

XVIIIèmes Rencontres Raymond Abellio

Toulouse, 10-11 septembre 2021

Visions de la Gnose. L'Art du Sculpteur António Soares dos Reis

par José Guilherme Abreu

Mais en raison de la *pureté* de la mélancolie du *Déterré*, notre illustre compatriote obéit sagement à la logique transcendante de la grande éducation classique, que l'étiquette du français semble ignorer.

Elle interdit, en effet, dans les arts objectifs, car inesthétique, le paroxysme, puisqu'il dépasse la portée de ses procédés. Que ce soit dans la passion ou dans l'expression.

Sampaio Bruno, 1893, *Notas do Exílio*, Porto: Ernesto Chadron

Abellio et l'art en tant que gnose

Vers le début des Années 80, pendant une visite au Palazzo Pitti, en Florence, j'ai vu au vif, par la première fois, un tableau d'un peintre impressionniste. Je ne me souviens plus quel était le tableau, mais je me rappelle bien qu'il s'agissait d'une peinture de Renoir. Et je crois qu'il s'agissait de la peinture d'un vase de fleurs.



Fig. 1- A. Renoir, *Chrysanthèmes*, 1884



Fig. 2- A. Salazar, *Mercado do Anjo*, c. 1920, CMAS, Matosinhos

Certainement pas celui de la Fig. 1. Mais, maintenant, cela importe peu.

Ce qui importe, c'est que j'ai eu « l'impression » que je ne regardais pas une image figée. Au contraire, ce que je regardais, soudainement, se présentait absolument vif et rayonnant.

Pourtant, le plus intrigant c'est que n'étant pas seul, l'amie qui m'accompagnait a eu la même sensation de voir ces fleurs comme si elles étaient vivantes et fraîches. Le fait que ça a été vécu à la même occasion par deux personnes, m'a fait beaucoup penser.

Quelque temps plus tard, une situation pareille s'est présentée, cette fois avec le tableau du peintre portugais Abel Salazar (1889-1946), qu'on voit sur la Fig. 2.

Dans ce tableau on voit des femmes au travail, dans un ancien marché de Porto, et à nouveau, soudainement, j'ai vu l'image des femmes comme si elles étaient vivantes.

Abellio appelle ces moments des transfigurations phénoménologiques.

Il décrit un de ces moments dans son livre *La Structure Absolue*, cité ci-dessous :

Un jour, il y a quelques années, me promenant dans les vignes vaudoises qui surplombent en corniche le lac Léman et composent un des plus beaux sites du monde, si beau même et si vaste que le « Je », à force d'y être dilaté, s'y sent dissous et, brusquement se ressaisit et s'exalte, un événement soudain et pour moi extraordinaire se produisit. L'ocre du versant abrupt, le bleu du lac, le violet des monts de Savoie, et au fond les glaciers étincelants du Grand-Combin, je les avais vus cent fois. Je sus pour la première fois que je ne les avais jamais regardés. Je vivais là pourtant depuis trois mois. Et ce paysage, certes depuis le premier instant, manquait de me dissoudre, mais ce qui lui répondait en moi n'était qu'une exaltation confuse. Bien entendu, le « Moi » du philosophe est plus fort que tous les paysages. Le sentiment poignant de la beauté n'est qu'un ressaisissement par le « Moi », qui s'en fortifie, de cette distance infinie qui nous sépare d'elle. Mais ce jour-là, brusquement je sus que je créais moi-même ce paysage, qu'il n'était rien sans moi. Ma conscience était là, clairement présente à elle-même : « C'est moi qui te vois, et qui me vois te voir, et qui, en me voyant, te fais ». Ce véritable cri intérieur est celui du démiurge lors de « sa » création du monde. Il n'est pas seulement suspension d'un « ancien » monde, mais projection d'un « nouveau ». Et dans l'instant, en effet, le monde fut re-créé. Jamais je n'avais vu de pareilles couleurs. Elles étaient cent fois plus intenses, plus nuancées, plus « vivantes ». Je sus que je venais d'acquérir le sens des couleurs, que j'étais re-virginisé aux couleurs, que jamais jusque-là je n'avais réellement vu un tableau ou pénétré dans l'univers de la peinture. (Abellio, 1965 : 63-64)

Moi aussi, j'avais eu l'impression que jamais avant je n'avais réussi à pénétrer dans l'univers de la peinture. Par curiosité, pendant un séjour, en 2016, en Suisse, en me souvenant de ce passage de la SA, j'ai visité Chexbres, j'ai trouvé le lieu dont Abellio parlait et j'ai pris une photo (Fig. 3).



Fig. 3- *Vignobles près du Lac Léman à Chexbres, 2016, Photo : JG Abreu*

Les couleurs dont parlait Abellio, je ne les ai pas vues, et même je n'ai vu que l'idée de régularité et d'ordre, en ce cas horizontale, presque à l'infini, uniquement rompue par la mince verticalité des cyprès, au fond.

