

**José Guilherme Abreu**<sup>2</sup>

(En mémoire d'António Telmo)

*Nous regardons, grâce à la lumière du monde autour de nous, le tableau que cette lumière éclaire; mais pour en tirer le sens, ce n'est plus le tableau lui-même que nous considérons, mais notre faculté même de comprendre le trajet qui va de lui à notre compréhension de sa signification. Que cela nous soit clair ou non, à cet instant nous utilisons donc le mécanisme qui, à l'intérieur de notre propre regard, à partir du donné visible, mais à partir de lui seulement, fait de notre spectacle une vision. Et voici soudain que s'établit, en nous, sans jeu de mots, un lumineux rapport de rapports.*

Jean Dautun, *Le Philosophe en Méditation de Rembrandt*

*Application c'est savoir comment un morceau d'information s'adapte à notre vie. Implication ce n'est pas chercher des adaptations, c'est plutôt redéfinir.*

Douglas Paggit, *Mouvement de l'Église Emergente*

*J'ai vu quelque chose de tout à fait merveilleux. Non, je ne peux pas te dire quoi.*

Edmund Husserl, *Derniers mots*

## 1. Introduction

La compréhension phénoménologique de l'art, apparemment, ne convient pas à tous. Il y aura toujours des consciences qui ne seront pas disponibles pour chercher le sens de l'art à partir de l'interrogation concomitante de soi-même et de l'œuvre, ou si l'on préfère, pour se re(con)naître devant l'art, la culture, l'homme ou le monde, en tant que contenu visé et, en même temps, en tant que visée de contenu, la conscience transcendante s'éveillant, par la célébration spontanée et féconde de l'exercice de l'épochè.

Abellio en possédait, d'ailleurs, une conscience très lucide, et pour cela il accusait les phénoménologues disciplinaires de ne pas vivre phénoménologiquement, car, comme il le remarquait souvent «*l'épochè il faut la vivre!*»; il ne suffit pas de l'apprendre en tant que concept, puisque son pouvoir illuminatif n'est conséquent que s'il s'attache en permanence à notre vision, et devient le point de départ de nos pensées et de nos actions.

Vivre l'épochè est en effet un grand défi, et personnellement je suis assez convaincu que le don malheureusement très exclusif, de vivre en permanence à l'intérieur de l'épochè est le signe qui nous permettra de reconnaître le gnostique moderne<sup>3</sup>, comme quelqu'un qui cultive ce don ou, peut-être mieux, cet art.

Mais ne nous méprenons pas! S'il arrive que ce don, ou cet art, soient devenus, à un moment donné, exclusifs, cela ne nous autorise pas à penser qu'il en a été et en sera toujours de même, et en conséquence rien ne peut nous empêcher de le cultiver en nous, ainsi que rien ne peut nous empêcher de le partager avec l'autre, et d'essayer de partir à sa rencontre, puisque ce n'est autre que le propos de nos Rencontres annuelles. C'est de ce fait un paradoxe d'essayer de partager avec l'autre l'impossibilité même du partage.

D'ailleurs, les maîtres les plus importants (à penser ou à vivre) ont toujours tout fait pour partager et même pour étendre leurs visions et leurs illuminations. Bouddha, Moïse, Christ et Mahomet, par exemple, ont fait de leurs visions (et de leurs dons) la raison d'être de leur vie, et toute leur sagesse est devenue codifiée en doctrine, la plupart de l'humanité religieuse se reconnaissant dans un de ces quatre grands systèmes religieux.

---

<sup>1</sup> Conçue notre contribution aux Rencontres de Porto comme un commentaire analytique soutenu par des images, son texte a été écrit seulement après la conférence, et vise son approfondissement et développement.

<sup>2</sup> Je tiens à remercier à Madame Anne-Marie Grund pour la révision du texte en français.

<sup>3</sup> Le concept de gnose et de gnostique vient de la Tradition ésotérique, et pour cela l'expression «*gnostique moderne*» se présente comme problématique, comme une espèce de contresens ou paradoxe qui, pour le moment, ne sera pas discuté, mais seulement à propos des implications de l'application de la *structure absolue*.

Le propos de cette introduction est alors celui de préciser l'hypothèse de notre exposé: pensé comme une opérationnalisation de la structuration abélienne, il ne se conçoit cependant pas comme un exercice strict d'application de cette méthode au domaine spécifique de l'Histoire de l'Art, à partir de la constitution du champ pertinent de la sculpture publique et monumentale. Au contraire, le souci de notre démarche transcende celui d'une simple application, pour se concevoir comme moyen de dégager les implications que cette application même induit dans la connaissance spécifique de l'Histoire de l'Art, ainsi que sur la connaissance de rigueur, en général.

On voit maintenant le sens du titre de cet exposé: la recherche en Histoire de l'Art qui nous intéresse, ne se définit pas comme recherche scientifique. Malgré ses extensions<sup>4</sup>, la méthode de la science se tient encore limitée par le principe de l'expérimentation objective, et figée dans une combinatoire de procédures et de lectures disparates, submergées dans le fatras des probabilités statistiques.

Si cela peut amener à construire de plus puissants ordinateurs, ces ordinateurs par contre ne sont que des machines qui répètent, de plus en plus rapidement, les mêmes tâches routinières, ce qui nous permet de constater que la science d'aujourd'hui est surtout une science pensée pour servir la technique, et que ses approches ne conviennent pas à la connaissance de l'art, et conviennent encore moins à la connaissance de la gnose.

Ce disant, il ne faut pas oublier, comme le remarqua Jean-François Lyotard, quelle est la *Condition Postmoderne* dans laquelle se trouve immergé le savoir, dans les sociétés informationnelles: celle de « *la fin des grands récits* »<sup>5</sup>, ce qui nous met devant une crise globale des sciences, puisque l'horizon de la révolution informationnelle, c'est le monde entier.

Alors, il faut bien retourner à Husserl pour arriver à comprendre ce qu'impliqua, à son origine européenne, la crise des sciences modernes. Écoutons-le:

La crise d'une science, cela ne signifie rien de moins que le fait que sa scientificité authentique – ou encore la façon même dont elle a défini ses tâches et élaboré en conséquence sa méthodologie – est devenue douteuse.<sup>6</sup>

Le doute, l'indéterminisme ou l'incertitude sont d'ailleurs les signes et la mesure, actuels, de l'(in)exactitude des sciences. A ce sujet, Karl Popper remarquait que toute « *théorie qui n'est réfutable par aucun événement qui se puisse concevoir, est dépourvue de caractère scientifique. Pour les théories, l'irréfutabilité n'est pas (comme on l'imagine souvent) vertu, mais défaut.* »<sup>7</sup>

Après Auschwitz, la pensée, la culture, la science et même l'art sont tombés dans cette dialectique négative, dont parle Théodore Adorno<sup>8</sup>, et par là on arrive à comprendre mieux le sens du doute qui entoure les *grands récits*, dans le rapport présenté par Lyotard.

Mais cette condition négative, ce manque de clarté et de crédibilité qui entoure aujourd'hui la production de savoir, en bref, ce soupçon où les pouvoirs (et les résultats) de l'intelligence se voient, dès l'échec du cartésianisme, de l'idéalisme et du positivisme, émergés, Husserl les avait lucidement diagnostiqués et, en esprit, avait trouvé une forme de les surmonter, dans son œuvre philosophique la plus importante: *La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale*, dont l'écriture il laissa inachevée<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Colloque *Science et Conscience* [Cordova, 1979] ; MORIN, Edgar, *Science avec conscience*, Paris, Fayard, 1982.

<sup>5</sup> LYOTARD, J-François, *La Condition Postmoderne. Rapport sur le Savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 98.

<sup>6</sup> HUSSERL, E., *La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale*, Paris, Gallimard, 1976, p. 7.

<sup>7</sup> POPPER, Karl, *Conjectures et réfutations*, Paris, Payot, 1985.

<sup>8</sup> ADORNO, Theodore W., *Dialéctica Negativa. La Jerga de la Autenticidad*, Madrid, Akal, 2005.

<sup>9</sup> Selon Eugène Fink, « *aux trois sections existantes de l'œuvre devaient faire suite encore deux autres sections: la quatrième, qui aurait eu pour titre: 'L'idée de la reprise de toutes les sciences dans l'unité de la philosophie transcendantale' et la cinquième:*

Concernant le diagnostic, Husserl y écrit:

La façon exclusive dont la vision globale du Monde qui est celle de l'homme moderne, s'est laissée, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, déterminer et aveugler par les sciences positives et par la 'prosperity' qu'on leur devait, signifiait que l'on se détournait avec indifférence des questions qui pour une humanité authentique sont les questions décisives. De simples sciences de faits forment une simple humanité de fait.<sup>10</sup>

Un peu plus en avant, le philosophe précise la nature de ses question :

Les questions qu'elle exclut par principe sont précisément les questions qui sont les plus brûlantes à notre époque malheureuse, pour une humanité abandonnée aux bouleversements du destin: ce sont les questions qui portent sur le sens ou sur l'absence de sens de toute cette existence humaine.<sup>11</sup>

Et il termine son raisonnement :

Or sur la raison et la non-raison, sur nous-mêmes les hommes en tant que sujets de cette liberté, qu'est-ce donc que la science a à nous dire? La simple science des corps manifestement n'a rien à nous dire, puisqu'elle fait abstraction de tout ce qui est subjectif. En ce qui concerne d'autre part les sciences de l'esprit, qui pourtant dans toutes leurs disciplines, particulières ou générales, traitent de l'homme dans son existence spirituelle, par conséquent dans l'horizon de son historicité, il se trouve, dit-on, que leur scientificité rigoureuse exige du chercheur qu'il mette scrupuleusement hors-circuit toute prise de position axiologique, toute question sur la raison et la déraison de l'humanité et des formes de culture de cette humanité, qui fait son thème.<sup>12</sup>

En 1936, Edmund Husserl faisait ainsi le bilan de l'échec de la science positive. Mais il ne se déstabilise pas là. Il va aussi déployer un programme de refondation de la philosophie et, par là, de la science, centrée sur la découverte de la sphère de l'intersubjectivité transcendantale.

Concernant la fin, et le souci, de ce programme de refonte totale et absolue de l'apodicticité, Husserl écrit:

Il ne s'agit pas ici, de façon seulement abstraite, de faire de la science apodictique au sens courant, mais il s'agit que l'humanité réalise l'ensemble de son être concret avec une liberté apodictique dans une science apodictique, une science qui se réalise dans l'ensemble de la vie active de sa raison – c'est-à-dire de ce dans quoi elle est humanité; il s'agit, comme je l'ai dit, d'une humanité qui se comprend elle-même rationnellement, comprenant qu'elle est rationnelle dans le vouloir-être-rationnel, que cela indique et veut dire une infinité de la vie et de la tension vers la raison, que Raison justement signifie ce que l'homme en tant qu'homme désire dans son plus intime, ce qui seul peut le satisfaire, le rendre « heureux » que la Raison n'admet aucune séparation en raison « pratique », « théorique », « esthétique » et je ne sais quoi, encore qu'être-homme c'est être téléologiquement, c'est devoir être et que cette téléologie règne dans tout ce que nous faisons et, tout ce que nous avons en vue égoïquement, qu'elle peut y reconnaître toujours, par la compréhension de soi, le télos apodictique, et que cette reconnaissance de l'ultime compréhension de soi n'a pas d'autre forme que la compréhension de soi d'après des principes a priori, la compréhension de soi dans la forme de la philosophie.<sup>13</sup>

Presque criées comme dans un manifeste, les dernières pages de *Krisis* signalent, à la veille de l'enfer de la II Guerre Mondiale, la distance colossale qui se présente, quarante années

---

*L'imprescriptible tâche de la philosophie : l'auto-responsabilité de l'humanité' [...] à la problématique de cette cinquième section, correspond le texte tiré de K III 6, qui forme le paragraphe 73. ».* Vide, GRANDEL, Georges, *Préface*, In, HUSSERL, E., *La Crise...*, p. II.

<sup>10</sup> HUSSERL, Edmund, *La Crise...*, p. 10.

<sup>11</sup> HUSSERL, Edmund, *La Crise...*, p. 10.

<sup>12</sup> HUSSERL, Edmund, *La Crise...*, pp. 10-11.

<sup>13</sup> HUSSERL, Edmund, *La Crise...*, pp. 304-305.

plus tard, vis-à-vis du rapport de Lyotard. Et le plus curieux, c'est que Lyotard est quelqu'un qui connaissait assez bien la phénoménologie husserlienne<sup>14</sup>, et qui disait souvent « on porte Husserl sur le dos, il fallait bien savoir ce que ça veut dire ».

Ce que cela signifie, c'est que la leçon d'Husserl n'a pas été assimilée. Ni Heidegger, ni Sartre, ni Merleau-Ponty, ni même Finck (qui finira à côté d'Heidegger) ne l'ont assimilée.

Il ne s'agissait que d'un ingénieur des ponts-et-chaussées, chassé par sa collaboration et dissidence<sup>15</sup> avec Vichy et Pétain, qui trouva chez Husserl le pied nécessaire à la mutation de paradigme conceptuel, dont il sentait personnellement et vivement le besoin.

