutefois, la définition de ce dernier, vers laquelle nous pointe *Garden*, semble excéder les limites du matériel et de l'immanent. Loin de se résumer aux substrats de la matière, il se présente davantage comme une dualité entre deux espaces : un dedans et un dehors. Ces deux espaces se trouvent tout d'abord dans une opposition intérieur / extérieur départageant l'espace de l'œuvre et celui de la galerie ; distinction qui se décline ensuite — par l'image, le passage et les miroirs — en une dualité intérieur / extérieur de l'homme même. Se crée alors un changement directionnel rejoignant une phrase

---

[12] Notons au passage que cette idée d'un paradis étant de l'ordre du « déjà-là » n'est pas complètement étrangère à la théologie chrétienne. Le luthérianisme, dans lequel « le fidèle est clairement invité à renoncer à un imaginaire paradisiaque superflu pour accueillir intérieurement la présence du Sauveur en lui », en est un exemple (Delumeau 2000 : 376).

de Kafka — reprise ici par Gustav Janouch — voulant que « [...] la croissance de l'homme ne s'effectue pas du bas vers le haut mais de l'intérieur vers l'extérieur » (Janouch et Lortholary 1988 : 45). *Garden*, par son remaniement installatif de l'Éden en un paradis littéralement horizontal, nous incite physiquement et symboliquement à ce déplacement. De surcroît, l'homme incarne lui-même ce déplacement : n'ayant plus la divinité comme objectif — but qui lui serait forcément extérieur — son immanence même devient le « lieu » de ce déplacement, il *est* alors lui-même ce déplacement.

Ceci a des conséquences directes sur notre vision tautologique de la mort : il y a une délocalisation, un déplacement dans l'ici-bas qui se permute à son tour en un « ici-là », c'est-à-dire un lieu qui serait alors davantage défini par cette idée du passage, et donc d'un mouvement (dans ce cas-ci essentiellement temporel). Néanmoins, à l'image des propos de Didi-Huberman sur l'œuvre de Parmiggiani : « *Delocazione* ne veut pas dire absence du lieu mais son déplacement producteur de paradoxes. Non pas le refus mais la *mise en mouvement du lieu*, façon de le mettre en travail et en fable » (2001 : 34). La nature humaine s'inscrit dans le paradoxe de cette mise en mouvement, devenant migration, passage dans le temps. À travers l'homme, les espaces respectivement — et symboliquement — habités par la vie et la mort se voient à leur tour « délocalisés ». Ils redeviennent changements d'état, mutations, passages d'une essence à une autre — autre fait qui est exemplifié, a contrario, par la nature morte-vivante de ces fleurs. Jamais elles ne retourneront à cet état de poussière promis — et non maudit — par la relecture de la Genèse. L'abrogation de cette transformation est ce qui les éloigne à ce point de notre réalité : dans l'herméticité de leur monde, jamais la poussière ne pourra même se déposer sur elles, encore moins en deviendront-elles. Supprimer l'« empreinte de la poussière », c'est supprimer l'« œuvre passive du temps » (Didi-Huberman 2001 : 19). Leur hors-temps — hors-vie mais aussi hors-mort — nous renvoie alors le reflet de notre nature poussiéreuse.

L'homme est ce spectateur en transit dans ce qui s'affirme alors comme un temps-espace.

Nous touchons ici au point essentiel de cette relecture de la mort par le biais de cette relecture tautologique (et donc nihiliste) du mythe : la mort n'est plus un lieu mais bien un temps. Par la mort symbolisée comme passage et illustrée par le transit du spectateur de *Garden*, il se crée un changement d'état qui prend place dans une réalité autre, réalité définie par ce temps-espace. *Garden*, dans cet amalgame de passages temporels, se fait une image en mouvement : « [ces mouvements] nous obligent à la penser comme un moment énergétique ou dynamique, fût-il spécifique dans sa nature » (Didi-Huberman 2002 : 39). Par la notion de durée requise par sa nature installative, ce jardin figé ne devient qu'un moment, un instant. Il est un ailleurs dont la distance est d'autant plus soulignée par sa qualité d'œuvre d'art : « L'œuvre n'imite pas un espace. Elle produit son lieu — son travail du lieu, sa fable du lieu — par un travail et une fable de temps, un mime de temps adjointés : une invocation, une production, un montage de temps hétérogènes » (Didi-Huberman 2001 : 39).

Par ce montage de temps hétérogènes, une relecture de notre finitude se dessine, prenant la forme d'un mouvement et insufflant à l'idée de la mort et de l'immortalité cette même impulsion. *Garden* nous plonge donc dans le contexte de postmortalité autant qu'elle nous en extirpe : prenant appui sur le déni de la mort actuel par une reprise de cette éternité cryogénisée, l'œuvre dépasse néanmoins ce refus en transfigurant le mythe et en faisant de la mort son principe moteur. Par un renversement de la Chute, la mort ne repose plus sur cette idée de punition rattachée au péché du premier couple. Elle est pleinement montrée comme une part intègre de notre humanité, elle nous définit bien plus qu'elle nous châtie. En ce sens, l'immortalité cesse d'être un rêve possédé jadis, un lieu que nous aurions habité. L'immortalité est en nous, à travers nous. Par cette relecture, la mort n'est plus un au-

delà, un espace tangible et perdu. Elle est un état, caractérisé davantage par un temps que par un espace : « La mort n'est pas aux frontières, à la périphérie de ce qui nous aimerions appeler la vie, elle est bien au cœur du vivant et travaille à notre insu à le remodeler, à le réinventer sans cesse » (Lenoir et De Tonnac 2004 : 29).

Dans une approche ironique, la charge dogmatique disparaît pour laisser la place à un retournement tautologique. Le Grand Jardinier ayant disparu avec son jardin, l'homme est seul, pleinement incarné et non moins immortel pour autant. *Garden* nous éclaire donc davantage sur la nature de cette incarnation tautologique : cette dernière n'est plus une limite, un châtiment, elle est vitale, mortelle et immortelle à la fois. La part divine qui se partageait le corps du Christ n'est finalement pas si étrangère à l'homme puisqu'il est le terreau même de cette éternité. Voilà qui est radical : le divin éternel et l'humain mortel se confondent et se fusionnent au-delà de la binarité réductrice du judéo-christianisme entre le sacré et le profane. Le dogme de l'incarnation est donc sans contexte retourné.

2.3 Mouvement spirituel : relecture de la croyance

2.3.1 Dynamique de la Chute : incarnation et tautologie

C'est en ce sens que *Garden* rejoint les rangs de toutes ces images « ouvertes » — comme le dirait Didi-Huberman — sur notre incarnation. Toutefois, ce symptôme d'ouverture se distingue chez Quinn par un mouvement : il se déplace et il se meut. Il y a donc effectivement un rappel de l'incarnation, au moyen de la mort, mais également une tautologie par le truchement d'un renversement de la Chute. Afin de mieux saisir comment s'effectue ce renversement, attardons-nous un instant sur un autre exemple, réalisé selon des modalités différentes, de cette Chute « tautologisée ».

Dans *Figures de la Chute*, Grenier fait de l'installation vidéo *Staircase* (1998)

de Peter Land, une sorte de parangon de cette acceptation de l'immanence humaine nourrie en son fond par le désarroi d'avoir perdu à jamais cet accès à la transcendance — le nihilisme servant encore une fois de filigrane. Cette œuvre, double projection vidéographique, présente d'un côté la chute au ralenti d'un homme dans un escalier qui semble interminable (ill. 21) et de l'autre, une image conçue de toutes pièces d'un univers paraissant tendre vers le spectateur. L'œuvre a donc cette même fonction de rappeler l'homme à son humanité, dans ce qu'elle a de plus spécifique comme de plus ridicule et surtout de plus limité. L'homme n'est donc pas déifié suite à l'expulsion de sa matrice divine ; au contraire, comme le souligne Bernardi, il est considéré dans tout ce qui permettait déjà de le distinguer du Père dans les débats séculaires de l'Incarnation (2008 : 277). Ce sont les limites de son humanité — mises en opposition avec l'espace illimité et l'angoisse des questions existentielles irrésolues dans le cas de Land — qui sont ici évoquées dans ce qui devient une « sainteté laïque[13] ».

En ce sens, Quinn et Land évoquent ce même mouvement, cette même « sainteté laïque », ce même éloignement de la figure divine illustré par un déplacement. Toutefois, là où Land reprend dans toute sa littéralité l'image d'un corps chutant, dans ce qui se veut une « aspiration transcendantale » doublée d'« un sentiment d'impuissance à justifier notre présence dans ce monde » (Grenier 2008 : 282), Quinn aborde cette même image sous une modalité complètement autre. À cette nostalgie du sens, *Garden* oppose une quête de la connaissance. Cette connaissance, élément déclencheur de la Chute, est également ce qui nous fit sortir du croupissement de l'ignorance, comparable en cela à l'émergence de la caverne platonicienne. Effectivement, dans la perspective de Paul Nothomb, l'arbre de la connaissance du bien et du mal devrait en fait se désigner comme « arbre de l'Omniscience », c'est-à-dire celui de la « Connaissance en tout » (1984 : 73).

---

[13] Expression que Claire Bernardi emprunte à Jerzy Grotowski (Bernardi 2008 : 278).

Nothomb signale par là même que « le "Bien et le Mal" [sont] des notions complètement absentes de la Bible, [mais] que toutes les traductions y mettent » (1984 : 67). En cela encore, la Chute ne devient plus malédiction mais bénédiction : demeurer dans l'éternité stagnante du paradis nous aurait littéralement condamnés à rester figés et, du coup, ignorants. Seul le mouvement nous permet l'évolution.

Garden faisant usage, comme *Staircase*, d'un excès de littéralité, fait de cet éloignement du paradis — que nous serions maintenant tentée de qualifier d'état stagnant d'ignorance — non pas une chute dans la matière mais bien un passage à travers celle-ci. La réalisation même de ce jardin sous une forme installative, sa re-production, incite les spectateurs à ce franchissement : *Garden* étant conçue comme un espace fermé (ill. 3), nul ne peut savoir ce que recèle ce « cube scénique », cet *hortus conclusus*, sans en avoir préalablement fait l'expérience. La volonté de connaissance, incarnée par un dessein d'expérience, se fait alors l'impulsion nécessaire au mouvement. Les velléités du savoir font du paradis non pas un lieu qu'il faut regretter — point doublement affirmé par un changement de conception de la mort — mais bien un état dont il faut éviter à tout prix le retour. Le paradis, théâtre de cette félicité béatifique, serait alors également résidence de l'ignorance. Y rester serait nier le mouvement d'éveil platonicien au même titre que celui de la Chute chrétienne dans l'omniscience. Dans son horizontalité confirmée, *Garden* offre alors une alternative à ces deux poussées verticales de sens opposé : celle de la traversée. Pour rester dans la nomenclature judéo-chrétienne : avec la disparition de la possibilité d'ascension vient l'impossibilité d'un état chutant. Dans cet Éden prométhéen, l'homme n'effectue pas un retour mais un passage, à la fois spatial et temporel, à travers la connaissance.

2.3.2 Faille de la connaissance : triple échec du savoir

Toutefois, *Garden*, tout en affirmant la connaissance comme « impulsion » de cette traversée — Chute à l'horizontale — pose également le problème de la nature de cette connaissance. Comme il le fut brièvement mentionné plus haut en première partie, la charge ironique que recèle ce jardin paraît s'adresser au dogmatisme poussiéreux-religieux mais il pourrait également pointer vers les limites du domaine scientifique. Par la réquisition de moyens technologiques pour sa création édénique, Quinn inscrit *Garden* dans une tradition non seulement biblique et artistique mais également scientifique. La présence de cette dernière au sein des deux premières représente ce qui paraît être un triple échec dans la quête du secret de l'existence. Aucune de ces trois « institutions » ne nous apporte de réponses claires quant à la « nature » de cet au-delà. Qui plus est, la montée du scientifique a radicalement changé les exigences de cette connaissance dont nous parlions. Le feu que nous aura donné Prométhée n'aura pas tant servi à nous éclairer qu'à nous rendre dépendants de sa chaleur : à l'image des fleurs de ce jardin qui sont dépendantes de leur source électrique, nous sommes dans un état de dépendance par rapport à cette technologie, des règles qui régissent son monde et des réponses qu'elle nous promet (Luc et Rancinan 2002 : 112).

C'est d'ailleurs par cette progression du scientifique que le paradis en est venu à revêtir, si rapidement, son caractère désuet. Comme le dit l'auteur Jean Delumeau : « Vint un moment où ciel et paradis ne coïncidèrent plus » (2000 : 14). Effectivement, les cosmogonies traditionnelles ne pouvaient survivre aux fusées de l'exploration humaine : comment croire encore à Dieu lorsque l'on retrouve sa maison vide ? Ce vide est donc une donnée presque inévitable pour nos contemporains croyants (Delumeau 2000 : 468). Mais ce néant, révélé par les sciences de toutes sortes depuis un moment déjà, n'est en retour que partiellement rempli par celles-ci ; après tout, le « voir pour le croire » ne se fait qu'« à base

d'observations forcément limitées » (Cauquelin 2010 : 41). Ce qui, en contrepartie, laisse l'homme avec, comme le dit si bien Peter Land, « [...] un sentiment d'impossibilité de donner un sens à [sa] vie dans le monde actuel, où l'image spirituelle et religieuse du monde a été écartée par l'explication scientifique positiviste » (Grenier 2008 : 282). Le scientifique est dans une recherche du vrai, pas de la vérité, ce qui rend difficile la quête de cette dernière.

Garden se trouve donc encore une fois, par les éléments constituant sa structure, dans un entre-deux : entre science et religion, entre vrai et vérité. Pour continuer dans la veine de cette chute transversale, quel type de savoir est recelé dans les fleurs congelées de cet Éden ? Sa qualité d'œuvre d'art ne positionne guère davantage *Garden* dans une perspective de savoir pragmatique de l'anagogique. Si l'on suit le filon phénoménologique exploré par Anne Cauquelin dans *À l'angle des mondes possibles*, « l'œuvre ne représente aucunement le visible ; en revanche, [elle] *présente visiblement l'échec de toute tentative de représentation du visible* » (2010 : 72). Devant ce qui revêt alors l'apparence d'un triple échec, que devient cette fameuse quête de connaissance qui — le tout dit avec une certaine ironie — coûta pourtant si cher au premier couple ?

Garden comporte des éléments appartenant à ces trois grands répertoires de savoir qu'elle évoque par sa seule présence : elle est entre le divin et le fait main. En ce sens, Quinn devient un bricoleur lévi-straussien : bricolant le divin — Lévi-Strauss dirait le « magique » — à partir de l'humain. Ceci est rendu plus évident lorsque l'on se penche sur un autre aspect considérable du lieu physique que représente *Garden* et que nous n'avions pas encore abordé : ses dimensions. L'œuvre est, en tant que telle, un problème d'échelle. Bien que cette énorme chambre froide de 12m par 3m ait des allures monumentales, elle demeure de taille infinitésimale en regard du thème qu'elle s'approprie. Elle devient alors ce que Lévi-Strauss, dans son explication de la pensée mythique, appelle un « modèle réduit » (2010 : 583). Selon lui, dans cette

optique, même une œuvre telle que la chapelle Sixtine paraît réduite en regard de « la fin des temps » qu'elle entend illustrer. *Garden* incarne la monumentalité de ce thème qui, par des moyens strictement humains, est restitué à ses proportions strictement humaines. Tel le modèle réduit, *Garden* se présente comme une version de l'Éden que nous pouvons appréhender de manière quasi instantanée : tout est devant nous. C'est dans cette accessibilité que Lévi-Strauss voit toute la valeur du modèle réduit, valeur qui relève à la fois de l'esthétique et de la connaissance. Par ce procédé de réduction, l'artiste présente au spectateur un objet tellement « quantitativement diminué », qu'il en devient « qualitativement simplifié » (2010 : 38). Ce faisant, l'artiste savant / bricoleur lévi-straussien expose une illusion construite de toutes pièces qui n'a nullement les prétentions de se décrire différemment : « Autrement dit, la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles » (2010 : 39). Ainsi, le modèle réduit qu'est *Garden* s'offre à nous tel un trompe l'œil dont le dessaisissement nous est d'emblée forcé par la brutalité de sa littéralité. Cet Éden « frauduleux » nous ouvre alors les portes d'une connaissance autre, alliant à la fois la métonymie scientifique — remplaçant « un effet par sa cause » — et la métaphore artistique (2010 : 39). Entre le vrai et la vérité.

Avec une œuvre telle que *Garden*, nous sommes donc constamment (et littéralement) devant une dialectique à l'arrêt : ni rêvée ni éveillée (Benjamin, Lacoste et Tiedemann 1989 : 479). Devant cet entre-deux de vrai et de faux — Éden factice et pourtant concret — nous ne sommes ni face à un objet de science ni face à un objet religieux. L'œuvre se déplace dans les espaces autres ; ni dans l'anthropologie ni dans la technologie, ni complètement dans le naturel ni complètement dans l'artificiel (Celant 2000 : 10). Au contraire, elle participe à toutes ces dimensions, elle est une construction — un bricolage — d'éléments qui se combinent sous l'œil du spectateur faisant l'expérience de ce cube scénique. Au même titre qu'au théâtre ou au cinéma, le spectateur de *Garden* se retrouve « prisonnier » de ce que Deleuze appellerait les

« puissances du faux » (1985 : 165-202). Par une sorte de rhétorique du faux mise en place par son dispositif — construit, fait-main, réduit, artificiel — *Garden* jette un doute sur ces notions de vrai et de vérité. Dans ce monde virtuel où les lois de la nature sont renversées, *Garden* nous expose un portrait quasi photographique des fleurs semblant faire résonner l'affirmation nietzschéenne voulant que « l'idéal du vrai était la plus profonde fiction » (Deleuze 1985 : 195).

La balle se renvoie donc constamment : entre construction littérale et destruction idéelle. Le bricolage génère lui-même un certain mouvement, une série de déplacements qui, conjugués à la traversée du spectateur au sein de ce jardin réduit, oscillent et vacillent sans pouvoir réellement départager le vrai de la vérité, la « magie » du « concret ». Ce triple échec de la connaissance s'ouvre donc sur le doute ; doute sur le vrai ou faux mais également doute dont le bénéfice nous empêche d'éliminer avec certitude aucune institution se réclamant de cette quête de vérité. Qui peut réellement nous dire ce qu'il se passe après la mort ? Par ce doute pernicieux, qui semble empêcher la pensée de se fixer, la part de magie que nécessite la croyance — ce fameux enchantement — est rétablie à son statut de connaissance. Connaissance certes inégale, nous rappelle Lévi-Strauss, en ce qui a trait aux résultats pratiques, mais pas si éloignée de sa comparse scientifique par la série « d'opérations mentales » qu'elle requiert (2010 : 26).

Garden se fait alors symptôme et grand inquisiteur : prise entre symbolisme et littéralisme, elle paraît faire le procès de la connaissance, véritable plaidoyer pour la mouvance, la liberté, la richesse et la superbe « exigence de déterminisme » de la croyance (Lévis-Strauss 2010 : 24). Réinstaurant la part de doute qui anime la pensée mythologique, demandant à être crue avant d'être vue, *Garden* redonne à la connaissance cette saveur de croyance dont elle a besoin pour se mettre en branle. La « chute » de l'homme, et par le fait même son incarnation, sont rappelées dans ce qui une fois de plus prend la forme d'un mouvement : un saut (« *leap of faith* ») dans le

vide, un ricochet sur le doute qui à son tour assure la continuité de ce mouvement. Chute transversale dont nous percevons l'écho à travers le statut de représentation de *Garden* :

> La relation « douteuse » entre le monde dans son entièreté et l'impossibilité d'une représentation [...] ne rend pas à l'art sa vanité, mais constitue la force motrice qui pousse l'activité artistique à se répéter inlassablement. [...] telle est la condition du renouvellement continuel des œuvres à partir du négatif ou « point zéro de référence » qu'est l'invisible (Cauquelin 2010 : 73).

2.3.3 La mort des certitudes : spiritualité et déplacement

Cette ode au doute va de pair avec un contexte profane qui, nous l'avons vu, est indéniable. Autant la valeur de connaissance de la croyance se voit-elle réaffirmée, autant celle de la science ne se voit-elle pas exclue. Bien au contraire — et la position de savant / bricoleur lévi-straussien de Quinn en est un exemple — il semblerait que ces deux formes de savoir soient appelées à se combiner. Jean Vernette fait d'ailleurs de la science un personnage important de la scène eschatologique contemporaine, affirmant que nous attendons d'elle les lumières que la religion — comme la raison d'ailleurs — se targuait de pouvoir apporter (1998 : 12). Toutefois, *Garden*, par ce retour au doute, semble rappeler ce qui en premier lieu permit à la science de jouer dans les plates-bandes de l'au-delà, c'est-à-dire la déconstruction des certitudes dogmatiques. Car, effectivement, celui qui est le plus affecté par la « déréalisation » des cieux est celui qui en avait fait résidence : Dieu lui-même. L'évolution des connaissances humaines fut paradoxalement ce qui mena l'humanité — selon une expression de Lipovetsky — dans « l'ère du vide » (1983). Avec ce qu'il est maintenant courant d'appeler depuis Nietzsche, la mort de Dieu, vint la mort des certitudes (Sarrazin 1999 : 173).

Il fallait donc cette première mort pour actionner le mouvement de l'engrenage de la connaissance. Ainsi que le remarque Bernard Sarrazin : « La

conséquence de cette disparition du Dieu est infinie : désormais la vérité sera relative, plurielle et contradictoire [...] » (1991 : 54). Ce dernier observe d'ailleurs que cette mort se doit d'être rappelée périodiquement à l'homme, afin que celui-ce ne perde pas de vue toute sa signification. Ainsi, Dieu aurait déjà trépassé trois fois : une première fois sous le vertige des Lumières françaises et allemandes, une seconde fois sous les coups de marteaux de Nietzsche et une troisième fois par la suffocante désillusion de l'entre-deux guerres (1991 : 59–60). Cette mort de Dieu fait alors office d'élément déclencheur : elle est le rappel des incertitudes nécessaires à l'évolution. La disparition du « despote » fait place à la vie de l'homme, dont la mouvance sur un plan idéel et spirituel est assurée par la répétition ponctuelle — et mémorielle — de cette mort archétype. Cette agonie en plusieurs temps de la figure divine s'insère ainsi dans cette alternance mort / vie que sous-entend notre interprétation nothmobienne de *Garden*. Nous serions alors tentée de dire comme Voltaire que « si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer » (Épître 104 citée par Bishop 1997 : 6).

Dans cette optique, le trépas divin est un élément quasi inévitable de tout discours sur la pensée et la connaissance. En tant que rappel des méfaits de toute fixité dogmatique et de tout principe normatif cimenté, il incite l'homme à une quête sans cesse renouvelée qui le pousse à sortir la croyance et la science de leur cloisonnement. Ni l'un ni l'autre ne sont à l'abri des terribles secousses causées par la chute du divin. La croyance apparaît alors sous un jour nouveau : elle réintègre le domaine de la connaissance en servant à la science le remède qu'elle avait dû elle-même ingurgiter : le doute. La croyance n'a donc pas disparu : elle s'affirme, comme le pressentait De Certeau, comme mouvement (1987). Le doute revêt alors une riche ambivalence : il déconstruit le sacré pour justement lui redonner cette fluidité si féconde. Il retrouve cette mutabilité propre à toutes spiritualités pour lesquelles « l'essentiel n'est pas un *ailleurs*, extérieur au langage du temps » (1987 : 46). La

vérité de la croyance est rétablie dans sa vitalité, son nécessaire mouvement[14].

Cependant, dans quel sens évolue ce mouvement ? Il semblerait, comme le note Sarrazin, que nos contemporains soient entre deux lieux communs : « la mort de Dieu et le retour du sacré » (1991 : 10). La prépondérance du doute et les avancées de la laïcité empêche un tel retour. Le mouvement ne peut donc se faire sous une quelconque trajectoire rectiligne, qu'elle aille de l'avant ou de l'arrière : « Prise en son principe, comme le terme d'un "retour", [la spiritualité] serait un "esprit" originel déjà trahi par tout son langage initial et compromis par ces interprétations ultérieures, de sorte que, n'étant jamais là où elle est dite, elle serait l'insaisissable et l'évanescent » (De Certeau et Giard 1987 : 71-72). *Garden* nous pousse vers cette conception de la spiritualité en permettant ce parallèle, activé par le mouvement, entre la croyance et la nature humaine : toutes deux se retrouvent présentes dans l'image de ces fleurs prisonnières de leur présent continuel, toutes deux sont insaisissables au même titre que la vie de ces cadavres floraux (Luc et Rancinan 2002 : 22). Leur conservation — et donc leur fixité — est synonyme de mort. Si bien qu'aucune des deux, de la croyance ou de la nature humaine — n'est foncièrement atteignable par le biais d'un système rigide et ainsi réducteur de la vérité et du réel. Cette filiation est renforcée par le processus mécanique assurant le maintien de ce jardin : il est si peu naturel, en retrait de la vie même, que nous en approcher serait nous tuer également. Tenter de les rejoindre dans la conservation serait renoncer au mouvement, à l'essence. L'idée du retour se trouve alors anéantie, niée par cette impossibilité littérale de retourner dans la littéralité de ce jardin eschatologique. Peut-on retourner dans un espace qui ne serait qu'espace et qui serait démuni de sa moitié siamoise temporelle ? Le mouvement change et avec lui le sacré. Recouvrant sa nature spirituelle, il change de lieu. Un lieu hétérotope et hétérochrone, réunissant

---

[14] Précisons au passage que les emprunts que nous faisons à Michel de Certeau sont dosés par le fait que *La faiblesse de croire* (1987) est un ouvrage tout de même basé sur sa propre confession de foi en tant que jésuite. Sa conception de la spiritualité nous inspire ici ces conclusions mais nous éviterons de nous avancer sur la conception de Dieu qui anime sa foi.

dans le présent le temps-espace de la continuelle création. La spiritualité rejoint « son lieu d'élection — un lieu, de fait, bien étrange et bien fou » (De Certeau et Giard 1987 : 26).

La conservation devient alors nature morte, une vanité nous rappelant à sa manière l'importance de la mort dans cette ère postmortelle. *Garden* est donc une commémoration de cette nature de l'homme assumé dans sa Chute, c'est-à-dire dans la mortalité de son incarnation due à une quête de connaissance en mouvement. Quête qui a la croyance à ses côtés dans une alliance aux domaines scientifiques et artistiques. En ce sens, l'homme et la spiritualité suivent tous deux ce mouvement cascadant. Si bien que le paradis n'est plus perdu mais bien quitté : il n'est plus le lieu d'un éternel retour mais celui dont la caducité doit être dépassée en même temps que constamment rappelée. Par une sorte de réciprocité, le caractère — temporellement et spatialement — bricolé de *Garden* nous fait voir la diversité et l'hybridité des croyances non plus comme une atteinte au sacré mais bien comme une part active de ce dernier. La spiritualité, fortifiée par le doute, peut alors s'attaquer aux interrogations touchant l'au-delà-du-mourir et, par cette ouverture « aux questions ultimes de la vie et de la mort, [nous enrichir] tous d'un surplus d'humanité » (Vernette 1998 : 125). Dans une logique de l'incarnation tautologique, le fait de croire, peu importe l'objet de cette croyance, est alors synonyme d'une réflexion sertie de son lot de connaissance. Connaissance qui en retour sera toujours tisonnée par ce manque, cette absence du Grand Jardinier sur laquelle repose presque l'entièreté de la quête.

2.4 Conclusion : la mort incarnée

Michel de Certeau disait : « Quelque chose de sacré *doit* se trouver aux origines, qui soit le secret de *notre* présent » (1987 : 70). Entre ces origines et ce présent, Quinn met en lumière un sacré tout en mouvement. À l'image de cette survivance qui anachronise le futur (Didi-Huberman 2002 : 88) et qui s'oppose à

« l'esprit du temps » comme à la linéarité, *Garden* s'oppose à l'eschatologie, cette fin et ce lieu fixés d'avance par « l'exigence de déterminisme » (Lévi-Strauss 2010 : 24) d'une pensée qui, avant de devenir archaïque, était tout simplement magique. *Garden* nous pointe, par ce jeu de miroirs « historiques », un paradis qui, loin d'être clos et reclus, se trouve incorporé — incarné — dans la nature même de l'homme. Ce dernier se fait donc à la fois structure et élément structurel — « événement » dirait Lévi-Strauss. Dans cette optique, la conception temporelle à l'oeuvre dans *Garden* rejoint la conception de l'homme qui y est suggérée : « Ainsi se met en place une étrange dialectique des temps, qui n'a besoin ni du "bien", ni du "mal", ni des "débuts" (l'origine - source dont tout dériverait) ni des "fins" (le sens de l'histoire vers quoi tout convergerait) » (Didi-Hubeman 2002 : 106).

Par l'entremise de cette lunette prométhéenne que Nothomb braque sur la tradition, nous accédons à une lecture de l'œuvre de Quinn dans laquelle se profile à l'horizon (littéralement) l'homme dont le reflet n'est que la répétition de son incarnation. C'est-à-dire cet homme renvoyé à lui-même pour assumer sa « faiblesse de croire » — selon l'expression de De Certeau — alors que la mort de toutes les certitudes, à travers celle du grand Patriarche, lui est constamment rappelée. Au néant existentiel avec lequel semble nous laisser cette perte de l'absolu — en tant que tel tout aussi létal que la certitude fondamentaliste d'un au-delà — *Garden* propose une alternative garantie par la présence réaffirmée nécessaire de ce doute, pernicieux et pourtant fécond. Il devient alors le moteur même de la croyance comme de la connaissance en exigeant un *leap of faith* de la part de celui qui, en assumant son humanité, en assume la quête, la faiblesse, la richesse et l'immortalité.

L'homme est ainsi le pivot de cette reconsidération de la Chute. La prise en compte inclusive du spectateur, à l'intérieur même de *Garden*, devient le terreau fertile de cette redéfinition du sacré que nous voyons sous le jour d'une profonde tautologie. Par sa présence si contrastante avec le reste de cet Éden gelé, le spectateur

nous ramène au mouvement. Mouvements temporels et historiques, spatiaux et cosmiques, dont la réunion donne le ton d'une spiritualité vivante, elle-même hantée par cette forme dynamique de connaissance à laquelle nous incite *Garden*. Par la production de ce modèle réduit, Quinn réinstaure la valeur du mythe dont l'analyse demande de « s'involuer dans ces effets esthétiques [et] tout à la fois prendre la mesure de sa fécondité (comme "science du concret") et le déconstruire (comme ensemble de fantasmes) » (Didi-Huberman 2002 : 77). C'est donc par le biais de ce bricolage que nous sommes les témoins de cette triple synergie : mouvement de l'histoire, mouvement de la mort et mouvement de la croyance ; tous trois rendus possibles par une triple relecture en cascade. *Garden* ne nous offre donc pas de réponse définitive si ce n'est celle voulant qu'il n'y en ait pas. Ainsi même les perdants seront gagnants : « Il ne s'agit pas de s'approcher du but, encore moins de progresser, mais de tenter sa chance, chaque fois et de recommencer. Le paradoxe est que cet échec répété est le signe même d'une victoire » (Luc et Rancinan 2002 : 19).

