

Colloque International
Art et Connaissance : Recherches à partir de Raymond Abellio
Porto 2015

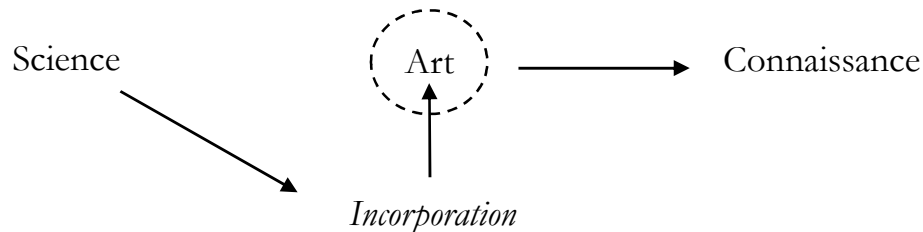
La Connaissance comme l'un des Beaux-Arts.
La suite Vision-Action-Art chez Abellio

par José Guilherme Abreu

J'ai perdu l'habitude de fonder mes pensées sur des textes, si vénérables soient-ils, et j'essaie d'interroger ces textes sur leurs raisons, au nom de ma raison.

Raymond Abellio, *Dans une âme et un corps*, p. 106

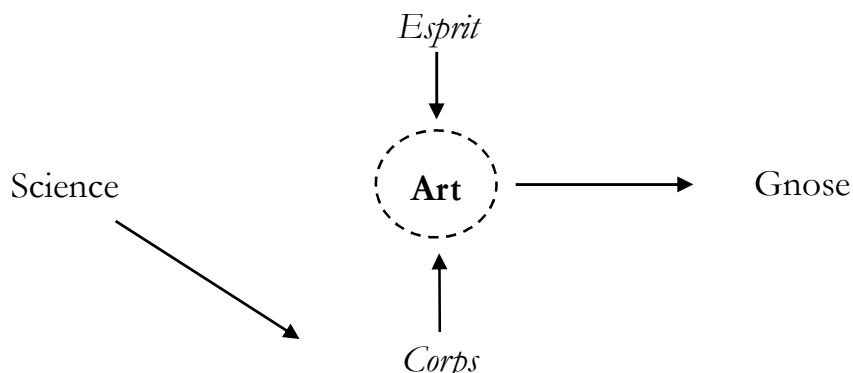
La suite intégrante des sénaires *vision-action-art* détient un rôle central dans la théorie abellienne de la sphère sénaire universelle, puisque le propos central de cette *gnose* n'est autre que celui d'approcher le chemin qui conduit à la connaissance, par l'incorporation du savoir (la science), et cette incorporation peut avoir comme modèle et méthode l'art, car l'action de l'art, selon Abellio, est équivalente aux « *Grands Mystères* » dont on nous parle la Tradition¹.



D'ailleurs, quand le savoir obtenu par la science n'arrive pas à devenir incorporé et devient communiqué tel quel il est découvert par les hommes de science, ce savoir n'est pas reconnu par Abellio comme « connaissance », mais simplement comme savoir par « oui-dire ». Savoir par oui-dire, parce que savoir objectif, indépendant des conditions intérieures de chaque conscience.



Nous allons essayer de montrer que le chemin de constitution de la connaissance est homologue à celui de l'art. Certainement pas de tout art, mais sûrement de tout art vécu ou sacré : l'art qui tient comme référence l'esprit, et pour cela se constitue comme gnose.



¹ Cf. L'Évangile de Thomas, « *si l'esprit se fait chair c'est un miracle, mais si la chair se fait esprit c'est un miracle de miracle* »

Selon Abellio, la science résulte de l'ordre du voir et se constitue comme vouloir, comme projet. Elle est une capacité passive de l'esprit, alors que la connaissance résulte de l'ordre du faire et se constitue comme pouvoir, comme achèvement. Elle est, donc, une compétence active de la vie. C'est pour cela que la science, pour se réaliser, a besoin de la technique, tandis que l'art est inséparable de la technique, car l'art est déjà une technique, puisque en grecque art se dit *τέχνη*, étant la racine étymologique de technique, qui est dite *τεχνική*.

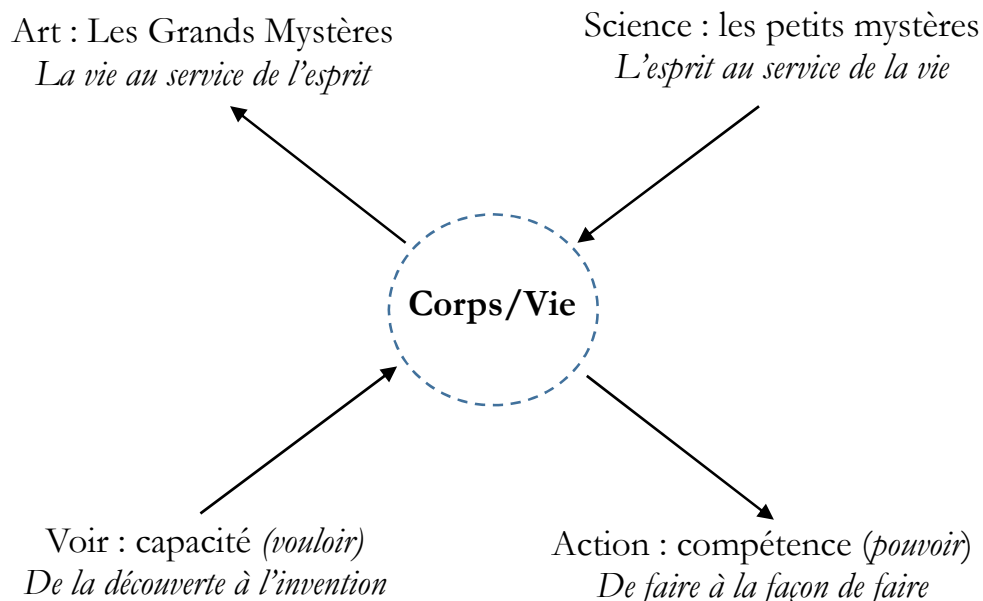
En ce sens, on pourrait dire que le *vouloir* désire et vise, alors que le *pouvoir* obtient et crée.

On sait jusqu'à quel point une polarisation si tranchée comme celle-ci peut devenir hostile pour la pensée plutôt ambivalente qui a caractérisé et encore caractérise la pensée post-moderne, qui depuis Lyotard découvre sa vraie condition tout en s'écartant des grandes narratives, sans s'apercevoir que l'écart revendiqué par la condition post-moderne n'est autre que l'écart du matérialisme dialectique, lequel malgré son prestige philosophique construit par des idéologues marxistes, à la fin se présente comme une *doxa* tout à fait banale.