Et parce qu'il n'avait pas d'autre alternative, il commença à vivre phénoménologiquement sa crise, ce qui l'amènera au 'rendez-vous avec la connaissance'<sup>16</sup>, à cette émergence de la vie active de la raison, qui n'est autre que le propre de la philosophie, comme fusion illuminante de la liberté apodictique avec la science apodictique: la *gnose!*

A travers ces considérations, nous voulons montrer pourquoi notre approche n'est ni celle de la science, ni celle de la littérature ou de la poésie. Peut-être pourra-t-elle mieux se définir comme transdisciplinaire, au sens qui lui a été donné par Basarab Nicolescu<sup>17</sup>, de souci, simultanée, intégration et dépassement du savoir disciplinaire, dialectique qui doit beaucoup à Abellio, et dont l'ouverture reste signalée par l'axe vertical du *sénaire*.

L'art n'est donc pas une discipline. L'art est plutôt, comme le souligne Abellio, cette « *façon de faire* »,<sup>18</sup> laquelle ne peut qu'être le signe d'une spécifique « *façon de vivre* ».

Notre hypothèse, c'est que la façon de vivre artistiquement c'est la même que la façon de vivre phénoménologiquement, car il n'est pas possible que ce soit par hasard que les plus importants phénoménologues ont été aussi des artistes, notamment des romanciers.

Déjà Husserl, en 1906, dans la lettre qu'il a écrite à Hugo von Hofmannsthal, disait:

Le voir phénoménologique est donc proche parent du voir esthétique dans un art «pur»; seulement il est vrai que ce n'est pas un voir dans la perspective de la jouissance esthétique,

---

<sup>14</sup> LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie*, Paris, PUF, (coll. Que sais-je?), 1954.

<sup>15</sup> Selon nous, le comportement politique de Soulès/Abellio pendant l'Occupation reste encore mal compris. Il est intéressant de lire ce qu'écrit Antoni Cohen : «Georges Soulès n'est autre que Raymond Abellio, polytechnicien, ingénieur des Ponts et Chaussées, ancien de X-Crise et de « Révolution constructive », avec Georges Lefranc, membre du cabinet Spinasse sous le Front Populaire (Économie et Finances), puis secrétaire général du Mouvement Social Révolutionnaire fondé par Eugène Deloncle, proche de Déat et Laval pendant l'Occupation. Il conclut pour sa part les Journées du Mont-Dore par une déclaration sans concessions: '*Le bolchevisme nous menace à la fois d'une façon insidieuse et d'une façon brutale. Son irruption rendrait inutiles toutes nos recherches et tous nos efforts. Certes, la révolution communautaire sera pour nous la meilleure chance de couper la masse communiste de ses chefs irréductibles, car on ne lutte pas contre le bolchevisme en se contentant de remplir les prisons ou en essayant de légitimer un régime social d'exploitation et de misère. On lutte contre le bolchevisme en supprimant l'injustice sociale.*' (Vide, COHEN, Antoni, *Vers la Révolution Communautaire*, In, *Revue d'Histoire Contemporaine*, n° 51-2, Belin, Paris, 2004, p. 180-181) » ; et Charles Reymondon: «*Qui donc ne peut reconnaître le parallélisme avec l'évolution de Reich à Berlin, puis au Danemark, puis en Norvège, dans les mêmes années 1933-39, au cours de la seule décennie vraiment créatrice, vraiment socialiste et sexo-politique du siècle ? On peut dire que les deux hommes [Abellio et Wilhelm Reich], absolument sans se connaître, ont eu exactement le même cheminement, partant de points opposés, cependant : mais passant par le marxisme, la bio et sexo-politique, ce surmarxisme qu'est la recherche scientifique, l'un disait de 'l'Auto-régulation', l'autre de 'l'Interdépendance' universelles ; et tous les deux, aux dernières étapes de leur vie, évidemment 'la mystique'; exactement 'la gnose'* (Vide, REYMONDON, Charles, *Raymond Abellio de l'Erotisme Social à la Structure Absolue*, In, URL : <http://www.lucid-state.org/forum/showthread.php/7347-interview-d-Abellio-sur-la-structure-absolue>)

<sup>16</sup> COULON, Eric, *Rendez-vous avec la connaissance*, Le Manuscrit, 2004.

<sup>17</sup> «Comme le préfixe "trans" l'indique, la transdisciplinarité est en rapport avec ce qui est, en même temps, entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et *au-delà* de toutes les disciplines. Son objectif est la *compréhension du monde présent*, et l'un des impératifs pour cela est l'unité de la connaissance". In, NICOLESCU, Basarab, *O Manifesto da Transdisciplinaridade (Le Manifeste de la Transdisciplinarité)*, Hugin, 2000, Lisbonne, p. 35.

<sup>18</sup> ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 128.

mais bien plutôt dans la perspective de la recherche répétée, de la connaissance et de la constitution de déterminations scientifiques relevant d'une sphère nouvelle (la sphère philosophique).<sup>19</sup>

Art pur, c'est, en bref, un art non naturaliste: un art qui s'éloigne du réalisme, tout comme Françoise Dastur le précise bien, dans le commentaire à cette même lettre, en disant:

Husserl dans sa lettre à Hugo von Hofmannsthal affirme la parenté du regard phénoménologique et du regard esthétique. Ce qui réunit ces attitudes pourtant divergentes, puisque l'une poursuit la jouissance, alors que l'autre veut la connaissance, c'est la stricte mise hors de circuit, qui les caractérise toutes deux, de toute prise de position existentielle, que celle-ci vient de l'intellect, du sentiment ou de la volonté. Car, Husserl y insiste, il s'agit pour l'art d'atteindre à la «pureté» esthétique en s'éloignant le plus possible de la «vérité naturelle» et du réalisme, tout comme il s'agit pour la phénoménologie de mettre en question tout être et toute connaissance préexistants pour en élucider le sens immanent.<sup>20</sup>

Françoise Dastur va encore un peu plus loin quand elle observe que:

L'œuvre d'art en effet a cette vertu de nous «transporter» dans l'état d'abstention par rapport à toute position d'existence, voire de nous «contraindre» à la mise hors de circuit. De part sa seule existence, elle nous arrache à l'attitude naturelle et à la position d'être que celle-ci implique constamment, pour nous transporter au niveau du pur phénomène, non pas pour en élucider le sens, mais pour se l'approprier et en jouir.<sup>21</sup>

Nous touchons ici une importante distinction: l'art ne participe pas de ce souci de «*méta-autre-chose*» qui advient de la science et de ses applications techniques. L'art c'est l'achevé, par excellence, même si l'œuvre apparaît, ou semble, techniquement inachevée, car l'art n'est pas l'objet artistique en-soi, mais ce qui découle de lui, ou s'y cache, puisque comme le remarqua Heidegger, l'œuvre d'art c'est «la mise en œuvre de la vérité»<sup>22</sup>

Si l'œuvre est vraiment artistique, alors elle est toujours une création parfaite, au sens d'accomplie et réussie, même si elle est affreuse ou abjecte.

Le chemin de l'artiste n'est pas le chemin de l'édification de la connaissance, mais la connaissance de l'art amène à réaliser, dans la conscience, la déréalisation qui est le propre de l'art, et par là nous aide à ouvrir un chemin de vérité, vers la gnose.

## 2. Lectures phénoménologiques de l'œuvre d'art

Une des coïncidences extraordinaires de l'histoire de l'art, c'est la naissance, en 1906-1907, de la phénoménologie et celle de la peinture cubiste, ou mieux, de l'art moderne, le tout commençant avec les «Demoiselles d'Avignon» de Picasso, la même année de la prononciation par Husserl des Conférences «L'Idée de la Phénoménologie», où la réduction phénoménologique est posée «comme mot d'ordre inaugural de la philosophie».<sup>23</sup>

1907 est aussi l'année de la naissance de Georges Soulès, l'embryon du futur Raymond Abellio, après sa conversion phénoménologique, en Suisse, après la guerre.

Ces coïncidences appellent à une synchronicité pleine de sens. Art moderne, phénoménologie et conversion de soi, appartiennent à un même champ opératoire, car il n'y a pas d'art moderne sans éloignement du regard naturaliste, et la mise-en-opération de la phénoménologie exige beaucoup plus que la compréhension de ses concepts et la

---

<sup>19</sup> ESCOUBAS, Eliane, (traduction), *Une Lettre à Hugo von Hofmannsthal*, In, ESCOUBAS, Eliane (dir), *La part de l'œil*, n° 7, *Dossier: Art et Phénoménologie*, Bruxelles, Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, 1991, p. 14.

<sup>20</sup> DASTUR, Françoise, *Husserl et la neutralité de l'Art*, In, ESCOUBAS, Eliane (dir) *La part de l'œil*, n° 7, *Dossier: Art et Phénoménologie*, Bruxelles, Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, 1991, p. 21.

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>22</sup> HEIDEGGER, M., *L'origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 63

<sup>23</sup> ESCOUBAS, Eliane, *L'époque picturale: Braque et Picasso*, in ESCOUBAS, Eliane (dir), *La part de l'œil*, n° 7, *Dossier: Art et Phénoménologie*, Bruxelles, Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, 1991, p. 189.

maîtrise de son discours, puisqu'elle implique une pratique intégrale et permanente, et pas seulement une compétence spécifique, ce qui nous amène à l'idée husserlienne de conversion et/ou abellienne de transfiguration.

Pour montrer la *manière* dont des lectures phénoménologiques de l'œuvre d'art se constituent dans l'esprit du phénoménologue, on se rapporte au travail d'Eliane Escoubas.

Son texte, écrit à partir de l'analyse de toiles spécifiques<sup>24</sup> est trop long, et je retiens seulement ses passages finals:

Dans l'épôkhè cubiste, ce qui demeure, c'est le «pur voir»; c'est le «pur voir» qui fait «tableau» sur nos yeux. Le saisir et l'habiter sont un saisir et un habiter du «voir» par lui-même: du «voir» par le «voir»; ce qui suppose une différence, un pli du «voir». Le tableau cubiste est ce pli du «voir», ce pli de l'apparaître dans son inapparence même. Il est évidence du voir, du pur «voir», comme le «jamais vu» du voir.<sup>25</sup>

Qu'est-ce que le «pur voir»? C'est le voir qui habite, et qui est rempli, par l'art non-objectif? Le suprématisme de Kasimir Malevitch? Le conceptualisme de Joseph Kosuth?

Oui et non, à notre avis, parce que le «voir pur» est et n'est pas la «vision plastique pure», si par vision plastique on retient, comme le fait supposer l'emploi du mot, une vision de «formes visuelles», même si ces formes-là sont des formes pures, eidétiques.

C'est que la «vision pure» est plutôt vision de vision que «vision formelle», et même quand elle se donne comme «vision pure de formes pures», il arrive souvent que cette vision n'est pas l'image seule de la perception formelle, elle est aussi la perception ou la découverte du sens qui entraîne la forme pure: le sens de son apparition et transformation.

La différence entre ces deux visions pures est subtile, mais quand même capitale. Le «voir pur» plastique repose sur la vision de formes pures, mais statiques. La vision pure du sens de la forme trans-forme la forme, et ouvre le chemin de sa constitution génétique. C'est ce que l'on peut appeler le «voir génésique», habité par la «vision gnostique».

Par là, on arrive à Abellio car, comme il le souligne, le significat de sens est plutôt un significat dynamique, puisqu'il se rapporte toujours à une origine et à un devenir. La forme se trans-forme. Et quand la forme est figure vivante, la figure se transfigure.

On est alors devant le problème métaphysique. Ou, si l'on préfère, devant la problématique de l'initiation de la compréhension du sens pur. De cette façon, l'art sera notre chemin, et la gnose notre guide, pour l'aventure (et la venture) d'y parvenir.

Voyons comment Abellio entend le problème esthétique:

Eh bien, conformément à la méthode générale qui commande toute application de la «structure absolue», en commençant par le haut, c'est-à-dire en essayant de bâtir la maison en m'occupant, d'abord, de son toit, je vais partir du pouvoir le plus élevé, le plus intégrant de l'image: son pouvoir de transfiguration. [...]

Transfiguration: mot clé. La plus haute énigme. Ce mot est de dénotation imprécise, mais s'entoure de connotations nombreuses: esthétiques, affectives, religieuses, théologiques. Au sens faible, c'est la «transformation» d'une figure dans une autre. Au sens fort, ce mot évoque le «corps glorieux» de la tradition chrétienne, le «corps de lumière» du soufisme iranien.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Voici les tableaux : *Paysage à la Ciotat*, 1906-07, Braque; *Les Demoiselles d'Avignon*, 1906-07, Picasso; *Maisons à l'Estaque*, 1908-09, Braque; *Maisonnnette et arbres*, 1908-09, Picasso; *Femme assise*, 1909, Picasso; *Nature morte à la mandore et au métronome*, 1909, Braque; *Paysage à Ceret*, 1909, Picasso;

<sup>25</sup> ESCOUBAS, Eliane, *L'épôkhè picturale...*, p. 203.

<sup>26</sup> ABELLIO, Raymond, *Fondements d'Esthétique*, In, *Cahiers de l'Herne*, n° 36, Éditions de l'Herne, Paris, 1979, p. 146.