CHAPITRE III

GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS III

L'ouverture trinitaire (entre surface et carnation)

Une relecture de l'incarnation sous un angle tautologique impliquait tacitement cette redéfinition de notre mortalité perceptible dans l'œuvre de Quinn. Par le biais de cet *ostentatio vulnerum*, cette tautologie de l'incarnation se précise en redéfinissant dans la volée la manière dont l'homme perçoit sa finitude et, ainsi, les limites de son incarnation. Toutefois, par ce remaniement, un autre volet de l'incarnation demande à être éclairci afin de saisir la réelle portée de ce retournement tautologique. Car, dans la mesure où l'homme, dépourvu de la transcendance, en vient à trouver en lui le terreau de l'immortalité divine, il semble inévitable que la nature de cet homme soit reconsidérée. Cette question est particulièrement pertinente dans le contexte nihiliste qui est le nôtre et que nous constations chez Quinn : si l'homme s'arroge l'éternité divine et se défait du Patriarche, comment se définit-il ensuite ? Puisque, rappelons-le, cette opposition humain / divin se situe à la base même de la perception traditionnelle de l'incarnation. Qui plus est, elle se retrouve aussi plus généralement au cœur de la pensée religieuse sous la forme du binôme sacré / profane : « Le sacré doit donc se comprendre autant par ce qu'il est que par ce qu'il n'est pas » (Wunenburger 2009 : 61)[15]. Or, dans cette logique d'exclusion, si la divinité sacrée n'est plus, qu'en est-il du profane plus souvent qu'autrement attribué à l'homme ? Si Dieu n'est plus, à quelle image est fait l'homme ? Comment, une fois le référent divin dissolu, percevoir cette humanité ? Si le créateur n'est plus, qu'en est-il

---

[15] Cette affirmation, faite par Jean-Jacques Wunenburger, est appuyée par les propos d'Émile Durkheim : « [L]a division du monde en deux domaines comprenant l'un tout ce qui est sacré et l'autre tout ce qui est profane…, est le trait distinctif de la pensée religieuse » (Wunenburger 2009 : 61).

de la créature ? Une telle question concerne donc directement le mythe de la Genèse puisque c'est principalement par ce texte que l'homme en vint à se considérer à travers cette binarité : « Dieu créa l'homme à son image » (Gn 1, 27). Cette phrase, si elle fit couler beaucoup d'encre aux exégètes, se trouve au cœur de notre questionnement : dans une incarnation qui n'aurait plus qu'elle-même comme référent, que devient l'image de l'homme ?

C'est à cette question que nous tenterons de répondre à travers l'œuvre *Garden of Earthly Delights III* (2003) de l'artiste Raqib Shaw. L'univers singulier de ce jeune artiste nous donne d'ailleurs, par sa complexité iconographique et ses ascendances mythologiques, l'occasion idéale de creuser cette question. Né en 1974 et diplômé d'une maîtrise en 2002 (Galloway 2006 : 129), Raqib Shaw s'est rapidement taillé une place de choix dans le domaine artistique en présentant une démarche cohérente et bien ancrée dans les problématiques actuelles. Faisant partie de ce que Valentina Sansone nomme le « *Indian Art Boom* », Shaw compte parmi ces « *Bombay Boys* » rassemblés notamment autour d'un intérêt particulier pour ces questions de globalisations et de négociations de l'héritage culturel dans ce monde en changement (Sansone 2008 : 110). *Garden of Earthly Delights III* (ill. 22-25), une des œuvres grandement responsables du succès actuel de Shaw, cristallise ainsi les intérêts de l'artiste tout en rejoignant les nôtres.

Cette dernière présente néanmoins des moyens bien distincts de ceux employés par Quinn pour témoigner de cette incarnation tautologique. De fait, ces deux oeuvres reflètent des démarches complètement différentes, l'une étant de l'ordre de l'installation alors que l'autre se définit davantage picturalement. *Garden of Earthly Delights III* fait en effet partie d'une série, débutée en 2003, de 15 tableaux tous assez similaires dans leurs approches (Hébert 2006 : 75). Néanmoins, pour les besoins de la démonstration, nous nous concentrerons plus spécifiquement sur le troisième avatar de cette série. Ce dernier est un triptyque de grande envergure (305 x

457,5 cm) composé de panneaux d'égales dimensions. Bien que la technique utilisée soit la peinture, on y retrouve également des incursions de paillettes, de pierres semi-précieuses et de strass. La luminescence particulière que ces divers matériaux produisent sur la surface est ensuite accentuée par une laque, initialement destinée à la peinture d'automobile, recréant ici l'effet de l'émail (Rekade 2008 : 286). Du lapis-lazulis broyé, utilisé pour obtenir la richesse du bleu de fond, ainsi que de la peinture argent et dorée parachèvent l'aspect précieux et quasi-rococo de l'œuvre. Cette rutilance de la matière contribue d'ailleurs fortement à la vision fantasmatique de l'Éden marin que dépeint ce triptyque. Foisonnant de détails, on y distingue des figures variées, fusions d'hommes et d'animaux de toutes sortes, entremêlées dans une orgie monumentale (Price 2004 : 96). Cependant, et ce malgré la dissemblance de leurs démarches, un rapprochement s'effectue, à travers cette effervescence végétale et animale, avec cette idée d'un Éden « im-monde », hors de toute réalité terrestre et à la végétation abondante, que nous évoquions avec Quinn. Ce rapprochement, doublé de l'aspect lubrique de la scène, suggère que nous serions face à un retour à cet état d'avant la Chute, temps où aucune honte ne venait enrayer les pulsions humaines (De la Chapelle 2005 : 18).

Toutefois, comme c'était le cas pour *Garden* (2000), l'on sent bien que la présence d'une telle œuvre, au titre implicitement chargé d'allusions religieuses, ne peut prendre place au cœur de notre contemporanéité « réenchantée » que par le biais d'une certaine forme de destruction, ou plutôt de restructuration. Après tout, il semble inévitable de devoir déconstruire et réorienter « l'ancien enchantement » si l'on entend « réenchanter » le monde. Ce faisant, nous touchons à la conception du postmodernisme suggérée par Linda Hutcheon. L'auteure entrevoit effectivement ce dernier comme un art de la déconstruction qui tente, principalement par l'utilisation de la dérision, de mettre à jour les mécanismes de tous systèmes de représentation, envers lesquels il aurait perdu toute confiance (1992 : 170). Ce désassemblage inclut

nécessairement dans son sillage les normes de médiation du sacré, les questionner en est presque une exigence.

La dérision devient ainsi un outil de la postmodernité et, parallèlement, de l'incarnation tautologique en tant que médiateur possible d'une forme de sacralité autre. Ceci peut sembler paradoxal aux yeux de la tradition judéo-chrétienne, la dérision n'étant pas son procédé de prédilection. Le cardinal Lustiger disait d'ailleurs que : « Si on ne respecte plus le sacré, on déchaîne le Diable » (cité par Sarrazin 1991 : 63). Cette présence humoristique, caractéristique de la postmodernité (Hutcheon 1992 : 195), impose alors le besoin de repenser la nature du sacré qui « respiritualise » les œuvres actuelles. Comment s'organise cette cohabitation entre l'humour et le sacré ? Si le profane et le sacré se troublent, qu'en est-il de notre incarnation ? Dieu n'étant plus, quel est ce Diable que le cardinal Lustiger craignait de voir déchaîné ? Comment cette présence humoristique décelée par Hutcheon au cœur du postmodernisme, nous renseigne-t-elle sur le type de déconstruction / reconstruction à l'œuvre dans le travail de Shaw d'abord, dans le réenchantement postmoderne ensuite ?

C'est ce que nous tenterons d'élucider dans un premier temps. Ce parallèle humoristique nous est notamment permis par le titre même de l'œuvre : repris directement de l'œuvre *Le jardin des délices* de l'artiste Jérôme Bosch — traduit en anglais par *Garden of Earthly Delights* — il nous met immédiatement sur la piste de la parodie, qui plus est, une parodie aux relents bibliques. Selon Bernard Sarrazin, il y aurait une sorte de constance dans le fonctionnement de la parodie de textes religieux : « C'est toujours le dévoiement du texte à la fois conservé et modifié dans les mots, le ton, le message, double jeu et conflagration entre un hypertexte sublime, resté lisible en transparence et l'hypotexte imprimé, trivial » (1999 : 179). Le Paradis est parodié. Ce sera ainsi par la distance entre l'hypotexte mis en place par Shaw et cet hypertexte paradisiaque que nous entamerons notre recherche d'une dialectique

pouvant éclairer ce renversement de la Chute que le caractère im-monde de l'œuvre nous laisse entrevoir.

Toutefois, cet hypertexte sublime se veut bien plus complexe que ne le laisse sous-entendre le titre. Les multiples appropriations que comprend *Garden of Earthly Delights III* en font un véritable palimpseste. Cette confusion des registres appropriatifs, doublée de la forte présence des pulsions, visible au premier coup d'œil (ill. 23), nous ouvre la voie pour considérer cette parodie sous l'angle du grotesque, mode rhétorique en soi. Parmi les diverses définitions expliquant ce dernier, nous emprunterons à la conception du grotesque proposée par Paulette Singley. Dans un article intitulé *Devouring Architecture : Ruskin's Insatiable Grotesque* (1997 : 108-125), Singley entreprend de cerner le grotesque à travers le travail sur l'architecture vénitienne du critique d'art et sociologue britannique John Ruskin. Voyant au-delà des visées pragmatiques de l'architecture, Singley en éventre littéralement tous les aspects, dont le grotesque fait selon elle intégralement partie. Dépassant la conception strictement ornementale proposée par Vasari, Singley redonne au grotesque toute sa puissance allégorique en revenant à l'idée de la grotte dont il tire son appellation. Par le biais de la charge symbolique portée par la grotte — à la fois comme genèse de l'architecture et comme utérus originel dont l'homme est issu —, elle fait du grotesque une entité atemporelle et a-culturelle logée dans la psyché de l'homme. Singley voit ainsi le grotesque s'infiltrer à la fois dans l'espace architectural mais également dans l'espace textuel et psychique ; ce qu'elle démontre à travers l'analyse des textes de John Ruskin, qui présentent selon elle un aspect grotesque alors que leur auteur condamne justement ce dernier (1997 : 113).

Cette ouverture au grotesque, ayant lieu dans l'espace même de l'œuvre, sera notre point d'entrée dans celle-ci. Partant de cette conception humoristique particulière, nous tenterons de voir en quoi *Garden of Earthly Delights III* représente une modalité de l'incarnation tautologique en proposant premièrement un

renversement de la Chute par une vision alternative d'un Éden grotesque. La notion de sexualité, étant au cœur de ce grotesque et de l'idée de la Chute, ne peut manquer d'être affectée par un tel renversement. Celle-ci, fort présente dans l'œuvre, représente ainsi la première conséquence que nous voyons à ce renversement de la Chute : élément crucial de notre incarnation, la sexualité se joint à la mort pour nous distinguer, en tant qu'homme, du divin. Qu'advient-il de cette sexualité si la Chute est renversée ? Quel est le rôle de cette sexualité dans cet Éden parodié ? Comment la percevoir dans une logique d'incarnation tautologique ?

La sexualité, traditionnellement domaine du profane par excellence en tant que rappel continuel du péché originel, traîne dans son sillage la question de la corporalité. Matière même de notre incarnation, notre corporalité est ainsi la première tare de l'homme et sa première source de honte ; ainsi que nous le rappelle la Bible, une fois la Faute commise : « Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus. Ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des pagnes » (Gn 3, 7). Or, que devient le corps si un changement de perspective sur la Chute amène à reconsidérer la sexualité ? Que devient la matière de l'incarnation ? Vers quoi nous sommes-nous littéralement retournés ?

De tels changements de perspective, ne peuvent manquer d'affecter également la vision que nous avons de la nature humaine. Une fois la sexualité et le corps revisités, comment percevoir l'homme ? Quelle est la nature de l'être humain, point central de notre incarnation ? Par un jeu de perspectives littéralement présent dans l'œuvre, nous tenterons de voir en quoi ce jeu de regard nous renseigne sur ce que sont les hommes. Suite à la perte de l'unique, comment conjuguer le multiple humain ? Quelle est cette nature humaine et comment se définit-elle sans le recours à la divinité ?

Il s'agira donc de trois changements de perspective : sur le plan de la sexualité, de la corporalité et de la nature de notre incarnation. Trois changements de perspective axés autour de l'image de l'ouverture : ouvrir l'Éden pour ouvrir la Chute pour ensuite ouvrir la sexualité, le corps et la nature des hommes. Nous nous enfoncerons donc dans les profondeurs de cette grotte édénique afin d'y chercher cette nouvelle sacralité capable de cohabiter avec l'humour troublant du grotesque.

3.1 Changement de perspective sur la sexualité : l'ouverture grotesque

3.1.1 Paradis parodié : un Éden grotesque

Comment cet Éden est-il revisité ? Comment le grotesque se manifeste-t-il dans ce paradis et comment en affecte-t-il la nature ? Voilà ce que nous tenterons d'éclaircir par un plongeon au cœur de l'univers sémantique et iconographique de l'œuvre. Avant de pénétrer dans le lacis de *Garden of Earthly Delights III*, il nous faut toutefois préciser et revenir sur son hypertexte — selon le terme de Sarrazin. Au-delà de l'association boschéenne, ce dernier est bien plus complexe qu'il n'y paraît : par son renvoi manifeste à l'esthétique des miniatures persanes (ill. 26), il serait facile de résumer cette œuvre à une vision orientaliste du mythe paradisiaque ; conclusion simpliste renforcée par la nationalité de l'artiste[16]. Toutefois, par ses appropriations multiples, allant de ces miniatures persanes jusqu'à Max Ernst (ill. 27) en passant par Hokusai (ill. 28) et Jackson Pollock, l'œuvre « s'hétérogénise », dépassant de loin l'association à une culture ou une nation particulière. En contrepartie, sa principale référence demeure *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch (ill. 29-31) et c'est d'ailleurs par le truchement de cette dernière que nous pouvons considérer cette œuvre à travers la lunette paradisiaque judéo-chrétienne. Nous creuserons donc

[16] L'artiste étant d'origine indienne, une binarité entre l'Orient et l'Occident pourrait s'installer d'office. Toutefois, ce dernier, vivant et travaillant à Londres depuis 1998 revendique lui-même le statut d'artiste universel (De Wavrin 2007 : 135). Les auteurs Fereshteh Daftari et Homi K. Bhabha s'opposent d'ailleurs tous deux à cette tendance réductrice consistant à cantonner un artiste à son appartenance culturelle (Daftari 2006 : 10-27, 30-35).

principalement cette « mise en signe discursive » que le titre et l'image installent entre l'œuvre-source boschéenne et l'œuvre-cible de Shaw (Payant 1987 : 61).

Cette multitude de références qui jalonnent l'œuvre est cependant considérable et nous amène à l'appréhender comme première stratégie appropriative attestant de son aspect grotesque. Par ses divers emprunts, tant culturels et religieux qu'iconographiques, *Garden of Earthly Delights III* témoigne d'une forme de syncrétisme. Ce dernier, serti d'érotisme et d'une charge sémantique hétéroclite, participe alors au grotesque par ce basculement dans l'inconscient collectif, que Jung définissait « en tant que réservoir de l'imagination créatrice, [...] identique pour toute l'humanité » (Bishop 1997 : 108). L'œuvre fait ainsi appel à cette collectivité tant sur le plan des symptômes réactionnels de réception que sur celui des références purement conscientes[17]. Nous dépassons donc le cadre du judéo-christianisme et d'une tradition monolithique pour accéder à un Éden puisé dans un réservoir bien plus large, nous interpellant sur plusieurs niveaux. Dans ce double jeu du conscient et de l'inconscient, David Galloway affirme : « *Perhaps because of this multiplicity of allusion and sources, his works strikes the viewer as simultaneously exotic and familiar* » (2006 : 129). Devant cette densité intertextuelle, nous réagissons à l'œuvre sous forme d'échos, de souvenirs et de réminiscences dépassant les catégories comme le « primitif » et « l'occidental » ou le « populaire » et le « cultivé » (Freedberg 1998 : 10-11). À l'image du grotesque pernicieux que Singley voit s'introduire dans l'œuvre de Ruskin, qui pourtant le condamne, le syncrétisme éclaté de Shaw vient s'insérer dans la prétendue pureté de tout dogmatisme, judéo-chrétien ou autre. De cette confusion symbolique et référentielle ressort alors l'idée d'une communauté humaine qui ne serait non plus rassemblée autour d'une unité de croyance mais bien jointe par son essence, comprise dans cet inconscient collectif autant que dans une

[17] David Freedberg, dans *Le pouvoir des images*, aborde les images de toutes sortes sous le prédicat que nos réactions vis-à-vis d'elles sont similaires de par l'emploi de mêmes appareils cognitifs. (Freedberg, 1998, p. 9 à 14). Nous ne pourrons malheureusement creuser cet aspect bien que nous tenions tout de même à le mentionner.

physiologie commune. Ce paradis hybride que nous montre l'œuvre, en plus de pointer vers le grotesque, semble ainsi rejoindre la conception decertienne de la croyance que nous voyions subvenir au travers l'œuvre de Quinn : la croyance dogmatique, fixe et unique, fait place à une croyance fissurée et multiple.

Ce syncrétisme riche et complexe se répand ainsi sur toute la surface de l'œuvre, nous orientant vers la deuxième opération participant à cette vision grotesque du paradis. Ce all-over de détails et de symboles évoque une fois de plus ce grotesque que Singley décrit comme dévorant — terme qu'elle emprunte à Julia Kristeva (1997 : 122, note 25). Il recouvre et avale littéralement la surface, lui conférant un aspect chaotique. *Garden of Earthly Delights III* illustre ainsi une sorte de retour au tohu-bohu d'avant la création, ce monde aqueux où les eaux attendent d'être séparées par le souffle et la Parole divine. Par le biais de ce all-over glouton et grotesque, nous sommes donc rappelés à l'état d'avant-Chute de l'hypertexte, cet état de désordre n'ayant aucune structure, morale ou autre ; un tohu-bohu confus, un abîme [*tehom*] (Vogels 2000 : 58) où rien ne vient entraver les flots tempétueux et fertiles des origines. La prolifération dévorante du grotesque de l'œuvre semble aller dans le même sens : rien ne structure cette surface. Ce rappel aux eaux luxurieuses est d'autant plus présent qu'il se crée ce que nous appellerons, toujours dans le sillage de Singley, un « surplus d'*ekphrasis* », c'est-à-dire un débordement de détails activant un désir pulsionnel tant par le remplissage de la surface que par la richesse de sa matérialité (1997 : 115). Un peu comme si notre nature concupiscente se reconnaissait à travers les excès de l'œuvre. Le kitch et la brillance de ce jardin accentuent d'ailleurs ce grotesque lubrique par cette « glorification » des élans libidineux d'avant la Chute, alors traités avec sophistication et préciosité. Cette

matière qui dévore la surface est également celle qui lui apporte toute sa richesse, pour ne pas dire sa noblesse[18].

Une troisième opération artistique et grotesque vient altérer cet Éden. Cet espace chaotique évoque bien évidemment le panneau central du triptyque boschéen, lui-même problématique pour son époque pour cause de sa concupiscence évidente (ill. 31). Selon Hans Belting, ce dernier évita néanmoins les accusations hérétiques en étant finalement décrété représentation imaginaire d'un lieu n'ayant jamais existé : « *neither earthly sin nor christian heaven* » (2005 : 7). Toutefois, ce lieu entre-deux demeurait tout de même encadré par la chasteté édénique et la menace infernale (ill. 29). L'hypotexte de Shaw prend ici ses distances par rapport aux hypertextes du panneau boschéen et du mythe paradisiaque : l'univers libidineux et chimérique, si bien serti au centre du triptyque de Bosch, se trouve à recouvrir les trois panneaux du triptyque de Shaw. Ce all-over dévorant englouti littéralement les trois plans de la surface. Cette distinction est d'autant plus intrigante qu'elle souligne la particularité d'avoir une image unie sur une surface qui elle ne l'est pas. Ce format particulier du triptyque, traditionnellement le propre des tableaux d'autels, devient alors stratégique en tant qu'il oblitère toutes notions d'un avant ou d'un après : tabous et prescriptions moralisatrices se trouvent évacués de l'œuvre. Dans cette discordance entre le moral et l'immoral, la fonction traditionnelle du triptyque religieux contraste ici avec la caducité incongrue de celui de Shaw. Le monstre grotesque absorbe les trois panneaux, engouffrant du même coup le récit et les interdits.

La charge narrative du triptyque boschéen n'ayant plus court, la considération de la sexualité, qui était caractéristique de son panneau central, se répand dans le

---

[18] Nous n'insisterons malheureusement pas sur le caractère inusité de ces matériaux qui, entre autres, participent à l'hypertexte par un parallèle avec la richesse recherchée dans la qualité matérielle des peintures, notamment au Quattrocento. L'utilisation du lapis-lazuli et de l'or par Shaw rappelle par exemple les découvertes de Michael Baxandall sur l'importance de ces deux matériaux lors de l'attribution de la valeur d'une œuvre (Baxandall 1985 : 21).

temps, dans le « avant » comme dans le « après ». Cette sexualité dépourvue de barrières temporelles et participant au syncrétisme par des références de toutes sortes, dont le Kama-sutra et les pratiques tantriques, évoque alors la constance de ce qu'Alexandre Leupin appelle la Chose ithyphallique (2000 : 8). C'est-à-dire cette permanence de la figure sexuelle dans l'inconscient de tout homme que même le dogme, à aucun moment de l'histoire, ne parvint à museler, la Chose faisant même des apparitions, souvent passées sous silence, à l'intérieur d'œuvres consacrées par les traditions artistiques et ecclésiales (ill. 32-36). « [L]a Chose fait fi de ses distinctions géographiques, temporelles, thématiques et techniques ; elle flotte, circule et, présente-absente, surgit ça et là (partout), au mépris de la chronologie, de la géographie et de l'histoire » (2000 : 8). Cette sexualité décrite par Leupin imprègne l'ensemble de l'espace-temps de *Garden of Earthly Delights III*, rejoignant ainsi la part libidinale du grotesque soulignée par Singley[19]. Par cette continuité de l'ithyphalle en surface, une ouverture temporelle se dessine et se distingue de la linéarité narrative et historique du récit de la Genèse.

Cette vision de l'Éden est donc bien fertile et nous lance dans une direction se distinguant de celle entreprise par Quinn. Alors que l'interprétation de *Garden* passait par la mort, celle de l'œuvre de Shaw suit un autre chemin : par ce grotesque qui, nous venons de le voir, tourne autour de ces idées de libre syncrétisme, de décloisonnement éthique et de sexualité éhontée, nous arrivons à une autre facette de la Chute. *Garden of Earthly Delights III* redevient alors cette grotte initiale, là où tout a commencé mais également là où rien ne s'est jamais terminé.

C'est du moins ce que l'on constate dans ce monde ouvert par l'œuvre. L'univers du triptyque, par la libre circulation et la pullulation de ses éléments, pointe vers cette sexualité en puissance qui, par sa permanence en chaque homme, affirme

[19] Précisons que Singley donne effectivement corps à cette idée d'une charge libidinale grotesque par une application des théories freudiennes à l'intérieur des problématiques architecturales (1997 : 115).

également la permanence de l'état chutant. Cet ithyphalle persistant, symbole de cette « énergie » sexuelle si particulière à l'homme, devient alors le pont d'actualisation de cet Éden, la justification d'un tel thème pour notre époque : l'homme contemporain n'échappe pas aux survivances de cette chose ithyphallique, présente depuis le commencement. Tout comme dans *Garden*, cette Chute se voit transformée : d'élément unique et déclencheur de l'histoire humaine, elle devient — ou redevient — atemporelle, état créatif constamment présent en l'homme. Le triptyque de Shaw rejoint alors cette idée de l'homme immortel évoquée par l'œuvre de Quinn : la sexualité de l'homme, tout comme sa mort, se voit donner le statut d'immortalité par le biais de la perpétuité et de l'intemporalité.

3.1.2 *Ostentatio genitalium* : une génitalité béatifiée

Cette place qu'occupe cet ithyphalle glorieux au centre de ce grotesque florissant tient donc un rôle manifeste en ce qui a trait à une incarnation qui serait tautologique et dont la sexualité serait une des principales caractéristiques. Elle est un exemple probant de cette libération de la chair, cette ouverture de la sexualité dont ce retour à l'avant-Chute montre l'intemporalité, la permanence, la reconnaissance et l'acceptation. Dans cette optique, l'œuvre de Shaw fait écho à l'analyse de Leo Steinberg dans *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* (1983). Dans cette remarquable étude, Steinberg explique l'ostentation qui entoure le sexe christique dans les peintures renaissantes par un débat théologique virulent à cette époque : l'incarnation du fils de Dieu. En affirmant la sexualité du Sauveur — trait typiquement humain —, les artistes affirmaient le miracle de l'incarnation du Dieu fait homme. Cet *ostentatio genitalium*, pendant de l'*ostentatio vulnerum*, pouvait prendre différentes formes dont la plus manifeste était une attention portée directement au phallus christique (ill. 37-41). Shaw semble donc se ranger du côté de cette tradition visant à « attester de la vérité de l'incarnation » (Steinberg 1983 : 32).

Cela étant dit, cette sexualité s'exprime d'une manière singulière et plusieurs éléments de l'œuvre en précisent la teneure. Parmi ceux-ci, soulignons le fait que, malgré que nous soyons face à une représentation orgiaque, nous sommes toutefois loin d'une imagerie obscène. Aucun de ces personnages, pourtant clairement absorbés dans une activité sexuelle, ne montre son sexe. Mis à part ce phallus — Chose ithyphallique par excellence — explicitement exhibé aux yeux de tous sur le panneau central (ill. 25), aucun autre organe génital n'est représenté. D'autant plus qu'en tant que tel, aucune chair n'est, à proprement parler, exposée : ces êtres hybrides réunissent une partie animale, réalisée en couleur, et un corps humain, traité quant à lui en noir et blanc. Le réalisme surprenant de ces têtes animales pose alors un surprenant contraste avec cette chair pour ainsi dire désincarnée. Il n'est pas non plus question de « ressemblance mimétique » avec l'acte sexuel : nous ne sommes pas devant une sexualité explicite — pornographique — mais bien devant une génitalité suggérée, implicite. Ce qui confère alors l'énergie libidinale à l'ensemble de l'œuvre est donc principalement l'activité de ses personnages et son lien manifeste avec les pratiques tantriques et le Kama Sutra. *Garden of Earthly Delights III* se rapproche alors davantage de « la nature ritualiste » de l'acte sexuel que l'auteur Clifford Bishop — pour ne citer que lui — distingue dans les traditions indiennes (1997 : 68) (ill. 42-43). Par cet aspect ritualisé, et non obscène, elle évoque une fois de plus cette sexualité d'avant la Chute, qui « n'[était] pas procréatrice mais extatique » (Nothomb 1984 : 80).

Cette ritualisation de la sexualité est ensuite rendue flagrante par la présence de ce phallus idolâtré. Cet ithyphalle, seul sexe apparent de l'œuvre, est tenu telle une idole par une figure qui semble l'offrir à celui faisant office de roi dans toute cette faune lubrique (ill. 25). Couronné et muni d'un sceptre, ce roi toucan paraît lui-même faire lien entre ce phallus offert et cette autre figure auréolée trônant tout en haut de cette composition bigarrée (ill. 24), évoquant ainsi la figure divine souvent représentée dans les cieux sous la forme d'une colombe, surplombant une scène

terrestre (ill. 44). Des scènes similaires à celle-ci se retrouvent dans les autres œuvres composant la série des *Garden of Earthly Delights* (ill. 45). L'auteur Homi K. Bhabha remarque ainsi que ces figures « divines » — qu'il nomme « *Ram-God* » en référence à ces divinités royales indiennes — sont les seules à pouvoir manipuler ce phallus-idole :

> [...] *it is only they who wield the signifying phallus that is capable of one of the primal acts of painting : the drawing of lines (in this instance, with semen). And it is lines, triangles and squares that are, as Shaw reminds us, the basic shapes from which flowers, reptiles and horses are made* (2009 : 9).

Ces divinités accusent donc la dimension ritualisée de cette sexualité mais elles en soulignent également la charge créatrice qui, comme le souligne Bhabha, ne se limite pas à la procréation. Ces figures contiennent toute la charge symbolique de la création artistique :

> *These phallus-bearer are also artists because it is the connective lines they establish accross the painting that provide elements of narrative — some sense of relationality — within what is otherwise an expressive and efflorescent surreal montage* (2009 : 9).

Bhabha sous-entend par là que ce jardin hybride tire sa fécondité de son énergie de démembrement, et que l'espoir de la ré-articulation viendrait de ce lien que crée entre toutes choses le sperme du phallus, lien à la fois vital et narratif. Ce phénomène, plus explicite dans les autres tableaux de la série, demeure perceptible dans son troisième avatar : la sacralité entourant ce phallus vient unifier l'œuvre, faisant de cet Éden une sorte de bacchanale homogénéisée par son énergie sexuelle. L'acte sexuel se fait alors rituel élevant la sexualité au titre de principe sacré et créateur, dépassant une fois de plus les simples limites de la vaine luxure ou même de la procréation et se distançant notamment de la vision contrite de la sexualité dans le judéo-christianisme.

L'adoration qui est portée à ce phallus pourrait toutefois porter à confusion ; après tout, le phallus est l'incarnation même du principe masculin. Néanmoins, avant de statuer sur la suprématie de cet attribut mâle, il importe de porter attention au lieu dans lequel se trouve ce jardin débridé. Selon le critique Ron Exley, ce monde évoquant les eaux troubles de la pré-Genèse, expliquerait sa nature aquatique par le fait que les moyens de procréations sont transportés par voies aqueuses [*water-borne*] (2008 : 118). Cette remarque incite à penser que ce lieu baigne littéralement dans le sexe. De plus, même si c'est l'ithyphalle qui est ici idolâtré, il n'en est pas moins en train d'inséminer cet immense monde liquide de son sperme (ill. 25). Or, la préciosité de l'œuvre nous pousse vers une conception de la semence que partage à la fois les taoïstes et les hindous : « la semence est une substance rare et précieuse qui ne devrait pas être gaspillée [...] » (Bishop 1997 : 43). Il serait surprenant qu'un phallus d'une si grande importance puisse ainsi éjecter n'importe où cette substance aussi adulée que lui-même. *Garden of Earthly Delights III* rejoint alors l'image que Paulette Singley voyait à la base de la symbolique grotesque : son Éden marin devient alors cet utérus, origine de l'architecture, origine de tout homme, origine de la vie et lien ultime unissant cette communauté humaine. Le principe féminin fait donc acte de présence, réunissant une fois de plus les notions de création divine, originelle, et de procréation humaine, perpétuelle et continuelle. Est-il d'ailleurs meilleure méthode pour activer cette tautologie de l'incarnation que celle consistant à (re)faire du jardin des commencements un utérus originel, une matrice dans laquelle l'origine et la permanence se confondent ?

3.1.3 Une Chute renversée : tautologie du Créateur

La jonction où l'ouverture tautologique s'effectue réside ainsi principalement dans la distance que prend l'œuvre de Shaw par rapport à cette tradition picturale et dogmatique remarquée par Steinberg. Cette distance, nous la percevons notamment dans l'écart pris par *Garden of Earthly Delights III* par rapport au type de sexualité

que représentaient les œuvres renaissantes. Aux dires d'Alexandre Leupin — dont les conclusions dépassent, sans les rejeter, les conclusions de Steinberg — la sexualité qu'exhibaient ces peintures était présentée comme « une composante de sa pleine humanité [mais qui se dégageait] de toutes les projections érotico-esthétique [...] » (2000 : 68). Le sexe du Christ devenait ainsi un outil de rhétorique dans un débat qui ne pouvait se défaire de la prégnance des idées de virginité et de pureté. Pour paraphraser Leupin, ce sexe christique fécondait davantage le discours que la chair (2000 : 70). Seul le spectre de l'immaculée conception et de la vertu divine permettaient qu'une telle monstration puisse être conçue.