Qu'est-ce qui se passe à ces moments-là ? Comment entendre cette transfiguration ?

D'abord, je pense que ces moments ne dépendent pas uniquement du facteur externe. L'intensité de l'instant vécu dépend aussi de la contribution d'une sensibilité et d'un savoir.

Abellio, explique cette transfiguration par un processus de sur-chosification, qui se réalise en trois moments/étapes :

1. Je dégage la forme parallélépipède ;
2. Je l'intègre dans le monde parallélépipède ;
3. Je dégage la structure sénaire-septénaire.

La décomposition analytique de ces trois moments je la conçois, en mode de diagramme comme ci-dessous.

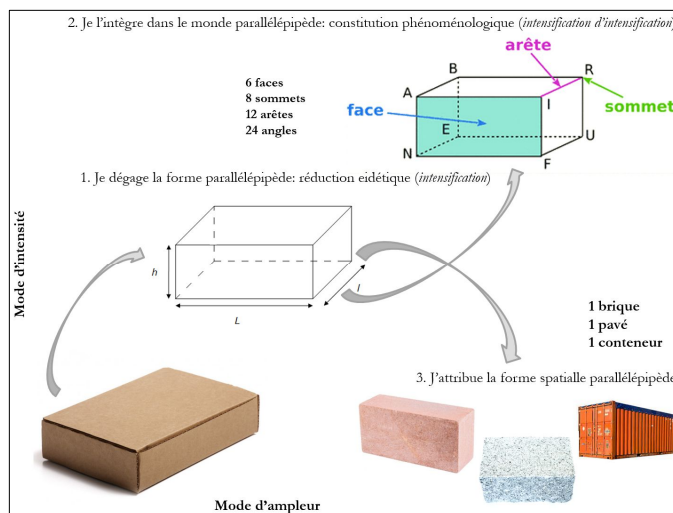


Fig. 4- Sur-chosification : étape 1 et 2 (*réduction/intégration*)

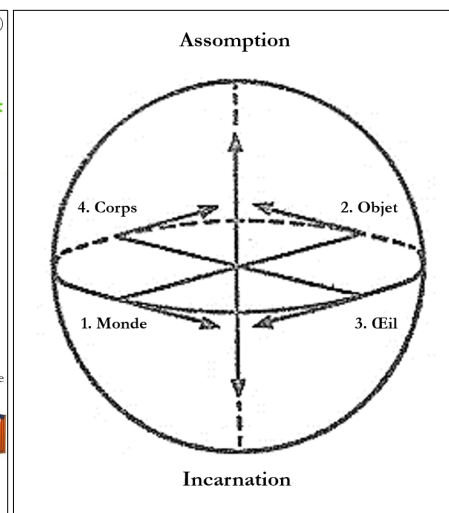


Fig. 5- Étape 3, (*sphère sénaire universelle*)

Sur la Fig. 4, on décompose les deux premières opérations. La troisième, en tant que leur corrélat final est le dégagement de la *Sphère Sénaire Universelle* (SSU), présentée sur la Fig. 5.

Les opérations ici représentées ne sont que l'essence la plus subtile de la nature intellectuelle de l'être humain. Selon nous, pour saisir le sens transfigurateur attribué par Abellio à ces opérations, beaucoup plus important que décrire sa dialectique, c'est se rendre compte des signes de la présence de cette dialectique – les rotations, les inversions et les intensifications – et, plus encore, se rendre compte du pouvoir modificateur impliqué dans ces opérations.

D'ailleurs, pour nous, et cela c'est peut-être une affirmation controversée, l'occurrence de la synthèse finale, donnée par « l'unité articulée » de l'objet conceptuel, de l'objet conceptualisé, du concept d'objet et de l'usage du concept de concept même, c'est déjà un « premier » signe (ou un signe premier) d'une dimension spirituelle en action, car on aurait tort d'expliquer la cohérence et la consistance de cette unité articulée entre les niveaux de réalité qui y sont présents, autrement que par une causalité finale, spirituelle, qui légitime tout à rebours, en court-circuitant les termes, les fondant par fusion des uns et des autres.

Abellio désigne comme « vision sphérique » cette fusion qui fonde (aux deux sens du terme) une vision nouvelle, apportée par la troisième opération qui achève le processus de *sur-chosification*.

C'est peut-être – ou sûrement ? – ce pouvoir fusionnel qui court-circuite les oppositions et qui annule toute écart entre sujet et objet, entre perception et représentation, qui explique les modifications inhérentes à la « transfiguration phénoménologique », tout en déployant les moments épiphaniques de perception de « toiles vivantes », dont je viens de parler.