Mais, tout de suite, il ajoute deux remarques:

a) Le concept [transfiguration] introduit la notion d'une élévation, d'une purification. On dit «un visage transfiguré par le bonheur, par la joie», mais à l'inverse on dit «un visage défiguré par la peur, par la haine». La joie, le bonheur, l'exaltation dégagent les essences «du haut». En même temps, elles font rayonner. Ces essences par l'effet d'auto-diffusivité propre au Bien (Platon, saint Augustin). Il y a là un double processus de réduction et d'intégration.

b) Deuxième aspect: le côté abrupt de la transfiguration.<sup>27</sup>

Déjà ici, Abellio introduit la question du sens. Il ne se limite pas à décrire le phénomène de la transfiguration; il en dégage non seulement son sens, son mouvement (l'élévation), mais aussi sa téléologie, son destin (la purification), en même temps qu'en dégageant son sens, il observe que ni toute transformation de la figure devient une transfiguration, pour finir par préciser que la transfiguration n'est liée qu'à l'exaltation des essences «du haut». Ensuite, de paire avec la définition de «transfiguration» en mode d'amplitude, en délimitant la compréhension du phénomène, il introduit aussi la distinction en mode d'intensité, pour dire que la transfiguration est abrupte.

Pour illustrer ces premières approches, Abellio donne l'exemple du tableau *La Transfiguration* de Raphaël, qui est dans le Musée du Vatican.

Voici sa description:

Trois niveaux: en haut, en état de lévitation, le «corps glorieux» de Jésus entouré d'Elie et de Moïse; au niveau intermédiaire, sur le plateau sommital de Thabor, les trois apôtres Pierre, Jean et Jacques, accroupis, aveuglés par la nuée éblouissante dont ils ne peuvent supporter la vue et tenant d'ailleurs leur main à hauteur des yeux pour s'en protéger. En bas, au pied du mont, les autres disciples et la foule, incapables eux aussi de regarder la nuée (certains, les yeux baissés désignent seulement la lumière du doigt: ce sont des érudits, non des connaisseurs, ils ne savent que par ouï-dire). Mais, dans le coin droit du tableau, une famille amène aux disciples un enfant possédé pour le faire exorciser par Jésus. Cet enfant est un personnage clé du tableau. Son visage est révolté. Mais seul il lève la tête et tient ses yeux ouverts sur la nuée éblouissante. Nous verrons qu'il symbolise la présence nécessaire, dans tout phénomène de transfiguration, des essences du bas, les plus basses, les moins reliées, les moins intégrées. Dans ce tableau inspiré, où le bas n'est pas moins significatif que le haut, mais ne l'est que par lui, Raphaël pose la transfiguration comme un court-circuit fulgurant entre les essences du haut et les essences du bas.<sup>28</sup>

J'ai analysé ce tableau et j'ai mis en opération sa structuration sénaire, dans une Rencontre antérieure.<sup>29</sup> Je n'y reviens donc que pour montrer que la structuration abellienne, est beaucoup plus que la description phénoménologique de la forme ou de la géométrie du tableau, mais surtout elle devient une lecture des forces et des tensions de son sens total.

On sait qu'Abellio n'a pas beaucoup développé d'applications de la structuration sénaire. La raison de ce fait nous échappe, mais je crois qu'une des explications possibles, c'est qu'il était beaucoup plus intéressé à nous transmettre l'idée, la dialectique et le processus de ce qu'il nommait le pouvoir de structuration, qu'à nous transmettre des applications et des résultats pratiques, ce qui nous amène à la distinction, d'ailleurs, très abellienne, entre les semences et les fruits.

---

<sup>27</sup> Idem, ibidem.

<sup>28</sup> ABELLIO, Raymond, *Fondements d'Esthétique...*, p. 147

<sup>29</sup> ABREU, José Guilherme, *Les enjeux de la fascination et de la communion et l'avènement du Je transcendantal chez Abellio*, II<sup>es</sup> Rencontres de Seix, 2005. Aussi version portugaise, In, *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, Volume V-VI, 2006-2007, FLUP, Porto, pp. 15-30.

### 3. L'application de la Structure Absolue au domaine de l'Histoire de l'Art

Avant de poursuivre, il faut se rappeler de la description qu'Abellio se fait de la «Structure Absolue»:

Dans la vision naturelle ou empirique, je me vois, c'est un fait, en état de dualité simple avec le monde. Il y a face à face le monde et moi. Je vois tel objet, un livre par exemple, tel qu'il est rangé sur les rayons de ma bibliothèque, et le sens commun s'arrête à ce rapport simple: un livre et moi, le couple d'un objet regardé et d'un sujet regardant. Examinons cependant cette perception de plus près, et procédons, dirait Husserl, à la perception de cette perception même. Ce livre est un objet qui appartient au monde, et, pour qu'il soit visible, il faut déjà qu'il s'enlève en quelque manière sur le fond plus ou moins distinct, qui est lui-même le monde en tant que support unitaire et global des objets, car le monde n'est nullement la somme des objets, mais au contraire la condition *a priori* de leur apparition en tant que tels. Ce fond, cet horizon d'objectivité ne peut être thématisé, il ne tombe pas sous une vision effective, c'est au contraire lui qui rend effective toute vision. Pour tomber sous mes sens, pour *prendre un sens*, ce livre qui appartient au monde rejette donc dans une certaine grisaille, une certaine indistinction, le reste du monde, et établit par conséquent avec lui un premier rapport, celui d'un objet destiné à être perçu par rapport à un reste du monde non destiné à l'être. Disons, pour simplifier, qu'un tel objet devient *actif* (+) par rapport au reste du monde considéré comme *passif* (-). Il y a donc déjà – il y aura toujours – une dualité du côté du perçu, mais il y en a également une du côté du percevant, car il faut bien aussi que l'œil, qui perçoit le livre en s'intéressant spécialement à lui, s'ouvre et devienne lui aussi actif sur le fond mis en repos de mon corps devenant passif, et qui ne spécifie ou n'isole plus rien d'autre. Ici encore nous disons que l'œil devient *actif* (+) par rapport au reste de mon corps qui devient *passif* (-). Ce livre et mon œil ne sont en d'autres termes que des émergences *locales* d'une réalité *globale*, dans laquelle il convient de les ré-enraciner: toute autre vision est aliénante. Finalement, c'est à deux couples actif-passif et non à un seul que nous avons affaire, et la perception globale s'établit sous la forme d'une proportion: *livre/monde = œil/corps*; ou encore: *objet/monde = organe de sens/corps*; le signe intermédiaire «égab» ayant ici une signification conventionnelle, mais symbolique, sur laquelle nous reviendrons bientôt longuement.<sup>30</sup>

Ce passage, très connu (pour ceux qui s'intéressent à la gnose abellienne), est la description plus exacte et minutieuse qu'Abellio se fait de la «structure absolue».

Il est intéressant de comparer la description faite pour Abellio, avec celle qui est présentée dans le *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* (2006). Edité par Wouter J. Hanegraaff, et ayant comme collaborateurs Antoine Faivre, Roelof van den Broek et Jean-Pierre Brach, il s'agit peut-être du plus prestigieux dictionnaire universitaire/disciplinaire sur la gnose occidentale. La structure absolue y est décrite comme suit:

First, a horizontal cross (four angles of 90 degrees). Second, a vertical line which runs across that cross, passing through its middle. Third, the cross and the line are enclosed within a sphere whose center is the point of intersection between the horizontal cross and the vertical line. By the same token, the sphere has six poles (the four extremities of the cross, and the two extremities of the vertical line); the point of intersection is not a pole proper, but is considered as important as the poles themselves. This three dimensional figure is supposed to provide important insights into any domain (science, metaphysics, philosophy, psychology, history, etc), and into the relationships between them, provided that whenever one uses it, the poles have been properly “qualified” in accordance with the kind of enquiry one has chosen to carry out (i.e., the terms or notions one has decided to impart to each of the six poles, whenever one makes use of the sphere, must have been chosen in a pertinent way). Ontologically, as it were, the basic idea that underlies the figure may be summarized as follows. The two lines of the horizontal cross represent two dualities. The extremities of the one line stand respectively for our sens organ(s) and our

---

<sup>30</sup> ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...*, pp. 43-44.



body; the extremities of the cross's other line stand respectively for the "object" and the global "world" (the object "detaching" itself, in husserlian terms, from the world"). As a result we have two dualities, which are said to be "turning" or "moving" around; but not only horizontally, for they are also constantly either tending upward toward the upper part of the horizontal line (the "assumption" toward unity) or descending along its lower part (descent toward multiplicity). As for the center of the sphere, it stands for the "transcendental Self".<sup>31</sup>

Concernant ce passage, sans aller très loin et ne toucher que sa surface, je voudrais signaler quelques aspects qui, je le crois, méritent notre attention:

1. Cette description illustre bien le souci d'absence absolue de la conscience transcendantale de celui qui décrit.
2. Cette absence, pourtant, n'est que stylistique, sinon même rhétorique, car en dénommant le schéma de la 'structure absolue' comme un 'token'<sup>32</sup>, on s'aperçoit de la présence d'une connotation dépréciative.
3. Aussi, faut-il signaler que l'auteur de cette description a oublié d'explicitier les enjeux de l'aspect dynamique-dialectique de son fonctionnement. Il n'a pas parlé des pôles actifs (+) ni des pôles passifs (-), ni nettement de ces rotations.
4. Finalement, il est faux que «*This three dimensional figure is supposed to provide important insights into any domain*», car la 'structure absolue' n'est pas un ballon de cristal où l'on voit, projetés, des sortilèges de magie.

Et l'article termine par une évaluation de la gnose abellienne en ces termes:

By virtue of this, he remains one of the more interesting figures in French esotericism in the 20th century. In addition to his fame as a writer, he is also noted as an epistemologist whose views continue to be instrumental in fostering interdisciplinary research and reflections.<sup>33</sup>

Malgré cette reconnaissance explicite, l'article sur Raymond Abellio n'arrive pas à remplir deux pages, alors que celui de René Guénon en occupe quatre.

Ces remarques sont assez marginales, et par là je ne prétends que montrer la distance qui sépare la quête de sens transfigurante d'Abellio, de celle du savoir disciplinaire.

Par cette distance, par cette vraie *fosse de Babel*, on s'aperçoit à quel point il s'agit de deux paradigmes de connaissance absolument étrangers, l'un par rapport à l'autre.

Toute application de la 'structure absolue', si elle devient réussie, est contaminée de conceptions et intentions qui s'attachent à des enjeux de connaissance, fort rares.

Il faut bien, alors, reconnaître, avant de poursuivre, que le but de la structuration sénaire-septénaire, est celui d'appeler, en permanence, l'émergence perpétuelle de l'Ego Transcendantal, sujet-objet de la gnose abellienne, et pour cela son intérêt principal n'est pas de fonctionner comme un instrument de contrôle ou d'inspection de la réalité, mais de fonctionner comme une participation à ses processus, fonctionnant comme un catalyseur de l'intensification de la conscience intersubjective, pour que l'homme devienne de plus en plus humain, en se réalisant à tous les niveaux, par le projet de la gnose, dont le corrélat philosophique ne sera ni celui de la raison théorique, ni celui de la raison pratique, ni celui de la raison métaphysique, ni même celui de la raison dialectique mais, à notre avis, celui de la raison apodictique, tout en accord avec Husserl.

---

<sup>31</sup> ROUSSE-LACOURDAIRE, Jérôme, in, HANEGRAAFF, Wouter J. (Editor), FAIVRE, Antoine, BROEK, Roelof van den, BRACH, Jean-Pierre, *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Leiden/Boston, 2006, Brill, p. 1.

<sup>32</sup> Traduction: jeton. Une sorte de monnaie aux fonctions multiples (wikipedia.fr). On appelle aussi «jeton de casino» les plaques (métalliques ou plastiques) utilisées dans les jeux de hasard (wikipedia.fr).

<sup>33</sup> ROUSSE-LACOURDAIRE, Jérôme, ... p. 2.

Aussi, faut-il le préciser, les structurations sénaïres ne sont pas pensées pour être appliquées sur des choses (objets, personnes, évènements, situations), mais sur des champs pertinents, structurés par pôles de sens, croisés en quaternaire, dont la désignation et mise en opération finissent par introduire une grande subjectivité, sur tout exercice d'application.