Pourtant, pour passer à une pensée plus sage et plus vraie, il ne suffit pas écarter les grandes narratives comme celle du matérialisme dialectique. Il faut passer à une pensée ouverte à de nouveaux possibilités et synthèses. Ouverte donc, selon Abellio, à la genèse créative.

La source de la connaissance est donc l'ensemble des pouvoirs du corps, y compris ses différentes couches et niveaux, réunis par le Je constituant, qui l'organise comme globalité.

Il y a donc une antinomie qualitative structurelle entre science et connaissance, ou si l'on préfère entre le *voir* et le *faire*, le premier fonctionnant en mode d'ampleur et le second en mode d'intensité.



C'est pour cela qu'Abellio fait référence à La Tradition. Celle-ci appelle « Grands Mystères » aux situations où l'on trouve l'action de « *la vie au service de l'esprit* ». C'est ce qui se passe avec l'art, puisque par son action l'art transfigure la vision naïve (ou naturelle) en vision transcendante, tandis que la science correspond aux « Petits Mystères », puisque la science part de la vision naïve (celle des sciences naturelles), tout en représentant donc l'inverse : l'action de « *l'esprit au service de la vie* ».

Ce passage devient clair quand Abellio remarque :

Pour la tradition, le duodénaire² [...], est le champ des « petits mystères », c'est-à-dire de l'action de l'esprit au service de la vie. [...]

Le champ de l'art est l'inverse du précédent. Il est celui des « grands mystères », c'est-à-dire de l'action de la vie au service de l'esprit, mais, d'une vie qui, tout en étant toujours notre vie, est à ce moment devenue autonome.³

Concernant la dialectique de la vision et de l'acte, Abellio remarque :

En règle générale, l'acte ne remplit jamais complètement la vision, et c'est la distance entre le vouloir et le pouvoir qui est le moteur du relancement perpétuel de la genèse. Aussi reviendra-t-il au même pour nous, quant à la description des structures, de parler désormais de science, de vision ou de vouloir, d'une part, de connaissance, d'action ou de pouvoir, d'autre part. Si la science est, quand même, et dans son ordre, un pouvoir, c'est par le jeu répétitif d'un organe particulier du corps, par exemple l'intellect muni de sa logique formelle, assimilable à un outil, et non par l'action du corps tout entier fondu dans le Je. Au-delà de la structure de la perception ou de la vision, il nous faut donc étudier la structure de l'action, et celle de l'intervalle entre la vision et l'action.⁴

Ces considérations ne sont pas stériles pour la compréhension du phénomène artistique. Selon Abellio, l'art est une activité absolument différenciée par rapport aux restants actes. C'est justement cet aspect que l'auteur précise dans le passage suivant :

Quelques instants de réflexion sur la différence qui existe entre le vouloir et le pouvoir enseignent que le champ de mes possibilités certaines, c'est-à-dire celles où l'acte est adéquat à la vision qui le projette, est celui de l'activité répétitive qu'on peut appeler aussi imitative, tandis que le champ de mes possibilités non certaines, c'est-à-dire de celles où l'acte n'est pas adéquat à la vision qui le projette, est celui de l'activité non répétitive, qu'on peut appeler aussi originale ou artistique.⁵

Ce passage est particulièrement éclairant, parce que l'activité répétitive – l'action – se présente comme un champ de possibilités certaines, puisque cette activité est adéquate à la vision que le sujet se fait de l'acte. Par exemple, si je veux lire ce livre qui est sur la troisième étagère de ma bibliothèque, je n'ai qu'à me lever de ma chaise, le prendre entre les doigts de ma main, m'assoier à nouveau sur mon fauteuil, l'ouvrir et le lire. L'activité répétitive serait alors l'activité mécanique. Là, vision et acte coïncident, par leur adéquation intrinsèque. À ce domaine de l'action Abellio appelle « faire ».

Par contre, l'art se présente comme un champ de possibilités non certaines, puisque cette activité n'est pas adéquate à la vision qui projette l'acte. Par exemple, si le livre que je viens de prendre est un livre de poésie, et si je veux déclamer quelques-uns de ces poèmes devant le public de la Bibliothèque qui a le nom du poète dont je viens de prendre le livre, ou même si je ne veux les déclamer que devant mes proches, il s'agit là d'une activité tout à fait spéciale, puisque il faut que je mémorise le poème, et plus encore, il faut que je le dise avec une expression particulière : une expression qui manifeste la poésie qui est dedans le poème, mélangée avec l'émotion esthétique que cette poésie-là induit sur ma sensibilité, étant ce mélange singulier et unique.

Cette déclamation serait bien un moment artistique. Là, vision et acte ne coïncident pas, par leur inadéquation réciproque, puisque si je sais quel serait le résultat idéal pour que cette

² Abellio appelle 'duodénaire' aux deux sénaires « *vision* » et « *action* », car elles possèdent ensemble douze pôles.

³ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue. Essai de phénoménologie génétique*, Paris, Gallimard, p. 154.

⁴ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue ...*, p. 127.

⁵ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue ...*, p. 128.

lecture fut réussite, par contre je n'ai aucune façon de me programmer, i.e. aucune façon d'agir, pour la savoir réussite avant qu'elle se produise.

Donc, aucune certitude possible, avant-la-lettre, puisque l'activité artistique ou originale est une activité non-répétitive. C'est ce domaine de l'action qu'Abellio appelle « façon de faire ».

Faut-il alors se demander d'où provient l'inadéquation qui apporte l'activité artistique, et quel est le sens de cette inadéquation même.

Selon notre interprétation, il y a de l'inadéquation entre vision et acte dans l'art, puisque la réalisation artistique ne se réduit pas à la définition d'une vision préparatoire (dessin, esquisse, maquette) et à l'exécution d'un plan d'action (peinture, taille, construction) qui conduit au but désiré. Dans l'art, il n'y a pas de plan qui puisse anticiper et assurer la réussite de l'œuvre, et c'est pour cela que bâtir une cathédrale sera toujours différent de construire une autoroute. Dans l'art, la vision n'est jamais définitive, ni l'exécution linéaire, comme dans un projet purement technique. Je dirais même, que s'il est vrai, comme le reconnaît Abellio, qu'il y a, ou peut y avoir, de l'art chez toutes les gestes humains, c'est justement l'écart entre la vision initiale et la vision finale d'une œuvre d'art et les tournants de la finalisation d'un projet artistique, qui sépare l'exécution technique de la création artistique.

Personnellement j'appellerais art, tout ce dont la création résulte de la conjugaison spontanée de la vision de l'intellect, avec les gestes expressifs du corps et les fulgurances cognitives de l'esprit, cette synthèse devenant genèse personnelle et temporelle, d'où expression unique.