La gnose d'Abellio c'est donc une « gnose de l'art », puisque l'art y est conçu comme l'achèvement de l'action et comme un moyen de modification de la vision initiale, ce qui nous montre à nouveau le pouvoir transfigurateur de l'art, comme l'auteur le dit :

Je réserverai le nom d'activité tout court à l'activité répétitive et donnerai celui d'activité artistique à l'activité non répétitive; le champ de la première sera trouvé dans l'action, celui de la seconde dans l'art. Il y a donc de l'art dans tout acte. L'art apparaît comme l'intensification de l'action, sa frange qualitative irréductible à toute infrastructure d'ampleur. (Abellio, 1965 : 130-131)

La distinction entre action et art proposée par l'auteur est assez simple. On dirait même peut-être trop simple, si on ne voit pas qu'il agit d'une simplicité essentielle. Mais c'est dans la prochaine étape du raisonnement que la dialectique entre les deux se manifeste :

Si l'art par essence est artistique, l'acte, de son côté, sera dit « artificiel ». L'artificiel est ainsi le terme médian entre le naturel et l'artistique. Mais on dit aussi que le comble de l'art réside dans le spontané et le naturel, ce qui montre bien que l'artistique et le naturel, grâce à la circulation de l'artificiel, se bouclent sphériquement l'un sur l'autre dans la contiguïté des extrêmes. (Abellio, 1965 : 131)

Maintenant, une distinction plus subtile apparaît : si l'art se tient comme un prodige de la spontanéité et sa création semble se constituer tout naturellement, il est pourtant le résultat d'un « bouclage sphérique » entre le naturel et l'artificiel.

Dans ce passage, l'accent doit être mis dans l'expression « bouclage sphérique ». Qu'est-ce que ça veut dire, exactement ? Discutons-le attentivement.

Bouclage, semble se présenter, ici, comme l'équivalent de la synthèse dialectique proposée par Hegel, se concevant comme une combinaison dialectique de la thèse et de l'antithèse. L'art serait naturel, l'acte serait artificiel, l'activité artistique serait la synthèse du naturel et de l'artificiel. Pourtant, ce n'est pas à une combinaison dialectique qu'Abellio veut arriver, puisque selon l'auteur il y a de l'art dans tout acte, et ce qui finalement caractérise la distance entre l'art et l'acte c'est le pouvoir intensificateur du premier.

Le bouclage abellien, au contraire du bouclage hégélien, établi par la synthèse dialectique, ne se conçoit pas comme résolution de l'opposition entre la thèse et l'antithèse, même si cette résolution est provisoire. Le bouclage abellien c'est un bouclage sphérique, qui ne vise pas à résoudre les tensions dialectiques entre des termes opposés. Chez Abellio, il n'y a jamais pas de synthèse résolutoire des tensions entre les oppositions. Les tensions sont permanentes et les pôles aussi, ne changeant pas au long du temps selon aucun enchaînement linéaire.

D'ailleurs, les pôles ne sont pas seulement deux, puisque pour comprendre la tension entre l'art et l'acte, Abellio a le besoin d'y inscrire aussi la vision, comme il explique :

Il est dans le caractère de toute vision (perception sensorielle ou intuition eidétique) d'être elle-même spontanée et, en tant qu'ek-stase, de se faire perception immédiate de son objet, que celui-ci soit ou non « proche » de nous. Nous savons que cette perception est en réalité fondée sur toute une gnose ou un pouvoir sous-jacents déjà rassemblés et qu'elle n'est jamais première au sens absolu du mot, mais l'art, à son tour, qui est le couronnement de la vision et de l'activité, apparaît aussi comme l'aliment de cette gnose ou de ce pouvoir, il saisit la vision par en dessous et se ferme sphériquement sur elle pour en faire une vision « plus savante ». (Abellio, 1965 : 131)

Ce passage est fondamental. L'art n'est pas le bouclage du naturel et de l'artificiel, mais plus précisément le bouclage, ou mieux, le couronnement, de la vision et de l'action. L'art se fonde, donc, sur une gnose, parce qu'il tient comme « substrat » non la nature, non le pré-donné, mais

tout une « gnose sous-jacente », apportée par la vision, elle-même déjà constituée, mais en même temps en cours de mutation permanente.

Vision-action-art, voilà le triptyque proposé par Abellio, lequel à son tour présuppose une quadrature, puisque, quoique non mentionné en tant que pôle actif, la vision ne peut se concevoir qu'en fonction d'un corps où elle s'intègre, et d'où proviennent les contenus qu'elle utilise, et qui sont à son service, précisément, parce qu'ils sont déposés et intégrés dans un corps. Non pas, bien-sûr, un corps seulement matériel, fermé sur sa biologie physico-chimique, mais un corps qui se comprends en tant que pôle opposé, par sa nature, à l'esprit, mais engageant avec ce dernier un rapport structurel, ce qui lui permet de se constituer comme substrat de toute une connaissance, gnosiquement constituée, à partir des aperceptions, apprises ou révélées par la vision.