Qu'est-ce alors qu'un champ pertinent et un pôle de sens? Abellio l'explique de cette façon:

Pour procéder à quelque niveau que ce soit, à la structuration, il faut, [...] se donner un champ et y désigner quatre pôles effectivement mobilisables dans une dialectique. Qu'est-ce qui procède à cette donation et à cette désignation? On ne peut que répondre: la connaissance «acquise», qui sort de son état de «synthèse passive» par un acte d'ailleurs immédiat de «synthèse active».<sup>34</sup>

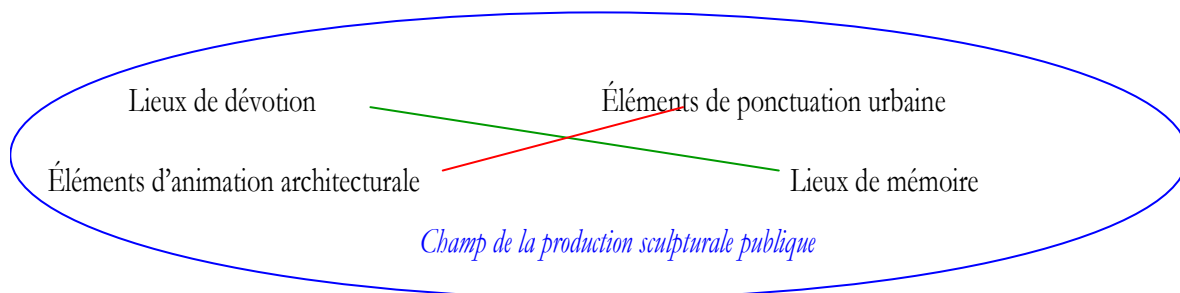
La méthodologie dépend alors de la connaissance 'acquise' de l'opérateur, et de sa capacité d'inversion de la synthèse passive en synthèse active.

Cette conversion du rapport de la conscience vis-à-vis du monde – la conversion phénoménologique – est donc le corrélat du processus permanent d'intensification de soi-même, dont la réussite ne dépend pas des conditions de l'extérieur mondain, ni même des caractéristiques psychiques de l'opérateur, mais plutôt de l'ouverture de la conscience transcendante à la perception de l'interdépendance universelle: *l'empire du sens!*

Toute expérience de l'application de la «Structure Absolue» devient, pour cela, initiatique. Elle devient, pour cela, contingente par rapport au degré de développement/consécration à cette initiation même.

Par ces remarques, nous voulons dire que l'application qui suivra n'est certainement pas définitive. D'ailleurs, d'autres la précèdent, celle-ci étant le produit de l'actualisation d'applications antérieures qui, maintenant, se précisent et se complètent un peu mieux.

Notre champ pertinent est celui de la Sculpture publique. Selon notre première approche du sujet<sup>35</sup>, et du point de vue de ces modalités spatiales/intentionnelles, il y a quatre polarités équatoriales fondamentales:



Il ne s'agit pas encore d'une vraie structuration sénaïre, mais on peut quand même y trouver deux paires d'oppositions croisées sur le champ selon deux axes, dont le premier, tracé en rouge, représente l'univers des «ornements» sculpturaux non narratifs qui s'élèvent sur le fond de certaines singularités architecturales, et celles qui s'élèvent sur le fond de certains ensembles urbains. Concernant l'axe tracé en vert, il s'agit de l'axe qui représente les «monuments» sculpturaux qui déploient des contenus narratifs, notamment ceux qui fixent des faits notables qui s'élèvent du fond indistinct de l'histoire humaine, et les autres qui fixent des croyances qui s'élèvent du fond indistinct des récits divins.

<sup>34</sup> ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...*, p. 24.

<sup>35</sup> ABREU, José Guilherme R. P. de *A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*, Tese de Mestrado, 1999, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Polocopiada; Edición 2005, *Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona*, Colección e-Polis, n° 3 ISBN: 84-475-2765-4, URL: <http://www.ub.edu/escult/epolis/guilherme/Porto.pdf>

L'axe rouge est, alors, l'axe des formes ornementales, et l'axe vert est celui de valeurs monumentales.

Plus tard, ce schéma primitif deviendrait complet avec l'inclusion des deux pôles verticaux, qui correspondent à deux espèces de monuments: ceux qui fixent des valeurs, des faits, des croyances ou des récits intégrants (ontologiques) – signes universaux et transhistoriques – et ceux qui fixent des figures, des groupes, des événements ou des contenus différentiels (ontiques) – signes sociologiques, historiques ou mondains particuliers.

Le résultat est le suivant:

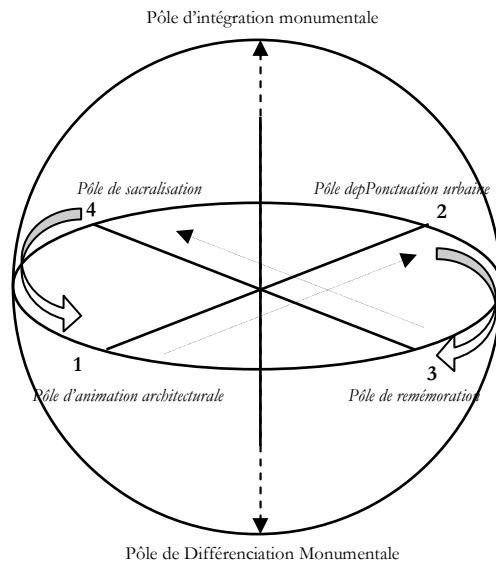


Fig. 1- Structuration sénaire de la Sculpture publique: *Schéma général*

Ce modèle n'est pas un point de départ, mais une synthèse finale. En effet, chacun des quatre pôles équatoriaux représente déjà le résultat d'une réduction et d'une structuration sénaire, dont la formalisation, dans le cas du *pôle 1*, se présente comme suit:

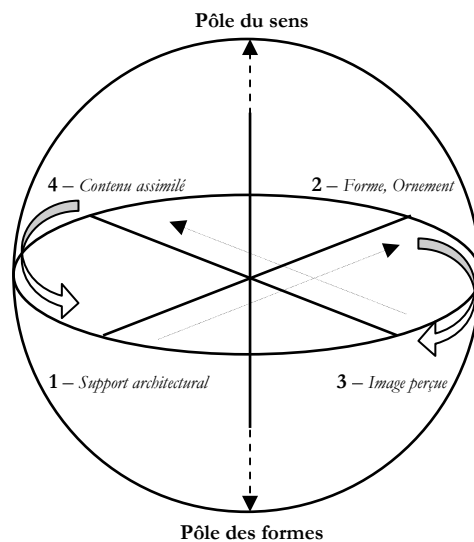


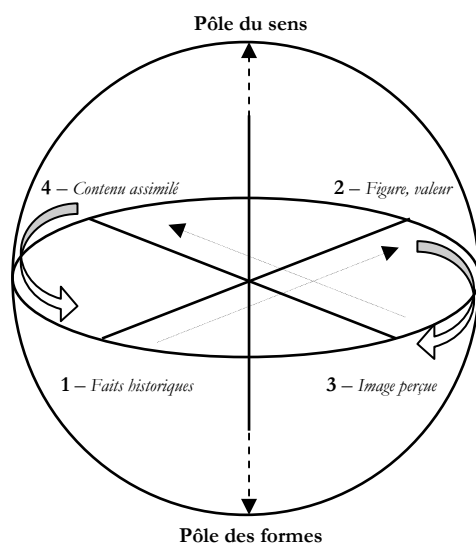
Fig. 2- Structuration sénaire de la Sculpture publique: *Sénaire des formes ornementales*

Ce disant, nous pouvons voir que le pôle 2 correspond à une intensification en mode d'ampleur du pôle 1, puisque s'élever sur un ensemble urbain est beaucoup plus significatif que s'élever sur une singularité architecturale, comme par exemple *la Colonne de juillet*, à la Bastille, vis-à-vis du groupe sculptural, *la Danse*, en face de l'Opéra, à Paris.

L'équivalent se passe avec les autres pôles de l'axe des valeurs monumentales. Un lieu de mémoire – pôle 3 – s'élève sur le fond des faits historiques, pour inscrire des signes

d'honneur personnel ou événementiel, d'échelle plus ou moins monumentale, destinés à la reconnaissance et à la célébration collective.

Le résultat se présente comme suit:



**Fig. 3-** Structuration sénaire de la Sculpture publique: *Sénaire de valeurs monumentales*

Concernant le schéma général, il manque la structuration de l'aspect, peut-être le plus pertinent: le double passage vers l'unité du sens et la multiplicité des formes.

À notre avis, cet aspect est le plus important de la mise en structure sénaire-septénaire de la sculpture publique, notamment de la sculpture monumentale. Il faut souligner que, selon notre vision, la sculpture monumentale confirme, de façon assez claire, la théorie abellienne de la double transcendance.

D'abord, il faut se rendre compte qu'il y a deux espèces de monuments sculpturaux: les monuments transhistoriques et les monuments historiques, selon notre classification.

Les *monuments transhistoriques* ou *eidétiques* sont les monuments qui déploient un sens universel, unifiant et intemporel. Ils monumentalisent l'idée pure et la forme eidétique, et fonctionnent comme signes unifiants pour la totalité des hommes, de la façon dont on pouvait le concevoir à l'époque de leur création. Le sens de leur message est celui de l'acclamation.

Les *monuments historiques* ou *doxiques* sont les monuments qui déploient un sens positionnel, local et temporel. Ils monumentalisent l'évènement, le fait et la figure historiques, et fonctionnent comme signes de différenciation de personnes, de groupes, de nations et d'époques, même si cela n'est pas assumé par le discours officiel. Le sens de leur message est celui de la proclamation.

Bien sûr, il n'y a pas de monuments transhistoriques et historiques purs, en-dehors de la conscience transcendantale car, comme le souligne souvent Abellio, il n'y a pas de pureté dans le monde.<sup>36</sup>

Voici quelques exemples célèbres de monuments transhistoriques, de différentes typologies et contextes:

<sup>36</sup> C'est justement pour cela que dans le schéma général (fig. 1), les extrêmes de l'axe des deux polarités verticales sont représentés par une ligne discontinue.



**Fig. 4-** Auguste Bartholdi (sc), Richard Morris Hunt (arch) *La Liberté éclairant le Monde*, 1886, Cuivre, Liberty Island, New York, USA.

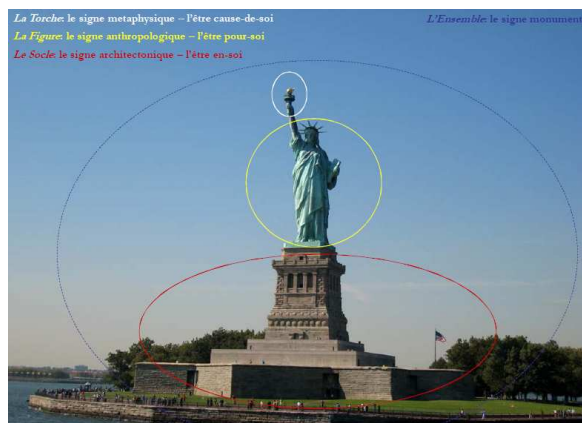
Érigée pour la commémoration du centenaire de la Révolution américaine, *La Liberté éclairant le Monde*, n'étant pas un pur monument eidétique, illustre assez bien le caractère universel et intemporel de son message.

En effet, s'il est vrai que ce monument a été érigé pour célébrer une date et un événement spécifiques, il faut pourtant remarquer qu'il ne représente aucun signe du temps de cette époque-là, car la statue déploie une figuration classique, en ce cas romaine, par la toge dont elle est revêtue; une architecture hellénistique, par la connotation de son socle qui retient celui du *Mausolée de Halicarnasse*; et une image, à son origine hellénique, par la présence de la torche, qui se rapporte à la pérennité de la flamme immortelle: le feu sacré que les grecs de la Grèce continentale portaient quand ils partaient vers la colonisation, en Jonie, ou ailleurs, pour fonder de nouvelles villes.

Bien sûr que la torche possède d'autres connotations, notamment celles qui sont en rapport avec l'illuminisme du XVIII<sup>ème</sup> siècle, car l'image de la torche est en rapport avec l'image de la Raison illuminante, et on peut bien soutenir que ce dernier est le rapport le plus direct.

Mais c'est précisément les rapports avec différentes époques, images et contenus qui caractérisent le monument transhistorique car, dans ce sens, il se connote à différentes époques, tout en se libérant des signes particuliers de l'espace-temps qui le construit. Aussi, c'est un monument qui déploie un idéal – la liberté – qui se présente plus comme un programme et un chemin à suivre que comme une réalisation accomplie ou systématisée en prescription, car il faut bien remarquer que la torche – symbole d'immortalité – est l'élément qui s'élève au sommet de la figure, alors que les plaques qui déploient la date de la Révolution américaine sont en bas, et en arrière-plan.

Voyons alors les signes qui composent le monument:



**Fig. 5-** Auguste Bartholdi (sculpteur), Richard Morris Hunt (architecte) *La Liberté éclairant le Monde* – Signes monumentaux et niveaux ontologiques de l'être au monde.

Ces trois registres hiérarchiques, aussi, s'accordent avec les trois niveaux ontologiques de l'être au monde, tout comme le déploie la figure 5.

Le Washington Monument représente un autre exemple de monument transhistorique:



**Fig. 6-** Robert Mills (arch) *Washington Monument*, 1848-88, marbre, grès et granit, Washington Mall, USA.

Malgré son titre très historique et positionnel, nous classons le Monument à Georges Washington comme monument transhistorique, parce que ce qui est le plus déterminant dans ce monument, c'est qu'il est plus consacré à la mémoire du fondateur de la République des États-Unis d'Amérique du Nord, qu'à la mémoire du Général Georges Washington. D'ailleurs, le Président des États-Unis, plus qu'une figure et une personnalité spécifiques, est un symbole du rassemblement de l'Union, celui qui vient en premier, comme le démontre la présence des drapeaux des différents États qui l'entourent.

