

## ABELLIO ET L'ART

par Christian Joliez

\*\*\*\*\*

Il y a selon Abellio, deux esthétiques. Une esthétique de la fascination, moderne et contemporaine mais dont l'origine est ancienne. Une esthétique ensuite de la transfiguration et de la communion qui traverse toutes les époques du paléolithique supérieur puis l'art Byzantin et l'art moderne en partie.

Dans une première partie j'essaierai de mettre en évidence la pensée, à laquelle j'adhère, d'une esthétique duale qui permet d'envisager une histoire de l'art et de son développement.

Dans la deuxième partie, j'expérimenterai un modèle topologique parallèlement au modèle sphérique de la structure absolue de R. Abellio.

### Partie I – Une esthétique duale.

Comment l'art est-il possible ? Non pas dans son existence mais dans son essence même. Et qu'est ce qui le rend possible ?

Pour Simone Weil au début des années 50, l'art est impossible tant l'inhumanité de l'homme au XXème siècle empêche toute délectation du « beau »

Marcel Duchamp dans les années 30 abandonne son activité d'artiste : il a tout dit et part aux USA. Produire une œuvre n'a plus de sens lui semble-t-il.

Abellio déclare ou plutôt pose la question de la *nullité* de l'art, de sa « chute » en mode d'ampleur qui efface le sens par le dénombrement des signes. : (*lecture: passage Abellio*).

« Une des plus grandes naïvetés de la critique aura d'ailleurs été, en ces temps de confusion, de couper l'esthétique de l'éthique et du religieux, comme si l'homme pouvait compartimenter sa visée en une multiplicité de sens alors qu'il aspire sans cesse à l'unité. On traite du cinéma, du théâtre, de la peinture, de la littérature, de la musique, comme de techniques objectives, c'est-à-dire de modes d'expression ou de communication en soi, et on les rapporte à des sensations à l'état brut, coupées de l'être global et en tout cas de sa pensée, comme s'il existait un monde de sensations pures où la pensée fût de trop (...). La sensation à l'état brut se tient du côté de l'ampleur irreluée. À ce pôle appartiennent aussi le divertissement, la répétition machinale, la reproduction identique, l'érudition, le procédé, la convention, la première mémoire (...). Au contraire, la conscience donatrice de sens appartient au pôle de l'intensité. Elle y trouve l'unicité, l'inspiration, la réduction aux essences, l'intersubjectivité, la transfiguration, la communion. » (R. Abellio, la Structure Absolue, 1965)

Qu'est ce donc que cette « très vieille chose qu'est l'art ? » demandait Roland Barthes à la fin des années 60 dans un essai sur le Pop-Art ; cette référence n'est pas innocente de ma part bien sûr.

Plus vieux que l'écriture (-4000 avant notre ère) plus vieux que tout savoir et toute science constitués (-500) nous restons également fascinés par les œuvres du passé comme par celles plus récentes. Nous pouvons tenter de donner une définition aux deux positions mentales que possède l'homme afin d'élucider sa présence au monde. Si la science et la philosophie cherchent à établir une distinction entre imaginaire et réel dans notre regard porté sur le monde afin d'en comprendre la structure à travers les concepts ; l'art se caractérise par le souci de la re-présentation matérielle afin de conjurer l'absence de ce qui n'est pas « ici » présent, d'assurer un lien entre imaginaire et réel pour que notre espace et notre temporalité soient complets.