En disant cela, on pourrait alors affirmer que la gnose abellienne se conçoit comme une gnose de l'art, puisque c'est à l'art -qu'appartient le pouvoir de modifier la vision originelle et de la constituer comme une vision plus haute. En ce sens, l'art se conçoit comme l'expression d'un sa(-)voir suprême, la sagesse se fondant étymologiquement sur le voir : un voir intensifié jusqu'à l'infini, en tant que regard artistique, c'est-à-dire, en tant que regard toujours en gestation.

Finalement, si on reconnaît que l'art est l'expression de la gnose, alors il faut aussi reconnaître que les expressions artistiques sont des visions de la gnose !

L'art de Soares dos Reis

C'est le cas, justement, des expressions artistiques créées par le sculpteur portugais António Soares dos Reis (1847-1889).



Fig. 6- António Carneiro, *Soares dos Reis*, s/d, sanguine, MNSR



Fig. 7- Marques de Oliveira, *Soares dos Reis*, 1881, huile s/toile, MNSR

Voici une synthèse du caractère assez spécial de sa personnalité humaine et artistique faite par son bibliographe :

L'étrange artiste était né en 1847. Grand, le visage triste, avec un duvet abondant sur le menton, qui se fondait dans ses joues ; nez droit et légèrement sensuel ; le regard vivant comme un éclair, la pupille fixée au centre, ne sachant jamais regarder de côté ou baisser les paupières dans une expression moqueuse ; front large, franchement plat, avec une fourrure noire hirsute, comme le dépeint Marques de Oliveira des années plus tard, il gravit sans accroc tout le parcours (des beaux-arts), se terminant, distinctement, 1866, avec la statue équilibrée de *Viriato* et avec le bas-relief *Antée écrasé par Hercule*. [...]

Brillant dans son œuvre, brillant dans sa foi et brillant dans ses relations, c'est lui qui, après le sérieux et loué concours pour pensionnaire, d'où l'on voit aujourd'hui le buste colossal de *Firmino* et le bas-relief *Argo et Mercurio*, dans le musée, il devrait partir, sans grande perte de temps, pour fréquenter l'École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts (EISBA) de Paris, que, sous le règne de Napoléon III, on appelait l'Usine des prix de Rome. (Macedo, 1945:16).

Soares dos Reis arriva à Paris le 6 novembre de 1867, s'installant dans le 6^{ème} Arrondissement, au 63 Rue de Seine. Après deux mois de préparation, il entra à l'atelier dirigé par le sculpteur François Jouffroy à l'EISBA, où il réalisa plusieurs travaux académiques. En avril de l'année suivante, il est admis comme élève de l'EISBA, après avoir obtenu le 1^{er} prix au « concours de places » avec *Noir sur plaque*.



Fig. 8- Reis, *Homme assis*, plâtre



Fig. 9- Reis, *Aquiles délivrant Briseis*, 1896, plâtre, MNSR, Port

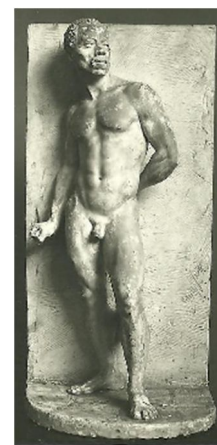


Fig. 10- Reis, *Noir sur plaque*, plâtre



Fig. 11- Reis, *Le tireur d'épines*, 1869, plâtre



Fig. 12- Reis, *Char d'Apollon*, 1869, plâtre, MNSR, Porto



Fig. 13- Reis, *Le Pêcheur*, 1869, plâtre

Ces premiers travaux ont montré le talent du jeune sculpteur, et très tôt il gagna parmi ces collègues l'épithète de « voleur de prix ».

À l'EISBA Soares dos Reis a encore terminé d'autres travaux académiques tels que *Le Tireur d'Épines*, *Le Pêcheur* et *Le Char d'Apollon*, toutes ces œuvres ayant reçu des prix.

Quoique étant des travaux académiques, toutes ces œuvres révèlent non seulement une technique de modulation et composition sculpturale épurée, mais surtout un très vif sens expressif et même dynamique. Les compositions et les gestes ne sont pas figés, les détails ne sont pas farfelus, les formes sont harmonieuses.

Mais en juin de 1870 éclate la guerre franco-prussienne et Soares dos Reis doit retourner au Portugal, sans avoir effectué aucun travail final déployant son talent personnel.