Aussi, faut-il le remarquer, la typologie monumentale utilisée est l'obélisque, dont l'origine est égyptienne, bien que le dessin du Washington Mall, où le monument est situé, est dû à Charles Pierre l'Enfant. La configuration de ce dessin possède des traits maçonniques.

Voyons maintenant des exemples de quelques monuments historiques:



**Fig. 6-** Gutzon Borglum, *Mount Rushmore Memorial*, 1927-41, Keystone, South Dakota, USA.

Tout dans ce monument appelle à la *doxa*: la séquence temporelle de la succession des présidents, la reproduction réaliste des traits physiologiques, bien qu'expressifs, de leurs visages et finalement son ancrage dans les couches géologiques des montagnes du South Dakota, tout cela sont les signes d'une intentionnalité réaliste et d'une approche naïve, vis-à-vis du thème.

D'ailleurs, ces différences entre monument transhistorique et monument historique, ne résultent pas uniquement de l'application de la structure absolue, car elles se manifestent, à la fin, par la distinction ontologique entre *monument* et *statue*.

Déjà dans l'Épopée de Gilgamesh (XXVIIIème siècle Av. J. C.) qui est le récit narratif le plus ancien de l'humanité, on trouve cette distinction, dans deux de ses plus importants passages.

Là, le monument est mentionné, comme suit:

Alors Gilgamesh, le seigneur, [...] a dit au servent Enkidu: « *Je n'ai pas signé mon nom sur des briques, comme mon destin me l'avait décrété. De sorte que je parts vers le pays où le cèdre est planté. Je placerai mon nom à l'endroit où sont inscrits les noms des hommes célèbres; et où il n'est pas encore écrit le nom d'un homme, alors là je bâtirai un monument pour les dieux. À cause du mal qui est sur terre, nous irons à la forêt et nous détruirons le mal, parce que dans la forêt vit Humbaba, dont le nom est Grandesse, un féroce géant* ». <sup>37</sup>

Et la statue est mentionnée ainsi:

Le lendemain aussi, au point du jour, Gilgamesh se lamenta; il pleura pendant sept jours et sept nuits sur Endiki, jusqu'à ce que le ver se colla à lui. Seulement alors il abandonna la terre, parce que les Anunnaki, les juges, s'approprièrent de lui. Alors, Gilgamesh publia une proclamation au travers du pays, les convoca tous, chaudronniers, orfèvres et maçons et leur ordonna: «Faites une statue de mon ami»

Si on compare ces deux passages, on arrive à ces différences:

Associé à monument:

- *Je n'ai pas signé mon nom sur des briques*
- *Je placerais mon nom [...] où il n'est pas encore écrit le nom d'un homme*
- *Là je bâtirai un monument pour les dieux*
- *Nous irons à la forêt et nous détruirons le mal, [...], dont le nom est Grandesse, un féroce géant.*

Associé à statue

- *Au point du jour, Gilgamesh se lamenta.*
- *il pleura pendant sept jours et sept nuits sur Endiku*
- *Alors, Gilgamesh publia une proclamation au travers du pays.*
- *les convoca tous, chaudronniers, orfèvres et maçons et leur ordonna: «Faites une statue de mon ami»*

En synthèse, on peut conclure que:

- Monument: *sans nom; érigé aux dieux → intentionnalité éthique: vaincre le mal (ex: Grandesse - géant féroce)*
- Statue: *perpétuation d'un nom (Enkidu); érigé aux hommes → intentionnalité sociologique: fixer la mémoire et promouvoir l'hommage.*

Sans doute que la distinction classique entre *monument* et *statue* n'a rien en commun avec celle que je viens de proposer. Même s'il s'agit d'un monument sculptural, le monument est normalement défini du point de vue typologique comme une «édification commémorative qui combine des formes sculpturales avec un support ou une structure architecturale», alors qu'une statue se définit comme une «sculpture qui représente une figure humaine ou animale en corps entier et en ronde-bosse».

Je crois que cette distinction, même s'il est vrai qu'elle est précise en ce qui concerne les caractéristiques formelles, il faut reconnaître qu'elle laisse en dehors le principal: le sens de

---

<sup>37</sup> A Epopeia de Gilgamesh, (traduction Miguel Júdece, a partir de l'anglais)

leur différence. D'ailleurs, entre une statue allégorique et une statue réaliste, s'il est vrai que toutes les deux sont typologiquement des statues, leurs différences sont tout de même énormes par rapport à ce que les deux prétendent représenter.

On voit la «preuve» de ces différences, par le biais d'exemples illustratifs: La Colonne de juillet, surmontée par la statue «le Génie de la Liberté» et la Colonne de Vendôme, surmontée par la statue de Napoléon Bonaparte.



**Fig. 6-** Jean-Antoine Alavoine (arch) et August Dumont (sc.), *Colonne de Juillet*, 1840, Paris;

**Fig. 7-** Vivant Denon (arch.) et Antoine Denis Chaudet, *Colonne de Vendôme*, 1810, Paris.

Typologiquement, les deux monuments sont très semblables. Pourtant, concernant leur sens, ils sont, en effet, très différents. Le premier, tel que la *Statue de la Liberté*, est un monument qui acclame la valeur universelle et intemporelle de la *Liberté*, dont la personification est la statue allégorique le *Génie de la Liberté*. Le second, est un monument qui proclame la mémoire d'un personnage historique – le fondateur de l'Empire français – dont la statue réaliste couronne la colonne, tout en adoptant le modèle de la colonne érigée par l'Empereur Trajan, à Rome.

Aussi faut-il apprendre que la différence de leur sens n'est pas de moindre importance, car le fait que la *Colonne de Vendôme* a été renversée pendant la Commune de Paris, alors que la *Colonne de Juillet* ne l'a jamais été est tout à fait illustratif de cette différence.

Pour tout cela, on peut s'apercevoir du besoin de révision de la théorie moderne du monument: une théorie qui n'a pas tellement avancé depuis les travaux de Aloïs Riegl (1903).<sup>38</sup>

L'étude plus récente – et plus indépendante de l'approche spécifique de l'(archéo)logique patrimoniale – est due à Régis Debray. Développée à partir des thèses de la médiologie, la théorie de Debray propose une classification non typologique, mais sémantique.<sup>39</sup>

J'ai discuté cette théorie dans ma thèse doctorale<sup>40</sup>, et je n'y reviendrai pas.

<sup>38</sup> RIEGL, Aloïs, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, 1903, trad. Espagnole, Visor, 1987, Madrid.

<sup>39</sup> DEBRAY, Régis, *Trace, Forme ou Message ?* In, DEBRAY, Régis (dir.), *Cahiers de Médiologie*, n° 7, Gallimard, 1999, Paris.

<sup>40</sup> ABREU, José Guilherme R. P. de, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2007, Texto policopiado, Capítulo II (*Monumento e Monumentalidade*) pp. 17-64. Cet ouvrage sera accessible sur le website de *Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa*.



Il faut cependant signaler que Régis Debray se rapporte à toutes les espèces de monuments (historiques, archéologiques, esthétiques et sculpturaux), non pour établir des différences typologiques, mais pour proposer des différences sémantiques, en défendant la présence de trois types: monuments message, monument forme et monuments trace.

Comme il l'est illustré par chaque désignation, les «monuments message» sont ceux qui déploient une valeur narrative; les «monuments forme» sont ceux qui se rendent notables par leur valeur esthétique; et les «monuments trace» sont notables par leur valeur de témoignage d'un passé historique ou archéologique.

Notre théorie ne contemple pas cette dernière classe, car le champ de la sculpture publique et monumentale, entendue comme une des branches de l'Art public, ne comprend pas d'œuvres archéologiques ou historiques sans valeur esthétique ou esthétique/narrative<sup>41</sup>, puisque notre approche n'est pas la même que celle des théories du patrimoine culturel. Quand même, il y a une troisième classe qui correspond à l'intensification de deux pôles de sculptures narratives, alors que les sculptures narratives résultent de l'intensification des sculptures ornementales.

Ce disant, le schéma général se présente ainsi (fig. 1):

1. *Axe des Sculptures ornementales (éléments d'animation architecturale et éléments de ponctuation urbaine).*
2. *Axe des Sculptures narratives (lieux de mémoire et lieux de dévotion)*
3. *Axe des Monuments-pôle (monuments eidétiques et monuments doxiques).*

Bien entendu que, bien que dialectique, cette structuration reste classificatoire, et ne demeure pas entièrement statique, seulement à cause de deux dynamiques vraiment structurelles:

1. Sur le plan équatorial, les quatre polarités sont en tension les unes avec les autres, et entraînent entre elles une dynamique évolutive, quand les polarités unifiantes (*Lieux de Dévotion* et *Éléments de Ponctuation Urbaine*) deviennent dominantes, ou alors, involutive, quand deviennent dominantes les polarités différentielles (*Lieux de Mémoire* et *Éléments d'Animation Architecturale*), par la suprématie de l'une ou de l'autre des polarités verticales<sup>42</sup>.
2. Indépendamment de ces forces équatoriales, les deux polarités verticales entraînent, elles aussi, une influence directe sur les deux polarités de l'axe narratif, et intensifient chacun de ces pôles, ce qui donne origine à un *feed-back* social positif (d'initiative institutionnelle ou d'appropriation plébéienne) qui finira pour se centrer sur des monuments spécifiques, qui deviennent ainsi des *monuments-modèle*, et serviront comme paradigme pour des créations standard de *monuments doxiques* ou de *monuments eidétiques*.<sup>43</sup>

Ces derniers développements, je ne les ai pas encore suffisamment maîtrisés. Cependant, je peux déjà avancer que la sculpture publique est un champ pertinent qui permet de très riches et fécondes applications de la structuration sénaire-septénaire, qui vont bien au-delà des cycles des typologies sculpturales.

---

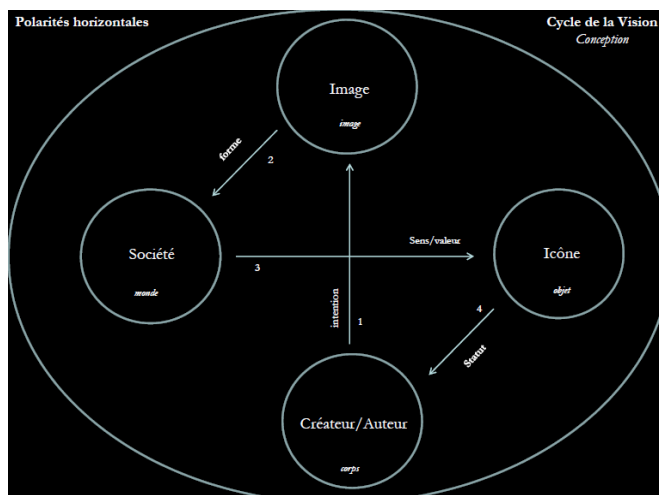
<sup>41</sup> C'est en effet une décision qui peut-être discutable, car il y a des mouvements d'*Art public*, où les plaques de la mémoire (bien que des arbres de mémoire) méritent des entrées d'inventaire ([www.bcn.cat/artpublic](http://www.bcn.cat/artpublic)). En tout cas, il faut se rendre compte que le champ de l'*Art Public*, puisqu'il s'agit d'un domaine très hétérogène et pluridisciplinaire, est beaucoup plus ouvert que celui de la *Sculpture publique*, où nous nous plaçons.

<sup>42</sup> Il est aussi possible de vérifier des variations si les polarités unifiantes dominantes sont les *Lieux de dévotion* ou les *Éléments de ponctuation urbaine*. Dans le premier cas, il s'agit d'une période d'unification sacralisante. Dans le deuxième, il s'agit d'une période dé-sacralisante. Aujourd'hui, c'est la situation dominante.

<sup>43</sup> Il n'est pas non plus impossible que les polarités verticales intensifient localement les polarités de l'axe non-narratif ou plastique (monuments-forme), mais cela aura toujours tendance à devenir marginal, sinon exceptionnel, parce que la reconnaissance sociale normalement requiert un discours ou un contenu rhétorique pour s'y fixer. Si cela se passe ainsi, on serait alors devant une période plutôt gnostique, dont le vide et le silence des discours et des faits seraient le signe d'une compréhension absolue et lumineuse.

Par exemple, dans le domaine de la production sculpturale, on peut aussi structurer la séquence *vision, action, art*, dont parle Abellio.