Art et connaissance entraînent alors un rapport central dans la *gnose* abellienne, et nous pouvons dès lors affirmer que, pour Abellio, l'art possède un pouvoir beaucoup plus étendu et déterminant que celui de la science, puisqu'il a le pouvoir de créer des nouvelles visions du monde, tout comme l'auteur l'affirme :

Il est dans le caractère de toute vision (perception sensorielle ou intuition eidétique) d'être elle-même spontanée et [...] de se faire perception immédiate de son objet, que celui-ci soit ou non, « proche » de nous. Nous savons que cette perception est en réalité fondée sur toute une gnose ou un pouvoir sous-jacents déjà rassemblés, et qu'elle n'est jamais première au sens absolu du mot, mais l'art, à son tour, qui est le couronnement de la vision et de l'activité, apparaît aussi comme l'aliment de cette gnose ou de ce pouvoir, il saisit la vision par en dessous et se ferme sphériquement sur elle pour en faire une vision « plus savante ».⁶

Cette induction, si nous pouvons la reconnaître comme vraie, devrait nous faire réfléchir très sérieusement à l'importance que l'acte créatif – l'art – détient dans la société contemporaine.

Avant de poursuivre, faut-il préciser un aspect. C'est que je parle ici de l'art comme activité créative, et non de l'art comme loisir ou *Entertainment*. D'ailleurs, selon notre approche, le domaine de l'art rejette le pur amusement, de la même façon comme il surpasse le stricte domaine esthétique, puisque ce qu'Abellio désigne comme art, ne se tient seulement pas à la production ou l'invention de nouvelles formes de beauté. Le domaine de l'art se constitue plutôt comme un processus génétique, au sens qu'il régénère de nouvelles visions (du monde, de la culture, et/ou de soi), car l'art ne doit être réduit à une activité purement esthétique, comme l'auteur le reconnaît :

Il y a donc de l'art dans tout acte. L'art apparaît comme l'intensification de l'action, sa frange qualitative irréductible à toute infrastructure d'ampleur. Peut-être n'est-ce pas pour rien que le mot trilitère art signifie, en allemand, façon ou manière, avec un sens qualitatif que les verbes « tun » et « machen » au sens de faire ne possèdent pas. Si l'art par essence est artistique, l'acte, de son côté, sera dit artificiel. L'artificiel est ainsi le terme médian entre le naturel et l'artistique. Mais on dit aussi que le comble de l'art réside dans le spontané et le

⁶ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue...*, p. 129.

naturel, ce qui montre bien que l'artistique et le naturel, grâce à la circulation de l'artificiel, se bouclent sphériquement l'un sur l'autre dans la contiguïté des extrêmes. Cette parenté des extrêmes qui organise la totalité en deux intervalles et trois niveaux sphériquement associés est d'ailleurs mise en évidence par un fait essentiel : si l'activité, au sens étroit, utilise des outils, la vision naturelle et l'art ne se servent l'un et l'autre que des organes du corps ou plutôt du corps tout entier, qui est à la fois le porteur originel et l'intégrateur final des outils.⁷

Voilà le problème central : l'art transcende les actes (les gestes) qui le composent. L'art est quelque chose qui surpasse le geste, mais qui peut l'habiter et le guider. Pour Abellio, l'acte apporte l'artificiel, tout en transcendant le naturel, alors que l'art instaure l'artistique par la manipulation créative de l'outil, tout en intégrant le naturel, i.e. le corps et/ou le monde.

Pour saisir de façon adéquate cette dialectique, je pense qu'il faut diviser le champ de l'art en deux niveaux. D'abord, il y a le niveau qu'on pourrait désigner « l'art de la création », par lequel l'art se présente comme *épiphanie*.

A ce niveau, l'art c'est le pouvoir – le don – de créer. La création s'incarne dans la vie et se présente comme perfection, cette perfection étant plutôt une perfection eidétique ou spirituelle, disons éthique, dont l'exemple majeur est celui de la perfection du **Bien**.

Ensuite il y a le niveau qu'on pourrait désigner « la création de l'art », par lequel l'art se présente comme *œuvre*.

A ce niveau, l'art c'est le résultat – la chose et la vision – créées. La création se libère de la vie et se présente comme perfection, cette perfection étant plutôt une perfection matérielle ou temporelle, disons, esthétique, dont l'exemple majeur est celui de la perfection du **Beau**.

Ces deux niveaux ou plans correspondent, bien-sûr, aux pôles verticaux de la Sphère Sénair Universelle (SSU). Le premier étant le pôle du haut. Le second, étant le pôle du bas.

Le premier est le pôle du haut, puisque le bien, par principe, ne peut se concevoir comme le bien, que s'il est unique et universel. Le second, le pôle du bas, puisque le beau ne peut se manifester que par sa connexion à la forme, étant cette connexion nécessairement plurielle et positionnelle, puisqu'elle ne peut pas se réduire à une seule forme ou expression.

Suivant cet ordre d'idées, tout artiste qui vise à apporter de l'art à la vie est crucifié entre l'acte créatif et le moment de création, étant clair qu'il n'y a pas de acte créatif s'il n'arrive pas à se produire ce moment de création.

Finalement, pour comprendre ce que c'est l'art il faut distinguer la création de l'art, de l'art de la création. Par la première, on arrive à reconnaître la transcendance de toute création, comme par exemple celle de la vie, laquelle on dit souvent qu'il s'agit d'un bien suprême. Par la seconde, on arrive à l'accomplissement de cette transcendance même, par la réalisation de l'œuvre qui transfigure l'acte en genèse, et apporte une nouvelle vision.

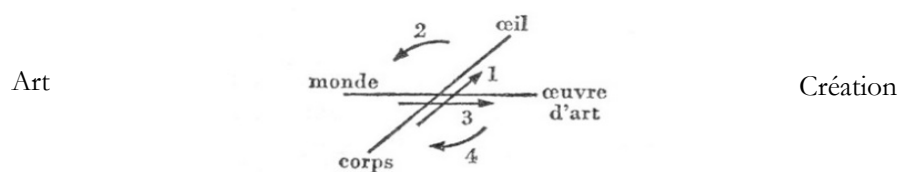
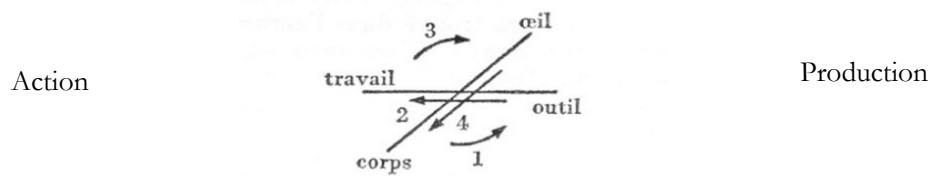
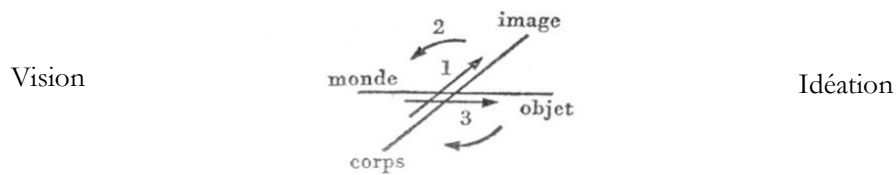
S'il est vrai qu'Abellio ne parle pas de ces deux pôles – le Bien suprême et les plusieurs sortes de Beautés – ça arrive car le souci de son théorie de l'art est celui de structurer le plan équatorial du champ de l'activité artistique, pour y dégager la génétique de l'art.