Pour compenser ses pensionnaires, le gouvernement portugais a décrété de prolonger leurs pensions, et Soares dos Reis a pu terminer sa formation à l'étranger, ayant décidé de s'installer à Rome où le gouvernement avait une représentation : *L'Institut Saint Antoine des Portugais*. Soares dos Reis y arriva le 17 de janvier 1871, et y trouva déjà logé son collègue Simões de Almeida, de l'académie de Lisbonne, lui aussi étudiant en sculpture qui sera pendant toute la vie artistique de Soares dos Reis en même temps son ami et son rival.

Quoique ayant la référence du sculpteur Giulio Monteverde dont des créations véristes comme *Enfants jouant avec un chat*, de 1867, et *Le Jeune Christophe Colomb*, de 1870, venaient d'attirer l'attention des critiques d'art, Diogo de Macedo dit que Soares dos Reis avait décidé de travailler tout seul, libre du devoir de fréquenter des cours ou de suivre aucun maître :

En partant, il avait pour but de ne s'inscrire dans aucune École. Il en avait assez de supporter les patrons, les impositions disciplinaires et les influences réglementaires néfastes ! [...] À Rome, il prendrait le chemin qui lui convenait, et il avait déjà la ferme idée dans sa tête de réaliser des travaux qui se voyaient [...] Les maîtres de Porto lui remplissaient les oreilles de la renommée du statuaire Monteverde ; mais seulement là, comme il pensait il réaliserait le mieux sa carrière. Il voulait d'abord courir les musées et, puis, il entrerait à l'École de la vie, ce qui est le mieux pour un artiste, quand il a de la fièvre et quelques années de pratique. (Macedo, 1945:33-34)

Effectivement, au lieu de fréquenter des classes, Soares dos Reis a loué un atelier au 4 Rue de S. Nicolo da Tolentino, avec son ami Augustus Saint-Gaudens (1848-1907) un sculpteur Nord-américain qu'il avait connu à Paris, et qui lui aussi avait quitté Paris pour Rome. dans cet atelier ces deux sculpteurs créeront chacun de son côté - un drap blanc divisant au milieu l'espace - l'œuvre la plus notable de leurs vies artistiques (Fig. 14 et 15).

Les deux œuvres – *L'Exilé* et *Hiawatha* – sont maintenant conservées dans des musées. La première au *Museu Nacional de Soares dos Reis*, à Porto. La seconde, au *Metropolitan Museum of Art*, à New York.

Le parallélisme entre les deux sculptures n'est pas uniquement une certaine similitude formelle et expressive, dont les signes sont la position des corps, le mouvement des jambes, l'inclination de la tête et la mélancolie du regard. Au-delà de ces correspondances visuelles, il y a aussi le fait que chacune de ces statues a été inspirée par un poème spécifique.

L'Exilé s'inspira au poème *Les Tristesses de l'Exil*, publié, en 1850, dans le livre *Poesias*, du poète romantique et historien médiévaliste portugais Alexandre Herculano, dont le sujet se réfère à la situation vécue par les libéraux portugais qui ont dû fuir à la restauration absolutiste de 1823, expérience que l'auteur a lui-même vécue, pendant son exil à Londres et puis à Rennes, entre 1831 et 1832.

Le *Hiawatha* s'inspira du poème *La Chanson de Hiawatha*, par Henry Wadsworth Longfellow, publié en 1855, dont le sujet se réfère aux efforts de Hiawatha qui aurait vécu pendant le 16^{ème} siècle, ayant créé une Confédération des Indiens Iroquois.



Fig. 14- Soares dos Reis, *L'Exilé*, 1871-72, marbre, MNSR, Porto



Fig. 15- Saint-Gaudens, *Hiawatha*, 1871-74, marbre, MET, New York

Voyons la première et la dernière page du long poème (17 pages) *Les Tristesses de l'Exil* :

Alexandre Herculano
Tristezas do Desterro

I.
Terra casa da patria, eu te hei saudado
D'entre as dores do exílio. Pelas ondas
Do irrequieto mar mandei-te o choro
Da saudade longínqua. Sobre as águas,
Que de Albion nas riber escabrosas
Vem marulhando branquear de espuma
A negra rocha em promontório erguido,
D'onde o insulano audaz contempla o
immenso
Império seu, o abysmo, aos olhos turvos
Não sentida, uma lagryma fugiu-me,
E devorou-a o mar. A vaga incerta,
Que rôla livre, peregrina eterna,
Mais que os homens piedosa, irá depo-la,
Minha terra natal, nas praias tuas.
Essa lagryma aceita: é quanto póde
Do desterro enviar-te um pobre filho.