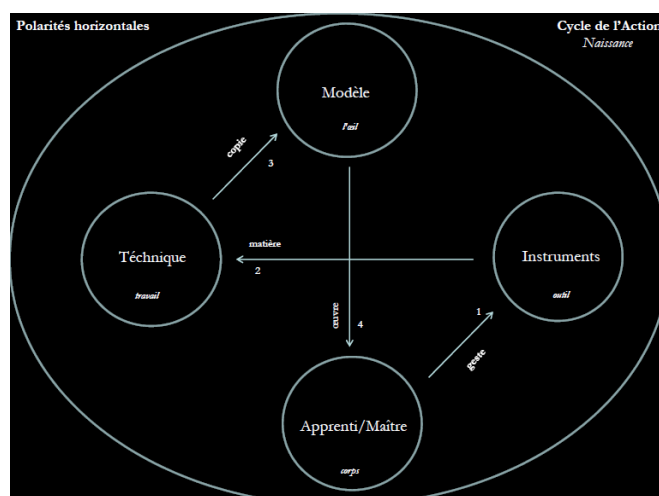
À notre avis, le *cycle de la vision*, d'après le champ de la sculpture, se structure de cette façon:



Ce cycle correspond à l'étape de la conception. Au commencement, on trouve *l'auteur* (créateur érudit ou autodidacte) avec toute sa connaissance, toute son expérience et toute sa puissance assimilées par son corps, en tant que réservoir et source d'intentions. De ce fonds obscur, jaillit une *image* (1) qui s'individualise, en s'intensifiant. Si cette image est bien conçue en tant qu'œuvre d'art public, elle change de sens et tourne vers la *société* (2), en devenant une forme reconnaissable et/ou utile. Si cette société ou communauté se reconnaît dans cette forme artistique, elle l'adopte en tant que son *icône* ou *ex-libris* (3). Finalement, l'auteur se consacre en tant qu'artiste, en bénéficiant du statut qui lui est donné par l'œuvre d'art, qui par cette dernière phase, change de sens et retourne au pôle initial, tout en transfigurant l'auteur en artiste (4).

Par ce cycle, on arrive à comprendre l'aspect qui définit, en théorie, un sculpteur public bien constitué, c'est-à-dire, un sculpteur dont l'œuvre n'exprime pas uniquement son ego (le moi), mais se constitue en visant l'expression de tous (le Je ou le Nous). Il peut arriver que ce sculpteur soit un très mauvais exécutant. Quelqu'un qui possède une bonne formation théorique, mais qui ne maîtrise pas le métier, la technique ou même le goût.

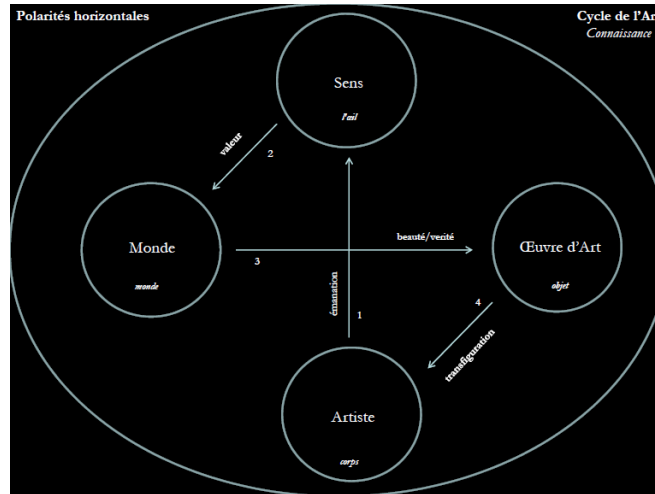
Ensuite, le *cycle de l'action*:



Par ce cycle, c'est le geste de l'homo faber qui commande. L'initiative appartient encore à l'auteur, mais il n'attend pas que l'image de l'œuvre «naisse» de son corps, il se détourne de

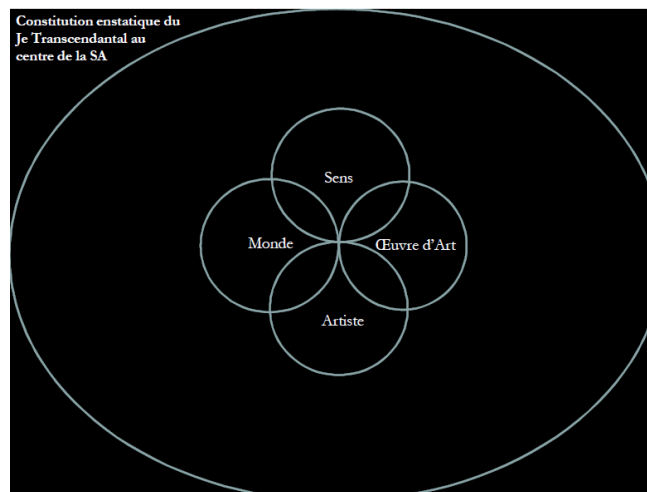
soi-même et se tourne vers le monde en cherchant les instruments (1) avec lesquels il apprend à modeler la matière. Ces expériences finiront par amener à la maîtrise d'une technique officinale et/ou officielle (2). La forme résultante ne dépend pas de l'imagination de l'auteur et tend à suivre des modèles extérieurs à soi-même (3)0, qu'il apprend à exécuter, comme c'est le cas de la statuaire. Finalement, cet auteur est reconnu comme un artiste académique (4), et s'occupera surtout de l'exécution de monuments doxiques.

Ensuite, le *cycle de l'art*:



Dans ce cycle, l'auteur est dès le premier moment artiste. Un artiste, pourtant, qui ne crée pas des images, qui ne copie pas des formes, mais qui découvre ou produit du sens (1). Cette découverte ou production de sens se tourne vers le monde, pour y inscrire de la qualité et de la valeur (2). Cette valeur s'intensifie, et finit par recouvrir tous les objets qui deviennent pour cela des œuvres d'art (3). L'accomplissement de ces enjeux et de ce pouvoir finissent par provoquer la mutation de l'artiste, lui-même se constituant en tant qu'entité parfaite touchée par la grâce de la révélation ou de l'illumination (4), et le signe de cet accomplissement se manifeste par le don de ne produire que de l'art.

Finalement, le cycle interminable des communions:



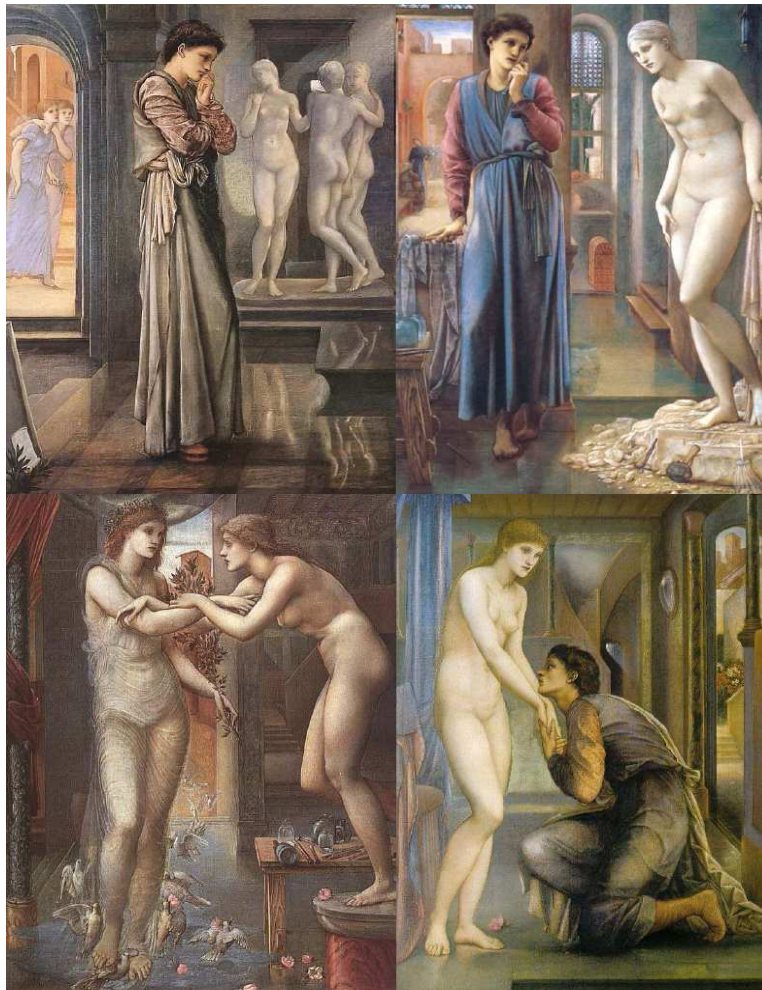
Ce cycle n'est pas vraiment un cycle car, comme le disait Abellio, il est le «moment ultime» qui vraiment «fonde», au sens double de fusion et de fondation, un «univers chaque fois plus ample et plus intense», à mesure qu'il se densifie et se con-dense:

À partir de la première communion, toute nouvelle communion sera répétition de la première, comme celle-ci fut répétition du baptême, avec amplification et intensification

corrélatives. [...] Dans la première communion, l'homme s'est uni à son premier autrui, à sa première femme. Toutes les communions subséquentes seront unions avec d'autres autrui dans le dépliement sans fin des connexions qui se faisant de plus en plus nombreuses et polyvalentes lui fonderont chaque fois un univers plus ample et plus intense. Mais chaque communion fonde à elle seule un univers.<sup>44</sup>

Ce disant, ce sacrement est vraiment le moment initiatique de l'accomplissement – la confirmation – de la fusion de toutes les dualités, dans l'unité vécue du continuum de l'altérité. Mais cette fusion et cette fondation sont, en même temps, perpétuelles et sans fin car, en arrivant à ce seuil-là, on s'aperçoit qu, depuis toujours, tout s'est passé de cette façon, et que l'accomplissement de l'art correspond à l'accomplissement initiatique de l'être.

La même «succession intégrante des sénaïres», nous l'avons trouvée aussi dans le cycle des quatre tableaux *Histoire de Pygmalion* (1869-79), d'Edward Burne Jones.



**Fig. 8-** Edward Burne-Jones, *Histoire de Pygmalion 1: le cœur désire*, 1869-79, huile/toile, Museum of Birmingham.

**Fig. 9-** Edward Burne-Jones, *Histoire de Pygmalion 2: la main s'arrête*, 1869-79, huile/toile, Museum of Birmingham.

**Fig. 10-** Edward Burne-Jones, *Histoire de Pygmalion 3: la divinité insuffle la vie*, 1869-79, huile/toile, Museum of Birmingham.

**Fig. 11-** Edward Burne-Jones, *Histoire de Pygmalion 4: l'âme atteint*, 1869-79, huile/toile, Museum of Birmingham.

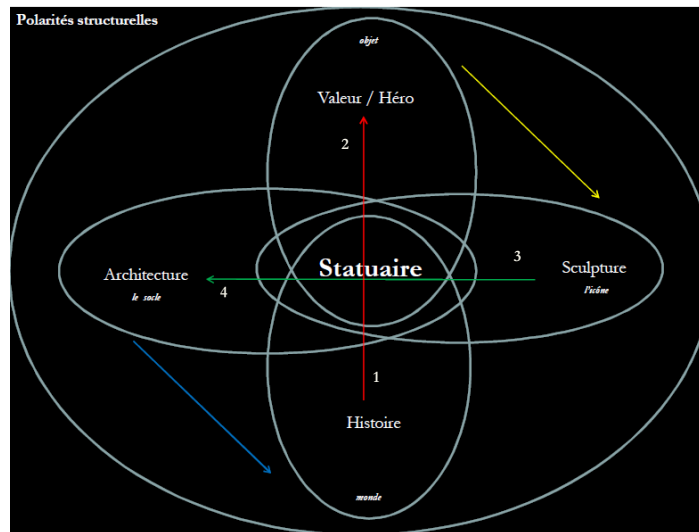
Il est vrai que jusqu'ici, nous n'avons que fait l'approche de la sculpture monumentale du XIXème siècle, ou, en utilisant le jargon des historiens de l'art, la «statuaire commémorative».

Cela ne signifie pas que la structuration sénaire-septénaire ne peut s'appliquer qu'à des cas, pour ainsi dire, classiques. Bien au contraire, comme nous le montrerons plus tard. Le seul motif de notre choix du XIXème siècle, c'est qu'il est bien connu et déjà assez bien

<sup>44</sup> ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...*, p. 151

caractérisé, sous ses aspects historiques, ce qui nous dispense de les décrire et de les analyser.

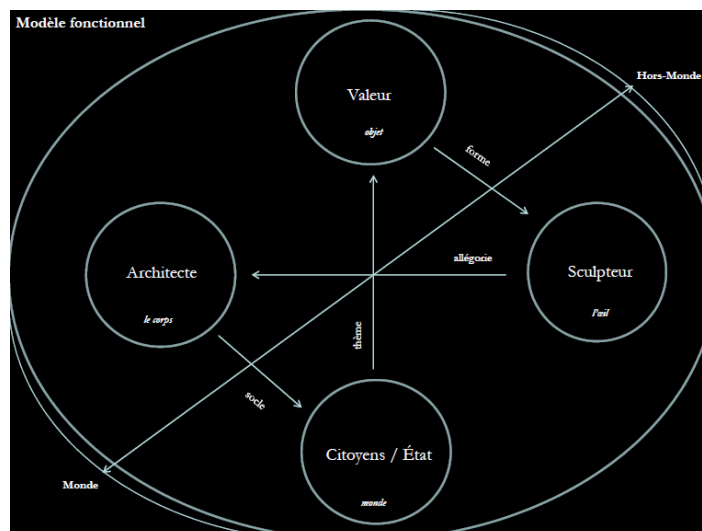
Voyons donc, en continuant dans cette voie, la structuration de la production, du point de vue des enjeux structurels:



Les polarités structurelles de la statuaire du XIX<sup>ème</sup> siècle sont les constituants disciplinaires et sémantiques qui composent le champ communicationnel dont la statuaire se fait le moyen narratif et décoratif.