Le cycle vision-action-art nous aide alors à comprendre cette articulation. Voyons, donc, comme Abellio le décrit et le comprend :

... à supposer que je veuille peindre un tableau, la *sphère de la vision* (sénair n°1) [...] met en structure l'*image* que je me fais de ce tableau; la *sphère de l'acte* (sénair n°2) invertit la sphère de la vision et, dégageant l'*outil*, le met au *travail*, mais la *sphère de l'art* (sénair n°3), invertissant à son tour la *sphère de l'acte*, s'établit par inversion d'inversion comme sphère d'une vision plus haute. Dans les trois *stades*, c'est le corps qui est originaire : en premier lieu il émet l'image;

⁷ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue...*, p. 129.

en second lieu il se saisit de l'outil, en troisième lieu il commande à l'œil la vision de l'œuvre et la réalise.⁸



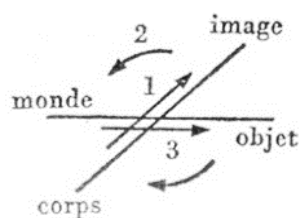
Ce passage nous présente le langage de la structuration *sénaire-septénaire*. Ce langage est composé d'une alternance de *modes* et de *stades*. Les modes alternent entre *actif* (+) et *passif* (-) et les stades entre *stases* et *ek-stases*, correspondant les stases aux phases stables, et les ek-stases aux transitions entre phases stables.

Aussi faut-il s'apercevoir que l'alternance entre actif et passif se dédouble, tout comme la respiration, en deux mouvements opposés d'intériorisation ou d'extériorisation, selon les circonstances, de telle façon que le mouvement d'intériorisation est accompagné par une croissance en mode d'intensité, et le mouvement d'extériorisation est accompagné par une croissance en mode d'ampleur. Ces mouvements et ces stades s'entraînent selon la structure d'inversion intensificatrice d'inversion.

D'après cette structure, le stade stable « a » (stase) se transforme dans le stade stable « -a », par l'occurrence d'une première inversion (ek-stase), lequel par une nouvelle inversion (ek-stase) se transforme dans le stade stable « A » qui récupère la première situation, après avoir souffert un processus d'intensification, en mode d'ampleur ou d'intensité, selon les cas.



Idéation (Vision)



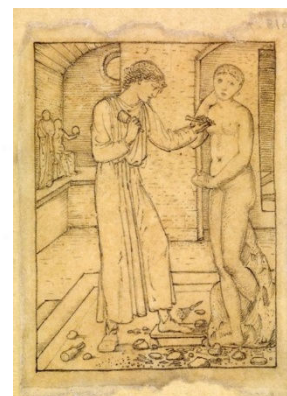
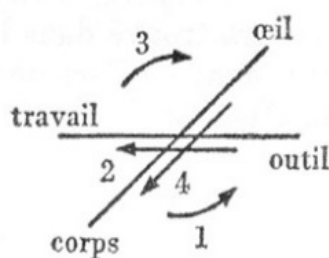
« la sphère de la vision met en structure l'image que je me fais de ce tableau »

Abellio décrit les fluxes de la sénaire 1, qui est le même de la vision eidétique, comme suit :

⁸ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue...*, p. 130.

Au cours de la première *ek-stase*, un premier courant va donc de mon *corps* actif (+) à l'*image* ou au *souvenir* encore passifs (-) et les rend actifs. Cela signifie qu'à l'intérieur de mon *corps* un outil déjà incorporé redevient distinct en tant qu'outil, l'image ou le souvenir se faisant explorateurs et se tournant immédiatement, par une deuxième *ek-stase* et une première rotation vers le *monde* et les situations et les *objets* de ce monde dont le champ leur est adéquat. Ils choisissent ces *objets* et les activent à leur tour, ce qui, dans une troisième *ek-stase*, fait passer un deuxième courant, mais cette fois du *monde* ainsi exploré vers les *objets* choisis. Ce courant est donateur de sens puisqu'il éclaire et spécifie, dans le *monde*, des situations ou des *objets* qui y étaient jusque-là enfouis. La quatrième *ek-stase* et la deuxième rotation, en sens inverse de la première, vont alors des *objets* du monde à mon *corps* pour proposer à celui-ci ces nouveaux *objets* devenant de nouveaux *outils*. Le cycle est bouclé.⁹

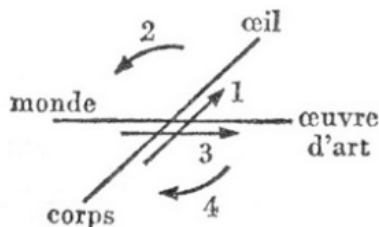
« la *sphère de l'acte* invertit la sphère de la vision et, dégageant l'*outil*, le met au *travail* »



Production (Action)

Concernant le sénaire 2, selon l'auteur il invertit le sénaire de la vision, pour en dégager l'outil et se mettre au travail, puisque il s'adresse à l'extérieur.

Création (Art)



« la *sphère de l'art*, invertissant à son tour la *sphère de l'acte*, s'établit par inversion d'inversion comme sphère d'une vision plus haute »

Concernant le sénaire 3, celui-ci invertit l'inversion antérieure, et en s'adressant à l'intérieur, il crée une nouvelle vision plus élevée et parfaite : la vision de l'art.