No silêncio da noite, em sólo estranho,
Patria minha gentil, em ti pensando,

Para os astros de Deus olhei: fulgiam,
Neste céu achatado, tristemente
Com luz mortuária e pallida, não ricos
De inspiração e amor, quaes lá refulgem.
Pela sombra ameníssima, que chama
Do affastado oriente o sol no occaso,
No teu profundo céu has-de tu vê-los:
Do desterrado filho os votos levam:
Accepta-os delles, desgraçada patria!

Já se acercava o tenebroso inverno;
Vinha fugindo a rapida andotinha,
Para um abrigo te ir pedir, oh patria,
Em cujos valles nunca alveja a neve:
Juncto de mim passou: em suas azas
Tambem mandei o filial suspiro.

Pelo dorso das vagas rugidoras
Eu corri de além mar para estas plagas.
Pelas antenas, em nublada noite,
Ouví o vento sul que assobiava,
E de ouvi-lo folguei. Da patria vinha:
Seu rijo sopro refrescou-me as veias.

Alexandre Herculano
Tristezas do Desterro

II
Que fêrreo coração esquece a terra,
Que lhe escutou os infantis vagidos,
E lhe bebeu as lagrymas primeiras,
Preludio a tantas que no curto espaço
Da vida ha-de verter? Quem, nunca, esquece
O tecto paternal, embora adeje
Ao redor delle o medo de tyrannos?
Quem não deseja misturar, na morte,
Com a gleba nativa o pó de extincto,
E murmurar seu ultimo suspiro
Alli, onde primeiro a luz diurna
O alluniou na rapida passagem
Entre o nada e o morrer, chamada a vida?
Ai, que és tu existencia?! Um pesadelo,
Um sonho mau, de que se acorda em trévas,
Na valla dos cadaveres, em meio
Da unica herança que pertence ao homem,
Um sudario e o perpetuo esquecimento.
A infancia é dormir placido: inquieta
A mocidade é, já; mas entre dores

Vem o amar e esperar, e a crença ardente,
E affectos sanctos consolar quem dorme:
Pouco a pouco, porém, sobre a jazida
Do sonhador, do mal se assenta o anjo,
E as imagens tidentes da ventura
Co' as negras asas dispersando ao longe,
Com duro pé o coração lhe opprime.
Oh, no grabato meu bem cedo esse anjo
Veio assentar-se, e o juvenil enleio
De affectos puros em dormir sereno
Affugitei de mim. Vaguei nos mares;
Peregrinei na terra: em toda a parte
O pé maldicto me esmagou o peito,
E da patria a saudade, em sonho triste,
Immovei, do viver me tece a noite.

Alexandre Herculano, (1810-1877),
Tristezas do Desterro,
In, Poesias,
Casa da Viúva Bertrand e Filhos,
2ª Edição, 1860,
Lisboa
pp. 165-183

Aujourd'hui, on pourrait presque dire que ces deux sculptures sont des œuvres conceptuelles, puisqu'elles ne se conçoivent ni à partir du naturel ni à partir du conventionnel, mais à partir de références littéraires, en déployant une idée.

Œuvre conceptuelle, surtout, *L'Exilé*, puisque si *Le Hiawatha* reproduit l'iconographie d'un indien iroquois, identifiable par son arc, ses flèches, ses plumes et son pagne, *L'Exilé* est un nu intégral, rendant de ce fait impossible de déterminer l'époque ou la culture de sa provenance, ce qui le convertit en une œuvre non-positionnelle, c'est-à-dire en une œuvre eidétique, en ce sens qu'elle ne réitère pas la thèse de l'existence d'un monde en soi.

On s'aperçoit, bien-sûr, que par l'emploi du nu et par l'emploi du marbre de Carrare, il s'agit d'une sculpture assez proche de l'esthétique classique. Pourtant, de son expression ne se dégage pas le « *calme olympien* » caractéristique de la sculpture classique. Au contraire, de son expression se dégage la « *morbidezza* » qui la rapproche du romantisme tardif – voire, du décadentisme – tout en déniait son classicisme.

Donc, quoique pure – au sens eidétique du mot – l'œuvre n'obéit à aucun style pur. De même, elle ne se conçoit pas comme un mélange éclectique de styles, puisqu'elle fut créée, à notre avis, au-delà de la logique des répertoires stylistiques.

L'analyse la plus large et profonde de l'œuvre appartient à l'historien et critique de l'art José-Augusto França, qui à son propos, en 1966, a écrit ceci :

L'« *Exilé* » apparaît dans la sculpture nationale, au début des années 1870, comme une œuvre révolutionnaire – alors qu'elle suit une pure tradition classique... La révolution se définit pourtant sur le plan immédiat de la qualité et de la culture plastique qu'elle révélait, ainsi que dans celui de l'inspiration. Œuvre d'un romantisme suspendu dans une intériorité discrète et tendue, elle se classe de manière épigonale par rapport à un certain formalisme de l'Occident ; mais ça c'est un problème qu'on ne peut pas poser au Portugal, car, derrière lui, il y avait peu, ou rien du tout, pour satisfaire une chronologie antérieure. D'autre part, cependant, cet ouvrage rejette la structure de ce formalisme, de deux façons curieusement opposées : soit par des racines classicisantes, soit par une fidélité naturaliste plus moderne. L'« *Exilé* » se définit ainsi comme une œuvre charnière, et pas seulement dans le cadre de la sculpture nationale. Sa qualité plastique nous permet de le placer à un niveau plus ambitieux.