Dans l'œuvre de Shaw, cette présence « atténuante » de l'énergie sexuelle est au contraire remplacée par des relents d'idolâtrie païenne : le seul spectre rôdant dans ce jardin est celui de ce *Ram-God* à la tête de gazelle, lui-même accouplé à une étrange créature marine (ill. 24). L'ambiguïté chez Shaw provient donc du glissement de la sacralité. Pour paraphraser les propos de Sarrasin concernant les écrits de Bataille : au lieu de désacraliser un thème sacré, Shaw sacralise un thème devenu laïc par excès de laïcisation autant que par surplus de chrétienté (1991 : 17). L'ithyphalle dans l'inconscient collectif, cette part instinctive de l'homme, de tout temps et de toute époque, est remis de l'avant dans cette déification du pôle pulsionnel. Invoquant le comique absolu de Baudelaire — cette promotion de la part « satanique » de l'homme en réaction aux méfaits de la sécularisation (Sarrazin 1991 : 60) — cet Éden gouverné par le « ça » freudien[20] sanctifie l'énergie psychique dans un recours au grotesque. Cette sexualité n'est pas que rhétorique, elle est aussi pratique. Elle n'est pas non plus que procréatrice, elle est elle-même conceptrice.

Ainsi s'opère le changement de perspective sur notre sexualité : le pôle pulsionnel — part réellement humaine de la sexualité — n'est pas évincé, il est

[20] Traduction libre de : « governed by the id » (Daftari 2006 : 15).

exalté. L'incarnation tautologique s'éclaircit donc à travers le grotesque de cet Éden lubrique : l'homme qui se retourne vers son propre reflet n'a plus à avoir honte de cette sexualité qui le définit. Présente de tout temps en lui, cette charge sexuelle est au contraire ce qui lui permet de passer de créature à créateur. L'acte sexuel porte ainsi à lui seul la garantie de la survie de l'espèce humaine (procréation) en même temps qu'il incarne le pouvoir créateur dans son ensemble, artistique comme universel. Dans une logique empreinte de cette tautologie, l'homme est donc toujours le reflet d'un créateur ; à la différence que ce créateur passe maintenant par l'idée de cette sexualité (pro)créatrice glorifiée.

3.2 Changement de perspective sur la corporalité : chair humaine et chair visuelle (un corps ouvert)

3.2.1 Un corps de matière : une chair crucifiée

Un changement de perspective de la sexualité ne peut manquer d'affecter notre vision de la corporalité en général : ces deux aspects se trouvant à la base même de l'idée d'incarnation. Nous touchons donc au cœur de notre logique d'une incarnation tautologique : si l'homme s'est retourné vers lui-même en tant que créateur, que voit-il ? Que devient cette corporalité, source de son incarnation, symptôme de sa mortalité, lorsque la Chute est renversée par un changement de perspective de la sexualité et, qu'avec elle, la source de sa nature profane est questionnée ?

Cette fois, c'est dans notre rapport à l'œuvre que nous chercherons des éclaircissements, un regard teinté de phénoménologie étant selon nous nécessaire à ce changement de perspective de notre corporalité. Dans le cas de *Garden of Earthly Delights III*, un réel jeu d'ouvertures et de circulation s'effectue entre l'œuvre et son spectateur. Un premier signe de cet échange passe par un retour à son image-source, soit *Le Jardin des délices*. Dans le dialogue tacite entre l'œuvre de Shaw et celle de

Bosch, le choix de reprendre la forme de triptyque est significatif. Cela implique que Shaw reprend à son propre compte la forme de retable de l'œuvre initiale, dont les deux panneaux latéraux se refermaient sur le panneau central (ill. 30). Or, dans le cas de *Garden of Earthly Delights III*, ce retable demeure constamment ouvert : aucune fermeture n'est possible. Contrairement à son équivalent religieux, l'œuvre de Shaw nous ôte l'option et le choix de poser ce geste physique d'ouverture pour en quelque sorte nous l'imposer. Ce que ce triptyque a ouvert, nous ne sommes pas non plus en mesure de le clore. L'œuvre fait donc le premier pas : elle nous expose ce fond dont elle est issue et qui en même temps la constitue. En bref, elle s'ouvre à nous.

Cette ouverture, cette faille dans la grotte libidineuse de l'humanité créatrice, se voit alors clouée au mur. La peinture se fait corps : ses deux bras sont crucifiés, sa chair est offerte. Par une sorte de transsubstantiation, la peinture se fait donc non pas seulement corps, mais bien corps du Christ : « Sur la croix, le Christ ouvre ses bras au dévot qui le contemple [...] » (Didi-Huberman 2007 : 44). Spectateur de cette crucifixion, nous contemplons ce corps ouvert, cette plaie béante impossible à cautériser. Ainsi éventrée, l'œuvre peut répandre son flot originel, ce liquide à la fois amniotique et libidineux, créateur et procréateur. Les portes de l'œuvre nous sont littéralement ouvertes pour nous faire entrer dans cette grotte utérine et primitive dont l'écho est celui de la mort sur la croix : « Pour le Christ, souffrir c'est s'offrir, mourir c'est nourrir » (Didi-Huberman 2007 : 52). Nous retrouvons ainsi l'ambivalence, si chère au grotesque de Singley, dans la personne du Christ même. Gestes de mort et de naissance se confondent alors dans une sorte de baptême inversé : l'œuvre, plutôt que de nous plonger dans les eaux purifiantes du Jourdain, nous noie dans les eaux troubles et surchargées de notre corps et de notre inconscient, nous rappelant par le fait même à notre nature d'« homme immortel » (Nothomb 1984).

Il est toutefois important de nuancer ce parallèle christique ; la mort de Jésus s'ouvre tout de même sur sa propre transcendance et, ultimement, sur son divin Père.

La crucifixion fit elle aussi couler beaucoup d'encre et l'héritage para-testamentaire est assez riche à ce sujet. Le miracle de l'Incarnation n'est d'ailleurs jamais bien loin des événements de la Passion, ces deux dogmes étant inextricablement liés. Pour certains auteurs, dont Gabriel Ringlet[21], l'incarnation et le sacrifice de Jésus sont considérés comme les prémisses d'un changement majeur de la figure de Dieu. Par l'incarnation de sa chair, Dieu passe d'une figure vengeresse — « le Dieu des armées » — à une figure s'exposant et s'offrant au monde, acte dont la crucifixion est le paroxysme : « Jésus a désarmé Dieu » (1998 : 111). Dans cette logique, nous retrouvons des prémisses de l'incarnation tautologique : cette « mise en corps » du Verbe divin marquera déjà le début d'une mise à distance qui se terminera par une mise à mort. Ringlet poursuit :

> [Le Fils de l'homme] rend l'homme au monde, ce qui est vertigineux car cela veut dire que le monde, dans sa lourdeur de monde, participe au divin et qu'en chaque homme, fût-il le plus minable, le plus misérable, une fissure existe, qui ouvre sur une transcendance (1998 : 125).

Toujours dans notre logique tautologique, que faire de cette transcendance lorsque la figure divine est remplacée, par exemple, par un être hybride à tête de gazelle et qu'au lieu de nous pointer par-delà le corps, vers le plus haut, le corps crucifié de l'œuvre nous en montre l'intérieur ? Force est de constater que dans *Garden of Earthly Delights III*, si transcendance il y a, celle-ci ne se trouve pas au-dessus de nous mais bien en nous. Le triptyque crucifié de Shaw suggère davantage une transcendance « dé-divinisée », quelque chose qui habiterait l'homme, résidant au cœur même de son immanence. Ce corps ouvert de l'œuvre ne nous montre aucune transcendance, bien au contraire, il s'ouvre sur cette sexualité glorifiée et typiquement humaine. Cette fissure en l'homme ouvre donc sur une sainteté nouvelle dans laquelle la puissance du Créateur est remplacée par notre propre pouvoir de création, cette prestigieuse sexualité dont le corps est l'habitacle. Ce que le corps ouvert de l'œuvre

[21] Gabriel Ringlet est prêtre et vice-recteur de l'université catholique de Louvain (Ringlet 1998).

nous montre est notre propre identité d'homme à travers notre propre corporalité. Cette crucifixion de l'œuvre rend à l'homme sa matière.

3.2.2 Un corps métaphorique : nature de la corporalité

La crucifixion de l'œuvre est donc l'étape nécessaire pour que nous y pénétrions. Par ce face à face entre elle et le spectateur, *Garden of Earthly Delights III* se rapproche alors d'une caractéristique remarquée par Georges Didi-Huberman à propos de la peinture religieuse : « L'expérience "visionnaire" mise en scène dans la peinture religieuse ne propose ses visions *au-delà* que comme l'expérience d'une sorte d'autoscopie dans l'*en deçà* des apparences ou des *semblances* corporelles, c'est-à-dire dans l'informe ou le dissemblable même de la chair » (2007 : 58). Le corps crucifié de l'œuvre nous demande un travail similaire : il permet d'accéder à ce pouvoir d'autoscopie, à ce phénomène cénesthésique par lequel un sujet peut « se représenter sa propre personne, soit extérieure, et par conséquent vue du dehors, soit intérieure, et par conséquent vue du dedans » (Sollier 2006 : 5). Ce que le triptyque nous montre n'est ni plus ni moins que notre intérieur : dans la dissemblance la plus complète surgit le grotesque, cet en deçà, qui nous habite. D'autant plus que par les dimensions monumentales du triptyque, cette part de nous se trouve grossie et magnifiée, un peu comme si nous regardions une projection d'une image microscopique. Dans ce vis-à-vis nous est donnée à voir une part de nous qui nous était invisible auparavant. Au même titre que cette part du crâne que l'on peut toucher mais que l'on ne peut voir (Foucault 2009 : 13), *Garden of Earthly Delights III* nous montre cette partie du corps que l'on ne verra jamais et qui pourtant est en nous. C'est dans cette interaction entre le dedans et le dehors que réside alors le pivot tautologique de l'œuvre : contrairement aux peintures religieuses, *Garden of Earthly Delights III* n'a aucune velléité de nous amener dans un quelconque au-delà, bien au contraire. Par ce face à face de notre chair à celle de l'œuvre ainsi que par l'autoscopie et l'introspection qu'elle permet, l'œuvre nous garde résolument dans

l'en deçà. Ce faisant, elle rejoint et extériorise la conception du corps grotesque de Singley et précise les contours d'une corporalité autre. Par l'ouverture du corps que produit en nous la crucifixion du triptyque, ce n'est pas notre corps littéral qui s'ouvre mais bien notre corps « métaphorique ». Il n'est plus question de ce corps lourd et pesant que seule l'ascension vers Dieu apaisera. Il ne s'agit plus de ce corps réduit à l'impur, ce corps vidé de sa substance par des siècles de tradition religieuse qui l'ont asséché afin que puisse y prendre place ce « grand mythe de l'âme » dont parle Michel Foucault :

> Elle est belle, mon âme, elle est pure, elle est blanche ; et si mon corps boueux — en tout cas pas très propre — vient à la salir, il y aura bien une vertu, il y aura bien une puissance, il y aura bien mille gestes sacrés qui la rétabliront dans sa pureté première (2009 : 12).

Dans la perspective temporelle que propose *Garden of Earthly Delights III*, cette idée de pureté n'a plus lieu d'être tout simplement parce que rien n'aurait été souillé. La transcendance « intériorisée » ne s'oppose pas à l'immanence qui la reçoit dans une antithèse entre le glorifié et le grossier. Le corps que nous renvoie l'œuvre a retrouvé toute sa magie, sa part de fantasme et de mystère. Bien plus qu'un simple véhicule, il est un lieu plein de mystères. Foucault parle du corps en ces termes :

> Mais mon corps, à vrai dire, ne se laisse pas réduire si facilement. Il a après tout, lui-même, ses ressources propres de fantastiques : il en possède, lui aussi, des lieux sans lieu et des lieux plus profonds, plus obstinés encore que l'âme, que le tombeau, que l'enchantement des magiciens. Il a ses caves et ses greniers, il a ses séjours obscurs, il a ses plages lumineuses (2009 : 12).

Le corps qui est renvoyé à l'homme par la redondance d'une incarnation tautologique est donc bien plus qu'accepté et valorisé, il est complexifié : il a récupéré ces espaces qu'on lui avait retirés, ces espaces dont on ne soupçonnait même pas la présence et encore moins la richesse. Il s'est approprié à son compte la lumière divine, seule auparavant à en éclairer les tréfonds. Maintenant, dans une tautologie complète, il

s'éclaire de lui-même avec une sorte de flamme prométhéenne. La notion de *sacer* est donc redéfinie par ce changement de vision du corps et du profane dont il se targuait. Dans la restructuration de la transcendance, l'immanence du corps redevient mystère, redevient même en quelque sorte mystique. Aucune image de Dieu n'est nécessaire ici pour voir une valeur à ce corps, autrement souillé par le péché. À l'image de l'œuvre de Shaw, la matière brille de son propre éclat.

3.3 Changement de perspective sur l'homme : l'ouverture de l'indéterminisme

3.3.1 Trinité de la surface : profondeur et indétermination

Un changement de perspective de la Chute, par son aspect grotesque, nous a donc menée vers un changement de perspective de la sexualité, maintenant perçue comme un signe glorifiant de l'homme-créateur. À travers cette sexualité prolifère active dans le corps de l'œuvre, la corporalité de l'homme, la matière même de sa chair et de son incarnation, redevient un joyau n'ayant besoin d'aucune transcendance pour donner de l'éclat à son immanence. Ce double changement de perspective — de la sexualité et de la corporalité — à travers un renversement de la Chute nous a incidemment amenée à reconsidérer la notion de profane qui nous collait, traditionnellement et littéralement à la peau. De tous ces remaniements, Dieu est le grand absent : difficile de l'imaginer cohabiter avec les *Ram-Gods* hantant l'œuvre de Shaw. Toutefois, la nature de l'homme s'étant définie *a contrario* de la figure de Dieu : comment se définit-elle à la lumière de cette Chute renversée par une sexualité / corporalité toute puissante ? Car, comme l'exposa Feuerbach, une vision judéo-chrétienne implique que :

> Pour enrichir Dieu, l'homme doit s'appauvrir ; pour que Dieu soit tout, l'homme doit n'être rien [...] La religion est la scission de l'homme avec lui-même : il pose en face de lui Dieu comme être opposé à lui : Dieu n'est pas ce qu'est l'homme, l'homme n'est pas ce qu'est Dieu. Dieu est l'être infini, l'homme est l'être fini ; Dieu est parfait, l'homme imparfait ; Dieu est éternel, l'homme temporel ; Dieu tout-puissant, l'homme impuissant ; Dieu saint,

> l'homme pécheur. Dieu et l'homme sont des extrêmes : Dieu est l'absolument positif, la somme de toutes les réalités, l'homme est l'absolument négatif, la somme de toutes les nullités (Feuerbach 1968, cité par Lenoir 2005 : 188).

L'enchaînement des changements de perspectives que nous percevons dans le travail de Shaw ne peut manquer de redéfinir ce partage binaire à la base de notre conception de l'homme. Un changement de perspective sur la nature humaine n'est ainsi pas seulement implicite dans l'incarnation tautologique, il en est un élément central.

La déconstruction de cette vision binaire est d'ailleurs suggérée par *Garden of Earthly Delights III* à travers son absence de perspective. En effet, présentée sous la forme d'un all-over, aucune perspective ne vient structurer le chaos de cet Éden, aucun point de fuite ne nous amène au-delà d'un éventuel premier plan. Inévitablement, nous nous buttons à l'opacité du bleu de cette surface. Force est de constater que la profondeur fait défaut à *Garden of Earthly Delights III*. La bidimensionnalité de l'œuvre s'affirme autant que sa matérialité. Cette matière devient même une présence active de l'œuvre : par son relief, elle quitte pratiquement l'espace de sa surface non pas pour creuser l'espace de la représentation mais bien pour se projeter vers nous. Dans l'Éden qu'il représente, il n'y a pas de lointain au-dessus de la matière. Par extension, ce jardin originel n'est pas ailleurs que dans la matière, ailleurs que dans l'espace où nous nous trouvons. Il est présent devant nous et, par cette interaction, en nous. En se débarrassant de la perspective et de sa profondeur illusoire, Shaw rapproche donc encore une fois l'homme au plus près de lui-même en nuançant la notion de transcendance. La matière s'affirme et fait de Dieu ce grand absent et l'illusion par excellence. Devant la suprématie de la matière, la perspective et Dieu revêtent tous deux l'aspect de « formes symboliques » (Panofsky 1975).

Toutefois, cette surface et cette matière ne sont pas « plates » pour autant. Au contraire, là où la régularité géométrique de la perspective est manquante, une sorte

de dynamique « tensive » se met en place. En effet, prenant la surface comme arène, la matière quasi sculpturale se dispute l'espace avec des zones entièrement à plat. Comme le remarque Bhabha : « *The surface tension lies in the unexpected turns and twists that the viewing eye is forced to perform, between figure and flatness, as it moves accross the painting* » (2009 : 7). Notre regard, passant d'une zone à l'autre du tableau, se retrouve alors englouti, l'espace d'un instant, pour remonter ensuite à la surface presque instantanément, de sorte qu'il est pratiquement impossible de distinguer ce qui se trouve au premier plan et ce qui constitue le fond. Shaw évoqua lui-même, lors d'une entrevue avec Bhabha, la notion de « *deceptive depth* », faisant allusion par le fait même à cette profondeur inaccessible et inexistante. En parallèle avec l'absence de transcendance que nous venons d'évoquer, cette « profondeur trompeuse » [notre traduction] devient explicite[22]. Bhabha décrit l'expérience picturale de ce *deceptive depth* en ces termes :

> *To experience the « deceptive depth » of the surface is to open oneself to insecurities about the viability of frame and picture plane, of their stability and sufficiency, in the poesis of art. « Surface » and « flatness » should not be relegated to the physical or material conditions of painting* (2009 : 8).

Ainsi, l'espace bidimensionnel se fait dynamique et se complexifie : n'étant plus maintenue dans l'unité illusoire de la profondeur trompeuse et oppressante, la surface reprend ses droits et sa nature dévorante. En perpétuelle tension entre les figures et le fond, *Garden of Earthly Delights III* s'ouvre alors sur un troisième espace, celui de l'entre-deux. Cet espace médian entre la surface et sa profondeur est indispensable pour maintenir l'équilibre entre ces deux éléments, dont chacun seul serait insuffisant pour maintenir le ballant. L'œuvre ne se résume pas à sa figuration comme elle ne peut être simplement réduite à son aire. Loin d'être uniforme et fermé,

---

[22] Notons au passage que parmi les autres œuvres de l'artiste se trouvent une série de tableaux intitulés *Absence of God* (2007-2009) (ill. 46). Dans ce contexte, le choix de ce titre est on ne peut plus clair et vient appuyer la thèse nihiliste qui est développée ici.

le plan pictural se montre à nous sous son vrai visage, qui se résume à une indétermination constante entre les plans. L'œuvre nous ouvre ce lieu de l'entre-deux où, pendant un instant, nous ne sommes ni dans la figuration ni à la surface. Nous sommes confrontés à un vide.

C'est ce vide, cet espace autre permis par l'indétermination des plans, vers lequel nous pointe Shaw. La perte de la profondeur se traduisant par une perte de l'illusion divine, un changement de perspective a lieu qui va de pair avec la perte de ce référent divin. Plus rien ne structure l'image de l'homme, plus rien ne la maintient dans un cadre illusoire. Aux deux plans, divin et humain, du judéo-christianisme, *Garden of Earthly Delights III* en rajoute un troisième : un plan vide assurant qu'aucun des deux autres ne se placera devant le premier. La figure de Dieu n'est donc plus en filigrane de la figure de l'homme, maintenant ce dernier dans les coulisses de sa divinité. Le divin est ramené à l'humain, ne faisant pas de ce dernier le nouveau véhicule du premier mais en confondant plutôt ce qui permettait de les départager.

Ce corps de peinture fait une fois de plus écho au nôtre : de la même manière, afin d'expérimenter la « profondeur » — pour ne pas dire une forme de sacralité — il faut s'ouvrir à l'insécurité de l'indétermination et passer outre les déterminismes pré-établis qui nous maintiennent dans l'illusion des formes symboliques. Une fois de plus nous touchons à cette tautologie de l'incarnation : l'image de Dieu n'est plus, ne reste que l'image de l'homme, pétrie par l'indéterminisme. Ce changement d'image implique un changement de dynamique : ce n'est plus cette quête linéaire vers le point de fuite divin, c'est maintenant une dynamique de surface dont la mouvance perpétuelle est assurée par cet entre-deux d'indétermination. L'homme ne doit plus tendre vers cet au-delà : il ne trouvera rien en dehors de sa propre surface qu'il ne trouvera d'abord en lui-même. *Garden of Earthly Delights III* nous ouvre donc l'espace de l'indéterminé et de l'incertitude, cet espace défait de l'illusion et de la

rigidité. L'œuvre donne ainsi à voir non plus la trinité divine mais bien une trinité de la surface, faite de trois plans, consubstantiels, coexistants et coéternels.

3.3.2 Perte de l'Unique : l'homme et son image (*Ecce Homo*)

Cette trinité nous donne ensuite le ton pour aborder le type d'homme vers lequel nous nous sommes retournés. Car après tout, l'humain étant vidé de sa référence divine, que reste-t-il pour le remplir ? La trinité de surface a ouvert l'espace de l'indétermination, provoquant ainsi la perte de l'unité dans un all-over. Transférée à l'homme, cette trinité devient hybridité. L'homme ne se définit plus en tant qu'opposition de différents pôles : il réunit en lui-même tout ce qu'une divinité immonde lui aurait retiré. Cet indéterminisme perceptible par ce changement littéral de perspective dans l'œuvre devient ainsi un puissant outil pour l'incarnation tautologique : l'homme n'est plus contraint à la binarité, tous les pôles se réunissent et se confondent dans cet espace de l'indéterminé.

Un premier exemple de cette réunion des pôles dans l'œuvre de Shaw réside dans l'ambiguïté entourant le sexe des personnages habitant ce jardin. Malgré le fait que nous sachions que l'artiste ait servi de modèle (Daftari 2006 : 27), nous devons reconnaître que sur beaucoup d'entre eux plane une certaine incertitude (ill. 22-23). D'autant plus que même ceux qu'on aurait pu croire être des figures masculines ont les ongles ornés de rouge (ill. 23). Cette indétermination pointe donc directement cette notion d'hybridité qui, dans le cas présent, réunit le masculin et le féminin. La frontière si nette qui séparait les deux sexes est donc brouillée, rappelant ainsi qu'entre l'homme est la femme, les contrastes ne sont pas si tranchés. Cette hybridité évoque l'androgyne qui, selon une certaine exégèse, était l'être initial, celui qui fut ensuite séparé pour créer l'homme et la femme. L'auteur André Gide sous-entend d'ailleurs une certaine proximité entre la figure de Narcisse et celle de l'androgyne mythique, faisant de l'amour de Narcisse pour lui-même un besoin profond de se

connaître et de retrouver ainsi son identité absolue, que le « mythe de l'exclusion » avait distancée de lui (Marchetti 1999 : 260). Dans un élan similaire, le spectateur « narcissique » que nous sommes creuse à l'intérieur de lui-même à la recherche de cette profonde ambivalence l'animant, ambivalence qu'il retrouve dans sa nature grotesque[23].

Une deuxième réunion des pôles se manifeste ensuite à travers la nature littéralement hybride de ces personnages : aucun d'eux n'est totalement homme ni totalement bête. Un parallèle entre l'homme et l'animal n'est en soit pas nouveau, comme l'explique Frédéric Boyer :

> Nous nous sommes vus à leur ressemblance presque exclusive. Nous avons eu la cruauté du loup, la douceur de la biche, la ruse du serpent, l'élégance du cygne, la bonhomie de l'ours… L'animal fut si longtemps notre métaphore. On l'humanisa autant qu'on s'animalisait (2009 : 11).

L'animal semble ainsi offrir à l'homme ce référent qu'il a perdu en la personne du divin Père (Bernardi 2008 : 277). Il le renvoie à sa propre bestialité, offrant par la diversité des espèces animales, un portrait plus varié et plus juste. La richesse animale est d'ailleurs clairement mise en évidence dans l'œuvre de Shaw : les silhouettes, seul signe immédiatement identifiable à l'homme, sont peintes à plat dans une binarité noire et blanche contrastant fortement avec le relief et la complexité des animaux. Il semblerait ainsi que seule la part animale de l'homme lui fournisse couleur et expression, autrement dit : la vie. Par le recours à cette part animale, l'homme s'affirme donc dans une incarnation définitivement tautologique qui, dans ce cas-ci, prend la forme d'une glorification de sa bestialité. Avec cependant cette nuance amenée par Bernardi : « L'incarnation ne réduit pas l'homme à la pure

---

[23] Relevons également que cette réunion de l'homme et de la femme en Éden exonère la femme de son pesant fardeau de responsable de la condition humaine, traditionnellement perçue comme une tare. Nous nous abstiendrons toutefois de pousser davantage cette question dans ce présent travail.

animalité, mais affirme que la chair est l'ultime refuge du sacré dans un monde qui a tout désacralisé » (2008 : 278).

La notion de sacré est donc profondément remuée : la bête fait partie de l'homme. Cette bête qu'avait démonisée l'Église se trouve maintenant à être une part intrinsèque de lui. Une fois de plus la binarité de l'être est déconstruite au profit d'une dynamique à trois temps : l'homme porte en lui le Dieu et le diable. Par cette réunion des pôles divin et diabolique, *Garden of Earthly Delights III* permet de reconsidérer cette notion de péché originel qui entacha l'humanité de culpabilité pendant tellement d'années. Comme le dit Daniel Odier : « La faute originelle, la chute, le rachat sont de puissants principes d'inhibition et de culpabilité. Ils conditionnent notre concept de séparation » (2009 : 29). Une fois de plus grâce au all-over de la surface de *Garden of Earthly Delights III*, cette séparation n'est plus et la nature de l'homme est redessinée. Le bien « divin » et le mal « démoniaque » étant désormais en lui et non plus extérieurs à lui, seul son libre-arbitre lui permet de les départager. Sans le poids moralisant des panneaux latéraux du triptyque boschéen, la pureté de l'Éden se confond sur la même surface avec la souillure de l'enfer. Dans une trinité prenant l'homme comme terreau, l'espace du bien et celui du mal se rejoignent alors dans un troisième espace qui est, une fois de plus, celui de l'indétermination. En cela, nous retrouvons des effluves de cette « banalité du mal » dont parlait Hannah Arendt. Reliant la question du mal à la faculté de penser, elle confirme l'homme dans son libre-arbitre tout en consolidant le besoin de cette indétermination :

> [S]i Kant à raison et si la faculté de penser connaît une « aversion naturelle » à l'égard de ses propres conséquences en tant qu' « axiomes certains », alors on ne peut être en droit d'espérer aucun mode de conduite définitif, aucune proposition morale ou commandement de l'activité de penser, et encore moins une nouvelle définition, supposée décisive, de ce qu'est le bien et de ce qu'est le mal (1996 : 37-38).

Le mal n'est donc plus cette masse extérieure à l'homme incarnée dans la figure du diable. Tout comme le paradis était délocalisé chez Quinn pour être resitué en l'homme, l'enfer et l'Éden se trouvent ici relocalisés et réunis sans que personne ne puisse les départager. Le péché n'est donc plus cette faiblesse de la chair — le recours au grotesque nous l'a démontré — tout comme il n'est plus caractérisé par une notion de mal clairement définie et cloisonnée. Ce mal, ce « péché », se rapprocherait donc davantage de ce qu'Hannah Arendt définissait comme une faiblesse à user de notre faculté de penser. Nous rejoignons ici ses conclusions à la suite du procès d'Adolf Eichmann, où elle déduit « qu'Eichmann n'est pas une figure démoniaque, mais plutôt l'incarnation de "l'absence de pensée" chez l'être humain » (2010 : 11). La faute de l'homme ne résiderait donc pas dans le fait que l'homme ait croqué le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, mais viendrait plutôt du fait qu'il n'ait pas « digéré » cette connaissance. Ceci rejoint l'analyse exégétique que fait Paul Nothomb de cet arbre de la connaissance du bien et du mal. Selon une traduction alternative, les termes *tov* et *ra'*, habituellement transposés en bien et mal, ne désigneraient pas des valeurs morales mais bien une notion de totalité : le tout et le rien. Il conclut ainsi que le péché de l'homme est d'absolutiser le Bien, élevé en valeur suprême, et le Mal, son opposé. Il affirme donc : « On ne peut pas parler d'auteur du Mal, car le Mal en réalité n'existe pas. Comme dirait Bernard Chouraqui c'est un fantasme. Un fantasme qui nous tourmente mais nous sert souvent d'alibi » (1984 : 84).

Garden of Earthly Delights III devient alors cet espace trinitaire qui, loin d'être une confusion, se rapproche davantage d'une condensation : tous les éléments sont réunis et contenus dans sa surface sans que l'on puisse réellement y fixer l'un d'eux. Par ce rassemblement de différents pôles, l'œuvre condense en elle-même tout ce que nous contenons nous-même, tout ce qui nous permet ensuite de nous définir en tant que « je », puis en tant qu'homme. La nature humaine ne se définit alors non pas par exclusion ou différenciation par rapport à quelque chose, au contraire, elle se

caractérise davantage par cette indétermination qui permet le libre-arbitre de chaque homme. Cette idée est majeure pour l'idée de l'incarnation tautologique, tout spécialement par cette redéfinition des anciennes balises de définition du sacré, axées sur ce « mythe de l'exclusion » (Marchetti 1999 : 260). Grâce à cette liberté, permise par l'instabilité et la versatilité de ce que, à la suite d'Arendt, nous nommerons la pensée, l'homme a le choix. La conséquence de ce raisonnement est donc que, premièrement, chaque homme se construit différemment à partir d'éléments qu'il partage avec les autres hommes et que, deuxièmement, cette construction ne cessera réellement jamais. À proprement parler, sans ligne directrice pour orienter le regard, notre vision peut aller n'importe où. Tel que nous le montre *Garden of Earthly Delights III*, il n'y a plus d'horizon, il n'y a plus de haut ni de bas, il n'y a qu'un tout.

3.4 Conclusion : la carnation incarnée

Garden of Earthly Delights III se présente donc comme une œuvre ouverte. Cependant, cette ouverture va au-delà de la réception polysémique qu'y décelait Eco : « [...] l'image ouverte traverse le temps sur le mode de l'impensé, du symptôme, de la survivance : refoulement et retour du refoulé, répétition et après-coup, tradition et maillons manquants, mouvements tectoniques et séismes de surface » (Didi-Huberman 2007 : 33). L'œuvre de Shaw renferme tout cela au cœur de son triptyque éventré. À l'image de ce triptyque, elle propose un changement de perspective en trois temps.