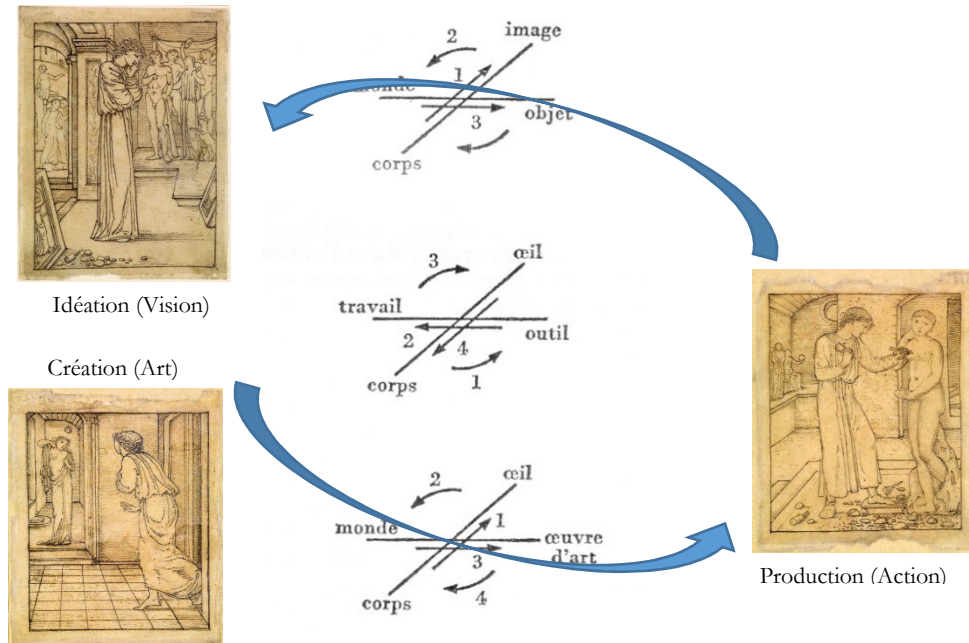
Et voici la description qu'Abellio en fait du cycle vision-action-art. En vérité, il ne développe ni précise pas beaucoup, ou même suffisamment, cette description. Tout se passe comme si son but ne fut pas celui de préciser ses détails, mais celui de présenter une nouvelle logique et un nouvelle analytique. Ceux qui pourront s'y intéresser devront s'en occuper.

Concernant donc l'explicitation du cycle vision-action-art, il faut dès lors introduire ici une première remarque, puisque selon moi quoiqu'il s'agisse d'un cycle, ou d'une suite, en rigueur on n'est pas devant une série linéaire, mais plutôt une série récurrente. Le premier et second sénaires s'alternent, ou mieux, s'emboîtent, à chaque temps, tout le temps.

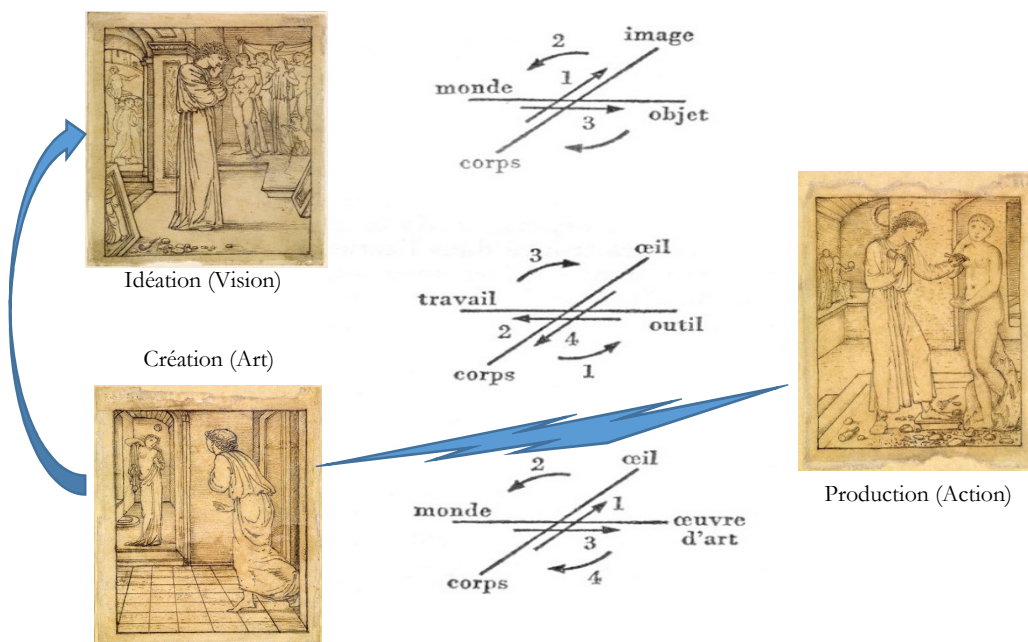
⁹ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue...*, p. 86.

Selon moi, la première phase du cycle ne correspond pas à l'imagination de l'œuvre d'art, la deuxième à l'exécution de l'œuvre d'art et la troisième à la finalisation de l'œuvre d'art.

Le cycle vision-action-art est plutôt un cycle eidétique composé de différents niveaux qui se dé-chainent y s'emboîtent les uns aux autres. Au lieu d'être compris comme un cycle qui fonctionne successivement dans le temps, ce serait plutôt le cycle de la génétique de tout et chaque temps même.



Essayant de montrer d'une façon empirique, assez rude, le fonctionnement du flux créatif, je présente dans le schéma au-dessus l'exercice recourant de l'alternance vision-action-vision, qui entraîne un processus d'intensification en mode d'extension, destiné à surcharger, sinon à court-circuiter, le rapport vision-action-vision, comme si son but était de faire éclater (décharger) toute cette énergie, de façon que si chez l'art la vision n'est jamais adéquate à l'acte, arrivera un moment – le moment de l'art – où cette inadéquation éclatera, et se produira le miracle de miracle, comme j'essaye de le montrer par le schéma ci-dessous.



Ce disant, on peut voir cette suite, au même temps, comme une série temporelle, i.e. comme une séquence, ou comme un phénomène instantané, agissant à partir de l'au-delà, ou de l'au-dedans, du temps, puisque comme Abellio le dit, la suite intégrante des sénaires devient la structure de tout « quantum de temps » : la structure du moment présent, ou peut-être mieux, la structure du présent éternel.

C'est un fait que pour expliciter cette suite, on doit forcément la présenter de façon séquentielle, mais en toute rigueur les choses ne se passant pas comme ça.