En effet, l'art n'est pas un état de choses, ni une accumulation d'œuvres et de doctrines ; il nous faut envisager l'art comme opération mentale, comme communication c'est-à-dire pensée fluente qui échange. Opération qui trans-forme de la matière inerte en signes et sens qui deviennent eux-mêmes symboles d'autres signes hors du champ de l'art. Communication d'une pensée non verbale au creux du champ esthétique confrontée à celui de l'immédiateté, de l'actualité de notre existence. L'art moderne en occident ne s'arrête pas à la destruction de l'espace perspectif unitaire, n'est pas seulement dans l'effacement de la figure au profit d'une reconstitution abstraite des sentiments et des phénomènes. Son histoire est en réalité profonde par le refus de ce qui structure toute l'esthétique depuis Platon, Aristote et surtout Plotin jusqu'à Kant et Hegel : je veux parler du « beau » où dans le vide énorme laissé par son absence s'engouffre sa négation : le « laid ». Au salon des Refusés en 1863, Baudelaire va rencontrer Manet et lui déclarer : « Maître, vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art. ». Mais par delà l'intuition du poète il n'y a pas un avant et un après de l'art, il n'y a pas de passé de l'art, ni de futur, l'art est toujours au présent : toute œuvre est actuelle et ne saurait être périmée. Au fond j'imagine l'histoire de l'art non plus comme la succession des styles et des époques mais dans une bifurcation dans le champ esthétique où s'actualisent deux manières de produire une œuvre : celle classique du surgissement par le choc des hypostases (l'être, la quiddité, l'objet) la fixation de la forme, du beau final. Et puis il y a l'épiphanie du spirituel par les polarités, dans le champ esthétique, des flux, des tensions et des résonances qui l'organisent.

La pensée du beau s'est développée en Occident depuis la Grèce, dans le concept d'une forme qui est en même temps essence-idée, EIDOS, et à laquelle l'artiste la prenant pour modèle tente de conformer le concret, la matière. La forme identifie le beau à l'être, confère à l'informe identité et quiddité. Cela s'appelle représentation. Une autre dimension dans la conception de l'œuvre existe : elle substitue l'hypostase à une atmosphère d'imprégnation où à la quiddité s'oppose la prégnance. La prégnance est cette modalité qui n'isole pas mais qui traverse, transmet, transfigure. Elle est de l'ordre d'une résonance qui ne focalise pas mais dissipe, qui n'immobilise pas mais fait communiquer afin de communier.

Sortir de l'hégémonie du beau exige la critique des trois aspects de la Raison classique, qui soutiennent le piédestal du beau : la représentation, le jugement et la satisfaction (le plaisir) de l'œuvre. On préférera donc revenir à l'amont de la scission sujet-objet (1) revenir à un processus qui (s') engage (avec) l'œuvre (2) pour enfin suivre les vérités d'une expérimentation (3) du regard et de l'esprit dans l'œuvre. L'art moderne se cogne néanmoins au refus de toute complaisance au « plaisir » devant l'œuvre. Le sublime va se détacher du beau au XVIIIème siècle où l'informe et la dissonance qu'il dissimule établissent un état de violence entre imagination et raison. Vient ensuite le Laid qui fait prévaloir la tension sur l'équilibre, le dynamique sur l'harmonique, le heurt et la résistance sur la réconciliation. Le

Laid échappe aux codes, aux soumissions : il fait éclater les critères établis ; le Laid à déjà à voir avec la spiritualisation. Son démonisme est dynamisme ; le spirituel n'est pas d'idéalisme. Le nu est beau, ne peut-être que beau : il ne sera jamais spirituel. Le spirituel appelle le triomphe de l'infini sur le fini, du dépassement sur la fermeture de la forme et son adéquation au jugement de la raison. L'ironie de l'histoire est que, au moment précis où elle s'est mise à implorer, la catégorie du Beau à fini par s'imposer partout ; de l'Afrique à l'Inde, du Japon à la Chine. L'art aujourd'hui n'est plus réaliste mais nominaliste au sens où il n'existe plus que selon le concept qui le nomme. Ce glissement dans l'art contemporain s'est construit sur les thèses du Positivisme Logique et celles de la Sémiotique Structurale : tout est possible (vrai), il suffit pour l'artiste d'être non-contradictoire ; d'où la prolifération du langage, du discours autour des œuvres, qui mutilent le regard du public et empêchent son immersion et son adhésion profonde.

Revenons à la question de la forme de l'œuvre ; question qui introduit fatalement l'opposition : visible – invisible. Revenons à la Grèce. A partir du mot EIDOS deux notions vont apparaître liées au visible : Eidolon et Eikon.

Eidolon exprime l'empreinte, l'ombre et la silhouette d'un corps, sa distinction et donc sa signification dans l'espace concret (idole). Eikon exprime que la signification n'*adhère* pas à la forme visible, concrète. C'est dans cette absence et ce vide que s'engouffre, si j'ose dire, l'invisible qui ensemence l'œuvre afin qu'elle dévoile toutes les significations qu'elle recèle. La signification c'est de l'invisible stimulé.