Le premier, ayant lieu dans les replis des opérations artistiques au sein de l'œuvre, met au monde un grotesque dévorant, rendant à l'homme sa pleine ampleur sexuelle par un renversement de la Chute. Par un retour à cette grotte, utérine et psychique, Shaw montre la survivance ainsi que la permanence de cette Chose ithyphallique, annihilant ainsi la linéarité historique du récit biblique en même temps que la honte qu'il traînait dans son sillage. Faisant de l'homme ce grand (pro)créateur, il réinstaure une partie de la puissance qui lui avait été retirée sous

prétexte d'appartenir à quelqu'un d'autre. L'homme se confond ainsi avec le Grand Créateur.

Cette première ouverture, d'ordre sexuel, quitte ensuite le monde marin de l'œuvre pour s'ouvrir en nous et déclencher un changement de perspective sur notre corporalité même. Dans un jeu d'interactions s'ouvre alors une deuxième brèche entre le spectateur et *Garden of Earthly Delights III*. Par une crucifixion de la chair de l'œuvre, l'homme peut contempler l'intérieur de cette plaie béante à l'intérieur de son corps métaphorique. Le corps est ouvert, transcendé de l'intérieur, à même son immanence. Assumé dans sa matérialité, ce corps retrouve ainsi la part de mystère qu'une figure divine s'était arrogée. Par ce plongeon dans le corps marin de l'œuvre s'ouvre alors un jeu de surface : une troisième faille est ouverte et avec elle un troisième changement de perspective, celui de notre nature intrinsèque d'homme. Un autre régime trinitaire prend place, celui de cette même surface, donnant cette fois sur un troisième espace : celui de l'entre-deux et de l'indétermination complète. Une logique à trois temps s'installe, permettant de voir au-delà de l'illusion de la profondeur et de l'Unique. L'homme retrouve sa nature hybride, contrastant avec la binarité sous-entendue notamment par le dogmatisme judéo-chrétien. L'homme, à la fois féminin et masculin, homme et animal, se définit par cette hybridité et cet indéterminé.

Garden of Earthly Delights III ouvre l'homme à sa propre trinité. La forme en triptyque s'éclaire alors sous un jour différent et semble nous mettre la puce à l'oreille : dans sa configuration même se trouve l'indice de cette vision en trois plans. L'homme et son reflet sont entre deux eaux, en mouvement permanent entre le divin (dé-dinisé) et le diable (dé-démonisé), le Bien et le Mal en lui. Aucune vérité externe à lui ne peut l'unifier. Le même est donc créé par « une interminable casuistique de l'*autre* et de l'*entre* » (Didi-Huberman 2007 : 36). La bestialité de l'homme est ainsi déchargée de son poids éthique : un renversement de la Chute annule la faute, une

sexualité béatifiée rend à l'homme son équilibre. Cette ambiguïté de l'humour grotesque devient alors le levier permettant un retour au sacré qui, se distinguant de l'absolutisme chrétien, s'adapterait mieux à la société subjectiviste, démocratique et postmoderne dans laquelle nous nous trouvons. Dans cette perspective, cette ambiguïté caractérise l'homme et sert de pivot à cette réorientation tautologique. L'humour se fait alors à la fois l'outil du postmodernisme et celui de cette tautologie de l'incarnation pour articuler sous un angle différent la question du sacré :

> Jouer, mettre du jeu : il n'est donc pas sûr que le seul objectif de la dérision soit, comme le croirait volontiers un rationalisme pur et dur ou un laïcisme militant, de traquer le sacré sous toutes ses formes mais plutôt d'en rouvrir le champ pour le réévaluer en fonction de soi, l'exorciser, surtout dans sa part ténébreuse ; l'humour devient la modalité de la remise en question permanente du sacré (Sarrazin 1991 : 90).

CHAPITRE IV

AU COMMENCEMENT 19380

La place de l'homme (télescopages et fragmentations)

Ainsi, l'incarnation tautologique se précise. Par le biais des œuvres de Marc Quinn et de Raqib Shaw, un panorama un peu plus clair se dresse de ce phénomène tautologique que nous voyons dans le sacré de la contemporanéité artistique. Par leur entremise, nous avons pu plonger au cœur de l'Éden primordial pour en étudier sa nature actuelle et profondément « incarnée ». Cette prospection paradisiaque nous est fortement suggérée par les œuvres elles-mêmes ; leurs stratégies appropriatives, comme nous l'avons vu, étant relativement évidentes. Que ce soit par la re-présentation des principes édéniques ou par la citation ouverte de son image originelle, ces deux œuvres affichaient franchement cette « mise en signe discursive » (Payant 1987 : 61) les reliant au paradis et faisant de ce dernier le catalyseur de leurs réflexions comme de la nôtre.

Le cas de notre troisième œuvre est toutefois un peu différent. En effet, l'œuvre *Au commencement 19380* (2001) de l'artiste Sarkis, ne montre aucune trace de végétation luxuriante, de sexualité coupable ou d'éternité figée. Rien de tout cela et plutôt le contraire : le spectateur se retrouve devant une bibliothèque métallique de taille normale (soit 209 x 197 x 45 cm), visiblement usée et dont les rayonnages sont remplis de petits caissons de cartons (Béret 2010 b : 117). Des lettres lumineuses de différentes couleurs se partagent la surface que représentent ces caissons de cartons dans un ordre visiblement aléatoire, leurs câblages ouvertement apparents (ill. 47-49). Le lien à l'Éden, car il y en a bien un, est donc tout autre dans ce cas-ci. Le titre, comme c'était également le cas pour l'œuvre de Shaw, est alors ce qui nous rattache à

cet univers édénique, de manière littéraire et presque littérale. En première partie de cet intitulé trône l'expression « au commencement », connue pour être la traduction la plus courante de *Bereshit*, soit le terme hébreu par lequel s'ouvre le premier livre de la Genèse (Thayse 2005 : 49) et donc par lequel s'amorce la Bible[24].

Cet ancrage religieux n'est d'ailleurs pas surprenant dans l'œuvre de Sarkis. Artiste à la démarche confirmée et reconnue mondialement, Sarkis présente effectivement une œuvre riche et prolifique où les intérêts culturels, religieux et spirituels occupent une place considérable. Souvent qualifié de chaman — dans une affiliation volontaire au travail de Joseph Beuys — cet artiste, natif d'Istanbul mais habitant Paris depuis 1964, s'intègre ainsi directement à son travail en tant que figure ; sorte de maître spirituel, guidant le spectateur dans cet univers empreint de mysticisme et d'une charge mnémonique importante. Travaillant depuis 1976 à l'élaboration de ce qu'il nomme son « trésor de guerre » (*Kriegsschatz*), c'est-à-dire ce travail de mémoire prenant la forme d'une collecte d'objets et d'artefacts de toutes sortes et de toutes cultures (Béret 2010b : 23), Sarkis nous offre une fois de plus la possibilité d'aborder cette question du sacré se manifestant aujourd'hui sous une forme profondément hybride. Toutefois, comme en témoigne la série d'œuvres *Ikones* (1985-2009) (ill. 51), une forte récurrence du judéo-christianisme est perceptible au travers de cette hybridité (ill. 50). De fait, l'intitulé *Au commencement* est lui-même un leitmotiv de l'œuvre de Sarkis ; s'appliquant notamment à une série de 25 films, réalisés de 1997 à 2009, reprenant ces mots ancestraux pour explorer différentes facettes de l'acte créatif (ill. 52).

L'œuvre de Sarkis ne brise donc pas le fil d'Ariane qui traverse ce mémoire par le biais du motif paradisiaque. Il est toutefois évident que *Au commencement*

---

[24] Précisons cependant que, si cette traduction est généralement reconnue, toutes les bibles ne l'adoptent pas. C'est le cas par exemple pour la traduction œcuménique, dont le premier verset est amorcé par : « Lorsque Dieu commença la création du ciel et de la terre [...] » (Gn 1, 1).

19380 entretient avec cet héritage biblique une relation différente de celle des œuvres précédemment analysées. Le ton ne peut être le même puisque ce n'est pas tant au paradis en tant que tel auquel Sarkis fait référence mais bien au récit qui l'a porté jusqu'à nous aujourd'hui. Ce récit peut d'ailleurs se targuer d'être sacré, ou d'avoir été considéré comme tel pendant des années, puisqu'il inaugure le Livre parmi les livres, vénéré « parce qu'il est censé avoir su traduire et transcrire quelque chose de la parole divine » (Carrière, Eco et De Tonnac 2009 : 285). Dans cette parole divine se trouve ensuite regroupés tous les thèmes que nous avons abordés auparavant. Ce sont ces récits et cette Parole qui portent en eux le noyau du christianisme comme du judaïsme. Il pourrait sembler facile d'oublier que le sacré est avant tout une affaire de texte et d'écriture. Jean-Jacques Wunenburger l'explique en ces termes :

> [L]e sacré évolue et s'enrichit dès lors qu'il est pris en charge par une culture écrite qui déplace une partie de cette expérience directe du monde sur l'écriture [...]. Le sacré semble alors moins confondu avec des phénomènes de force, puissance, violence de la vie que déployé à travers du sens narratif qui guide la sacralisation du monde en la concentrant sur la source même du texte (Bible) (2009 : 60-61).

Tout l'édifice du sacré repose donc presque en totalité sur cette culture écrite et la transmission de ce récit initial et initiatique. Dans une logique de l'incarnation tautologique, cette idée de Parole divine à la source du texte biblique a néanmoins de quoi faire sourciller pour au moins deux raisons. La première étant cette nécessaire présence de Dieu comme premier, sinon auteur, du moins acteur ; la seconde étant ensuite l'origine et l'idée de « commencement » entamée par cette même présence. Ce concept d'origine est lourd d'implications puisque, si nous suivons une logique légèrement fondamentaliste, l'espace-temps que nous connaissons actuellement serait non seulement tributaire de ce premier récit mais s'insèrerait également dans le prolongement de son fil narratif. L'auteur André Thayse affirme : « Les récits du commencement s'insèrent dans une religion du temps ; et, à l'origine du temps, il y a Dieu, dont il est difficile de parler, mais dont il *faut* parler. Cela est essentiel » (2005 :

188). Or, si, fidèle à notre démarche, nous suivons le principe « racine » de l'incarnation tautologique, voulant que Dieu soit bel et bien mort, que devient cette affirmation de Thayse ? Que faire de ce récit inaugural dont dépend notre espace-temps et incidemment notre place dans l'univers ? Comment expliquer l'utilisation que fait Sarkis de ce premier verset ? Et de cette utilisation, que peut-on déduire sur le positionnement de l'homme par rapport à son héritage historique sacral ? Autrement dit, en quoi est-ce que l'œuvre *Au commencement 19380* est une modalité de l'incarnation tautologique ?

Une fois de plus, le titre nous fournit un filon et une porte d'entrée vers cette incarnation tautologique. Car il y a une suite à ce fameux « au commencement » du titre de l'œuvre et si Sarkis se l'approprie, ce n'est que pour mieux y accoler la date énigmatique et mystérieuse de 19 380. Cette dernière correspond en fait à la date de naissance de l'artiste multipliée par dix (Sarkis 2010). Une telle juxtaposition est riche de sens, que nous explorerons largement, mais dont nous nous contenterons de retenir pour l'instant l'idée de dichotomie dialectique entre une date précise et un commencement ancestral, entre une naissance humaine et la naissance de l'univers, entre un temps personnel et un temps biblique, et cetera. Voici, selon nous, l'apport principal que nous permettra de faire ce chapitre en rapport au mémoire dans son ensemble : cette rencontre entre le plus grand et le plus petit, le microscopique et le macroscopique, de laquelle découle la place de l'homme dans ce qui l'entoure et le dépasse. Dans l'association de ces deux termes se trouvent plusieurs nœuds cruciaux pour une appréhension du sacré et ses implications actuelles, dont un bon nombre d'entre eux figurent dans *Au commencement 19380*. C'est en suivant la trace de ces nœuds dialectiques que nous tenterons d'aborder cette vision du sacré qui, aujourd'hui, change son récit, ou plutôt le réfléchit autrement.

Parmi ces dichotomies, trois nous semblent tenir une importance plus grande en rassemblant sous leurs coupes différents aspects secondaires dignes de mention.

La première que nous aborderons se situe sur le plan de l'histoire, c'est-à-dire dans cette idée du récit, biblique comme personnel, et de l'origine, universelle comme humaine. Il s'agira donc de faire ressortir l'incarnation tautologique de cette fragmentation de l'histoire. Qui en est le sujet ? Quelle direction suit son fil narratif ? Car le sacré a une histoire. Le sacré est une histoire. Que fait l'incarnation tautologique d'une telle histoire ? Comment se positionne l'homme par rapport à celle-ci ?

La deuxième de ces dichotomies se trouvera au niveau de la tradition : quel rapport l'homme entretient-il avec ce passé dont l'histoire se doit d'être revisitée par la contemporanéité ? Et conséquemment, comment se détermine la place de l'homme dans cette contemporanéité ? Quel sens trouve-t-il à cette tradition ? Qu'en fait son présent et comment se détermine son futur ?

La troisième et dernière de ces dichotomies révélatrices se jouera sur le plan de la collectivité, du jeu et de l'échange entre l'idiosyncrasique et le commun. Puisqu'une modification de notre rapport à l'histoire porte ses répercussions jusque sur notre présent et le sens qu'on lui donne, que faire de ce sens, de cette vérité, lorsque celle-ci est posée sur une base fragmentée ? Qui plus est, fragmentée par une subjectivité (artistique en premier lieu, humaine en second) ? Comme l'indique De Certeau : « En principe, le discours chrétien se soutient aussi d'une relation à un groupe : traditionnellement, le *logos*, ou discours, est autorisé par une *ekklesia*, ou communauté. Mais que devient ce langage lorsque se dissémine le corps sur lequel il s'articule ? Il ne peut survivre intacte à ce détachement » (1987 : 266). Comment ce lien à la tradition et au langage s'effectue-t-il et ensuite comment se partage-t-il ? Que devient la place de l'homme dans sa communauté lorsque celle-ci n'est plus unifiée par une même histoire ?

Donc, trois dichotomies, trois télescopages du plus grand dans le plus petit : l'homme idiosyncrasique et l'histoire de l'univers, l'homme subjectif et la tradition humaine et sacrale et, finalement, l'homme unique dans la communauté humaine multiple. Trois télescopages activés par un phénomène de fragmentation et unis dans ce questionnement de la place de l'homme vis-à-vis du sacré.

4.1 L'homme et l'univers : le récit fragmenté

4.1.1 L'origine comme événement : retournement du sujet

Commençons donc par le commencement, c'est-à-dire ce titre, si énigmatique et si fécond à la fois. Le titre d'une œuvre n'est jamais innocent, toutefois, dans ce cas précis, ce dernier se révèle particulièrement fructueux. D'autant plus que, comme il le fut mentionné plus haut, le lien que l'œuvre *Au commencement* 19380 entretient avec le sacré passe essentiellement par l'écriture ; cette connexion étant son lien ouvert avec la tradition. L'appropriation de ce premier verset ne se limite d'ailleurs pas à la simple citation, elle pousse l'audace jusqu'à en reprendre le fonctionnement de base. Car l'œuvre ne se contente pas de répéter des paroles au hasard prononcées n'importe où dans le récit : elle en reprend les premières dont le rôle, pour l'ensemble de la Bible, est particulier et unique. D'un point de vue exégétique, ce premier verset représente ce qu'André Thayse qualifie de « hors-cadre » :

> [Ils] disent le temps d'avant la Parole créatrice. Prélude à l'acte de volonté divine, les versets hors-cadre annoncent un événement qui résultera non d'une nécessité ou d'un hasard, mais d'une intention et d'une volonté. Parce que situés à l'avant du temps, ces versets fécondent le récit tout entier (2005 : 49).

Ce hors-cadre est donc le contexte de l'histoire biblique dans son ensemble. En un seul mot — *Bereshit* — se résument tous les éléments nécessaires au récit, soit le début d'un espace-temps et la mise en place d'un décor.

Il en va de même pour l'œuvre de Sarkis : dans ce titre se trouve résumé le contexte de l'œuvre. Hors-cadre, parce que forcément « hors-œuvre », ce titre a pour conséquence de nous évoquer cet espace-temps biblique ; c'est-à-dire ce contexte originaire, d'avant le temps et d'avant la parole divine, point zéro, point ultime où se joua la création de l'univers. À ce hors-cadre de l'œuvre s'ajoute ensuite le fameux *19380*, produit par une multiplication par dix de la date de naissance de Sarkis lui-même. Nous arrivons donc, avant même de pénétrer dans l'œuvre, au premier signe de ce retournement tautologique. Par cette « déplaçabilité » — terme de Payant qui nous est maintenant familier (1987 : 52) — qui se crée entre les deux parties de ce titre, soit la citation et son altération, Sarkis pose un premier geste que nous qualifierions de tautologique : au commencement biblique, il accole son commencement personnel. Au commencement de l'univers se trouve donc une date qui nous renvoie forcément à lui-même puisque la seule explication que nous pouvons faire de ces chiffres passe par la connaissance de cette date de 1938 comme étant celle de sa naissance. De fait, un lien inextricable se crée entre cette idée du commencement primordial (sacré) et celle de son commencement idiosyncrasique (humain).

Ce premier retournement de l'incarnation est donc de taille : la création de l'univers macroscopique se retrouve assimilée à la création microscopique de l'homme, d'un homme. Le sujet de ce récit sacré est donc changé, ou du moins inversé : la création du monde, préambule à la création de l'homme, devient secondaire. Dans la perspective de cette opération sarkissienne, il s'agirait plutôt de passer par la création d'un homme pour en arriver à celle d'un monde. Par un premier geste de fragmentation, l'œuvre nous éloigne de cette idée d'un commencement objectif pour nous guider vers celle d'un commencement subjectif : « À une histoire, il répond par un événement » (Béret 2010a : 24). L'histoire reprend donc un visage d'homme.

Toutefois ce visage n'est pas unique, car si le monde peut recommencer en même temps que Sarkis, tout pointe vers le fait qu'il en est ainsi avec chacun d'entre nous. La naissance de Sarkis n'est qu'un relais : à travers elle et par elle, le commencement originel se fractionne pour devenir une affaire d'homme, une affaire de tous les hommes. Selon la méthode d'Aby Warburg, expliquée par Didi-Huberman : « Il s'agit, en fait, d'expérimenter sur soi-même un déplacement du point de vue : déplacer sa position de sujet afin de pouvoir se donner les moyens de déplacer la définition de son objet » (Didi-Huberman 2002 : 43). À l'unicité du commencement biblique s'oppose alors une mosaïque infinie de commencements et de recommencements humains.

Un autre élément du titre nous pousse vers cette idée d'un éternel fait de recommencements humains : cet étrange zéro qui complète cette date et ponctue ce titre. Car, bien que la date de naissance de Sarkis nous serve de point de départ nécessaire, reste qu'une fois le zéro pris en compte, cette dernière se retrouve presque entièrement diluée. Ces chiffres nous renvoient donc à une date, qui plus est, une date de commencement, toutefois celle-ci est renvoyée dans un futur si lointain qu'il en devient insondable, pour ne pas dire vertigineux. Une fois de plus, une confrontation entre le micro et le macro s'installe dans l'emboîtement, le télescopage, d'un temps humain dans le temps plus englobant de l'univers. Dans ce télescopage se crée alors une distance dans laquelle la naissance de Sarkis ne devient plus qu'un souvenir, le souvenir d'un commencement ayant laissé sa place à un autre. Cet anniversaire que le souvenir projette au futur révèle donc, non plus la présence au monde de Sarkis mais la perpétuité du travail de mémoire (Sarkis 2010). Dans ce zéro se confondent alors la mémoire personnelle et la mémoire ancestrale. Par le rajout de ce zéro à la symbolique forte, cette mémoire ancestrale vole en éclats pour achever de donner à ce récit de la Genèse un caractère profondément composite et fragmentaire. Le sujet n'est donc plus la création d'un univers cosmogonique paradisiaque, unique et perdu. Le sujet est le commencement de chaque individu dans le prolongement de l'homme,

le commencement d'une mémoire personnelle (micro) dans le prolongement d'une mémoire plurielle (macro).

Ce brouillage de la date de naissance de l'artiste, et avec elle de sa subjectivité, se poursuit à l'intérieur de l'œuvre. Car autant le titre est-il riche en soi, autant redouble-t-il de profondeur sémantique lorsqu'il se retrouve dans l'œuvre. Cette présence littérale du titre dans l'œuvre fut mentionnée plus haut : ce dernier se retrouve éparpillé sous forme de lettres lumineuses sur l'ensemble de la surface des étagères (ill. 49). Cet enchevêtrement abonde dans le même sens que la fragmentation que nous voyons à l'œuvre dans *Au commencement 19380*, il en est la représentation la plus textuelle. Une telle transformation du titre ne peut être innocente et ne peut manquer d'être significative sur le plan de la perception du récit biblique que nous incite à voir cette appropriation de Sarkis.

Il convient donc de se pencher un peu plus attentivement sur ce brouillage des lettres. Ce faisant, nous remarquons une chose : celles-ci cessent d'être une phrase pour devenir quelque chose d'autre, quelque chose de bien plus graphique. Étalée sur la surface frontale et relativement plane de l'œuvre, cette phrase fragmentée se met à fonctionner comme une image, au sens le plus « kandinskyen » du terme (Kandinsky, 1991) : cette étagère n'est ni plus ni moins qu'un plan sur lequel prennent place les lignes et les points que sont les lettres et leur filage. Toutefois, ce n'est pas auprès de Kandinsky que nous chercherons l'explication de cette étrange image. Pour ce faire, nous nous tournerons plutôt du côté de Benjamin. Ce dernier étant une source d'inspiration reconnue de Sarkis[25], c'est tout naturellement que sa conception de l'image se présente pour suggérer un sens à ce brouillage énigmatique. Cette conception, Didi-Huberman la dépeint en ces mots : « [...] dans l'image, l'être se

[25] Il est d'ailleurs bon à savoir que le titre de l'exposition dans laquelle fut montrée l'œuvre, *Passages*, est une référence directe à Benjamin et son fameux travail sur les passages parisiens (Béret 2010b : 24).

désagrège : il explose et, ce faisant, il montre — mais pour si peu de temps — de quoi il est fait » (Didi-Huberman 2000 : 114). *Au commencement 19380* est en quelque sorte une mise en forme de cette image. Sarkis lui-même s'y désagrège par la dilution, le télescopage, de sa date de naissance. Lui-même, comme subjectivité pure, s'éclipse pour nous montrer, littéralement l'espace d'un instant, ce qui compose cette image. Par cet éclatement, l'œuvre nous montre de quoi est fait le récit qui la compose, ce sur quoi il repose, c'est-à-dire une construction humaine. Ces lettres ne se présentent pas sur une image éthérée d'un jardin luxuriant, ni même sur un autel ou un quelque autre symbole divin. Au contraire, derrière elles, plus ou moins bien caché, se trouve un monument humain, une étagère semblant toute prête à l'archivage d'une mémoire quelconque (ill. 48). À l'inverse de la Véronique, image réalisée par Dieu (Didi-Huberman 2000 : 260), le récit — ou plutôt sa représentation — repose sur une construction faite de mains d'hommes. Par le biais de cette image et de l'éclatement de sa surface, nous atteignons un autre volet de ce retournement tautologique sur le plan du récit biblique : ce dernier peut difficilement être entrevu autrement qu'anthropologiquement. Ce récit, sensé contenir la Parole divine, montre donc finalement de quoi il est fait, c'est-à-dire d'une mémoire humaine. Comme nous le rappelle *Au commencement 19380* — et avant elle l'œuvre de Quinn —, la Genèse n'est aucunement un récit à valeur historique et, en tant que mythe, il n'a donc « aucune prétention à la vérité scientifique » (Thayse 2005 : 8). Ce récit concerne davantage l'histoire de l'écriture, l'histoire de sa propre écriture : « À la faveur d'un texte que l'on peut dire mythique, *les récits d'origine disent le commencement comme* ce à partir de quoi *il y a ultérieurement histoire* » (Thayse 2005 : 70). Le récit finit donc par se replier sur lui-même et par reprendre son caractère humain. La main humaine de ces auteurs ne peut plus se dissimuler derrière la Parole divine : celle-ci est fragmentée pour nous laisser entrevoir l'œuvre des hommes.

La fragmentation est donc double : sur le plan de l'individu en premier lieu et sur celui de l'homme en second. Il en va de même pour l'incarnation tautologique :

l'homme se retourne vers lui-même avant de se retourner vers l'humanité « anthropologisée ». Dans l'événement unique se trouve alors l'écho d'un événement plus grand, tout l'univers se retrouve dans un atome[26], « [t]ant il est vrai que nous avons à découvrir "dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total" [...] » (Benjamin 1989, cité par Didi-Huberman 2000 : 135). Au bas mot, il ne reste que l'homme : à la fois auteur et sujet.

4.1.2 Le temps fragmenté : retournement de la narration

Après ce repositionnement dans le récit, que devient la place de l'homme dans le temps ? Car ce récit biblique est essentiellement une question de commencement : « [...] la Genèse a incontestablement *origine* comme premier mot-clé et comme questionnement » (Thayse 2005 : 6). Or, une fois le sujet du récit fragmenté et appliqué à chaque homme dans ce qui devient un perpétuel recommencement, que reste-il de la trame narrative de ce récit mythique? Que devient le temps dans cet éclatement et comment s'y positionne l'homme?

Cette origine insaisissable et brouillée semble alors encore une fois se rapprocher d'une certaine conception de l'origine que proposait déjà Benjamin et que Didi-Huberman explique ainsi :

> Contre la notion "logique" de l'origine défendue par Hermann Cohen, Benjamin tentait de confronter la discipline historique à la question de l'origine, non pas à travers l'imagerie spontanée de la source (ce qui demeurerait en amont de toute chose, ce qui présiderait dans le passé à toute genèse), mais à travers celle, dynamique et constamment présente en chaque objet historique, du tourbillon, (qui peut apparaître à tout moment, imprévisiblement dans le cours du fleuve) [...] (2000 : 82).

---

[26] Nous paraphrasons ici le titre d'un des ouvrages du Dalaï-Lama (Dalaï-Lama XIV 2006).

Dans ce tourbillon, que semblent incarner ces lettres lumineuses, le temps perd sa linéarité et se trouve lui-même télescopé[27] : il s'entremêle, confondant le récit biblique avec l'avènement idiosyncrasique d'une naissance, à la fois humaine et mnémonique. Ceci est crucial en ce qui concerne notre idée de l'incarnation tautologique : par ce brouillage, le temps redevient accessible à l'homme et n'est plus la création de Dieu. Suite à ces premiers mots de « au commencement », aucun *fiat lux* divin ne fait suite. Pas de trace de cette lumière créatrice et ordonnatrice accompagnant le Verbe et servant de base au concept de séparation judéo-chrétien avec l'alternance du jour et de la nuit (Thayse 2005 : 10). Au lieu de cette séparation, *Au commencement 19380* nous montre une lumière humaine, électrique et dynamique, évoquant davantage le désordre et ce fameux tourbillon benjaminien que l'ordre binaire divin. Le temps est fractionné et, une fois de plus, le micro et le macro se recoupent : le temps biblique, ce temps suprême et unique, n'est plus. À la place se trouve un temps propre à tous, refait par tous et donc pluriel. L'histoire ne se fait plus en ligne droite, dans le prolongement d'une histoire instaurée par le divin Patriarche, elle devient foncièrement anachronique. L'origine que nous propose Sarkis est la première à refléter ce constat : « Parce qu'elle n'a "rien à voir avec la genèse des choses", l'origine en ce sens cristallise dialectiquement la nouveauté et la répétition, la survivance et la rupture : elle est d'abord *anachronisme* » (Didi-Huberman 2000 : 83). Voilà le temps que nous retrouvons dans le récit que nous propose Sarkis : un temps brouillé, à l'image de ces lettres dont l'ordre est troublé. Ainsi les lettres de Sarkis tourbillonnent, se « prismatisent » et « dé-cristallisent » l'origine et le temps. Dans ce désordre électrique, chiffes et lettres s'amalgament, achevant de confondre le commencement biblique avec le tourbillon de cette naissance ; achevant de faire de ce temps et de cette origine une histoire d'homme.

---

[27] Notons ici que ce terme est fréquemment repris par Benjamin lui-même. Précisons toutefois que nous en faisons une utilisation plus large que celle proposée par ce dernier (Benjamin 1989 : 488 ; Didi-Huberman 2000 : 131).

Mais quelles sont les conséquences d'une telle fragmentation ? Un anachronisme si patent ne peut manquer d'avoir des répercussions majeures sur ce récit et sur la place que l'homme y tient. Deux conséquences principales se distinguent, prenant alors l'aspect d'une perte en trois temps. La première est cette perte de l'origine que nous venons à l'instant de démontrer. Cette perte va bien évidemment de concert avec une autre perte plus substantielle : celle de Dieu. Déconstruire le récit biblique correspond effectivement à déconstruire la réponse testamentaire que ce dernier nous fournissait en ce qui concerne l'univers et le début du monde tel que nous le connaissons. Tout l'échafaudage religieux, particulièrement judéo-chrétien et judaïque, tient effectivement sur cette assise. Dieu n'est pas seulement qu'un démiurge, il est le Grand Créateur, la réponse à tout, le début de tout et le début de nous. Il est le créateur du temps. Questionner ce temps revient donc à questionner Dieu ; en retirer la notion d'origine unique et primordiale revient à retirer Dieu :

> Reconnaissant que, pour Dieu, créer n'est pas d'abord créer des choses, mais créer le temps par lequel les choses peuvent acquérir du sens, Paul Beauchamp attribue à la parole divine la propriété spécifique de *situer le sens dans le temps, dans un rapport entre un commencement et une fin* (Thayse 2005 : 37).

Une deuxième conséquence se dessine alors : par la fragmentation du temps et de l'origine nous retirons Dieu de l'équation mais nous annulons également la propriété spécifique de la Parole divine qui est, comme le remarquent Thayse et Beauchamp, de « situer le sens dans le temps, dans un rapport entre un commencement et une fin » (Thayse 2005 : 37). Dieu n'est pas que le créateur d'un commencement, il est le créateur d'une narration, d'une histoire. Or, perdre l'idée d'un commencement nous mène forcément à perdre celle d'une fin. Avec la disparition de l'origine, nous assistons donc à une troisième perte qui est celle de l'eschatologie. Cette perte est de taille puisqu'elle concerne « la fin des temps et la fin

du monde qui, selon la conception linéaire du temps, achèvera l'histoire » (De Laubier 1998 : 3). Dans le sillon de cette fin de l'histoire se trouve également celle de la fin de l'humanité dans son ensemble ; c'est d'une fin collective et unique dont il est question (De Laubier 1998 : 3). Une telle fin ne peut survivre au tourbillon de l'origine et dans l'ébranlement de cette pierre d'assise des religions monothéistes s'entrevoit la manifestation de l'incarnation tautologique : tout comme le commencement se perd dans une fragmentation, la fin disparaît de l'horizon dans un fractionnement ; la fin macro se perd dans la pluralité des fins micros. L'homme ne se situe pas dans un temps précis, déterminé et collectif, il vit son propre temps, compris entre sa naissance et sa mort. Le reste se perd dans l'impossibilité d'une démarche forcément rétroactive et dans l'incertitude d'une vision prospective.