Ainsi, dans un premier temps, du fonds indistinct de l'Histoire émerge un héros ou un évènement qui se présente comme valeur (1). Ensuite, cette valeur change son sens sémantique pur et devient icône (2) par le biais de la médiation du support sculptural. Pour qu'il soit présent dans un lieu, l'icône s'installe sur un socle architectural (3) et se constitue en tant que corps physique. Le cycle se complète avec le retour au monde (4), dont le sens s'accroît par l'inclusion du monument statuaire.

Aussi, concernant les polarités eidétiques, on arrive au modèle fonctionnel:



La description structurelle est la même. Ce ne sont que les aspects qui les assistent qui se modifient, en restant toujours à l'intérieur du paradigme statuaire du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Dans ma thèse doctorale, j'ai essayé de structurer les passages – *stases* et *ek-stases* – de l'évolution du paradigme de la monumentalité sculpturale moderne, à partir de l'étude de la

sculpture monumentale portugaise entre 1948-1998. Je n'y reviendrai pas, parce que j'ai déjà fait l'approche de ce thème dans mon exposé des Rencontres de 2006.

Ce que maintenant je vais essayer de faire, c'est d'illustrer le passage le plus abrupt du paradigme de la monumentalité statuaire vers le paradigme de la monumentalité postmoderne, au travers de l'analyse de deux cas absolument illustratifs de ce que l'on peut désigner comme monument eidétique (transhistorique) et mémorial doxique (historique).

Avant de continuer, il faut nous détenir un peu sur cette nouvelle notion de mémorial, vis-à-vis de la notion de monument. Concernant cette différence, Arthur Danto écrit, à propos du *Vietnam Veterans Memorial*, à Washington DC:

We erect monuments so that we shall always remember, and build memorials so that we shall never forget. Thus we have the Washington Monument but the Lincoln Memorial. Monuments commemorate the memorable and embody the myths of beginnings. Memorials ritualize remembrance and mark the reality of ends. The Washington Monument, vertical, is a celebration, like fireworks. The Lincoln Memorial, even if on a rise, presses down and is a meditation in stone.<sup>45</sup>

La distinction que Danto établit entre monuments et mémoriaux -tout comme celles présentées par Debray-, est une distinction non typologique ou formelle, mais tout à fait une distinction intentionnelle, visant le sens de son contenu.

Cette distinction sert à montrer qu'il n'y a pas de contradiction ni de décalage abyssaux entre la structuration abellienne des phénomènes, et celle de la pensée disciplinaire la plus avancée. Le tournant qualitatif et intentionnel des deux est le même. Ce qui les sépare, c'est plutôt une question d'intensité, d'accent et de mise-en-opération, qu'une vraie dissonance.

C'est ce qui arrive avec la différence entre monument et mémorial, car en fait la différence majeure, c'est que le monument, exaltant des valeurs positives, est universel et intemporel, et pour cela même, il rassemble et unifie, ou tout au moins il a cette intention, alors que le mémorial, parce qu'il regrette des faits ou des mémoires négatives, fixe le temps et les événements, et pour cela, différencie et divise. Le premier vise l'immatériel et l'esprit: l'hémisphère du haut de la structure absolue, alors que le second vise la matière et le temps: l'hémisphère du bas de la structure absolue.



Fig. 12- Yoko Ono, *Imagine Peace*, 2007, Ile Videy, Islande. Vision nocturne

Voyons des exemples tout à fait récents:

Comme son nom l'indique, il s'agit d'un monument à la paix, d'un monument plutôt transcendantal que factitif, car la paix à laquelle le monument fait signe, c'est une paix

<sup>45</sup> DANTO, Arthur C., *The Vietnam Veterans Memorial*, In, DANTO, Arthur C., *The Wake of Art: criticism, philosophy and the ends of taste*, G+B Arts International, 1998, Amsterdam, p. 153.

imaginée. Il est construit par un puits de lumière dont la clarté, pendant la nuit, atteint des kilomètres de hauteur. Sur son mur, la phrase: *Imaginez la paix*, est écrite en 24 langues.



**Fig. 13-** Yoko Ono, *Imagine Peace*, 2007, Ille Vídey, Islande. Vision diurne

Il est intéressant de faire la comparaison entre ce monument et la statue de la liberté, car la différence entre eux signale la différence entre la monumentalité du XIXème siècle et celle du XXIème. Et le plus intéressant, c'est que ces différences sont en même temps très larges et très minces. Larges, au niveau de la forme et de l'image. Minces, au niveau de la structure de la forme et des propriétés de sens qui en découlent, et qui font de cette œuvre d'art un monument eidétique, par la nature immatérielle – pure – de sa présence au monde, et post-minimaliste, en ce qui concerne la forme plastique que lui sert de support.

Nous y reviendrons plus tard, après l'analyse de l'exemple opposé de mémorial doxique: le mémorial aux victimes des attentats de 11 septembre 2001.



**Fig. 14-** Michael Arad (arch.) et Peter Walker (arch. paysagiste), *Reflecting Absence*, 2004, 1<sup>er</sup> prix du Concours International pour la construction du mémorial aux victimes des attentats du 11 septembre 2001. Maquette

La vision en négatif du site d'implantation des tours jumelles du World Trade Center de New York, peut être connotée directement, quoique de façon dématérialisée, avec la présence physique de ces tours, et se rapporte au «fait» de leur destruction, par les attentats du 9.11.

La vision de l'intérieur est encore plus illustrative, car au centre de chaque puits, sont écrits les noms de tous ceux qui ont été tués par ces mêmes attentats.



**Fig. 15 et 16-** Michael Arad (arch.) et Peter Walker (arch. paysagiste), *Reflecting Absence*, 2004, 1<sup>o</sup> prix du Concours International pour la construction du mémorial aux victimes des attentats du 11 septembre 2001. Perspective de l'intérieur (simulation)

Par la confrontation de ces deux exemples: le monument «Imagine Peace» et le mémorial aux «Victimes des Attentats de 11 de septembre», nous arrivons à deux conclusions:

1. Concernant les similitudes, nous constatons, dans les deux monuments, une dématérialisation de la forme monumentale, ayant comme corrélat la monumentalisation du contenu transcendantal.
2. Concernant les différences, nous constatons que la transcendance du monument est l'inverse de celle du mémorial, le premier déployant une transcendance *lumineuse, affirmative, radiieuse, céleste*, alors que celle du mémorial est plutôt *obscur, réflexive, implosive, tellurique*.

Mais si l'on compare ces mêmes exemples avec les monuments statuaires du XIX<sup>ème</sup> siècle, notamment avec la *Statue de la Liberté* et avec le *Mount Rushmore Memorial*, nous voyons que le décalage entre ces deux monuments statuaires et les autres, actuels, existe surtout en ce qui concerne des différences d'ordre typologique et plastique, puisque le rapport des transcendants entre la *Statue de la Liberté* et *Imagine Peace* reste le même, de la même façon qu'entre le mémorial de *Mount Rushmore* et le mémorial aux *Victimes des Attentats du 11 septembre*, ce qui nous place devant deux couples d'oppositions, le couple le plus récent résultant de l'intensification du couple antérieur, par le processus d'inversion intensificatrice.

En effet, le monument *Imagine Peace*, dans un premier moment, représente une inversion par rapport à la *Statue de la Liberté*, car la présence colossale de la construction de celle-ci (93 mètres de hauteur totale x 46 de largeur) contraste avec la présence modeste de la construction de l'autre (2 mètres de hauteur x 4 mètres de largeur). Mais, dans un second moment, cette inversion est renversée, car 100 km environ, c'est la hauteur que peut

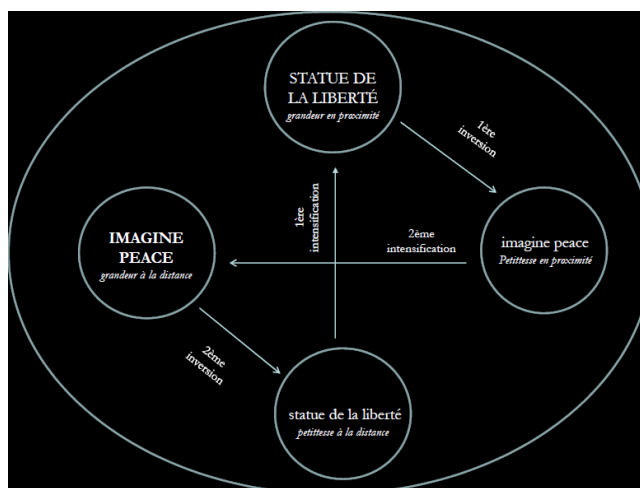


atteindre, à l'œil nu, la colonne de lumière, selon une étude de l'University of Iceland's Science Web, comme suit:

The effects are still visible at 100 km altitude, where the density of the atmosphere is less than a millionth of that at the surface of the Earth. We might say the light column ceases to be visible from the outside at approximately this height, if it hasn't already been obscured by clouds.<sup>46</sup>

De cette façon, si la colonne peut être vue à 100 km de distance dans le sens vertical, elle devra aussi pouvoir être vue dans le sens horizontal à 100 km de distance, dépassant ainsi des milliers de fois la distance maximum d'où l'on peut voir la Statue de la Liberté, ce qui représente une nouvelle inversion, en ce qui concerne le rapport initial. Le rapport initial de grandeur est alors rétabli mais avec un surcroît, car la grandeur à distance est plus notable que la grandeur à proximité.

La dialectique de ces inversions est condensée dans le schéma suivant. Il faudrait seulement ajouter que la grandeur ou la petitesse à *proximité* est donnée par la taille physique du monument (l'objet au monde), alors que la grandeur ou petitesse à *distance* est donnée par sa perception visuelle (l'œil du sujet).



D'autres rapports d'inversion, pas simplement ceux de taille et de perception, peuvent aussi être signalés. Par exemple, on peut aussi signaler l'inversion des moyens de représentation, car sur le monument *La Liberté Éclairant le Monde*, la lumière est représentée par la torche de façon symbolique, ce qui devient ainsi une allégorie de l'esprit de la liberté, alors que sur le monument *Imagine Peace*, la lumière n'est pas représentée allégoriquement, mais réalistiquement par la présence physique de puissants rayons lumineux. En même temps, sur *Imagine Peace*, la paix n'est signalée par aucun fait historique, car la paix n'y est présente que par le désir et l'imagination du public, alors que sur *La Liberté Éclairant le Monde*, la liberté est représentée par la date «JULY IV MDCCLXXVI» écrite sur les tablettes que la figure porte, en référence à la date de la «Déclaration de l'Indépendance», ce qui nous amène à une nouvelle inversion intensificatrice d'inversion, puisque la construction de la paix est beaucoup plus intensifiée par la participation de son désir par le public, que la maintenance de la liberté est garantie par la reconnaissance du valeur d'une date historique.

De la même façon, on peut essayer de structurer le passage du mémorial statuaire au mémorial contemporain, par la mise en mouvement de ces polarités opposées.

Pour simplifier, car l'application de la structure absolue reprend toujours le processus de pensée croisée entre le niveau de la chose (*l'être en-soi*) et celui de sa perception (*l'être pour-soi*), pour arriver au sens (*l'être à cause-de-soi*).

<sup>46</sup> Vide, URL: <http://visindavefur.is/svar.php?id=47440>

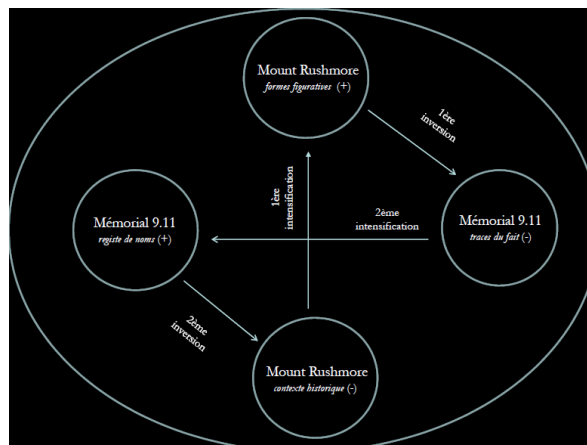
Le mémorial statuaire isole le thème de la remémoration de son contexte spécifique. Le mémorial contemporain privilégie le contexte vis-à-vis du sujet. Le mémorial statuaire déploie la figure de celui dont on veut garder la mémoire. Le mémorial contemporain ne déploie que son nom.

Les polarités seraient alors celles-ci: *contexte/figuration* (ce qui se présente comme objet de remémoration) et *événement/nom* (ce qui est perçu comme étant à remémorer par le sujet).

Ce disant, on dégage la structure d'inversion intensificatrice d'inversion: dans le mémorial statuaire, le contexte se présente de façon marginale ou même absente (-) et la figuration se présente de façon marquante sinon exclusive (+), alors que dans le mémorial contemporain, les variables de contexte sont les plus marquantes ou sont même exclusives (-) et la figuration reste minimisée, sinon absente (+).