À cause de cet aspect vraiment crucial, Abellio termine ses réflexions sur ce cycle en disant :

Tout acte, qui est de structure sénaire, émerge d'une ancienne suite de sénaires et en fonde une nouvelle. Aussi l'unicité de tout « moment présent » ne peut-elle être évoquée que par une suite sphérique de trois sénaires correspondant respectivement à la vision, à l'action proprement dite et à l'art couronnant l'action et constituant une autre vision, ce triple sénaire représentant la structure la plus réduite et la plus générale de tout « quantum » de temps.¹⁰

Chaque quantum de temps, i.e. chaque unité élémentaire et immanente, possède en lui-même les trois sénaires. Toute action peut se décomposer dans une méride de sénaires, des plus réduites aux plus générales. Peindre un tableau, dans une vision macroscopique, est bien-sûr une action qui est précédée d'une vision, et s'achève en l'œuvre d'art, si elle devient réussie. Mais, au plan microscopique, chaque geste, dès le plus ponctuel et apparemment insignifiant, l'est aussi, et cela dès la plus infime unité de temps jusqu'à la totalité de tout le temps, puisque selon le principe de l'interdépendance universelle, au plan éternel du verbe cosmique qui a créé l'univers, et continue à le faire, cette même « loi » résonne à tous les niveaux.

Cette perspective sert bien à relativiser la valeur de l'action, puisque enfermée en soi-même, elle est inauthentique, et incapable d'accomplir la suite qui l'enferme.

Sans une vision authentique que puisse découvrir et inventer de nouvelles perspectives de compréhension des phénomènes. Sans l'accomplissement également authentique de l'art qui transfigure les produits de l'action en œuvres qui résonnent et répercutent (qui *chantent*) du plan microscopique au plan macroscopique le principe de l'interdépendance universelle, aucun geste ou action pourra se libérer de la condition naïve, et devenir sage et puissant.

Abellio, d'ailleurs, l'avais déjà remarqué :

Dès lors, si l'action, lorsqu'elle remplit simplement son intention naïve et naturelle, est de structure duodénaire, c'est au contraire un triple sénaire que met en cause l'art accompli, lorsqu'il ajoute à l'accomplissement de l'acte sa marge de réalisation imprévisible. Celle-ci s'ouvre à un « nouveau temps ». L'œuvre de l'action est construite, celle de l'art est constituée. L'art nous fait changer de temps.¹¹

C'est peut-être pour cela que les Grandes-Œuvres de l'art universel sont intemporelles, ou comme disait Abellio, l'art nous fait changer de temps.

Pour une meilleure compréhension de la suite Vision-Action-Art, nous nous proposons d'analyser une série de quatre tableaux du peintre préraphaélite anglais Edward Burne-Jones, dont la seconde série, la plus réussie, a été peinte entre 1875 et 1879.

Cette série, dont nous venons de voir trois de ses études préparatoires, déploie la légende de Pygmalion, un sculpteur mythologique grec qui vivait, selon le mythe, dans l'île de Chypre, désintéressé de la vie amoureuse, songeant avec l'idée de ciseler la statue de la femme idéale.

¹⁰ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue...*, p. 143.

¹¹ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue...*, p. 150.

Jamais Abellio n'a parlé ni écrit à propos de ces tableaux, et les probabilités qu'il les connaissait sont assez faibles. D'ailleurs, comme il l'avouait, il avait de mauvais yeux pour la contemplation des arts plastiques, à cause d'une sévère myopie qui l'obligeait à user de grosses lunettes. C'est justement à cause de cela, que l'unique tableau dont il a parlé avec plus d'attention a été le monumental l'huile sur bois (405 × 278 cm) peint par Raphaël, entre 1518-20, appelé « La Transfiguration » qui est aux musées du Vatican.

L'explicitation de la suite *Vision-Action-Art*, par cette méthode, est donc assez conjecturale, mais il est quand même remarquable la façon dont ces tableaux s'ajustent au schéma abellien.



Fig.1- Edward Burne-Jones, *Pygmalion et Galathée I. Le Cœur Désire*, 1875-79, huile sur toile, Birmingham City Museums & Art Gallery

La première stase correspond, donc, au tableau « Le cœur désire ». Là nous trouvons Pygmalion fermé sur soi-même, avec le dos tourné vers le monde extérieur, plongé dans un état de concentration méditative, dans une espèce de Musée bâti en marbre, qui exhibe un groupe sculptural classique « Les trois grâces » baigné par une douce lumière qui pénètre dans la salle à partir du haut. Sur le pavé en marbre poli, on voit des reflets des trois grâces, pendant que Pygmalion songe à l'image d'une statue de parfaite et idéale beauté.

Derrière lui, la porte ouverte du musée, laisse entrevoir le mouvement de la rue au moment précis où deux charmantes jeunes filles passent, regardant avec admiration Pygmalion immobile dans sa méditation.

C'est la stase initiale, dont l'ek-stase sera provoquée par la formation de l'*image* de la sculpture à tailler, activée par le désir qui éclate au *cœur* de Pygmalion, et qui, par une première rotation, s'extériorise au *monde* par les images réfléchies sur le pavé. À partir de la combinaison de son propos et de ces images, par un processus d'intensification, Pygmalion forme le *projet* de

sculpter non le groupe sculptural classique « les trois grâces » suggéré par les images, mais celui de la femme idéale – la déesse – dont la figure se présentera curieusement semblable à celle des deux jeunes filles qui se promenaient dans la rue. Finalement, par une deuxième rotation, ce projet s'intériorise à nouveau à Pygmalion, tout en l'obligeant à sortir de son immobilité, et l'amenant à l'exécution du *projet* : un projet qui à la fin mélangera la figuration des jeunes filles qui passaient dans la rue et la nudité du groupe sculptural « Les trois grâces ». La présence de ce projet intériorisé est donnée, dans le tableau, par le morceau de bas-relief qui est sur le pavé derrière Pygmalion, près duquel il y a un rameau d'olivier – semblable d'ailleurs à celui que porte une des jeunes filles qui passait dans la rue – et un cartouche qui sert à recevoir le nom du peintre et le titre du tableau. Ce tableau nous présente donc la phase initial de toute œuvre d'art : la conception ou, si l'on préfère, l'idéation de l'œuvre.



Fig.2- Edward Burne-Jones, *Pygmalion et Galathée II. La main se détient*, 1878, huile sur toile, Birmingham City Museums & Art Gallery

La phase suivante nous montre que Pygmalion est rentré chez soi pour sculpter la statue de la femme idéale. Il a pris un gros bloc de marbre et vient de produire un beau nu féminin, semblable d'ailleurs à la figure des jeunes filles qui se promenaient derrière lui, quand il idéalisait la statue. Ici, la figure se déploie nue et inclinée vers le sculpteur, en train de se recouvrir pour cacher sa beauté. La toile montre le moment où Pygmalion s'éloigne de la statue, dont la base n'est pas encore achevée, arrête la taille du marbre, et tombe amoureux par la beauté de la statue.

Avant que Pygmalion finisse la statue, peut-être parce la statue ne l'intéresse plus, selon le mythe, le sculpteur s'en va vers le temple d'Aphrodite, pour demander à la Déesse de

transformer le marbre de la statue en chaire vive, ce qui arrivera par l'intervention directe de la Déesse, montrée au tableau suivant.