4.1.3 Le récit tautologique : anachronisme et développement

Le récit se voit donc complètement retourné sur lui-même. Pivotant sur sa confection humaine, il replace l'homme dans son histoire. Cette histoire n'est ensuite plus dirigée par une fin collective qui attendrait inévitablement l'homme ; le *telos* de l'histoire cesse d'être universel pour redevenir individuel. L'homme redevient le maître de sa trame narratrice. Ceci est d'autant plus vrai qu'avec la perte de l'eschatologie vient également celle du Jugement dernier, concept souvent indissociable de la fin ultime, notamment chez les chrétiens. Effectivement, l'eschatologie ne se contente pas d'attribuer une fin à toute l'humanité : faisant de cette fin le jugement décisif de l'homme face à son Dieu, elle devient ligne directrice dictant aux fidèles une manière de vivre. Cette ligne narrative dirigeant le récit se retrouve donc en quelque sorte dans la vie même de l'homme, plus particulièrement l'homme chrétien eschatologique. Étant l'héritier de ce commencement vécu par les premiers hommes et initié par Dieu, le fidèle vit ensuite sa vie selon la même trame que suit le récit : en ligne droite vers une éventuelle fin qui, malgré le fait qu'elle n'ait pas encore eu lieu — comme celle du récit d'ailleurs, qui ne fait que la prédire

— est connue de tous et incombe à chacun les mêmes prescriptions et interdits. Ainsi, le commencement eschatologique, portant la fin ultime en son sein, retrouve le double sens que fournit la provenance grecque du terme *arché*, soit « de commencement et de commandement » (Wunenburger 2009 : 62)[28].

Que se passe-t-il alors lorsque ce *telos* eschatologique disparaît ? Plus rien ne reste à l'homme pour « guider » sa vie et le récit qu'il en fait : l'homme est laissé seul avec la narration de son histoire. La fin redevient aussi nébuleuse et inatteignable que le commencement. Aucune prescription de nous dirige dans un sens ou dans un autre. Les prochaines dix minutes sont donc aussi imprévisibles que la fin de l'humanité, dont même la perspective d'un *Big crunch*, d'une « implosion » de l'univers, ne peut offrir de certitudes et encore moins de prescriptions (Piettre 1994). Devant la perte de cette fin de l'humanité, voilà tout ce qu'il nous reste : du lointain, de l'incertain et du spéculatif. Dans cette incertitude, il ne reste plus à l'homme que son propre *telos*, inévitablement nimbée de son mystère d'après-vie — ce que nous soulignions déjà grâce à l'œuvre de Quinn. Cependant, par le biais de cette incertitude, ce *telos* redevient ouvert. Et avec cette ouverture se profile alors le fait que l'homme a maintenant le choix de sa narration. L'homme, positionné au centre de son récit, devient le maître du temps qui lui est imparti, se faisant ainsi le créateur de sa vie.

La grande eschatologie chrétienne n'est donc pas épargnée par ce retournement de l'incarnation. Au même titre que la mort chez Quinn ou que la Chute chez Shaw, elle subit ce « coup de marteau » nietzschéen la faisant tomber de son socle dogmatique et divin pour la remettre au niveau de l'homme, simple mortel et tout puissant pour autant.

---

[28] « Le sacré est donc l'envers de notre monde habituel, mais aussi par là ce qui a un ascendant sur lui, ce qui peut-être en est le commencement, au double sens du grec *arché*, commencement et commandement » (Wunenburger 2009 : 62).

En ceci, nous nous rapprochons de l'idée de « développement » que Jean-François Lyotard oppose à la métaphysique classique : « Le "développement" est l'idéologie du temps présent, il réalise l'essentiel de la métaphysique, qui fut une pensée des forces beaucoup plus que du sujet » (1988 : 14). L'auteur poursuit la définition de sa version du développement en ces termes :

> Ce qui frappe dans cette métaphysique du développement, c'est qu'elle n'a besoin d'aucune finalité. [Le développement] se reproduit en s'accélérant et en s'étendant selon sa seule dynamique interne. Il assimile les hasards, en mémorise la valeur informationnelle et utilise cette dernière comme nouvelle médiation nécessaire à son fonctionnement. Il n'a lui-même pas d'autre nécessité qu'un hasard cosmologique. Il n'a donc pas de fin, mais il a une limite, l'espérance de vie du soleil (1988 : 14).

Ne pourrions-nous voir dans cette métaphysique du développement une sorte d'alternative à l'eschatologie que nous suggérerait une incarnation tautologique ? Ne retrouve-t-on pas des traces de l'histoire que nous raconte *Au commencement 19380* ? Dans l'œuvre comme dans la métaphysique que propose Lyotard, l'histoire suit ce roulement fait de hasards mémorisés sans se soucier d'un temps contraignant et rectiligne, n'étant limitée en quelque sorte que par l'éventualité de ce fameux *Big Crunch*. La perte de l'eschatologie, comme condition nécessaire de l'incarnation tautologique, laisse l'homme devant la nécessité d'une alternative et le développement semble donc y répondre. Faisant de l'inconnu cosmologique une porte ouverte au mouvement de développement, cette métaphysique achève de donner au récit humain une couleur, non pas eschatologique mais bien « autotéléologique » : la dynamique de ce récit de développement se fait à l'interne. La finalité de l'homme lui appartient. Elle aussi a subi ce retournement tautologique pour devenir humaine, et donc multiple. Le développement narratif de l'homme se fait effectivement sans finalité autre que celle que lui impose l'expérience empirique du temps, obligatoirement linéaire et se terminant inévitablement par sa mort — le récit entourant cette dernière étant de toutes manières tout aussi vague.

Voilà donc le récit que nous propose *Au commencement 19380* : une histoire au visage multiple, sans ancrage d'espace-temps autre que celui qui concerne son sujet fragmenté, c'est-à-dire l'homme avant l'humanité et l'humanité comme une multitude d'hommes. Dans ce premier retournement du sujet se trouve ainsi le retournement de la narrativité : sous ce même signe du multiple et de la perte de l'unique (Dieu, récit, temps), le récit de l'homme s'entrevoit alors comme un développement sans fin. Un développement qui se fait alors « puissance de réalisation » (Lyotard 1988 : 14) : l'homme est créateur. Le récit biblique fait place au récit de l'homme, le récit de chaque homme, le récit de tous les hommes. Une fois de plus, l'homme a fait volte-face pour se retrouver, dans une totale tautologie autotéléologique, face à lui-même.

4.2 L'homme et la tradition : la place de l'homme, une affaire de linguistique

4.2.1 La présence du passé : problématique actuelle (le montage)

Les racines de ces textes bibliques étant tentaculaires, une telle restructuration du récit initial de l'homme ne peut manquer d'avoir son lot de répercussions. De ce premier retournement de l'histoire humaine, nous décelons une confrontation principale : celle du présent de l'homme versus la tradition des hommes. Car il ne fait aucun doute que la tradition ne peut ressortir intacte d'un tourbillon originaire et d'un tel éclatement historique. Le problème que pose la tradition est d'ailleurs une question fréquemment reprise à la fois par les auteurs et les artistes de notre contemporanéité. Un des exemples les plus probants de la cristallisation de cette problématique se trouve dans l'Œuvre de l'artiste japonaise Mariko Mori. Née dans le Japon de la fin des années soixante, cette représentante du « Tokyo pop » offre un travail connu pour être centré sur les questions mystiques et dans lequel se retrouvent confrontés différents types de rapports ; soit « les rapports entre tradition et innovation, entre nature et technologie de pointe [et] entre rêves individuels et

collectifs dans le Japon d'aujourd'hui » (Ward 2008 : 190). L'œuvre *Pureland* (1998) en est l'exemple : œuvre photographique de 305 x 610 x 2 cm placée sous verre, *Pureland* nous fait voir l'artiste elle-même, dans un costume traditionnel, flottant au-dessus des eaux, telle une déesse (ill. 56-57). Autour d'elle s'activent d'étranges personnages, mi-*cyborg* mi-esprits mystiques, dans ce qui se donne des airs de processions spirituelles. L'œuvre, tant sur le plan iconographique que sémantique et poïétique, prend la forme d'un savant montage dans lequel se retrouvent fusionnés le présent et la tradition. Par le biais de technologies actuelles (montage photographique et image de synthèse) Mori s'approprie la tradition — essentiellement bouddhiste et shintoïste dans ce cas-ci — pour construire à partir de celle-ci un monde (et un avenir) meilleur. Ces œuvres forment ainsi de « parfaites manipulations et mises en scène visuelles qui, au-delà des emprunts à la génétique, associent réalité et utopies oniriques et futuristes » (Lehmann 2005 : 225).

Mori s'attaque donc de front au problème de la tradition, problème que Michel de Certeau définissait en ces termes : « Nous lisons notre passé comme notre culture lit toutes choses : une solidarité présente nous sépare de ce qui se passait hier ; l'extension des communications actuelles rend problématique la relation à la "tradition" » (1987 : 83). À cette problématique, Mori répond par la fusion et le montage. Le Japon représentant pour bien des aspects la quintessence de ce rapport complexe entre progrès actuel et tradition ancestrale, Mori rebondit sur cette situation en établissant un passage entre les deux par le biais du montage, de la construction et de l'alliage. Se faisant la déesse et la gardienne de son monde composite et paradoxalement pur (ill. 57), Mori incite à cet assemblage « pluri-forme » : à travers elle, chacun est amené à construire sa vision du monde et, incidemment, sa spiritualité selon ce principe d'une appropriation libre de la tradition.

4.2.2 Une tradition fragmentée : l'hérésie du présent (la fragmentation)

Ce lien avec la tradition n'est donc pas coupé, simplement modifié. *Pureland* exemplifie ce rapport changeant au passé et le besoin constant de le retravailler. L'œuvre *Au commencement 19380* nous offre une approche alternative à ce problème de la tradition, avec cependant un résultat similaire. Alors que *Pureland* fonctionne par « intégration » de la tradition, l'œuvre de Sarkis fonctionnerait davantage selon une sorte de vertige temporel. Ceci nous est suggéré par la nature installative de l'œuvre : phénoménologiquement parlant, nous ne faisons l'expérience de l'œuvre que dans un instant, forcément éphémère. Dans ce bref instant, fugitif et passant, nous sommes alors aspirés par le tourbillon temporel de l'œuvre. Ce court moment ne peut que se poser en contraste par rapport à la date lointaine de 19 380 que nous donne à voir l'œuvre. Pour nous, simples mortels du 21^{ième} siècle, l'année 19 380 est tout bonnement inconcevable. Le futur se perd et ne fait que poser plus radicalement la question de notre présent. Nous sommes présents, devant l'œuvre (en premier lieu) et au monde (en second).

Ce présent devient à son tour une radicalisation du problème de la tradition et cette radicalisation se poursuit dans l'emplacement de l'œuvre : dans le cadre de l'exposition *Passages* — tenue du 10 février au 21 juin 2010 — celle-ci fut effectivement installée au deuxième étage de la Bibliothèque publique d'information (BPI) du Centre Pompidou, à Paris (ill. 53). Ceci est significatif : dans un lieu comme une bibliothèque, le poids de la tradition est presque physique. La présence de l'œuvre se confond avec la présence des rayonnages et de l'énorme structure que représente la BPI. L'œuvre n'est pas isolée, prise dans un cube blanc aseptisé, la coupant du monde pour lui conférer une fonction contemplative. L'œuvre se contemple encore, certes, mais cette contemplation se partage la forte présence du lieu qu'elle infiltre. Cette présence et le présent qu'elle implique se voient alors comme une rupture : face à l'œuvre, notre présent se détache du reste et se distingue à

la fois du passé et du futur, n'étant foncièrement ni l'un ni l'autre. Ce présent qu'on ne peut fuir évoque alors les propos de Michel de Certeau à propos de cette jonction conflictuelle de notre présent inévitable et de la tradition tourbillonnante : « La décision de vivre aujourd'hui implique pour nous, vis-à-vis du passé, une hérésie du présent. [...] Du seul fait que nous existons, nous sommes déjà hérétiques par rapport au passé » (1987 : 82-83). Le temps est fragmenté, le présent est à recommencer, le passé est à recomposer. Par l'instant de la contemplation et le vertige du titre, le présent de l'homme se positionne par rapport à la tradition qui transpire du lieu de l'œuvre. Cette position, comme le souligne De Certeau, ne peut qu'être hérétique puisque le présent est unique et ne peut donc pas être perçu comme une poursuite du même ou une reproduction de l'ancien. La tradition elle-même revêt alors un aspect fragmentaire : elle cesse d'être un bloc monolithique pour se subdiviser en une quantité infinitésimale de « moments présents ».

Ce que Mori accomplissait par montage et assemblage, Sarkis l'atteint par fragmentation, éloignement et vertige temporel. Tous deux pointent néanmoins vers cette exigence qu'annonce De Certeau :

> Renvoyés au présent par le morcellement de l'Imago archétypale qui nous dispenserait d'être, nous devons ou périr avec elle (possibilité dont l'histoire des instituts religieux nous offre maints exemples), ou courir le risque d'exister pour aujourd'hui (1987 : 84).

Pour être, pour vivre, pour exister, ce morcellement est nécessaire : de petites histoires forment la plus grande. L'homme contemporain ne peut donc faire autrement que s'approprier cette tradition et faire sien ce palimpseste du passé. C'est ainsi que s'assure le mouvement de la croyance et que se met en branle l'incarnation tautologique.

Car Sarkis le dit lui-même, cette œuvre n'est pas un in situ, elle est insituable : parasite ou symptôme, elle occupe une place qui ne lui était pas destinée initialement (Sarkis 2010). Nous pourrions dire qu'elle « contamine » l'espace; néanmoins, ce ne serait que mentionner une partie de la vérité puisqu'il nous faudrait rajouter, pour être exacte, que le partage est égal : l'œuvre contamine l'espace autant que celui-ci contamine l'œuvre. Cette dernière se voit alors éclairée par toute cette tradition fragmentée et devant laquelle nous sommes forcément hérétiques.

4.2.3 Un présent à construire : un langage tautologique

Une fois de plus, cette conclusion n'est pas dépourvue de conséquences. Parmi celles-ci se trouve l'idée qu'avec la fragmentation de la tradition, le sens que nous fournissait l'histoire biblique et eschatologique est définitivement et littéralement dépassé. L'homme peut donner un sens à son passé et modifier son présent ; la place lui est laissée pour se créer son univers et mettre en place sa cosmogonie. Ce faisant, le sens se démultiplie et la vérité se fractionne ; une des conséquences principales de la perte de Dieu étant justement la perte de cette vérité. Or, que faire d'un sens fragmentaire ? Quel sens peut-il y avoir lorsque ce dernier est constitué d'une quantité innombrable d'éléments idiosyncrasiques ?[29] Que faire de ce sacré insensé ? Quelle forme prend cette quête de connaissance et de savoir dont l'œuvre de Quinn nous montrait la nécessité ?

Cette quête de sens nous est soufflée par l'aspect même de l'œuvre : celle-ci contraste effectivement avec son lieu inhabituel d'exposition. Parmi les rayonnages

---

[29] Avant de poursuivre, il est à noter ici que lorsque nous parlons d'une récupération de la tradition dans le sillage des principes d'anachronisme de Benjamin et d'hérésie du présent de De Certeau, nous gardons en tête la distinction qui est faite dans les deux cas entre un mauvais anachronisme et une hérésie condamnable (surtout si l'on tient compte de l'allégeance de De Certeau à la confrérie des jésuites). Il faut donc tenir compte de cette nuance : ce jeu de la tradition et de l'histoire a des limites, limites que nous ne pourrons malheureusement prendre le temps de préciser. Pour ce faire, voir par exemple l'ouvrage de Daniel Arasse (2004 : 145-152) ou celui de De Certeau (1987).

réguliers, bien droits et bien propres, de la BPI, *Au commencement 19380* affiche un aspect qui, selon les propos même de l'artiste (Sarkis 2010), s'apparente davantage à un chantier. Visiblement usée et pleine de filage, l'œuvre semble inachevée, encore en construction et en quête de finition (ill. 47). Cette quête de complétude de l'œuvre est d'ailleurs redoublée par l'affirmation, légèrement surprenante, que fait Sarkis lors d'une entrevue retransmise sur son site Internet où il annonce que les petites cases que contient cette étagère métallique seraient remplies de minuscules lettres de couleurs (Sarkis 2010). Ces lettres ne sont aucunement visibles et semblent inatteignables, cachées comme elles le sont derrière le filage et les néons. Toutefois, leur seule présence, même idéelle, souligne un autre type d'inachèvement à l'œuvre : représentant elles-mêmes des phrases incomplètes dont la construction est encore du domaine de la possibilité, elles font littéralement de cette œuvre une oeuvre in-finie. Ce qui est valable pour l'œuvre dans ce cas-ci l'est aussi pour nous et dans l'incomplétude de *Au commencement 19380* nous retrouvons alors l'ouverture et le hasard que Lyotard voyait comme prérequis à sa métaphysique du développement. Toutefois, ce faisant, nous abordons également la notion d'éternité, si chère au récit paradisiaque : cette quête d'éternité se traduit donc par un infini du sens, un infini de la vérité, au sens d'éternellement inachevé.

Cet infini se retrouve également dans la disposition des lettres en surface. Face à cette dispersion aléatoire, nous sommes immédiatement tentés de trouver un sens à ces lettres (tout spécialement lorsque nous abordons l'œuvre avant son titre). Tout naturellement, nous leur cherchons une signification, une phrase, un mot. Cette recherche aboutit cependant au constat qu'il n'y a pas qu'une possibilité mais qu'il y en a plusieurs. Ces lettres et leurs filages nous laissent devant un monde des possibles qui n'est pas sans évoquer les conclusions foucaldiennes de *Les mots et les choses*. En effet, selon l'interprétation que fait Gilles Deleuze des énoncés de Foucault :

> Quand à ce qui est réellement dit, sa rareté de fait vient de ce qu'une phrase en nie d'autres, en empêche d'autres, contredit ou refoule d'autres phrases ; si bien que chaque phrase est encore engrossée de tout ce qu'elle ne dit pas, d'un contenu virtuel ou latent qui en multiplie le sens, et qui s'offre à l'interprétation, formant un "discours caché", véritable richesse en droit. (2004 : 12).

Dans la linguistique nous trouvons alors la suite des opérations fragmentaires posées par Sarkis : au même titre que la fragmentation du récit donnait à l'homme le choix de sa narration, une fragmentation du langage donne à l'homme le choix de son sens.

Avec l'œuvre de Sarkis, nous avons un aperçu de ces variations quasi infinies que nous permet le langage : ne serait-ce que par cela, l'inachevé s'ouvre pour faire place au monde des possibles. Toutefois, une distinction majeure doit être précisée : cet infini que nous donne à voir l'œuvre n'est plus le propre de la divinité qui, en instaurant le temps, se serait gardé l'éternité. Ce coup-ci l'infini est humain, à la fois par son caractère inachevé et par l'infini des possibilités que laisse le langage à l'homme, lui conférant également le pouvoir de créer, par cet outil humain, l'infini même. Car après tout, c'est par ce même outil que fut rendue possible la création de l'infini divin en premier lieu. Ceci est considérable : nous sommes les créateurs de Dieu. Tout comme c'était le cas avec l'œuvre de Shaw, les rôles de créatures et de créateurs s'inversent et avec eux se renverse le principe d'adoration. Ce dernier, voulant que nous soyons la créature prostrée, se retourne et nous montre sa vraie nature qui, comme le remarque Jacques Rancière à propos du célèbre texte de Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra,* « désigne comme l'acte le plus haut de la volonté de puissance, la création d'un être qu'il lui soit possible d'adorer » (Rancière 2006 : 6). Dans cette adoration mise à nu, le langage devient donc volonté et instrument de puissance. Au commencement du Verbe divin, il y avait donc le Verbe humain. Puissance transversale, circulant entre les hommes et créant la transcendance.

4.3 Une place parmi les hommes : le rhizome et le sens commun

4.3.1 Une quête de sens : le rhizome et la perte de l'unique

Ceci ne répond toutefois toujours pas à la question de la forme que prend cette quête de sens, au contraire! Ce parallèle linguistique ne fait qu'en souligner l'aspect pluriel, infini et insensé (sans direction unique). Le fait que l'homme soit un créateur capable de donner forme à la Puissance divine ne fait que renforcer le problème : l'humanité est maintenant aux prises avec une multitude de créateurs et est encore plus dépourvue d'une cohésion. Comment peut fonctionner ce sens pluriel à la portée des hommes créateurs ?

Au commencement 19380 nous fournit un élément de réponse : ne pourrait-on voir dans son filage apparent un indice de l'ordre qui est évoqué par l'œuvre ? Dans cette linéarité brouillée et ces lettres disséminées, ne peut-on voir une alternative, passant par l'ouverture et l'arborescence ? L'ancrage dans la linguistique achève de nous aiguiller vers ce qui se profile de plus en plus comme un système de rhizome. Effectivement, par ces lettres « libres » aux multiples attaches, nous retrouvons quelques-uns des principes mis en place par Deleuze et Guattari, plus précisément les « principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (Deleuze et Guattari 1980 : 13). Ce système, en plus de valider cette multiplicité du sens que nous voyons advenir dans la quête de vérité de l'homme, permet de mieux positionner ce rapport ambigu de l'unique envers le multiple. En effet, Deleuze et Guattari affirment : « Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer [...]. Un tel système pourrait être nommé rhizome » (Deleuze et Guattari 1980 : 13). Il faut se plier à cette logique : seule la perte de l'unique permet le multiple. Sur le plan de l'humanité, cela se négocie toutefois autrement :

> Le rhizome ne se laisse pas ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc [...]. Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu par lequel il pousse et déborde (Deleuze et Guattari 1980 : 31).

Une pensée du rhizome nous permet donc de dépasser cette binarité contraignante de l'unique et du multiple au profit du réseau qui les unit. La quête de sens de l'humanité finit donc par prendre la forme de cette humanité même : une trame « rhizomatique » dans laquelle le micro et le macro se confondent, sous le signe de la liberté et du pouvoir de création.

4.3.2 La quête d'une place : l'insituable, un problème discursif

Cette logique du rhizome nous aide donc à clarifier cette problématique d'un sens démultiplié et à donner une forme à cette vérité ouverte : « le rhizome développe la théorie des multiplicités réelles et des proliférations. Il répond à l'ordre du multiple, et instaure un mode de pluralité qu'on ne peut plus ramener à la logique binaire de l'Un devenant deux [...] » (Sauvagnargues 2005 : 182). Toutefois, ce mode de pluralité que prend la quête de sens de l'homme, une fois l'unité divine retirée de l'équation, pose un autre problème : dans cette liberté du sens et cette mouvance de la vérité, que devient la communauté humaine ? Comment cette multitude de sens cohabite-t-elle sur un plan humain ?

Cette problématique, affectant la place de l'homme au sein de sa communauté, se retrouve dans l'œuvre de Sarkis, ou plutôt à l'extérieur de celle-ci. En effet, comme nous l'avons mentionné, *Au commencement 19380* était exposée à la Bibliothèque publique d'information de Paris (ill. 47, 53). Suite au propos de l'artiste, nous avons donc qualifié l'œuvre d'insituable : n'ayant pas été conçue pour ce lieu, l'oeuvre fut importée de l'atelier de l'artiste (ill. 48) pour occuper, le temps de l'exposition, l'espace de la BPI. Précisons d'ailleurs que l'espace occupé par l'œuvre

n'avait aucunement comme fonction initiale la présentation d'œuvre d'art : près d'une sortie de secours, à l'entrée du deuxième étage et devant la cafétéria, cet emplacement est plus justement un lieu de passage qu'autre chose[30]. Isolée et seule dans ce lieu étranger, l'œuvre ne nous lance pas seulement dans une quête de sens mais également dans une question de positionnement, dans la quête d'une place.

Le terme que fournit alors l'artiste pour justifier cette quête de place est la conversation. L'œuvre échange avec son lieu pour s'y « discuter » une place. Ce faisant, *Au commencement 19380* rejoint le fonctionnement des hétérotopies foucaldiennes qui, en tant que « spatialisations de la subjectivité » s'inscrivent alors, comme l'explique Daniel Defert, « dans un jeu formel de différenciation et de réverbération, en somme dans le registre de la communication » (2009 : 55). L'œuvre joue donc avec le lieu qui l'entoure sous le signe de la conversation et de l'échange. Par cette interaction avec son lieu d'exposition, elle nous souffle donc la réponse à cette quête de place dans la communauté humaine, éclatée par la quête de sens. C'est dans le partage et l'échange que se forment les passages entre les hommes, assurant la communauté humaine.

4.3.3 Le sacré et son partage : l'homme et l'humanité

Toutefois, le simple mot de « conversation » n'est pas assez pour résoudre le problème et il demande à lui seul quelques explications. Surtout que, par le biais de l'œuvre, nous avons « fragmenté » sa matière même, soit le langage. Devenu outil de la puissance de création humaine, ce dernier est tout aussi affecté par cette fragmentation sémantique qui fissure l'édifice religieux, ouvertement multiple. Comme le disait l'auteur Jorge Luis Borges : « Personne ne peut articuler une syllabe

---

[30] L'exposition entière est d'ailleurs basée sur ce principe d'infiltration. Nous ne pourrons malheureusement pousser davantage ce choix de l'artiste et les motivations l'ayant suscité mais nous vous renvoyons, pour plus de précisions, au catalogue de l'exposition, sous la direction de Chantal Béret (2010b).

qui ne soit quelque part le nom puissant d'un dieu. Parler, c'est tomber dans la tautologie [...]. Toi qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue ? » (1983 : 80). Nous retrouvons donc notre fameuse tautologie et le problème du multiple qu'elle implique : dans cette liberté idiosyncrasique que la perte du Dieu unique permet à l'homme, que devient la communauté humaine ? Chacun étant libre de son sens, de sa vérité et donc de sa croyance, comment peut avoir lieu un échange sur le sacré ? D'autant plus que le problème se pose jusqu'à l'in-fini ! À quoi la communauté religieuse a-t-elle fait place ? Quelle place occupe l'homme « croyant » dans l'humanité au « multi-croyances » ?

Comme le rappelle Catherine Grenier : « C'est à une même dimension empathique [...] que font appels certains artistes contemporains » (2008 : 282). Cette empathie se trouve au cœur du problème : bien que la communauté religieuse se soit dissoute, l'idée d'un partage de ce sacré entre les hommes demeure présente. *Au commencement 19380* en est la preuve par la volonté d'un « passage » qu'elle essaye de créer entre elle et son lieu et par celui qu'elle incite entre les hommes. Ces passages auxquels nous incite l'œuvre sont notamment visibles par ce jeu de différenciation et de réverbération qui y prend place. Autant l'œuvre est insituable, autant n'est-il pas impossible de lui faire une place au sein de la BPI. Sa seule présence contrastante agit comme différenciation et nous permit d'élaborer sur la perception de la tradition, représentée par la bibliothèque. Mais l'œuvre comprend également une bonne partie de réverbération. Son aspect, bien qu'en chantier, n'est pas sans lien avec son environnement extérieur ; ne serait-ce que par les lettres de couleurs faisant écho aux chiffres de couleurs organisant les rayonnages où par le fait que la base principale de l'œuvre soit une bibliothèque (ill. 47, 53-55). Ainsi, un jeu de similitudes et de disparités s'installe permettant l'échange entre l'œuvre et son environnement. Un jeu similaire se met en place entre les différentes idiosyncrasies humaines : si différentes qu'elles soient, une similitude les unira toujours à travers l'idée de leur humanité. Dans cette idée d'une humanité transcendant les

idiosyncrasies, nous retrouvons également le principe du rhizome : « c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait » (Deleuze et Guattari 1980 : 13). Cette soustraction est donc l'étape nécessaire pour que l'échange soit possible : la perte de l'unique, en premier lieu divin puis humain, devient la condition nécessaire de cette idée de l'humanité et de la réverbération empathique qu'elle permet. Cette base semblable du multiple dans laquelle chaque homme se dissout est ensuite projetée sur chacun, faisant ressortir les disparités et les similitudes de chacun et permettant ainsi l'échange.

Nous retrouvons ici quelque chose de la perception de la croyance de Michel de Certeau. Celle-ci, comme nous le rappelions grâce à l'œuvre de Quinn, est basée sur le mouvement, or aucun mouvement ne ressort du même. Partir d'un point pour revenir au même point correspond à ne pas bouger. Il faut un mouvement, activé principalement par la différence. Toutefois, cette différence ne pourra jamais être radicalement autre, comme le principe divin l'était vis-à-vis de l'homme. C'est un peu ce que Borges démontre lorsqu'il élabore sur le monde des possibles des justifications verbales de la bibliothèque de Babel : « Je ne puis combiner une série quelconque de caractères, par exemple *dhcmrlchtdj*, que la divine bibliothèque n'ait déjà prévue, et qui dans quelqu'une de ses langues secrètes ne renferme une signification terrible » (1983 : 80). Toujours, une base commune unit nos disparités et leur permet de faire sens. Voilà la base sur laquelle peut se construire un discours du sacré dans une liberté créatrice du langage et une logique du sens animée par le rhizome. Voilà comment le mouvement de la croyance, activé par l'hérésie du présent, peut prendre forme. Cette idée d'une même humanité, unique et multiple à la fois, permet à l'homme de partager ses différences, ses disparités et ses croyances à un autre homme, sachant que malgré ce qui les distingue, ils seront toujours des hommes. Ainsi se partage l'espace dans lequel tout homme a sa place.

4.4 Conclusion : le Verbe incarné

La place de l'homme que lui désignait la religion et dans laquelle le conservait une tradition fondamentaliste n'a donc plus court. Celle que lui permet l'idée d'une incarnation tautologique se clarifie. À travers une série de fragmentations, l'œuvre de Sarkis met en place une suite de télescopages permettant, par un jeu d'emboîtements du plus petit dans le plus grand, de préciser où se trouve l'homme une fois que cette « sacralité » religieuse ancestrale et traditionnelle se mue en incarnation tautologique.

La première de ces fragmentations, la plus importante, est celle à partir de laquelle découlent les suivantes. Reprenant de front, par une appropriation littéraire et littérale, la question du récit de l'humanité, *Au commencement 19380* s'attelle à la tâche d'en retourner savamment les éléments de base, soit le sujet et la narration. Par l'association du commencement biblique à sa propre date de naissance renvoyée au futur, Sarkis fait de cette histoire ancestrale une histoire de tous les hommes. Par ce premier télescopage, tout l'univers recommence avec la naissance de chaque homme. Par ce recommencement perpétuel, la narration du premier récit, dont la linéarité avait jusque-là guidée la vie du croyant dans une perspective eschatologique, se voit complètement renversée. À l'origine unique fait place un tourbillon dans lequel l'événement et l'histoire se confondent et où se dilue la figure unique du Dieu créateur du temps. À la direction rectiligne que prenait « l'histoire » de Dieu s'oppose un anachronisme dont la potentielle anarchie se trouve rassemblée dans une métaphysique du développement.

Ceci ébranle donc jusqu'au cœur nos racines cosmogoniques, et incidemment nos racines sacrales. L'événement initial, la cause ultime des effets que nous vivons encore aujourd'hui, est renversé : « Dès lors, comme le dira Teilhard de Chardin [à propos de l'apparition des nébuleuses], l'univers n'est plus un ordre mais un processus » (Piettre 1994 : 99). À l'image de cette nébuleuse, *Au commencement 19380* devient cette constellation nous indiquant que la place de l'homme dans

l'univers ne se définit plus selon l'ordre divin mais selon un processus humain.