Mais l'« *Exilé* » est aussi la statue de la « *saudade* », d'un sentiment que sa génération réaliste et les gens des « *Conférences du Casino* » tenteraient d'extirper avant d'y céder, vaincu par la vie ou par le sentiment lui-même, comme fantôme indulgent d'une certaine idée de la patrie. Originaire de Porto Soares dos Reis était situé en dehors des mouvements de Coimbra et de Lisbonne, mais il était respecté par des hommes comme le positiviste Ramalho de 1876, qui avait vu apparaître avec lui le premier rénovateur de l'art portugais (Ortigão, 1876 : 111).

Plus tard, il servira de bannière aux « *saudosistas* », comme Teixeira de Pascoaes, qui le considéraient comme « *le précurseur du véritable art portugais – ayant donné au marbre ce sentiment des choses et de la vie qui montre (...) le profil intime de notre esprit* » (Pascoaes, 1915 : 99). Cela a ouvert la porte à tous les commentaires littéraires des chroniqueurs de l'art sentimental qui ont afflué dans l'œuvre de Soares dos Reis – dont l'une ou l'autre façon possible de l'envisager, marquent le sens ambigu de sa propre création.

Œuvre « spirituelle » et « naturelle », l'« *Exilé* » a une charge symbolique qui lui est interne ; elle n'est pas née d'une idée, mais d'un programme vécu et exigé par la propre expérience de l'artiste. C'est, pour ainsi dire, une œuvre « existentielle ». Qu'il admette une interprétation se définissant d'une « nation » ou d'une « race » est tout à fait logique, étant donné l'un des schémas mentaux du nationalisme du XIX^e siècle, étendu aux débuts du XX^e siècle. La vérité individuelle de *l'Exilé*, dans un contexte délicat de la vie portugaise, au sein d'une vie artistique affaiblie et vide de sens, prenait un sens plus large – qui ne manquait pas de souligner l'existence difficile réservée à l'auteur dans son propre pays.

Le regard noyé au loin, la bouche au début d'un cri, le tour de tête douloureux, les mains entrelacées au bord de la crispation, et ce corps long et lisse, presque glissant dans la mer de Capri, l'« *Exilé* » est un personnage de drame qui nécessite une lecture dynamique.

Le sentiment vague et idéal qu'il exprime ne se définit pas en fonction d'un « être » que nous donnerait une forme classiquement frontale, mais d'un « vivre » qui devient, dans un mouvement frontal. La structure de la figure s'explique par deux axes obliques qui se croisent et marquent des directions opposées, faisant tourner de manière contradictoire le corps torturé, le tronc d'un côté,

avec le mouvement des bras, la tête et les jambes de l'autre. Les deux extrêmes de la figure, la tête baissée voilée d'une ombre qu'il faut lire, et le pied gauche pendant, en détente, se définissent en opposition à un nœud dense de petits volumes articulés dans une contraction de formes minutieusement agencées. La grande bosse sensible du dos cambré s'explique d'emblée par la ligne ondulée du profil dans laquelle les ombres sont admirablement graduées. Comme pour le « *Penseur* » de Rodin, un quart de siècle plus tard, la lecture de l'« *Exilé* » oblige à faire un long circuit autour de cette forme hautement dynamique – qui dans son dynamisme même a sa plus noble raison d'exister et de sens. (França, 1966 : 453-454).

Quoique longue, minutieuse et notable, cette lecture analytique de l'*Exilé* par José-Augusto França n'arrivant pas à épuiser toutes les dimensions de l'œuvre – par exemple, elle n'explore pas les références littéraires et ses rapports avec la condition de l'exil politique – est cependant suffisante pour remarquer son caractère révolutionnaire, bien que négligeant son expression la plus déterminante, laquelle se manifeste par la transgression-dépassement des styles canoniques, ce qui me semble la trace la plus marquante apportée par cette statue.

L'*Exilé* se situe donc au-delà du style. Au-delà même du formalisme dont parle José-Augusto França, puisque même si sa beauté est superbe, son propos n'est pas de fixer ou de transmettre la beauté de l'œuvre créée, mais plutôt de présentifier le drame qui menace toute création, même parfaite. Ce drame, José-Augusto França le reconnaît, en le définissant comme « *une ombre qu'il faut lire* ».