Le spectateur :

(lecture Marcel Duchamp / conférence 1957). « Considérons d'abord deux facteurs importants, les deux pôles de toute création d'ordre artistique : d'un côté l'artiste, de l'autre le spectateur qui, avec le temps, devient la postérité. Selon toute apparence, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière (...). Des millions d'artistes créent, quelques milliers seulement sont discutés ou acceptés par le spectateur et moins encore sont consacrés par la postérité. En dernière analyse, l'artiste peut crier sur tous les toits qu'il a du génie, il devra attendre le verdict du spectateur pour que ses déclarations prennent une valeur sociale et que finalement la postérité le cite dans les manuels d'histoire de l'art. Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de décisions qui ne peuvent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique.(...) Le processus créatif prend un tout autre aspect quand le spectateur se trouve en présence du phénomène de la transmutation ; avec le changement de la matière inerte en œuvre d'art, une véritable transsubstantiation à lieu et le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l'œuvre sur la bascule esthétique (...) » (M. Duchamp, 1957, Houston/Texas ; paru dans Art News/1957)

L'œuvre est là dans son unicité, son détachement du créateur, sa vie incroyablement intense et pourtant étrangère à la vie. Qui donc va jeter un pont entre l'œuvre et son auteur ? Qui donc va réaliser le lien qui permettra à l'œuvre de sortir de sa solitude ? Qui donc si ce n'est le spectateur ? Dans le spectateur, l'humanité vide de l'auteur et l'étrangeté de l'œuvre viennent se confondre. Sans le public l'œuvre serait muette, elle serait langage et non parole ; car l'œuvre ne parle pas à son auteur elle ne parle qu'au public et sans ce dernier, l'œuvre n'aurait aucune influence durable dans la réalité. C'est la condition pour qu'il soit impossible de rejeter l'art du monde et lui éviter une existence précaire.

## **Partie II – Structure absolue et modèle topologique de la création artistique.**

Modèle de la perception dans la structure absolue :

La structure externe de l'axe monde-objet est crucifiée sur l'axe interne œil-corps (Fig. 1). Abellio nous dit qu'à travers la perception qui distingue et capte nous intégrons en nous l'objet détaché du monde par la conscience. Ce processus diachronique s'achève dans la bifurcation synchrone sur l'axe vertical de la sphère. Bifurcation qui envoie notre être dans l'univers de l'ampleur, de la quantité, de la multiplicité des savoirs et vers le haut dans celui de l'intensité de toute connaissance, vers l'unité profonde.

Concernant le champ esthétique j'imagine une structure sénaire un peu différente :

L'axe œuvre-corps est crucifié dans la conscience du spectateur sur son axe sensation-intellection qui va déterminer les valeurs intensité-ampleur dans la bifurcation (Fig. 2).

Maintenant j'envisage la structure abellienne du point de vue du créateur : j'introduis deux notions, celles de saillance et de prégnance (René Thom). Les saillances sont des entités individualisées, ici les œuvres, et les prégnances sont des flux, des dynamiques qui investissent les saillances.

L'axe potentiel-acte est prégnantiel ( Fig 3)

L'axe ensuite matière-forme qui porte des saillances

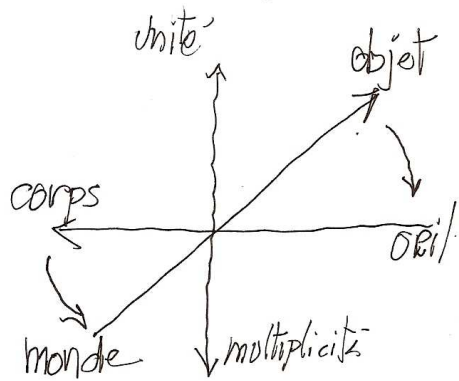
L'action qui transforme une prégnance en saillance se résout à la fin dans un potentiel bifurqué mais inégal sur le plan esthétique.

Soit une théorie herméneutique du traitement topologique des significations.