Ce processus ne se contente toutefois pas de faire voler en éclats l'hypothèse fondamentaliste du récit de l'homme, elle en ébranle également la tradition. Par ce tourbillon de l'origine et ce télescopage temporel, dans lequel le temps micro perd de vue le temps macro du futur et du passé, l'homme est laissé au présent. À cette fragmentation du temps fait place une fragmentation de la tradition, envers laquelle, comme le remarquait Michel de Certeau, tout homme est forcément hérétique. De cette hérésie, l'unité de la tradition en tant que bloc monolithique, ne peut survivre. Face à la perte de sens que cette tradition fournissait à l'homme, ce dernier doit se retourner vers lui-même pour faire sens. Ce sens devient donc une quête et le langage un outil puissant.

Néanmoins, cette fragmentation du sens et du langage mène à un autre télescopage : « Ce n'est plus l'universel qui se réalise dans le particulier, mais le particulier qui, sans synthèse définitive, se dissémine partout » (Didi-Huberman 2000 : 119). Au sujet de cette dissémination, *Au commencement 19380* nous suggère, par l'assemblage aléatoire de ces lettres et son filage arborescent, une logique du rhizome, dont la pensée du multiple offre des éléments de réponse à l'éparpillement apparent que pourrait prendre cette élaboration d'un sens par les multiples idiosyncrasies humaines.

Toutefois, cette logique du rhizome, bien qu'elle fournisse une forme à cette quête de sens — associée à la sacralité contemporaine — laisse en suspens la question du partage de ce sens. La communauté religieuse ayant disparu avec l'unité de son message et de son principe divin, l'homme doit trouver ailleurs la base commune nécessaire au partage. S'étant retourné vers lui-même dans une tautologie ainsi qu'une autotéléologie de l'incarnation, l'idée de l'humanité devient ce principe transcendantal unifiant les idiosyncrasies. Par cette idée, le lien communicationnel

devient possible : fondée sur l'empathie, une base commune s'établit entre les hommes, permettant le partage entre leurs disparités et la préservation de la richesse sémantique qu'elles procurent.

L'homme se donne ainsi lui-même sa place dans l'univers : muni de son pouvoir de choisir et de la richesse de son langage, il chemine dans cet univers dont l'éternité est assurée par le caractère infini. Se révélant l'auteur et le créateur de celui dont il pensait être la créature, il redevient maître de son temps, de son histoire et du sens qu'il en fait. À travers cette manifestation de l'incarnation tautologique, le sacré se présente donc comme une quête de sens in-fini, prenant place dans un univers inscrit non plus dans un ordre rectiligne mais bien dans un processus, dans un développement perpétuellement en mouvement et marqué par son irrésolution. L'homme est donc l'auteur de son sacré : un sacré fait sur mesure, fait de mémoire, fait des autres, inévitablement présent et inévitablement hérétique par le fait même.

CONCLUSION

Voici donc un sacré multiple qui, selon les conditions de possibilités qui le permettent, ne peut être traité qu'avec particularisme et singularité. Un sacré idiosyncrasique à plusieurs visages qui, bien que rassemblé autour du levier de l'incarnation tautologique, ne peut dans notre cas que se décliner différemment selon l'artiste dont il est question. C'est pourquoi nous avons plutôt opté pour un corpus réduit à trois artistes ; trois modalités de l'incarnation tautologique au travers desquelles il nous était possible d'appréhender ce sacré fuyant. Trois approches différentes dont la référence paradisiaque commune permettait la mise en évidence de leur diversité. Trois prétextes nous permettant de voir les conséquences d'une telle incarnation tautologique sur quelques grands axes définissant traditionnellement la sacralité. Par l'analyse de l'appropriation que faisait Marc Quinn, Raqib Shaw et Sarkis de la thématique de l'Éden judéo-chrétien, nous avons donc pu préciser trois de ces grands axes « tautologisés », soit la mort, la Chute et l'origine. Par une vision anachronique et anthropologique du temps et de l'histoire, chacun de ces axes fut repensé selon une logique de l'incarnation tautologique. Chacun des chapitres, traités avec le particularisme cher à notre démarche, fut l'occasion de confronter et de refondre l'édifice traditionnel religieux. Chacune de ces œuvres nous permit de fournir une brique supplémentaire à cette ziggourat de l'incarnation tautologique.

La première de ces briques est celle de l'œuvre *Garden* de Quinn, qui nous lança quant à elle sur un angle particulier du récit originel et paradisiaque de l'homme, soit sa nature d'au-delà. L'œuvre, par une représentation littérale d'un Éden en modèle réduit, devient alors une modalité de l'incarnation tautologique par l'entremise, tant dans sa forme que dans son fond, d'un mouvement enclenchant une triple relecture. Le premier mouvement est d'ordre historique et nous fournit les bases

d'une relecture du mythe de l'Eden : dans la mise en signe discursive créée par l'appropriation de ce motif paradisiaque, un va-et-vient s'installe dans la distance entre passé et présent. Dans cette distance, le mythe perd définitivement son aura de véracité et le paradis redevient mythe. La mort de l'homme ne se résume donc plus à cette idée d'un espace-temps fixe et intemporel où l'homme retrouverait le repos éternel dont la Chute du premier homme l'avait privé. Dans cet échange entre le présent et le passé que nous permet le bricolage à l'œuvre dans *Garden*, la mort change de visage.

Dans ce mouvement historique de l'œuvre, considérée alors sous un angle anthropologique, un deuxième mouvement prend forme : celui de cette mortalité même. Ce qui nous mena à une relecture de la mort : par la présence du spectateur dans l'installation ainsi que par la traversée qu'en fait ce dernier, la mort devient mouvement et, dans ce mouvement, devient une composante essentielle de la vie. L'absence de mort ne peut signifier que l'absence de vie. L'homme, pleinement incarné, accepte le signe premier de son incarnation, soit sa mortalité. Dans cette acceptation et ce renversement de la Chute se forme alors un drôle de paradoxe : l'éternité devient anéantissement et la mort devient vitale. Dans un jeu d'image et de réflexion, l'homme traverse son immanence dans un déplacement horizontal qui achève d'enrayer le mouvement traditionnellement vertical de la transcendance.

Cette relecture du mythe, à laquelle nous incite l'œuvre, nous poussa vers un dernier mouvement et une troisième relecture : celle de la connaissance et de la croyance. Faisant du paradis un mythe à valeur anthropologique et non plus un lieu tangible, *Garden* redonne à la Chute son caractère non plus de malédiction mais bien de quête de connaissance. Cette quête devient alors la richesse de l'homme et non plus son fardeau. L'incarnation cesse d'être un châtiment pour devenir apprentissage. Cette quête, *Garden* nous la montre une fois de plus sous le signe du mouvement. Par l'absurdité de la littéralité de sa présentation — cet *ostentatio vulnerum* — ainsi que

par une sorte de pataphysique de la représentation, l'œuvre semble s'opposer aussi bien au fondamentalisme qu'à la science. Mettant en relief les dangers d'une fixité sémantique ainsi que les limites de la science comme de l'art, *Garden* expose un triple échec qui, plutôt que d'être une défaite, remet la vérité en mouvement en poussant vers une quête ouverte et inclusive du sens : « tant il est vrai que la vérité objective, scientifique, celle qui se *représente* le monde, doit être complétée par la vérité métaphorique qui se contente de le *présenter* » (Maffesoli 2009 : 19). Dans ce triple échec, le doute devient alors l'assurance perpétuelle du mouvement ; doute dans lequel croyance et vérité se confondent et dans lequel l'incertitude devient la garantie de ce mouvement vital de l'homme. Alors que la connaissance scientifique tente de réduire le monde des possibles, celui de la croyance les ouvre. *Garden* semble animée de cette croyance decertienne, possible qu'à travers le mouvement et rendue féconde par ce dernier (De Certeau et Giard 1987 : 61-65). Voici donc ce que nous présente Quinn : une incarnation qui, une fois prise dans cette tautologie, s'accepte dans cette immortalité qui n'est plus le propre du divin mais bien le propre de l'homme et la source de sa richesse. La mort et le doute ne sont plus subis, mais bien bénéfiques. Ainsi l'œuvre semble s'insérer dans le courant postmoderne de son temps : « Ne pas se satisfaire d'une pensée satisfaite. Donner sa place au doute qui anime toute démarche intellectuelle digne de ce nom. Savoir mettre en scène un tel doute fondateur » (Maffesoli 2009 : 18).

Cette Chute, renversée par Quinn, nous la retrouvons ensuite dans l'œuvre de Shaw. Alors que l'incarnation tautologique prend la forme d'un mouvement dans *Garden*, elle prend la forme d'une ouverture chez Shaw. Tout comme pour l'œuvre de Quinn, le fond et la forme de *Garden of Earthly Delights III* renvoient à cette image de l'ouverture qui se décline sous la forme de trois changements de perspective. Une première ouverture est mise en œuvre par le recours à la conception lubrique et dévorante du grotesque de l'auteure Paulette Singley. Dans une orgie fantasmagorique où se confondent l'homme et l'animal, l'homme rejoint cette

sexualité d'avant la Chute, dépourvue de honte et de limites. La sexualité, autre caractéristique proprement humaine de l'incarnation, est revisitée : elle n'est plus bardée d'interdits et de gêne, elle est acceptée et même glorifiée. Elle devient puissance créatrice, de vie et de toutes choses. Dans cette tautologie de l'incarnation que nous propose *Garden of Earthly Delights III*, la Chute se retrouve une fois de plus renversée pour faire de l'homme un (pro)créateur suprême.

À cette première ouverture sexuelle — *ostentatio genitalium* —, une deuxième ouverture fait suite, celle du corps. Dans ce retournement plus littéral de l'incarnation, le corps est rendu à l'homme à travers un deuxième changement de perspective. Il redevient lieu de mystères et de merveilles. Par une crucifixion de l'œuvre, nous sommes confrontés frontalement et presque brutalement à notre propre corps qui s'ouvre à nous. L'écartèlement de l'œuvre s'offre alors comme une plaie béante dans laquelle le spectateur trouve son écho. Sa force métaphorique prend le pas sur sa force divine, et l'homme n'est plus alors à l'image de Dieu : dans une tautologie de l'incarnation, l'homme est son propre reflet. Penché au-dessus de ces eaux originelles d'avant la Création, l'homme contemple son image, sans tabous ni jugements. Le paradis est ainsi intériorisé et devient le lieu même de notre immanence.

Dans ce retournement du corps, perceptible dans l'ouverture de l'œuvre, se donne alors à voir une troisième ouverture, celle de l'homme, dans toute sa fructueuse multiplicité. Dans le corps même de l'œuvre se trouve ainsi l'ouverture au multiple, ouverture permise en premier lieu par une perte de l'Unique et nous menant à un changement de perspective sur la nature même de cet homme incarné. Un jeu de surfaces dans le corps de l'œuvre conduit le spectateur vers un troisième espace, un troisième état : celui de l'entre-deux et de l'indétermination. La disparition de la perspective divine laisse donc l'homme aux prises avec un autre type de régime trinitaire : une trinité de surface dans laquelle l'illusion de la profondeur divine n'a

plus sa place. L'unicité du point de fuite fait place à une surface « all-over» où le « tout » et l' « un » se confondent. Dans cette logique à trois temps, l'homme retrouve sa complexité. La binarité judéo-chrétienne fait alors place à une hybridité redoublée d'une indétermination : l'homme contient à lui seul le masculin et le féminin mais également le bien et le mal. Retournant ici complètement la valeur moralisatrice du récit biblique, l'homme fuit l'unique jusque dans ses pôles éthiques : le bien autant que le mal sont en lui et ne dépendent plus que d'une question de regard, de perspective et ultimement, de choix. De même, cette perspective, depuis le désenchantement du despote, n'est plus unique. À cette unicité fait donc place la pluralité des hommes ; l'homme hybride ne peut trouver sa place que dans le syncrétisme, qu'il soit culturel, intellectuel, artistique ou tout simplement humain.

Suivant ce mouvement et cette ouverture que nous proposent *Garden* et *Garden of Earthly Delights III,* vient ensuite ce que nous avons identifié comme un télescopage doublé d'une fragmentation, présent dans l'œuvre *Au commencement 19380*. Par une reprise plus subtile de l'univers paradisiaque, cette œuvre de Sarkis se place dans l'angle « écrit » du récit de l'Éden. S'appropriant ainsi les premiers mots de l'origine biblique, *Au commencement 19380* fragmente ce récit, tant sur le plan de son sujet que de sa narration, pour nous présenter une origine télescopée dans laquelle le plus petit et le plus grand se rejoignent. Dans cette logique de l'incarnation tautologique, l'origine de chaque homme est alors l'équivalent de l'origine biblique. Avec chaque naissance, un monde se recrée. Dans cette optique, l'origine redevient le propre de l'homme, le propre de chaque homme ; elle n'est plus biblique mais bien humaine : « L'origine n'est pas un but dépassé, mais un commencement sans cesse continué » (Thayse 2005 : 42). Par cette fragmentation du commencement, l'histoire de l'homme s'ouvre. Non plus tenue sous une chape eschatologique, le temps se fait anachronique et la linéarité fait place à une métaphysique du développement.

Dans ce remaniement du temps biblique, *Au commencement 19380* nous mène donc vers une fragmentation inévitable de la tradition. Mettre l'homme au centre de son temps, et non plus dans une ligne directrice reliant le passé biblique à une fin eschatologique, place ce dernier dans ce que nous avons qualifié, dans le sillage de De Certeau, d'hérésie du présent. Fuyant une fois de plus la tentation fixiste, la tradition se morcelle sous l'action du montage. N'étant plus prescription ni même solution, la tradition s'offre à la manipulation et remet à l'homme l'injonction d'une quête de sens constamment renouvelée. L'homme, dépourvu de Parole divine pour guider ses pas, retrouve alors la force et la puissance créatrice de son propre langage. En ceci, chaque homme se voit en mesure de créer du divin et de lui donner un sens.

Cet éclatement fragmentaire de la tradition sous le signe du présent et de l'idiosyncrasie nous laisse ensuite devant une troisième fragmentation, soit celle de la communauté des hommes. Chaque homme étant en charge de la quête de sens qui est la sienne, l'unicité sémantique — fictive, rappelons-le — de la tradition fait place à une logique du rhizome, logique dans laquelle l'unique et le multiple ne peuvent que se négocier autrement. Partant de ce télescopage particulier de l'unique au multiple, *Au commencement 19380* nous amène à questionner la quête de place découlant de cette quête de sens sous forme de rhizome. La communauté humaine, n'étant plus rassemblée dans l'unicité de telle ou telle doctrine religieuse, devient insituable et l'homme se retrouve alors aux prises avec ce qui prend la forme d'un problème discursif, soit le partage du sens. Dans une logique tautologique, Sarkis nous mène à voir dans l'homme même la solution d'un tel problème : l'humanité même, en tant qu'idée, évolue en principe transcendantal permettant le partage et la communication. L'homme, créateur incarné, se fait alors l'auteur d'un sacré qu'il ne peut vivre que dans son inévitable contemporanéité et qu'il ne peut partager que sous le signe de son inéluctable humanité.

Bien sûr le sujet n'est pas clos. Bien sûr, ce sujet ne le sera jamais et c'est heureux. Plusieurs pistes auraient été intéressantes à suivre, par exemple : l'idée d'une sorte de transcendance du temps comme remplacement de la transcendance divine ; ou bien encore l'approfondissement de l'idée, déjà amorcée par Michel de Certeau, d'une magie par choix pour faire face à l'épuisement de la science et de la philosophie (De Certeau et Giard 1987 : 204-209). Tout comme il serait intéressant de se pencher sur la question du blasphème et de l'irrévérence chez les artistes d'aujourd'hui. Les avenues sont nombreuses et les cas traitant du religieux et du sacré dans l'art contemporain le sont encore plus. Comme le souligne Maffesoli : « C'est cette complexité vivante qui est le défi auquel on est confronté » (2009 : 20).

Ainsi, en commençant par la mort, en poursuivant dans le profane et en terminant par la naissance et l'origine, ce mémoire aura tenté de couvrir une partie de ce terrain si vaste qu'est celui de la réflexion religieuse et artistique d'aujourd'hui. Unis dans une réflexion sur le temps et le mythe, ces trois artistes nous auront tour à tour permis d'approfondir cette problématique religieuse de notre époque, bercée par le doute et la laïcité. Trois artistes au bord du gouffre existentiel, confrontés au vide, ce vide ultime, et devant maintenant s'accommoder de ce dernier, l'éviter n'étant plus possible. Trois artistes nous amenant à poser le doute, l'indéterminé, l'irrésolu et l'indécidable comme base pour une pensée sacrale alternative. Trois artistes qui, bien qu'ayant un pied dans la tradition, semblent unir leurs voix à celle de Jean Sulivan lorsqu'il déclarait aux prélats de son temps : « Messeigneurs… Vous m'inquiétez de ne vous trompez jamais. Trompez-vous, vous aurez plus de chance d'être justes et vrais » (1976 : 335). De ce doute, ils font revivre le mystère, un mystère dont le divin n'est plus la clef et dont l'homme ne peut plus se séparer. Ce mystère, source de connaissances et de croyances, l'homme est laissé à lui-même pour l'aborder. Dans un ultime soubresaut, l'homme se fait donc face et cherche en lui, dans la redondance de son incarnation, de quoi faire sens de cette « densité ontologique originelle […] source de mystère » (Eliade 1966, cité par Wunenburger 2009 : 72). Cette quête est

sans réponses et pourtant elle est formatrice. Dans ce mouvement, cette ouverture et cette fragmentation, nous évoluons sans jamais céder à cette tentation fixiste et sans jamais savoir où nous irons. N'est-ce pas rassurant?

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

ALIZART, Mark (dir.) et Alfred PACQUEMENT (cons.) (2008). *Traces du sacré,* Catalogue de l'exposition itinérante, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 455 p.

ARASSE, Daniel (2004). « Heurs et malheurs de l'anachronisme », *Histoires de peinture*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », p. 219-231.

ARENDT, Hannah (1996). *Considérations morales*, traduit de l'anglais par Marc Ducassou, Paris : Payot & Rivages, Coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 77 p. [1971].

ARENDT, Hannah (2002). *Eichmann à Jérusalem*, traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris : Gallimard, Coll. « Folio histoire », 522 p. [1966].

BAXANDALL, Michael (1985). *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris : Gallimard, 254 p.

BELTING, Hans (2005). *Hieronymus Bosch : Garden of Earthly Delights*, New York : Prestel, 125 p.

BENJAMIN, Walter, Jean LACOSTE et Rolf TIEDEMAN (1989). *Paris, capitale du XIX^e^ siècle : le livre des passages*, Paris : Le Cerf, Coll. « Passages », 972 p. [1939].

BENJELLOUN, Nadia (dir.) (2009). *L'art un miroir du sacré?*, Paris : Albin Michel, Coll. « Rencontres », 201 p.

BÉRET, Chantal (2010a). « Passages », *Code Couleur* 6 : *toute l'actualité du Centre Pompidou*, n°6, janvier - mars, p. 24-25.

BÉRET, Chantal (dir.) (2010b). *Sarkis : Passages*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 10 février - 21 juin 2010, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 136 p.

BERNARDI, Claire (2008). « Homo Homini Lupus », Mark ALIZART (dir.) et Alfred PACQUEMENT (cons.), *Traces du sacré,* Catalogue de l'exposition itinérante, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 277-278.

BHABHA, Homi. K. (2009). « An Art of Exquisite Anxiety », Honey LUARD (dir.), *Raqib Shaw : Absence of God*, Catalogue de l'exposition itinérante, Londres : White Cube ; Vienne : Kunsthalle Wien, p. 5-11.

BISHOP, Clifford (1997). *Le sexe et le sacré*, traduit de l'anglais par Philippe Cornu, Paris : Albin Michel, Coll. « Sagesses du monde »,184 p.

BORGES, Jorge Luis (1983). « La bibliothèque de Babel », *Fictions*, traduit de l'espagnol par Ibarra Verdevoye et Roger Caillois, Paris : Gallimard, Coll. « Folio », p. 71-81. [1941].

BOURDIEU, Pierre (1989). « Genèse historique d'une esthétique pure », *Cahiers du musée national d'art moderne*, n°27, p. 95-106.

BOYER, Frédéric (2009). « Avant-Propos : un animal dans la tête », Jean BIRBAUM (dir.), *Qui sont les animaux?, Actes du Forum Le Mans organisé par la Ville du Mans, l'université du Maine et le journal* Le Monde, *Le Mans, novembre 2009*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », p. 11-25.

CACHIN, Françoise (1994). *Manet : « j'ai fait ce que j'ai vu »*, Paris : Gallimard / Réunion des musées nationaux, Coll. « Découvertes Gallimard », 176 p.

CARRIÈRE, Jean-François, Umberto ECO et Jean-Philippe de TONNAC (2009). *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, Paris : Grasset, Coll. « Biblio essais », 281 p.

CAUQUELIN, Anne (2010). *À l'angle des mondes possibles*. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Quadridge. Essais débats », 202 p.

CELANT, Germano (dir.) (2000). *Marc Quinn*, Catalogue d'exposition, Milan, Fondazione Prada, 5 mai - 10 juin 2000, Milan : Fondazione Prada, 351 p.

CHOURAQUI, Bernard (1984). « Préface », Paul NOTHOMB, *L'homme immortel : nouveau regard sur l'Éden*, Paris : Albin Michel, Coll. « Bibliothèque de l'Hermétisme », p. 13-18.

CONTE, Richard (2008). « Présentation », Richard CONTE (dir.) et Marion LAVAL-JEANTET (dir.), *Du sacré dans l'art actuel?*, Paris : Klincksieck, p. 5-15.

CONTE, Richard (dir.) et Marion LAVAL-JEANTET (dir.) (2008). *Du sacré dans l'art actuel?*, Paris : Klincksieck, 172 p.

DAFTARI, Fereshteh (dir.) (2006). *Without Boundary : Seventeen Ways of Looking*, Catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 26 février - 22 mai 2006, New York : The Museum of Modern Art, 111 p.

DALAÏ-LAMA XIV (Tenzin Gyatso) (2006). *Tout l'univers dans un atome : science et Bouddhisme, une invitation au dialogue*, Paris : Robert Laffont, 246 p.

DE CERTEAU, Michel et Luce GIARD (comp.). *La faiblesse de croire*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Essais esprit », 318 p.

DE LA CHAPELLE, Philippe Boby (2005). *Paradis retrouvés : un itinéraire artistique*, Paris : Éditions Cercle d'art, 208 p.

DE LAUBIER, Patrick (1998). *L'eschatologie*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 128 p.

DEFERT, Daniel (2009). « Postface. « Hétérotopie » : tribulation d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles », Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Paris : Lignes, p. 37-61.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 645 p.

DELEUZE, Gilles (1985). *L'image-temps : cinéma 2*, Paris : Éditions de minuit, Coll. « Critique », 378 p.

DELEUZE, Gilles (2004). *Foucault*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Reprise », 141 p. [1986].

DELUMEAU, Jean (2000). *Que reste-t-il du paradis?*, Paris : Fayard, Coll. « Nouvelles études historiques », 535 p.

DE WAVRIN, Isabelle (2007). « Météorite venue des Indes », *Beaux Arts Magasine*, n°282, décembre, p. 135.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1995). *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Macula, Coll. « Vues », 399 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000). *Devant le temps*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 286 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2001). *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Éditions de Minuit, 156 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 592 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard, Coll. « Le temps des images », 404 p.

ELIADE, MIRCEA (1966), *Aspects du mythe,* Paris : Gallimard, Coll. « Idées », cité par Jean-Jacques WUNENBURGER (2009). *Le sacré*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », p. 72. [1981].

ELKINS, James (2004). *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York : Routledge, 135 p.

EXLEY, Ron et coll. (2008). « Artists Dictionary : A Survey of Contemporary Indian Art », *Flah Art*, n°41, janvier - février, p. 110-119.

FERRY, Luc (2005). *Le sens du beau : aux origines de la culture contemporaine*, Paris : Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 347 p. [1990].

FEUERBACH, Ludwig (1968). *L'Essence du Christianisme*, Paris : Gallimard, cité par Frédéric LENOIR (2005). *Les métamorphoses de Dieu : des intégrismes aux nouvelles spiritualités*, Paris : Hachette littératures, Coll. « Pluriel », p. 188. [2003].

FONDAZIONE PRADA (2000). *Marc Quinn : Press Release,* [En ligne], http://www.fondazioneprada.org/en/comunicati/MQ.ENG.pdf. Consulté le 8 novembre 2011.

FOUCAULT, Michel (2009). *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Paris : Lignes, 63 p. [1966].

FREEDBERG, David (1998). *Le pouvoir des images*, traduit de l'anglais par Alix Girod, Paris : Gérard Monfort, 501 p.

FREUD, Sigmund (1995). *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, cité par Céline LAFONTAINE (2008), *La société postmortelle : la mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*, Paris : Éditions du Seuil, p. 18.

FRIED, Michael (1987). « Art and Objecthood », *Artstudio*, numéro spécial « art minimal », n°6, automne, p. 10-27.

GALLOWAY, David (2006). « Fantastic, Aquatic, Orgiastic », *Art News*, vol. 105, n°8, septembre, p. 128-129.

GIRAULT, Pierre-Gilles (1995). *Jardins du Moyen Âge*, Paris : Le léopard d'Or / Centre de l'enluminure et de l'image médiévale, Abbaye de Noirlac, 143 p.

GRENIER, Catherine (2003). *L'art contemporain est-il chrétien?,* Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, Coll. « Rayon Art », 250 p.

GRENIER, Catherine (2008). « Figures de la Chute », Mark ALIZART (dir.) et Alfred PACQUEMENT (cons.), *Traces du sacré,* Catalogue de l'exposition itinérante, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 282.

GROSENICK, Uta (dir.) et Burkhard RIEMSCHNEIDER (dir.) (2002). *Art Now : artistes au début du 21ème siècle*, Paris / Cologne / Londres : Taschen, 352 p.

HAUTECŒUR, Louis (1959). *Les jardins des dieux et des hommes*, Paris : Hachette, 230 p.

HEARTNEY, Eleanor (2008). *Art & Today*, London : Phaidon, 440 p.

HERBERT, Martin (2006). « Against Nature : Flora, Fauna, and Diamond-encrusted Crustaceans in Raqib Shaw's studio », *Modern Painters*, septembre, p. 74-79.

HUME, David (2000). « De la norme du goût », *Les Essais esthétiques*, traduit par Renée Bouveresse, Paris : GF-Flammarion, p. 123-149. [1857].

HUTCHEON, Linda (1981). « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétiques : revue de théorie et d'analyses littéraires*, n°46, p. 140-155.

HUTCHEON, Linda (1992). « Postface : les paradoxes ironiques du postmoderne : politique et art », Mark CHEETHAM, *La mémoire postmoderne*, Montréal : Liber, p. 163-196.

JANOUCH, Gustav et Bernard LORTHOLARY (1988). *Conversations avec Kafka*, Paris : M. Nadeau, 278 p.

KANDINSKY, Wassily (1991). *Point et ligne sur plan*, traduit par Suzanne et Jean Leppien, Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 250 p. [1926].

KANT, Emmanuel (1995). *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alain Renault, Paris : GF Flammarion, 541 p. [1790].

KOPPMAN, Debra (1999). « Multiple Visions : Revisioning Aesthetics in a Pluralist America », Dawn PERLMUTTER (dir.) et Debra KOPPMAN (dir.), *Reclaiming the Spiritual in Art : Contemporary Cross-Cultural Perspectives,* New York : State University of New York Press, Coll. « SUNY ; series in aesthetics and the philosophy of art », 168 p.

LAFONTAINE, Céline (2008). *La société postmortelle : la mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*, Paris : Éditions du Seuil, 242 p.

LEHMANN, Ulrike (2005). « Mariko Mori : visions iconiques synthétiques entre hier et demain », Uta GROSENICK (dir.). *Women Artists : femmes artistes du XX^e^ et du XXI^e^ siècle*, Paris / Cologne / Londres : Taschen, 352 p.

LENOIR, Frédéric (dir.) et Jean-Philippe DE TONNAC (dir.) (2004). *La mort et l'immortalité : encyclopédie des savoirs et des croyances*, Paris : Bayard, 1685 p.

LENOIR, Frédéric (2005). *Les métamorphoses de Dieu : des intégrismes aux nouvelles spiritualités*, Paris : Hachette littératures, Coll. « Pluriel », 402 p. [2003].

LEUPIN, Alexandre (2000). *Phallophanies : la chair et le sacré*, Paris : Éditions du Regard, Coll. « L'art du regard », 128 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2010). *La pensée sauvage*, Paris : Plon, Coll. « Pocket Agora », 349 p. [1962].

LIPOVETSKY, Gilles (1983). *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 246 p.

LIPOVETSKY, Gilles et Sébastien CHARLES (2004). *Les temps hypermodernes*, Paris : Bernard Grasset, Coll. « Nouveau collège de philosophie », 186 p.

LUC, Virginie et Gérard RANCINAN (2002). *Art à mort*, Paris : Léo Scheer, 186 p.

LYOTARD, Jean-François (1987). *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, Paris : La Différence, Coll. « La vue le texte », 123 p.

LYOTARD, Jean-François (1988). « Avant-propos : de l'humain », *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris : Galilée, Coll. « Débats », p. 9-15.

LYOTARD, Jean-François (2009). *La condition postmoderne*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 112 p. [1979].

MAFFESOLI, Michel (2007). *Le réenchantement du monde*, Paris : Éditions Perrin, Coll. « Tempus », 199 p.

MARCHETTI, Adriano (1999). « Le Narcisse de Gide et le mythe de l'Androgyne », Pascale AURAIX-JONCHIÈRE (dir.), *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumières et Romantisme : mythe et écritures, écritures du mythe, Actes du colloque organisé par le Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise Pascal, 17-19 mai 1999*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. « Révolutions et romantismes », p. 253-262.

MÉNARD, Guy (dir.) et Philippe ST-GERMAIN (dir.) (2008). « Présentation », *Visages du religieux dans le monde contemporain*, Paris : Téraèdre, Coll. « Cultures et sociétés : Sciences de l'Homme », Dossier n°6, avril, p. 32-36.

MENOZZI, Daniele (1991). *Les images : l'Église et les arts visuels,* Paris : Éditions du Cerf, Coll. « Textes en main », 305 p.

MÉROT, Alain (2004). *Histoire de l'art : de l'an mil à nos jours*, Paris : Hazan, 543 p.

MICHAUD, Yves (2003). *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris : Stock, Coll. « Essais », 204 p.

MOSSER, Monique et Philippe NYS (1995). *Le jardin : art et lieu de mémoire*, Paris : Éditions de l'Imprimeur, 537 p.

NOËL, Bernard (2008). *Les peintres du désir*, Paris : Éditions Gutenberg, 190 p. [1992].

NOTHOMB, Paul (1984). *L'homme immortel : nouveau regard sur l'Éden*, Paris : Albin Michel, Coll. « Bibliothèque de l'Hermétisme », 194 p.

NYS, Philippe (1999). *Le jardin exploré : une herméneutique du lieu*, Besançon : Éditions de l'Imprimeur, Coll. « Jardins et paysages », vol. 1., 247 p.

ODIER, Daniel (2009). *Désirs, passions et spiritualité : l'unité de l'être*, Paris : JC Lattès, Coll. « Pocket spiritualité », 232 p. [1999].

OLIVIER, Lawrence (1999). « L'hypothèse postmoderniste sur le « redéploiement des valeurs » : transcendance et ordre social », *Religiologiques : postmodernité et religion*, n°19, printemps, p. 139-156.