Fig. 3- Edward Burne-Jones, *Pygmalion et Galathée III. Les feux de la Divinité*, 1878, huile s/toile, Birmingham City Museums & Art Gallery

Ce tableau représente pour nous le moment différentiel de l'art : quand l'exécution de l'œuvre devient création de l'art. C'est un moment de transcendance. D'après Abellio c'est le moment de l'émergence de l'Ego transcendantal, mais cette interprétation n'est-ce pas exclusive.

L'exposé de l'artiste Clara Menéres pourra nous donner sur aspect plus de détails, puisque il s'occupe de l'œuvre d'art *acheiropoietos*, i.e. « non faite par la main de l'homme ».

Si l'artiste se connecte avec le Divin. Si l'artiste par de brefs instants se fait l'Un avec l'Esprit. Si l'artiste se fait pont et passage pour la présence du Sacré, ce n'est qu'un aspect qui peut ouvrir le chemin à de différentes théorisations et doctrines, mais maintenant ceci n'est pas mon propos, ni constitue non plus la question central.

La question centrale n'est-ce pas essayer de savoir d'où advient cette transformation, mais plutôt de remarquer que le cycle ne se termine pas là, puisque il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne modifie pas la vision initiale, constituant cette modification le propos final de tout vrai art.

C'est justement ce qui nous aide à apprendre la série de tableaux *Pygmalion et Galathée*, puisqu'à la fin *Pygmalion* devient amoureux de *Galathée* et, selon la légende, la prend comme épouse, ce qui représente une modification radicale de son point de vue initiale, concernant les femmes de l'île de Chypre, qu'il considérait plutôt licencieuses.



Fig. 4- Edward Burne-Jones, *Pygmalion et Galathée IV. L'âme atteint*, 1878, huile s/toile, Birmingham City Museums & Art Gallery

L'âme atteint ! Voici donc le but de tout art : la réalisation de l'Homme comme sujet créateur. Ou si vous voulez, comme sujet d'une perpétuelle Création : la création de soi-même.

Tel qu'Abellio le comprend, l'art est le niveau ultime de l'accomplissement créatif. L'art est le lieu et le moment où, selon le mythe de Pygmalion, l'âme atteint.

Et qu'est-ce que l'âme atteint, finalement ? La réponse vient de soi. L'âme atteint le propos de réinventer et de refaire vie. Par l'art, l'Homme se fait créateur de la vie puisque il a maîtrisé la création de l'art, et par là il arrive à ouvrir le livre des secrets de l'art de la création.

Après l'aventure de l'*Homo Faber*, l'Homme a besoin de franchir le seuil de la technoscience (les petits mystères) et arriver au plan d'une espèce de « gnonnaissance » (les grands mystères) de façon à mettre la vie au service de l'esprit.

Ce passage, qui comme nous l'avons vu n'est-ce pas une séquence temporelle, sera ouvert par l'artiste, ou mieux, par l'homme devenant artiste.

Pendant ce passage, ou pendant cette ouverture, la responsabilité de l'artiste est donc énorme. À mon avis, c'est plutôt à lui, et moins aux philosophes, aux scientifiques ou aux théologiens, qui conviendra la tâche de constituer cette culture de la connaissance, par l'expérience vécue et vraie de l'accomplissement de l'action, par la non-action (le mystère) de la création artistique, qui n'est d'autre chose sinon la transfiguration du sujet.



Fig. 5- Pygmalion se trouve dissocié du monde et de la vie, sans se lier ni à l'extérieur, ni aux autres...



Fig. 6- Pygmalion se rend à Galathée et la prend comme épouse les noces de l'art et de la connaissance

Le cycle vision-action-art constitue donc le cerne de la gnose abellienne, et l'auteur voit ce schéma dynamique comme un processus dont la compréhension conduit à la connaissance de l'interdépendance universelle, tout comme il le dit :

La compréhension de l'universalité de la structure sénaire de la vision, de l'action et de l'art, n'est dès lors pas autre chose que celle de l'interdépendance universelle qui relativise tout pouvoir et toute action. L'action transforme la sphéricité de la vision absolue en linéarité connective utilitaire.¹²

Sur ce point, la pensée d'Abellio est absolument claire : la compréhension, i.e. l'incorporation, de la suite intégrante des sénaires *vision, action, art* devient le seuil de la compréhension du postulat de l'interdépendance universelle – l'unique principe métaphysique de la théorie de la sphère sénaire universelle, selon son auteur. C'est donc par la perception de l'interdépendance universelle que l'authenticité de la vision est fondée, et cet instant-là possède pour l'auteur une importance capitale (sinon sacramentelle), puisque il désigne cet instant de « communion », tout comme Abellio le dit.

Seule la perception de l'interdépendance universelle, qui marque l'instant de la première communion, fonde dès lors l'authenticité de la vision. Tout le problème du pouvoir-être en l'homme, qui est le problème de la conquête du temps, consistera à rapprocher indéfiniment l'instant de la communion, qui est celui du sacrement ultime, de l'instant du baptême qui est celui du sacrement initial, ce dernier ouvrant à l'homme, de façon patente, la totalité de l'espace, tandis que le premier enferme en lui, de façon latente, la totalité du temps.¹³

Pour Abellio la « communion » est le sacrement ultime, et il apporte la vision de la totalité du temps, tandis que le sacrement initial – le baptême – amène à la totalité de l'espace.

Selon Abellio, l'authenticité de la vision représente la conquête du temps, obtenue dans un moment unique et sacramental, tandis que l'action restera inauthentique, comme il le dit :

¹² ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue...*, p. 140.

¹³ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue...*, p. 140.

L'inauthenticité de l'action est liée à la possibilité de sa répétition. L'authenticité de l'art à l'impossibilité de cette même répétition. Le passage de l'authenticité de la vision à l'authenticité de l'art, ne peut être qu'un passage sphéroïdal sans priorité de l'un ou de l'autre et par une compréhension et une réalisation de plus en plus intenses de l'un par l'autre et de l'autre par l'un. Le problème de deux authenticités absolues qui s'intensifient sans cesse l'une l'autre, tout en étant chacune fondée sur une saisie actuelle de l'infini, est évidemment paradoxal [...]. En introduisant à nouveau ici la notion de l'intensité relative des infinis successivement intégrés, nous touchons une fois de plus au paradoxe de la phénoménologie génétique : en étudiant la genèse des genèses, nous posons en termes de devenir l'être absolu sans devenir. Cette contradiction est celle de l'existence même.¹⁴

Pour que l'art se produise, il faut sa libération du cycle infernal de la répétition de l'action, tout en la surchargeant de sens ou, par contre, en la déchargeant de signes. Pour que l'art se produise, il faut se détacher, active ou passivement, de l'action qui empêche la synthèse des gestes transcendants du corps avec les fulgurances immanentes de l'esprit.