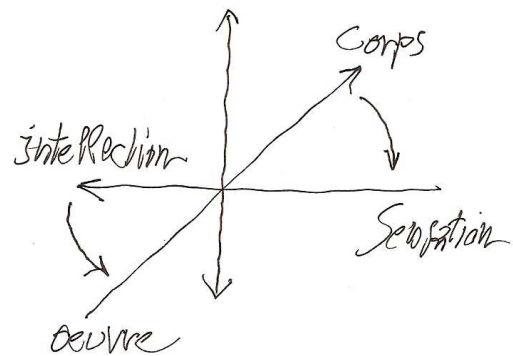
Soit le champ d'une ontologie intelligible de l'art appelé espace substrat (Fig. 4) soumis à un potentiel de création (énergie), dont les êtres sont définis par saillance et prégnance. L'espace substrat subit des déformations dont les saillances sont des « cellules de Thom », l'œuvre, où vont converger les lignes de gradient (courbes intégrales du système différentiel) du potentiel. Les prégnances définissent le bord de la saillance c'est-à-dire l'œuvre qui se matérialise au sommet quand le gradient du potentiel s'annule. Maintenant j'admets que cet espace (Fig 5) possède des attracteurs que sont ces cellules et que la dynamique est conservative. Il y a des courbes qu'on nomme géodésiques, les prégnances, qui vont tisser autour des saillances un réseau plus ou moins dense, une cohérence. Ces géodésiques investissent les œuvres saillances, les réunissent, les renforcent, relient entre elles l'esprit de création et de communication de l'œuvre. La densité des courbes est la mesure de l'unification : plus compact le faisceau, plus grande l'unité spirituelle et la force de l'œuvre. Moins dense le réseau et la création rejoint la multiplicité des conventions et le mimétisme des modèles.

Dans l'espace substrat, DEUX dynamiques sont à l'œuvre : une dynamique de gradient ou l'énergie succombe, une dynamique conservative qui ne s'use pas, où l'entropie est quasi nulle qui est aussi une représentation de l'actualité et de la spiritualité de tout œuvre qui possède un public. En conclusion j'ai essayé de donner une autre vision du processus créatif qui change la bifurcation dans la sphère sénaire par une autre bifurcation dans un espace topologique image du processus de création.

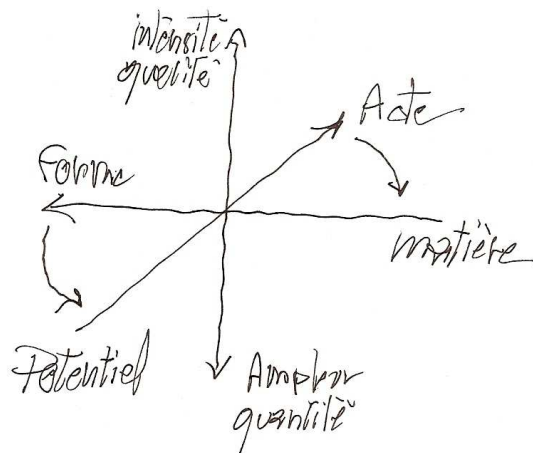
• Fig 1 •



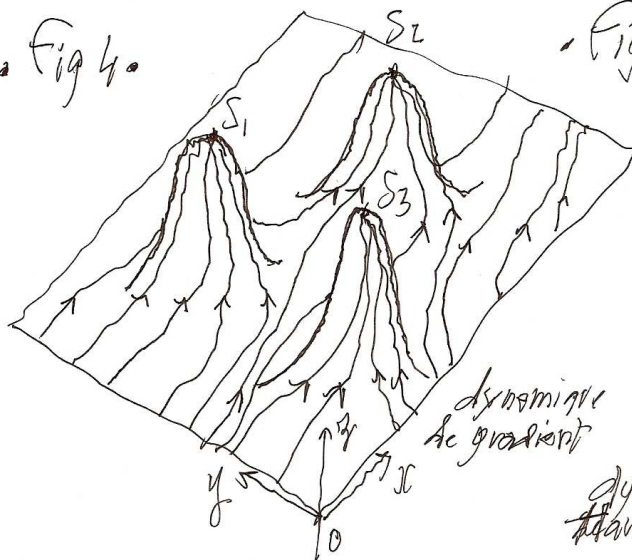
• Fig. 2 •



• Fig 3 •



• Fig 4 •



• Fig 5 •