PANOFSKY, Erwin (1967). *Essais d'iconologie*, traduit par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Paris : Gallimard, 396 p. [1939].

PANOFSKY, Erwin (1975). *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduit par Guy Ballangé (dir.), Paris : Éditions de minuit, 273 p.

PAPARONI, Demetrio (dir.) (2007). *Eretica : The Transcendent and the Profane in Contemporary Art*, Milan : Skira, 263 p.

PAYANT, René (1987). *Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976 - 1987*, Québec : Éditions Trois, Coll. « Vedute », 682 p.

PEPIN, Tammy Emma (2011), « Larry King veut être congelé à sa mort », *Canoë.ca*, [En ligne], 6 décembre, http://fr.canoe.ca/. Consulté le 28 décembre 2011.

PIETTRE, Bernard (1994). *Philosophie et science du temps*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 127 p.

PRICE, Matt (2004). « Mixed Paint : A Survey of Contemporary Painters », *Flash Art*, vol. 37, n°239, novembre - décembre, p. 88-98.

RANCIÈRE, Jacques (2006). « Préface », Takashi SHIRANI, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, Paris : l'Harmattan, p. 5-9.

REKADE, Christiane (2008), « Raqib Shaw », Uta GROSENICK (dir.), *Art Now Vol 2 : le nouveau panorama de l'art contemporain à travers 136 artistes internationaux*, Paris / Cologne / Londres : Taschen, p. 286-289.

RINGLET, Gabriel (1998). *L'Évangile d'un libre penseur : Dieu serait-il laïque?*, Paris : Albin Michel, Coll. « Paroles vives », 241 p.

RIVIÈRE, Claude (2008). « La religion au péril de la (post)modernité », Guy MÉNARD (dir.) et Philippe ST-GERMAIN (dir.), *Visages du religieux dans le monde contemporain*, Paris : Téraèdre, Coll. « Cultures et sociétés : Sciences de l'Homme », Dossier n°6, avril, p. 37-44.

SANSONE, Valentina et coll. (2008). « Artists Dictionary : A Survey of Contemporary Indian Art », *Flah Art*, n°41, janvier - février, p. 110-119.

SARKIS (2010). *Sarkis, Passages : 2010, Centre Pompidou (présentation de l'exposition par Sarkis)*, [En ligne], extrait vidéo tiré du site Internet de l'artiste, http://www.sarkis.fr/fr/expographie-visuels/201019/243#2. Consulté le 5 septembre 2011.

SARRAZIN, Bernard (1991). *Le rire et le sacré : histoire de la dérision*, Paris : Desclée de Brouwer, Coll. « Passions », 93 p.

SARRAZIN, Bernard (1999). « Parodie du discours religieux : de l'ambivalence carnavalesque à l'ambiguïté moderne », Jean-Marie BEAUDE (dir.) et Jacques FANTINO (dir.), *Le discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature, Actes du colloque international de Metz, Université de Metz : Centre de Pensée chrétienne, juin 1999*, Paris : Éditions du Cerf, 430 p.

SAUVAGNARGUES, Anne (2005). *Deleuze et l'art*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Lignes d'art », 265 p.

SCHULZ, Max F. (1985). *Paradise Preserved : Recreations of Eden in Eighteenth and Nineteenth Century England,* Cambridge : Cambridge University Press, 367 p.

SÉGUIN, Thomas (2008). « Transcendance et postmodernité : les éthiques plurielles comme horizon de croyances », Guy MÉNARD (dir.) et Philippe ST-GERMAIN (dir.), *Visages du religieux dans le monde contemporain*, Paris : Téraèdre, Coll. « Cultures et sociétés : Sciences de l'Homme », Dossier n°6, avril, p. 44-50.

SHIRANI, Takashi (2006). *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, Paris : l'Harmattan, 415 p.

SINGLEY, Paulette (1997). « Devouring Architecture : Ruskin's Insatiable Grotesque », *Assemblage 32*, avril, p. 108-125.

SOCIÉTÉ BIBLIQUE CANADIENNE (1998), *Traduction œcuménique de la Bible : comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament*, Toronto : Société biblique canadienne, 1865 p. [1988].

SOLLIER, Paul (2006). *Les phénomènes d'autoscopie : l'hallucination de soi-même*, Paris : l'Harmattan, Coll. « Psychanalyse et civilisations / Trouvailles et retrouvailles », 175 p. [1903].

ST-GERMAIN, Philippe (2008). « La culture des contraires : bricolage religieux et bricolage surréaliste », Guy MÉNARD (dir.) et Philippe ST-GERMAIN (dir.), *Visages du religieux dans le monde contemporain*, Paris : Téraèdre, Coll. « Cultures et sociétés : Sciences de l'Homme », Dossier n°6, avril, p. 59-64.

STEINBERG, Leo (1983). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne,* Paris : Gallimard, Coll. « L'infini », 265 p.

SULIVAN, Jean (1976). *Matinales : itinéraire spirituel*, Paris : Gallimard, Coll. « Voies ouvertes », 364 p.

THAYSE, André (2005). *À l'écoute de l'origine : la Genèse autrement*, Paris : l'Harmattan, Coll. « Religions et spiritualités », 281 p.

VERCELLONI, Matteo et Virgilio VERCELLONI (2009). *L'invention du jardin occidental*, Rodez : Rouergue, 275 p.

VERNETTE, Jean (1998). *L'au-delà*, Paris : Presses Universitaire de France, Coll. « Que sais-je? », 127 p.

VOGELS, Walter (2000). *Nos origines : Genèse 1-11*, Québec : Bellarmin, 224 p.

WARBURG, Aby (1999). *Essais florentins*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris : Klincksieck, 299 p.

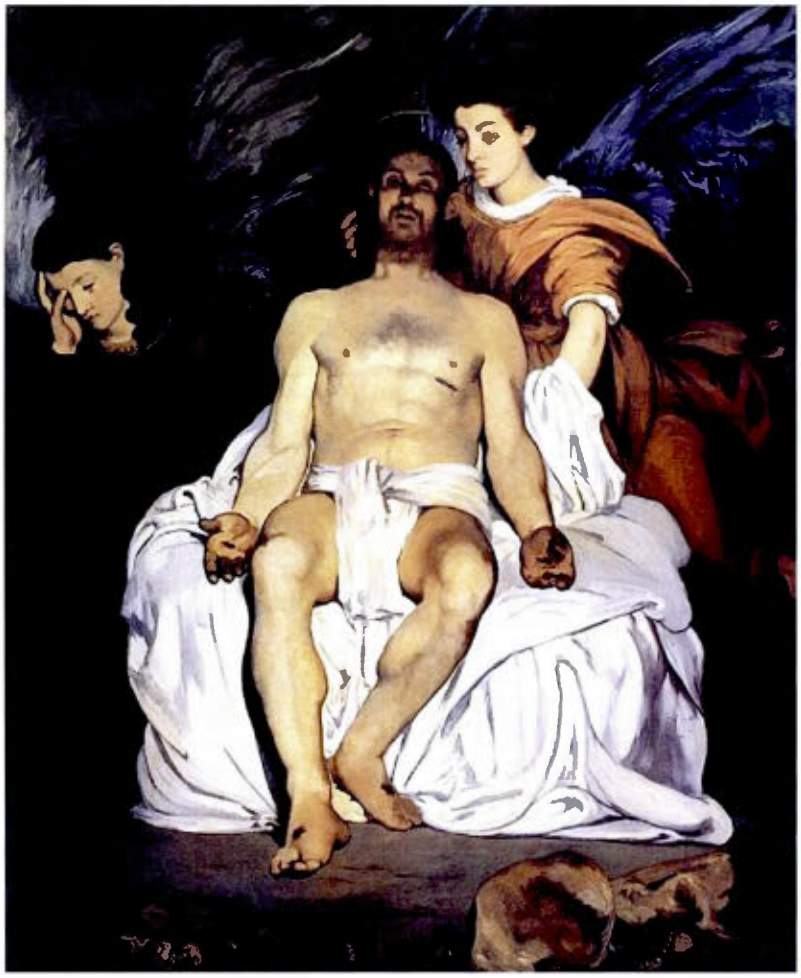
WARD, Ossian (2008). « Mariko Mori », Uta GROSENICK (dir.), *Art Now Vol 2 : le nouveau panorama de l'art contemporain à travers 136 artistes internationaux*, Paris / Köln / Londres : Tashen, p. 190-193.

WEBER, Max et Jean-Marie TREMBLAY (comp.) (2002). [En ligne], *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme (1904-1905)*, Chicoutimi : Les Classiques des sciences sociales, http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/ethique_protestante/ Ethique.html. Consulté le 28 décembre 2011. [1904-1905].

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2009). *Le sacré*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 127 p. [1981].

ILLUSTRATIONS

Ill. 1 Janet McKenzie, *Jesus of the People*, 1999.



Ill. 2 Édouard Manet, *La Christ mort et les anges*, 1864.

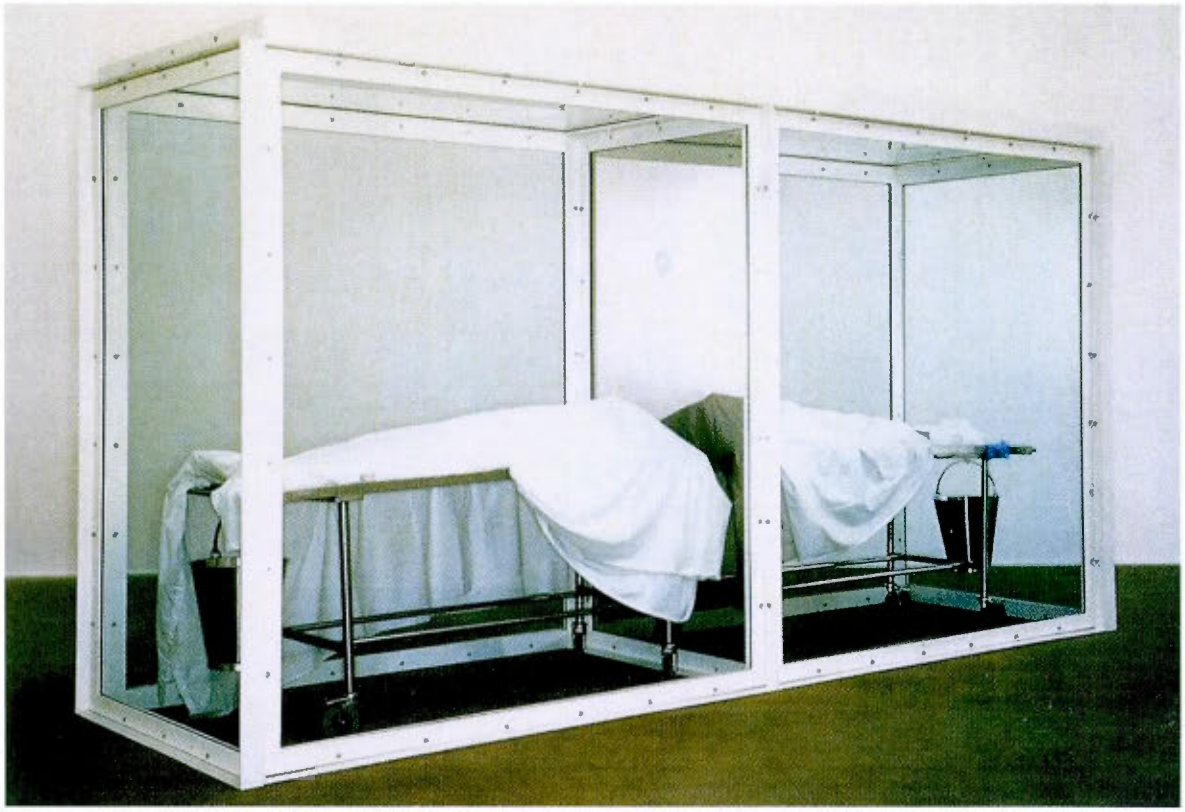
Ill. 3 Marc Quinn, *Garden*, 2000.

Ill. 4 Marc Quinn, *Garden*, 2000, détail.

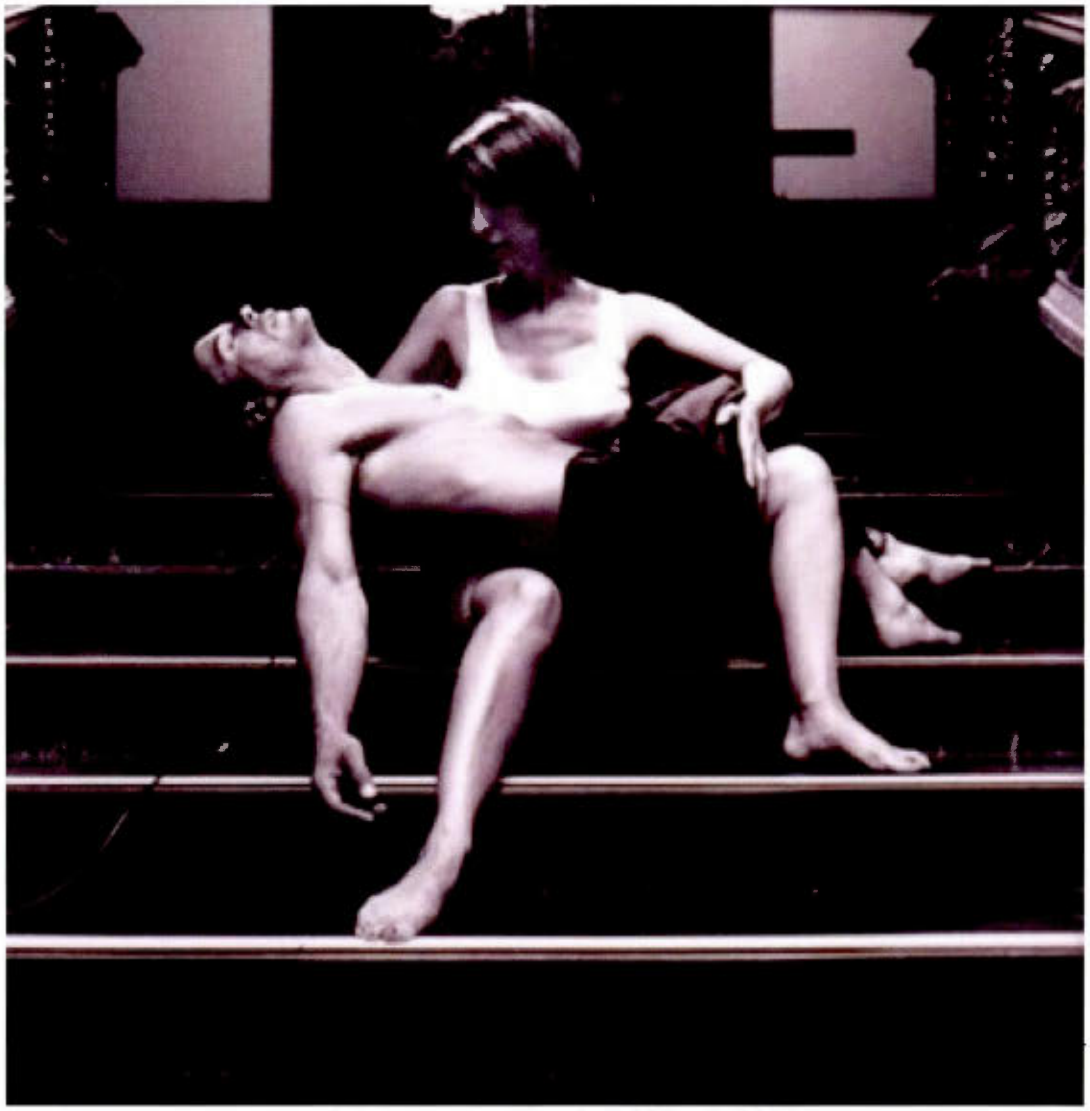
Ill. 5 Marc Quinn, *Garden*, 2000, détail.

Ill. 6 Marc Quinn, *Garden Twice*, 2000, œuvre photographique réalisée à partir de l'œuvre *Garden*, 2000.

Ill. 7 Marc Quinn, *Garden*, 2000, détail.



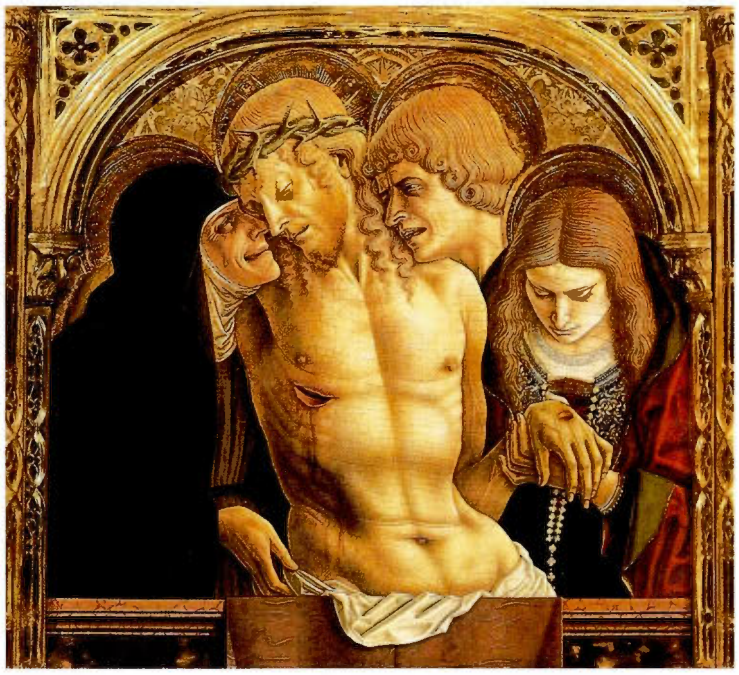
Ill. 8 Damien Hirst, *Adam & Eve (Banished from the Garden)*, 2000.



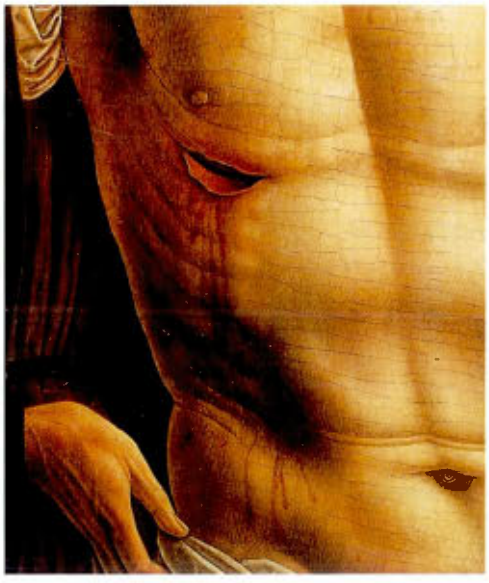
Ill. 9 Sam Taylor-Wood, *Self Pietà*, 2001.

Ill. 10 Marc Quinn, *Angel*, 2006.

Ill. 11 Marc Quinn, *Self*, 1991.



Ill. 12 Carlo Crivelli, *Lamentation sur le Christ mort*, 1473.



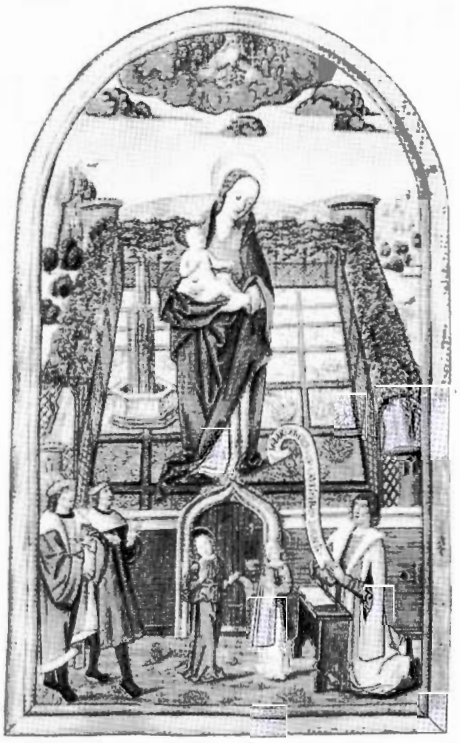
Ill. 13 et **Ill. 14** Carlo Crivelli, *Lamentations sur le Christ mort*, 1473, détails.

Ill. 15 et **Ill. 16** Maestro del Codice di San Giorgio, *Crucifixion*, 14ième siècle, avec détail.

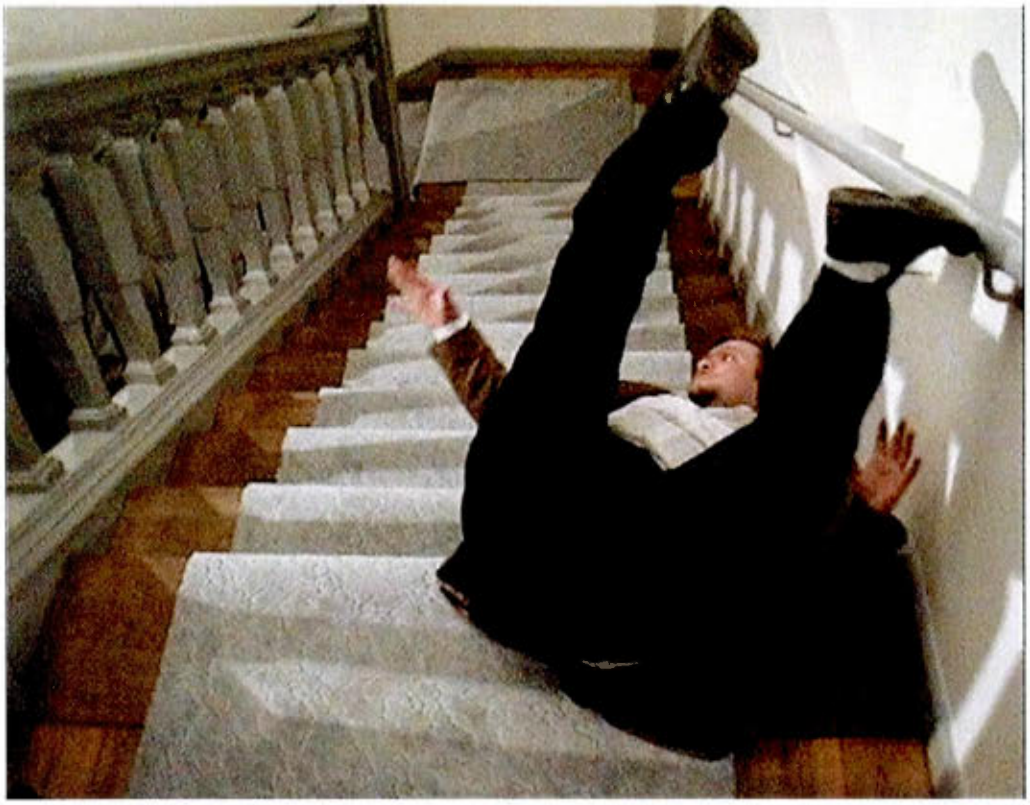
Ill. 17 Anonyme, *Miroir de l'humaine salvation*, [1500?], jardin clos et fontaine scélée, (Cant. IV, 12-13).

Ill. 18 Anonyme, *La Vierge dans le jardin clos entouré par des anges et l'Église personnifiée*, 1494, dans Johannes Mauburnus, *Rosetum exercitiorum spiritualium*, [Rosiers des exercices spirituels].

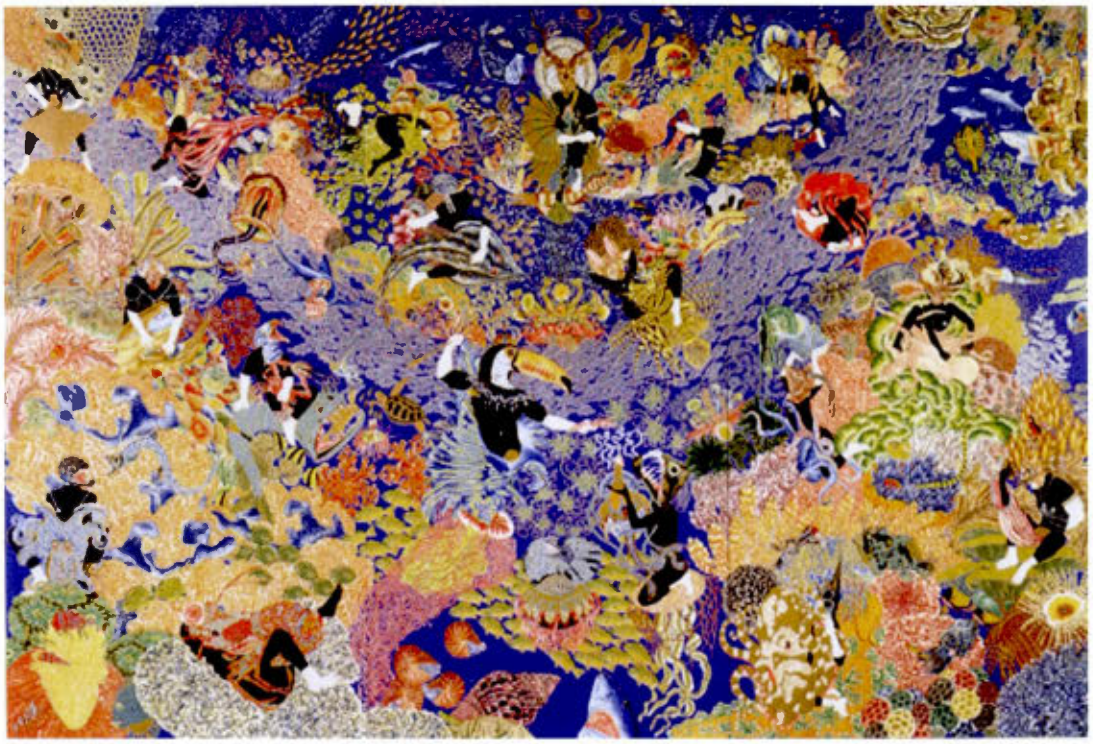
Ill. 19 Maître E.S., *Petit Hortus Conclusus*, fin 15ième siècle, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Barbe et sainte Dorothée dans un jardin.*



Ill. 20 Anonyme, « La Vierge dans le jardin clos », 15ième siècle, dans le *Livre des Chants royaux.*

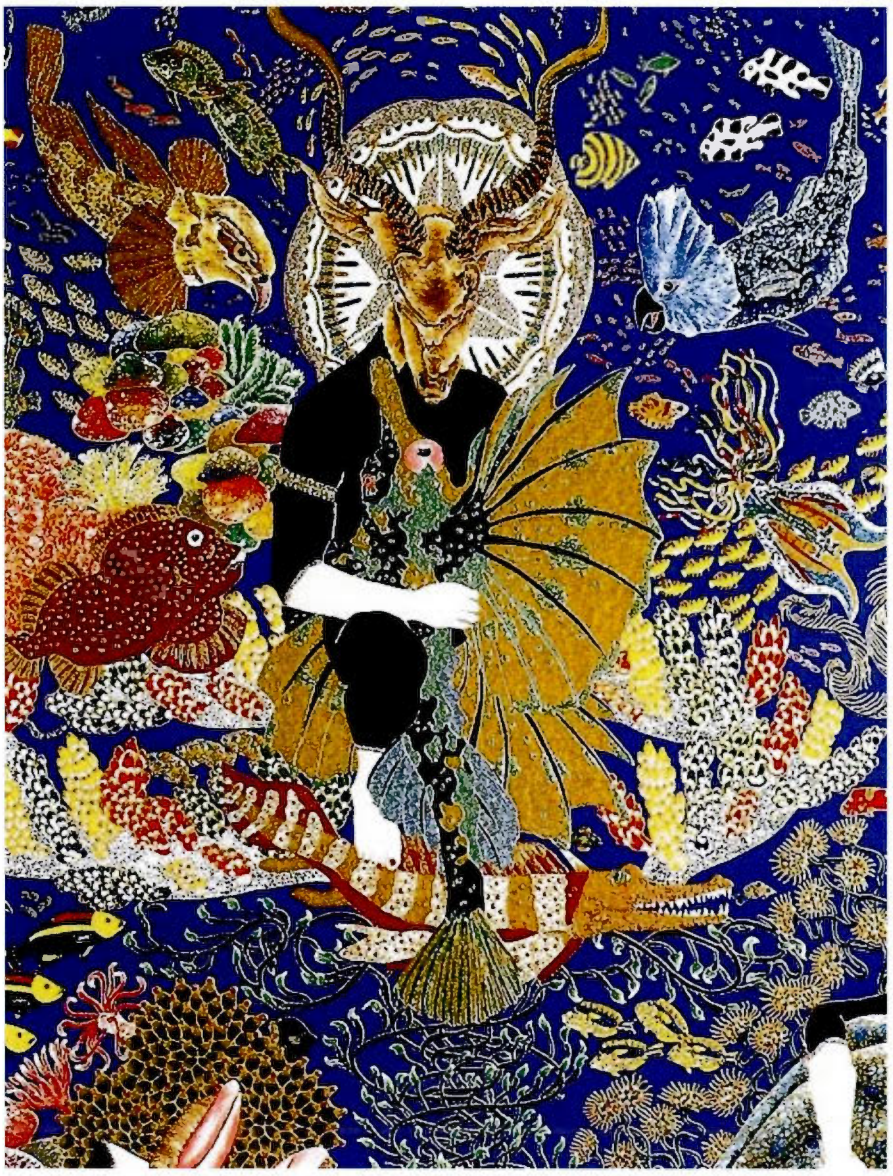


Ill. 21 Peter Land, *Staircase*, 1998, détail.

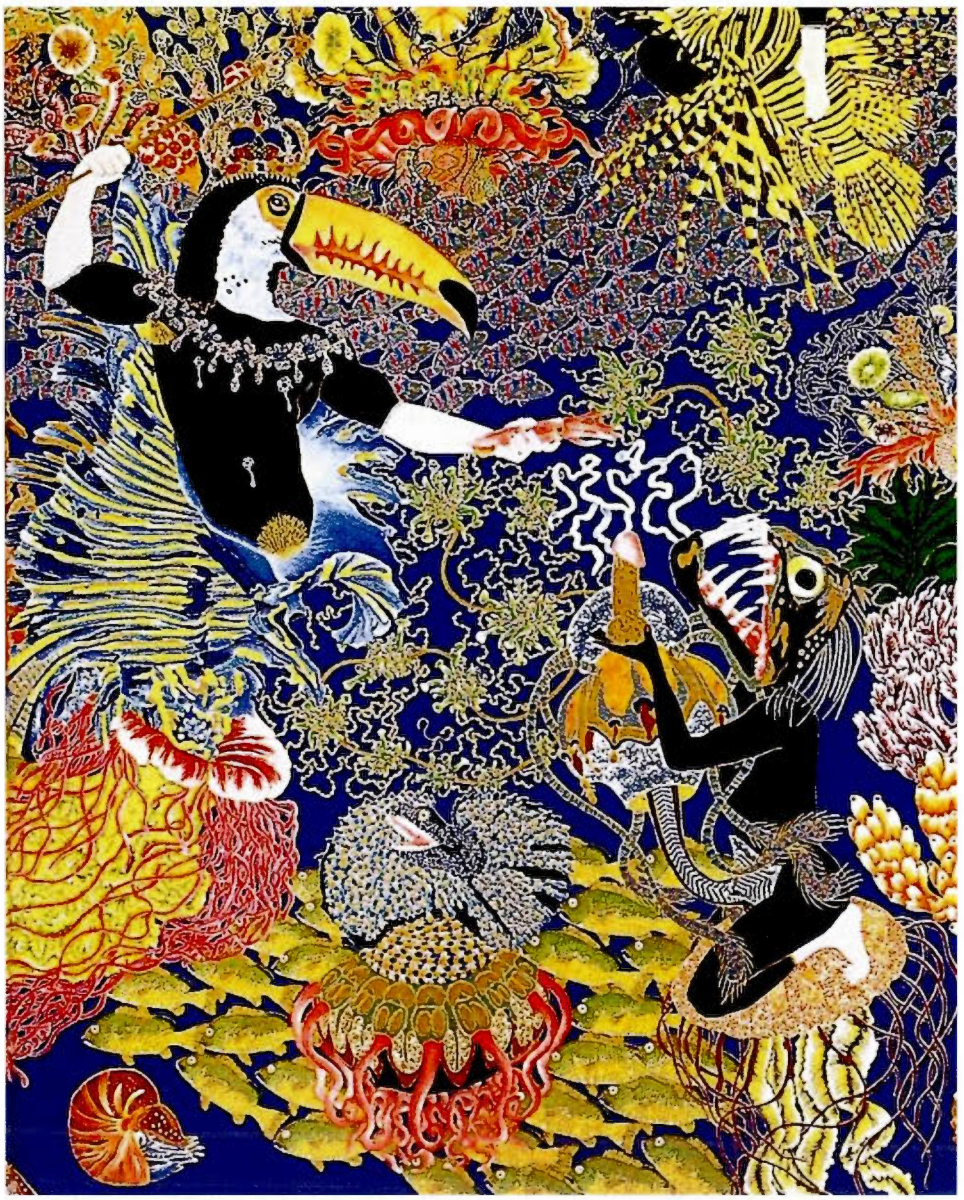


Ill. 22 Raqib Shaw, *Garden of Earthly Delights III*, 2003.