Je vois ici le cœur de la phénoménologie génétique même, telle qu'Abellio l'a conçue, peut-être constituant cette conception-là un œuvre d'art aussi : l'art de la création.



Fig. 7- Suite abellienne Vision-Action-Art à partir de Eduard Burne-Jones

Ces considérations sont fort pertinentes parce qu'elles nous aident à comprendre que la suite intégrante des sénaires *Vision-Action-Art*, à la fin, comme nous l'avons déjà remarqué, ne doit pas devenir intériorisé comme une séquence temporelle, mais plutôt comme une structure à tout le temps récurrente : l'émergence d'une nouvelle con-science (un saut).

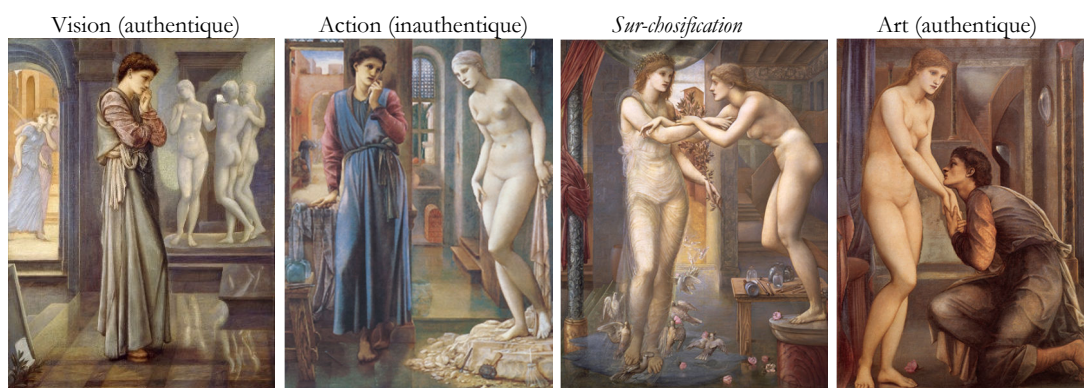


Fig. 8- Edward Burne-Jones, *Pygmalion and Galatea. Second Series*, 1875-79, oil on canvas, Birmingham City Museums & Art Gallery

Chez Pygmalion, la statue devient vivante parce que l'artiste se connecte avec la Divinité.

L'art introduit donc de l'imprévisibilité au long de l'histoire et à l'intérieur de la culture. Tout comme dans la recombinaison de la chaîne de l'ADN, l'art détient le pouvoir de recombinaison, de façon non répétable, les prédispositions qui forment la spécificité biologique et caractériel

¹⁴ ABELLIO, Raymond (1965), *La structure absolue...*, p. 141.

de chaque individu, avec les éléments extérieurs qui balisent et conditionnent son action. Et puisque là-dedans il y a toujours des éléments dont l'origine est lointaine, sinon primordiale, non seulement l'art recombine des éléments, pour ainsi dire, actuels, comme il recombine aussi des éléments plutôt originels, tel est le cas spécifique de l'ADN mitochondrial.

Cet aspect, comme on le sait, a révolutionné l'étude du processus d'hominisation¹⁵, et je suis assez convaincu que la compréhension du phénomène artistique pouvait avancer beaucoup plus, au moins à partir de son étude scientifique et notamment à l'intérieur de la méthodologie transdisciplinaire, si une incorporation des aspects ontologiques, plutôt immobiles, et des aspects sociaux, plutôt évolutifs, pouvait s'accorder, dans une juste mesure.

Mais ceci serait un programme d'une profondeur qui dépasse le présent exposé, et peut-être dépasse même la démarche personnelle (ou peut-être pas), si elle pourrait se convertir dans une recherche de toute une vie, comme d'ailleurs a été pour Abellio sa quête pour la constitution d'une gnose pour la modernité.

Ça doit rester donc en ouvert.

Pour l'instant, je finalise avec quelques considérations :

- La série des tableaux du peintre anglais Edward Burne-Jones *Pygmalion et Galathée* présente une forte homologie avec la suite *Vision-Action-Art*.
- Jamais Abellio ou ses proches, comme par exemple, Jean Pierre Dautun, n'ont parlé de ces tableaux (ni même pas du mythe) étant donc très improbable qu'ils les connaissent.
- L'adéquation de cette série au cycle *vision-action-art* est pertinente pour l'étude de l'opérativité de la *sphère sénaire universelle* (SSU).
- Cette adéquation sert d'argument pour défendre la thèse de l'universalité de la SSU, à cause de l'universalité de la légende de Pygmalion, puisqu'il s'agit d'un mythe grec.
- Désormais, nous nous référerons au sénaire comme *structure universelle* et non comme *structure absolue*, cette différence étant pertinente à plusieurs titres, puisque *structure absolue* nous parle d'un schéma ultime et unique, alors que *structure universelle* fait allusion plutôt à un symbole sacré, communiel et ouvert.

Remarques ponctuelles

- Dans le cycle *Pygmalion et Galathée* la transfiguration de la statue de marbre survient par intervention d'Aphrodite, déesse de la beauté, ce qui pourrait signifier que la transfiguration dont parle la légende est une transfiguration esthétique.
- Cette hypothèse n'est pas cohérente avec les attributs qui accompagnent la déesse, puisque le symbole d'Aphrodite/Vénus est la *coquille*, et non le *rameau d'olivier* qu'elle emporte quand elle insuffle de vie la statue.
- Le rameau d'olivier est plutôt l'un des attributs de Pallas Athénée, déesse de la sagesse et d'ailleurs déesse protectrice des arts.
- Ce disant, le propre de l'Art ne serait pas tellement la quête de la beauté, mais plutôt une expression de connaissance et une expression de sagesse, i.e. une *gnose*, ce que nous amène au titre de notre exposé : la connaissance comme l'un des beaux-arts.

¹⁵ Sur ce sujet voir: CANN, R.L., STONEKING, M., et WILSON, A.C., 1987, "Mitochondrial DNA and human evolution", *Nature* 325; p. 31–36. Voir aussi, cet article : "New Research Proves Single Origin Of Humans In Africa". URL: <http://www.sciencedaily.com/releases/2007/07/070718140829.htm>

- À partir de ce point, une voie de recherche assez inédite se présente : comment constituer une épistémologie de la création, pour reprendre la désignation proposée par Daniel Verney ? Comment saisir une connaissance qui serait au même temps une épistémologie de l'Art de la Création et de la Création de l'Art ?

José Guilherme Abreu
Porto, le 30 décembre 2015