Cette première inversion est accompagnée d'une seconde, parce que la focalisation sur les variables de contexte liées à l'objet de remémoration (personnalité ou événement historiques) et la corrélative minimisation ou absence de la figuration, sont accompagnés d'une expansion exponentielle du nombre de noms des personnalités remémorées, ce qui nous démontre que le résultat est intensifié.

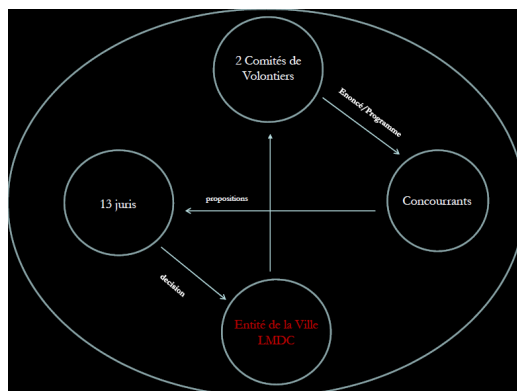
La mise en structure et en rotation est représentée de la façon suivante:



Dans un souci de synthétisation, on dirait que l'évolution du monument et du mémorial statuaire, vers le monument et le mémorial contemporain, met en évidence une mutation profonde de la structure de ses formes et de son esthétique, dont la variation répercute la modification des aspects historiques et des conceptions esthétiques de l'époque, en même temps qu'elles démontrent aussi une persistance, sinon même une permanence, inaltérée, de leur sens puisque, au-delà des altérations de la structure de la forme et de la manifestation des nouvelles conceptions plastiques, le sens structural de ce qui est un monument doxique classique et de ce qui est un mémorial historique contemporain se maintient inaltéré, malgré les transformations du contexte historique et celles de leurs aspects plastiques et de leurs enjeux esthétiques.

Nous pourrions essayer de faire d'autres oppositions et d'autres structurations à propos de ces exemples, notamment de ceux qui concernent l'évolution des mécanismes de commission publique des œuvres, puisque, par exemple, le choix du Mémorial 9.11 a été le résultat d'un concours international ouvert à tous ceux qui voulaient s'y candidater. Il n'était pas exigé aux participants du concours qu'ils aient une formation artistique ou technique spécifique.

Nous avons fait la mise en structure des nouveaux enjeux réglementaires de cette façon:



#### 4. Implications des applications de la Structure Absolue

Malgré la pertinence disciplinaire de ces applications, nous pensons que la contribution la plus importante de la structure absolue (au sens large) pour l'Histoire de l'Art, ne sont pas les exercices d'application à des situations particulières, mais les implications (les conséquences théoriques) de ces applications même. C'est seulement quand on arrive à dégager et à comprendre les implications de ces applications que l'on peut dire qu'en effet on procède à la mise en opération intégrale de la Structure Absolue, comme une *gnose moderne*.

Nous sommes donc convaincus que ces implications-là amèneront à une redéfinition radicale de la théorie de l'Histoire de l'Art: une redéfinition qui, d'ailleurs, nous semble une tâche absolument nécessaire, surtout en ce qui concerne la connaissance et l'évolution de la monumentalité, puisque cette étude se présente aujourd'hui comme urgente, étant donné que les lacunes, les problèmes et les paradoxes qui entourent cette thématique sont si nombreux.

Le thème de la monumentalité est en effet un thème qui est, en même temps, ancestral et contemporain, et pour cela même, il surplombe et remplit une vraie Fosse de Babel, tout en ouvrant une profonde crise dans le discours contemporain de la critique et de l'histoire de l'art, comme je le soutiens dans ma thèse doctorale:

Quand on parle de monument, on doit nécessairement rendre présente cette dimension ancestrale et archétypique, aspect que la critique moderniste de l'art cherche à ignorer, sinon même à cacher.

Pour cela, on se retrouve devant la question des généalogies artistiques. Il s'agit, bien sûr, d'une question importante, même si l'historiographie de l'art contemporain l'a abandonnée, en conséquence d'une supposée rupture induite par le modernisme artistique, face à l'historicisme, puisque d'après le linéarisme de la logique cartésienne et positiviste alors encore dominante, il semblait que cela ne fit pas de sens d'essayer de chercher des continuités, là où ne se trouvaient que des fractures.

À notre avis, pourtant, il nous semble de grande utilité réhabiliter les généalogies. Et surtout, nous ne voyons aucune incompatibilité entre l'utilisation d'une approche généalogique et la manutention sur le terrain de l'étude de la contemporanéité, qui est décidément la nôtre. Au contraire, il nous semble clair que des lignées généalogiques croisent d'un extrême à l'autre le XXème siècle, tout en déterminant le devenir de l'art contemporain, comme on s'en aperçoit facilement par les analogies esthétiques entre les *avant-gardes historiques* et les *néo-avant-gardes*, ce qui suggère la présence de continuités et de consonances, justement en parallèle avec des ruptures et dissonances.

Il faut aussitôt se rappeler qu'étymologiquement, les généalogies sont des lignes de parenté qui remontent inversement le temps, du descendant vers l'ascendant, à la recherche des origines, selon un schéma en arbre, lequel exprime une conception naturaliste de généalogie, d'où résulte l'idée que le passage du temps construit un itinéraire de dispersion.

Mais cela n'est valable que pour le parenté, parce que biologiquement, le transfert de l'hérédité ne se réduit pas à la recombinaison de la chaîne de l'ADN nucléaire des

progénitures, car l'ADN ne se réduit pas à la célèbre double chaîne, puisque pour comprendre les origines lointaines de l'hérédité, il faut considérer aussi l'ADN mitochondrial, lequel étant uniquement transféré par la chaîne féminine, ne se recombine pas dans chaque gestation, restant inaltérable au long des temps, ce qui permet de développer des recherches de pointe, conduisant à des données assez justes et clarifiantes, notamment pour l'étude de l'origine/évolution de l'espèce humaine.

Pour nous, donc, sous une perspective transdisciplinaire, les généalogies artistiques que nous voulons établir se déterminent à partir du litige entre les *archétypes* qui sont à l'origine de l'ontologie du monument, et les *paradigmes* qui se constituent et manifestent au moyen de successives adaptations de ces mêmes archétypes, dans le temps, de la même façon que l'ADN nucléaire et l'ADN mitochondrial, en parallèle, assurent et déterminent la conception et l'hérédité.

En bref, une généalogie monumentale se construit dans le temps, à partir de la crucifixion de l'archétype fixe et permanent avec le complexe de déterminations et configurations variables qui conditionnent sa synthèse, dans un moment historique donné.

Voilà pourquoi, pour élucider la factologie et la phénoménologie du monument, il faut «crucifier» l'Ontologie avec l'Histoire. La première, s'occupe de la méditation ou de la quête de sens de ce que signifie l'«être monument»<sup>47</sup>. La seconde, s'occupe de l'étude des avatars successifs de son incarnation temporelle, en analysant sa factologie et sa phénoménologie.<sup>48</sup>

Pour arriver à cette «crucifixion» il est nécessaire d'apprendre la méthodologie, de comprendre l'essence et de saisir l'actualité de la *gnose abelliennne* (qui est celle d'inscrire la dialectique à l'intérieur de la gnose), ce qui ne pourra avoir lieu qu'à l'intérieur d'une démarche initiatique, puisque la transfiguration constitue l'étape finale de cette démarche même.

En tout cas, pour essayer de fondre l'Histoire et l'Ontologie, l'historien de l'art, du côté de la durée historique, doit saisir, étudier et élucider l'évolution de la factologie au long de la diachronie, pour établir les phases de cette évolution même et faire la discrimination des époques stables de continuité (*stases*) et des périodes instables de rupture (*ek-stases*), tout en dégagant le sens synchronique de leur rupture et de leur continuité, alors que du côté de l'intemporalité ontologique, l'historien de l'art cherche à saisir, à reconnaître et à intégrer la présence des facteurs permanents qui sont à l'origine des nouvelles formations, et qui les (con)forment et légitiment avec un signe d'authenticité, tout en reconnaissant des vecteurs de permanence et de modification qui composent des lignages généalogiques.

C'est la fusion de ces deux vecteurs ou pôles qui construit la constitution du sens, et il s'agit d'une opération qui se passe à l'intérieur de la sphère transcendantale de l'historien-opérateur de l'art, lequel se rend disponible pour fonctionner comme un creuset de cette même intégration, par le «feu» intérieur de son expérience accumulée et vécue. Cette aptitude n'émane pas des choses (*l'être en-soi*; ou sphère de l'objectivité). Cette aptitude n'appartient pas à l'intellect individuel (*l'être pour-soi*, ou sphère de la subjectivité). Elle «est» dans l'incorporation et restitution réciproque de l'objet et du sujet, par «l'œuvre et grâce» de la vision de «l'Ego transcendantal» (*l'être cause-de-soi*, ou sphère de la constitution génésique du sens).

Voici les implications de la reconnaissance de la présence de la dimension ontologique à l'intérieur du devenir historique, et de la découverte de la sphère transcendantale, comme lieu et moteur de la constitution du sens.

Il ne faut pas plonger, ni se perdre, dans le fonds chaotique et interminable des faits et des choses (*sphère du monde*). Il ne faut pas non plus appeler à des forces divines ou surnaturelles

---

<sup>47</sup> Vide, ABREU, José Guilherme, *A Problemática do Monumento Moderno*, In, @pha.Boletim, n° 1, *Arte e Espaço Público*, p. 11, URL: [www.apha.pt/boletim](http://www.apha.pt/boletim)

<sup>48</sup> ABREU, José Guilherme R P de, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento FCSH-UNL, 2007, Lisboa, pp. 801-803. (traduction de l'auteur)

(*sphère de l'extra-monde*). C'est à l'intérieur de l'historien-opérateur ouvert à l'expérience de la suspension du jugement (*époque phénoménologique*), se refusant à réitérer ou à dénier les thèses de la pensée naturelle ou naïve que se constitue, par le ferment conjoint de la vision et de la communion dans l'intersubjectivité transcendante, la fleur de sens qui est la genèse de ce fil conducteur qui traverse les faits séparés et chaotiques, en liant le sujet à l'objet, l'ego à l'alter-ego, l'Histoire à l'Ontologie, tout comme un cordon ombilical ou, pour citer António Telmo, tout comme un *barzakb*.

José Guilherme Abreu  
Porto, le 7 Septembre 2010

#### Bibliographie:

- ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Paris, Gallimard, 1965.
- ABELLIO, Raymond, *Fondements d'Esthétique*, In, LOMBART, Pierre (dir.), *Cahiers de l'Herne*, n° 36, Éditions de l'Herne, Paris, 1979
- ABREU, José Guilherme R. P. de *A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*, Tese de Mestrado, 1999, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Polycopiada; Edición 2005, *Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona*, e-Polis, Barcelona, 2005.
- ABREU, José Guilherme, *A Problemática do Monumento Moderno*, In, @pha.Boletim, n° 1, *Arte e Espaço Público*, 2004.
- ABREU, José Guilherme, *Les enjeux de la fascination et de la communion et l'avènement du Je transcendental chez Abellio*, II<sup>es</sup> Rencontres de Seix, 2005
- ABREU, José Guilherme, *O quadro A Transfiguração de Raffaello Sanzio da Urbino. Uma leitura abelliana*, In, *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, Volume V-VI, 2006-2007, FLUP, Porto, 2007.
- ABREU, José Guilherme R. P. de, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2007, Texto policopiado.
- ADORNO, Theodore W., *Dialéctica Negativa. La Jerga de la Autenticidad*, Madrid, Akal, 2005.
- BROEK, Roelof van den, BRACH, Jean-Pierre, *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Leiden/Boston, 2006, Brill.
- COULON, Eric, *Rendez-vous avec la connaissance*, Le Manuscrit, 2004.
- DANTO, Arthur C., *The Vietnam Veterans Memorial*, In, DANTO, Arthur C., *The Wake of Art: criticism, philosophy and the ends of taste*, G+B Arts International, 1998, Amsterdam
- DEBRAY, Régis, *Trace, Forme ou Message ?* In, DEBRAY, Régis (dir.), *Cahiers de Médiologie*, n° 7, Gallimard, 1999, Paris
- ESCOUBAS, Eliane (dir), *La part de l'oeil*, n° 7, *Dossier : Art et Phénoménologie*, , Bruxelles, Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, 1991
- HEIDEGGER, M., *L'origine de l'oeuvre d'art*, In, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962
- HUSSERL, E., *La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale*, Paris, Gallimard, 1976, p. 7.
- LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie*, Paris, PUF, (coll. Que sais-je?), 1954.
- LYOTARD, J-François, *La Condition Postmoderne. Rapport sur le Savoir*, Paris, Ed. du Minuit, 1979
- MORIN, Edgar, *Science avec conscience*, Paris, Fayard, 1982.
- POPPER, Karl, *Conjectures et réfutations*, Paris, Payot, 1985.
- RIEGL, Alois, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, 1903, trad. Espagnole, Visor, 1987, Madrid
- ROUSSE-LACOURDAIRE, Jérôme, In, HANEGRAAFF, Wouter J. (Editor), FAIVRE, Antoine,