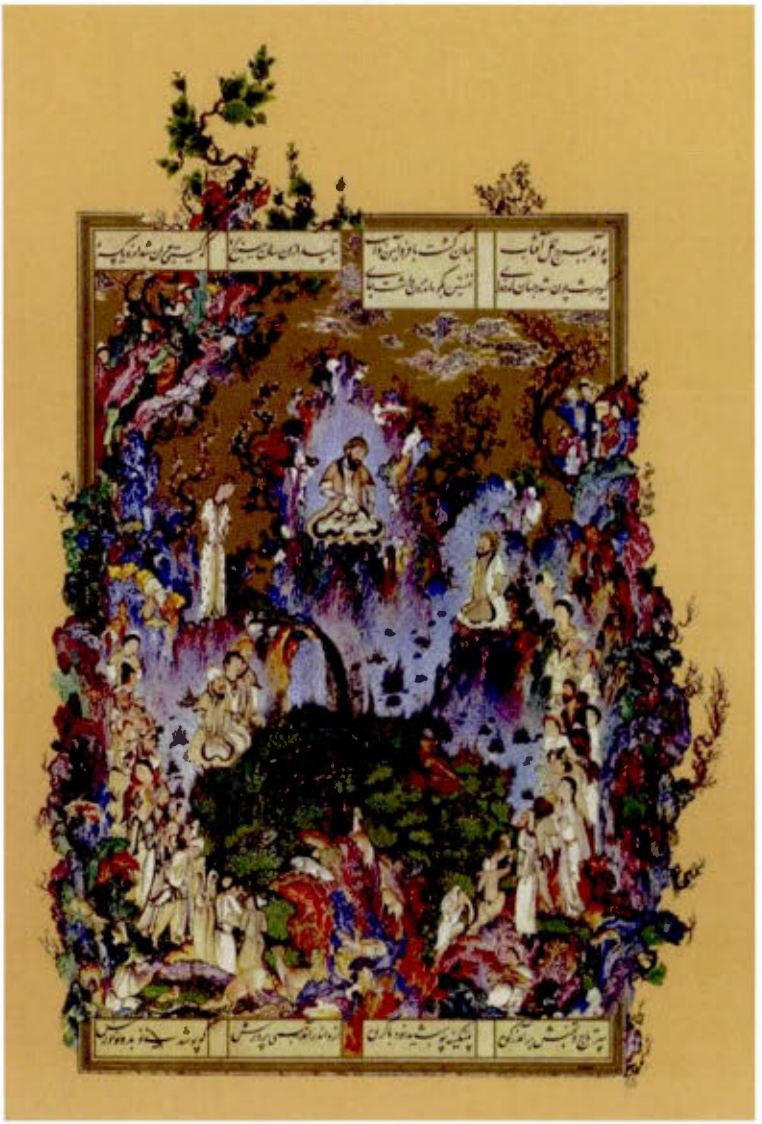
Ill. 23 Raqib Shaw, *Garden of Earthly Delights III*, 2003, détail.



Ill. 24 Raqib Shaw, *Garden of Earthly Delights III*, 2003, détail.



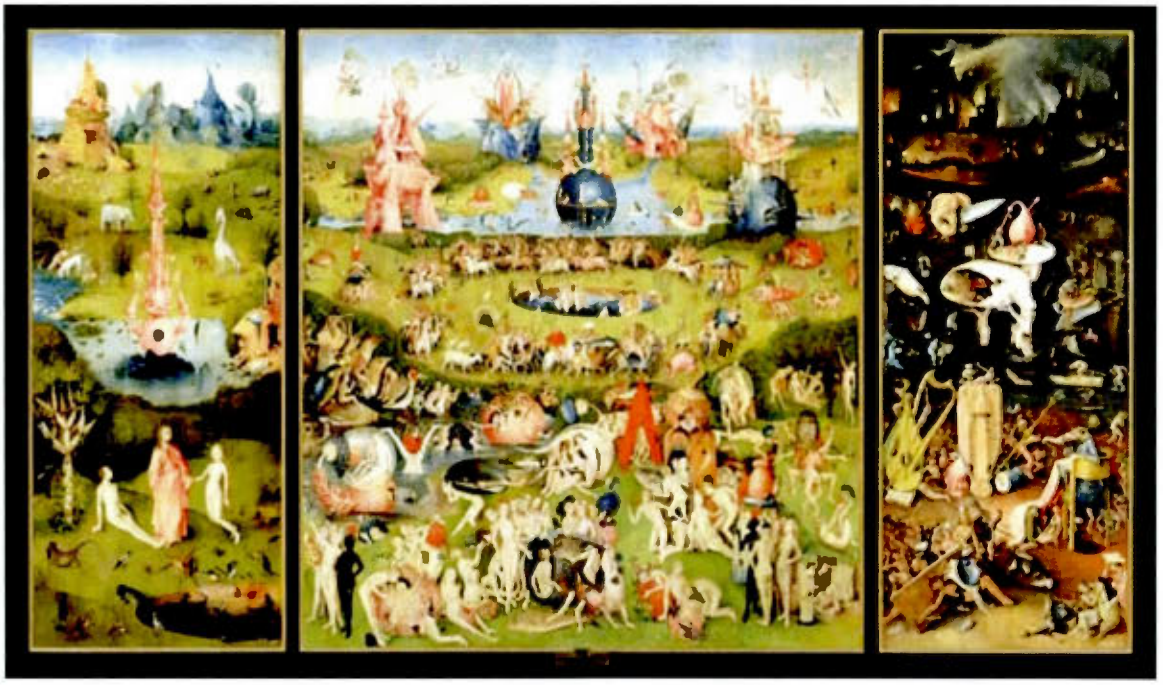
Ill. 25 Raqib Shaw, *Garden of Earthly Delights III*, 2003, détail.



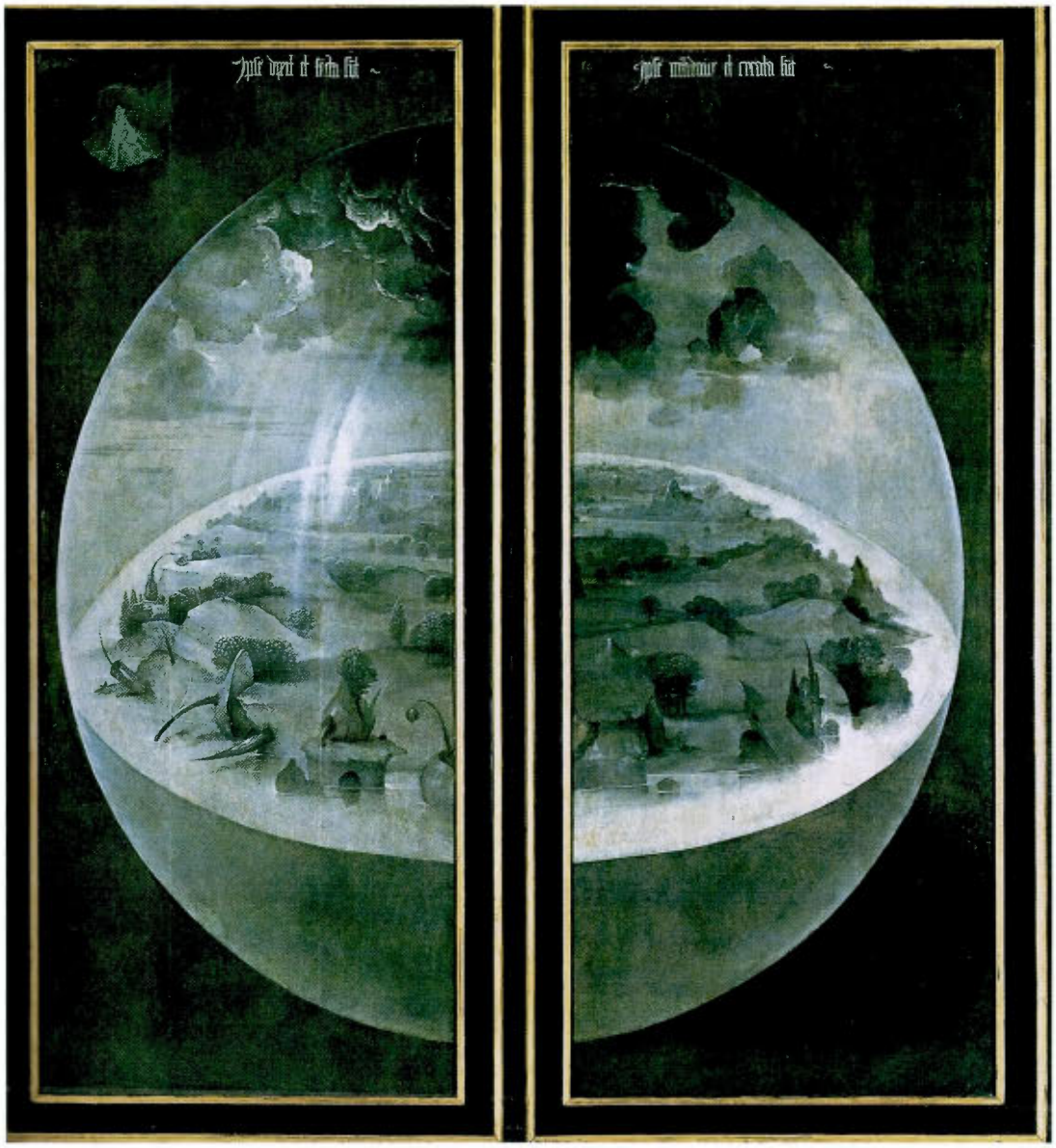
Ill. 26 Sultan Muhammad, *The Court of Gayumars*, [1522-1540?], page du *Shahnameh* pour Shah Tamasp.

Ill. 27 Max Ernst, *L'ange du foyer ou Le Triomphe du surréalisme*, 1937.

Ill. 28 Katsushika, Hokusai, *Le rêve de la femme du pêcheur*, [1860?].



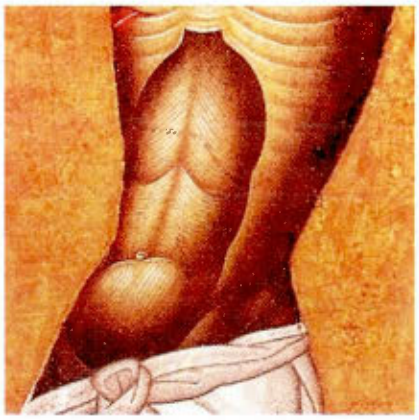
Ill. 29 Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, 1480-1490.



Ill. 30 Jérôme Bosch, *Le jardin des délices* (le retable fermé), 1480-1490.

Ill. 31 Jérôme Bosch, *Le jardin des délices* (panneau central), 1480-1490.

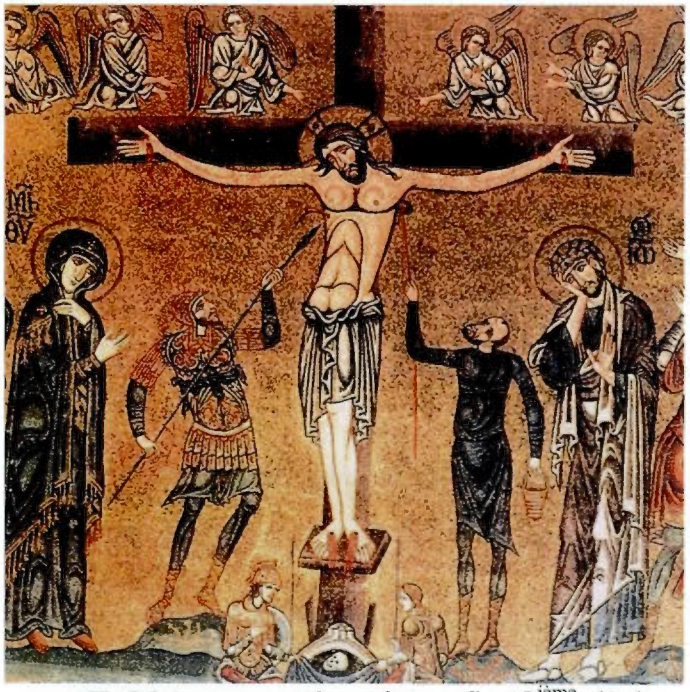
Ill. 32 Emmanuel Lambardos, *Crucifixion avec donateurs*, 1613-1618.



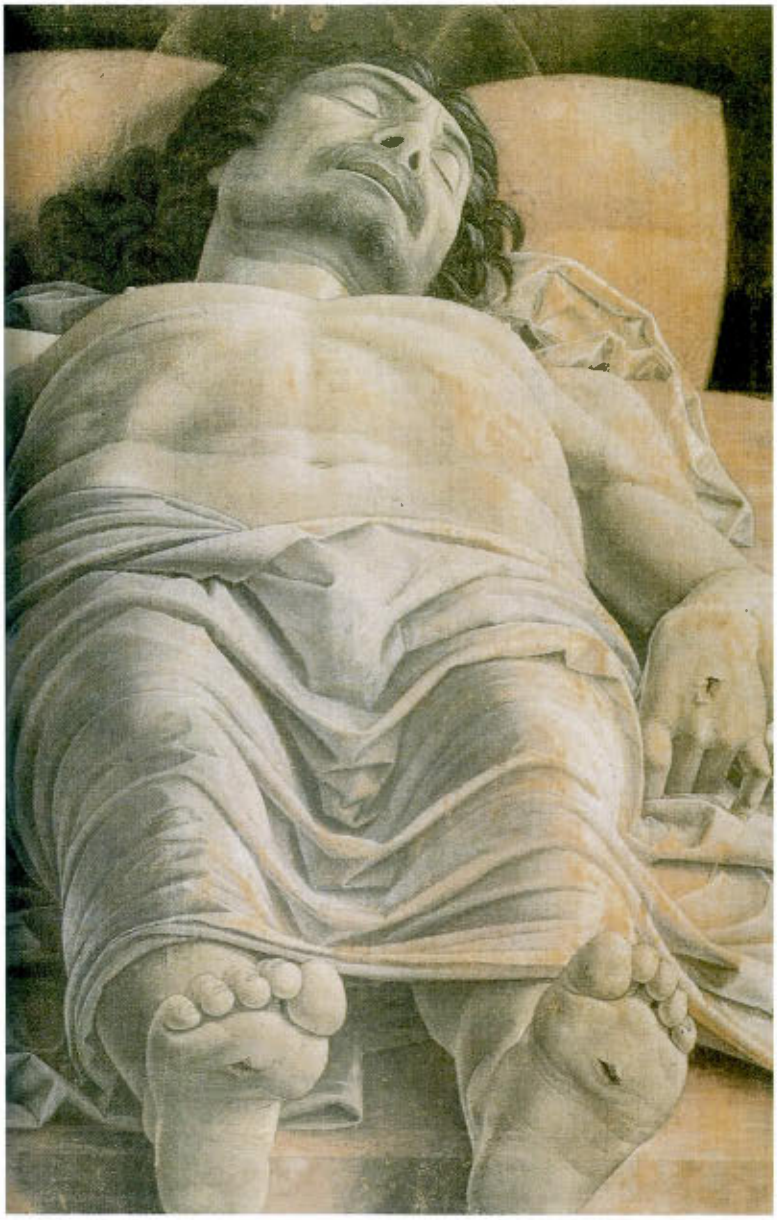
Ill. 33 Emmanuel Lambardos, *Crucifixion avec donateurs*, 1613-1618, détail.

Ill. 34 Cimabue, *Crucifix*, [1270?].

Ill. 35 Anonyme, *Pietà*, [1450-1500?].



Ill. 36 Anonyme, *Crucifixion*, fin 12ième siècle.



Ill. 37 Andrea Mantegna, *Le Christ mort*, [1480?], détail.

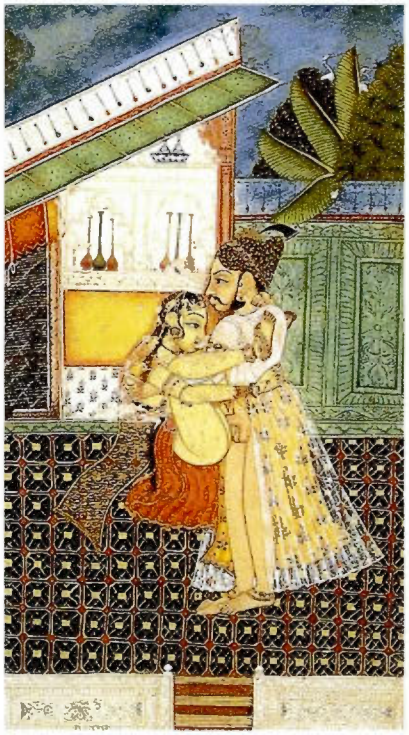
Ill. 38 Hans Baldung Grien, *Sainte Famille*, 1511.

Ill. 39 Willem Key, *Pietà*, après 1530.

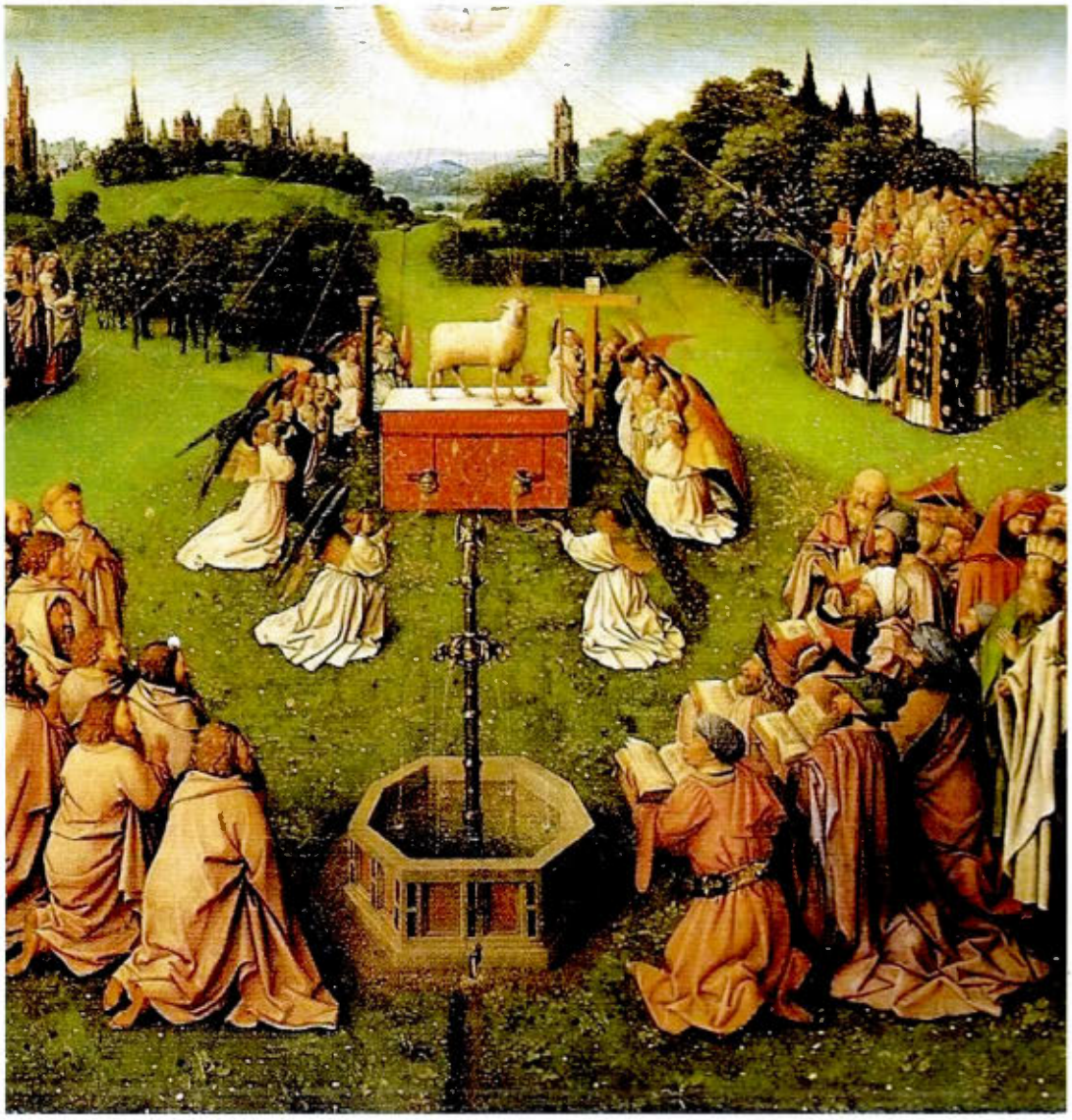
Ill. 40 Jacques Bellange, *Pietà*, [1615?].

Ill. 41 Ludwig Krug, *Homme de Douleurs*, [1520?].

Ill. 42 Anonyme, « Détail d'un album de peinture indienne de la fin du XVIII[e] siècle », fin 18[ième] siècle.



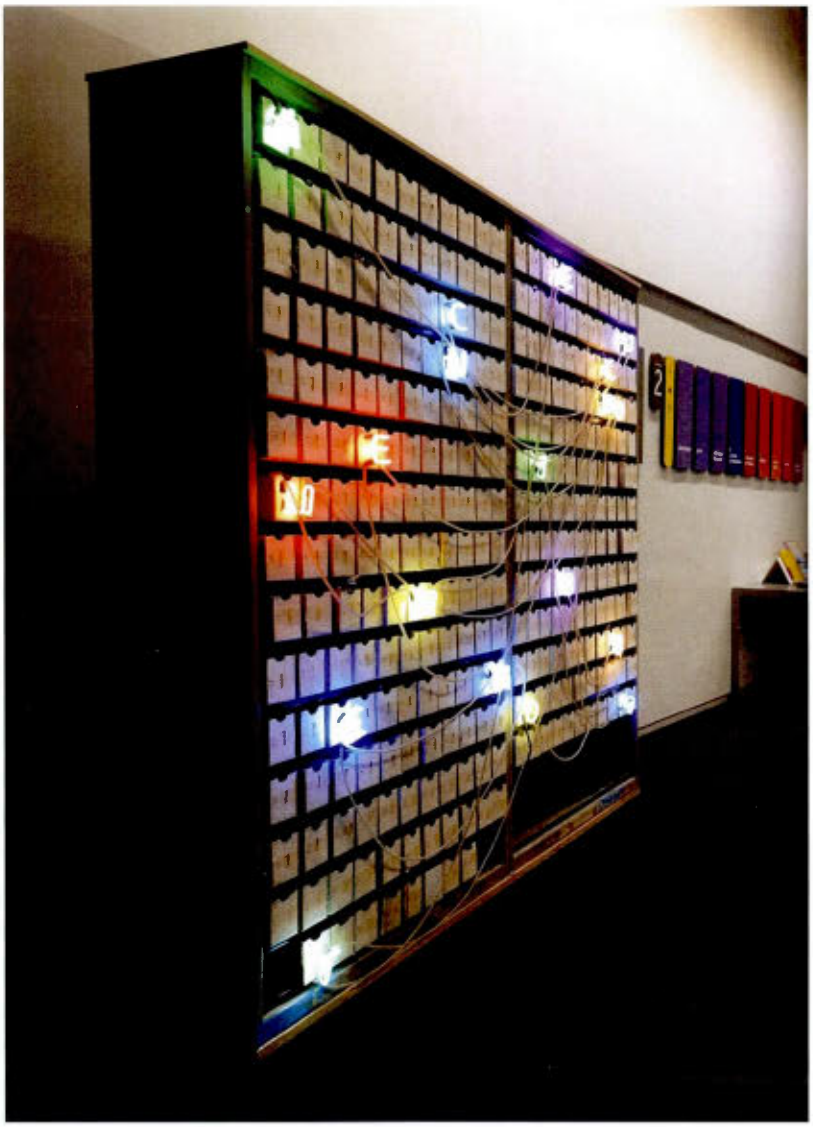
Ill. 43 Anonyme, « Peinture du XVIII[e] siècle montrant la *Janukurpura*, ou position "genoux-coudes" », 18[ième] siècle.



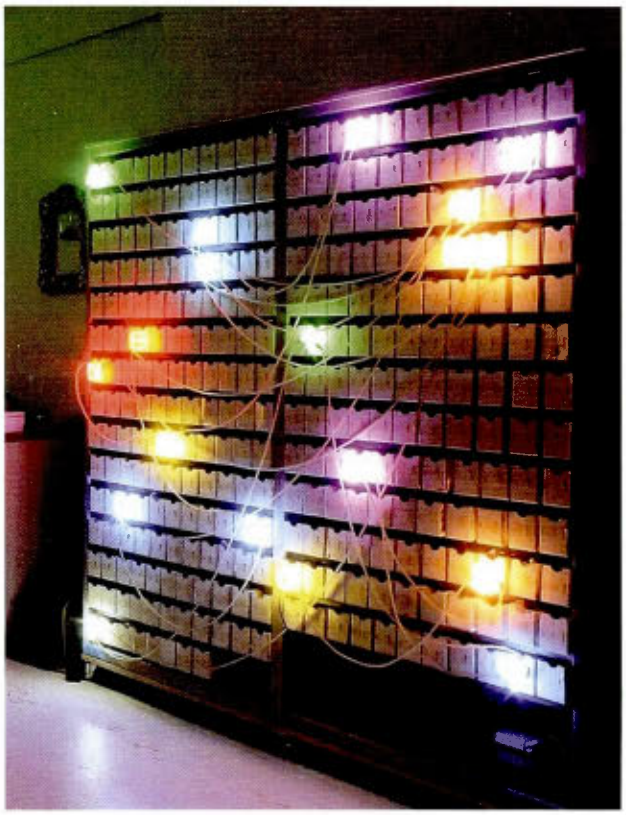
Ill. 44 Jan et Hubert Van Eyck, *Retable de l'agneau mystique*, [1425-1432?], détail.

Ill. 45 Raqib Shaw, *Garden of Earthly Delights VI*, 2004.

Ill. 46 Raqib Shaw, *Absence of God VI*, 2009, détail.



Ill. 47 Sarkis, *Au commencement 19380*, 2001.



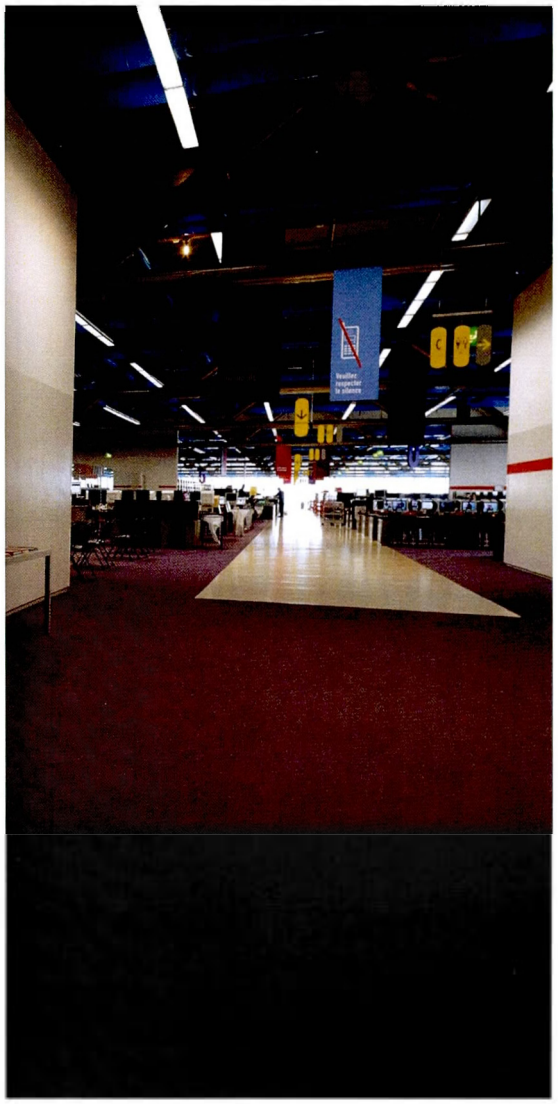
Ill. 48 Sarkis, *Au commencement 19380*, 2001, photographiées dans l'atelier de l'artiste.

Ill. 49 Sarkis, *Au commencement 19380*, 2001, détail.

Ill. 50 Sarkis, *Ikona * 11bis *, 22.8.1992*, 1992.

Ill. 51 Sarkis, *Ikones*, 1985-2009.

Ill. 52 Sarkis, *Film n°58, au commencement, le reflet* ; *Film n°72, au commencement l'apparition* ; *Film n°120, d'après Caspard David Friedrich, Paysage fluvial en montagne* ; *Film n°141, au commencement (croix)* ; *Film n°163, au commencement, le son de la rencontre* ; *Film n°80, au commencement, la fin continue* ; *Film n°148, d'après Hokusai, Adonis et Rosée sur les herbes de l'amour* ; *Film n°52, au commencement, la lumière* ; *Film n°71, au commencement, le toucher, la tête* ; *Film n°91, au commencement, Litany* ; *Film n°149, au commencement, le rouge Bengale* ; *Film n°59, au commencement, Amore*, série réalisée de 1997 à 2009, détails.



Ill. 53 Bibliothèque publique d'information (BPI), Centre Pompidou, contexte d'exposition de l'œuvre de Sarkis, *Au commencement 19380* (2001), lors de l'exposition *Passages* (10 février – 21 juin 2010).

Ill. 54 Bibliothèque publique d'information (BPI), Centre Pompidou, Paris.

Ill. 55 Bibliothèque publique d'information (BPI), Centre Pompidou, Paris.

Ill. 56 Mariko Mori, *Pureland*, 1996-1998.

Ill. 57 Mariko Mori, *Pureland*, 1996-1998, détail.