Dans un texte en portugais (Abreu, 2012), j'ai essayé de lire le drame de cette « ombre » qui flotte sur la blancheur apollonienne de la statue, identifiant les signes qui l'obscurcissent avec de sombres teintes :

Dans l'*Exilé*, ces signes sont le regard vide (avec une larme), les doigts entrecroisés, le torse replié sur lui-même et la vague qui vient s'écraser sur le rocher au bord de la mer. (Abreu, 2012: 226).

À ces signes j'ajouterais maintenant la torsion contraire de la tête par rapport aux mains, comme Éric Coulon l'a observé pendant le débat qui s'est tenu au cours du colloque. Même si ce signe ne déploie pas un sens d'échec ou de défaite comme les autres, le décalage entre la tête et les mains constitue une trace majeure de ce drame, sinon la fondamentale, car la pensée de toute « exilé » vise justement ce que la neutralisation de son action l'empêche d'accomplir.



Fig. 16 - Reis, *L'Exilé*, 1872, marbre, détail, MNSR, Porto



Fig. 17- Reis, *L'Exilé*, 1872, marbre, détail.

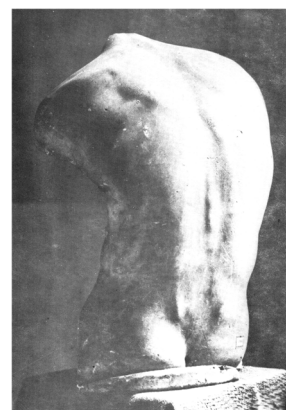


Fig. 18- Reis, *L'Exilé*, 1872, détail



Fig. 19- Reis, *La vague*, 1872, marbre, détail, MNSR, Porto

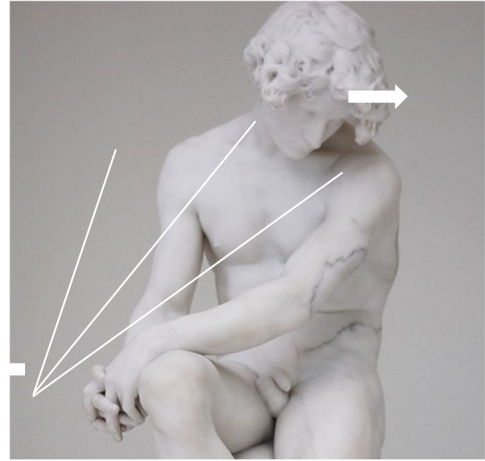


Fig. 20- Reis, *L'Exilé*, 1872, étude de composition

Les trois premiers signes sont des signes statiques indiquant des états émotionnels : *malheur*, pour le regard vide et la larme ; *emprisonnement*, pour les doigts entrecroisés ; *échec*, pour le torse replié. Les deux autres signes sont des signes dynamiques, indiquant des tensions : l'appel métaphysique de la patrie dans un pays étranger, la *vague* ; la tension entre la pensée qui imagine la patrie nouvelle à construire et l'impossibilité d'entreprendre ce projet, le *décalage entre la tête et les mains*.

L'axe du drame de cette figure est polarisé par le décalage entre la tête et les mains, comme l'étude de composition le montre. Et ce décalage structure l'ombre et signale le sommet du drame, car à la fin, il n'est pas uniquement le signe du drame de l'exilé, mais aussi le signe prémonitoire de ce que sera le drame du jeune sculpteur, quoiqu'il ne le sache pas encore.

Ce disant, on peut donc affirmer que la clé du sens gnosique de ce drame c'est la figure des doigts entrecroisés. Et pour cela, nous nous sommes interrogés sur son origine.

D'où provient ce signe ?



Fig. 20- Soares dos Reis, *Moulage des mains de Soares dos Reis*, c. 1872, plâtre, MNSR, Porto.

Nous avons cherché cette origine un peu partout, sans réussir à obtenir de résultat entièrement convainquant, seulement des similitudes et des approximations.

Prenant comme hypothèse son origine traditionnelle (classique, chrétienne ou ésotérique), j'ai cherché d'abord à des sources primaires comme *Emblematum Liber*, par Jean Jacques Boissard (1528-1602) et *Iconologia*, par Cesare Ripa (c. 1555-1622), parmi d'autres compilations d'emblèmes et d'allégories, sans avoir rien trouvé qui puisse être semblable. Par exemple, dans *Iconologia* de Ripa, parmi des centaines d'emblèmes et d'allégories y figurées, seulement cinq sont proches du signe de l'Exilé.



Fig. 21- Cesare Ripa, *Iconologia*, 1689



Fig. 22- Cesare Ripa, *Représentations allégoriques*, 1689.

Ensuite, je me suis tourné vers la symbolologie maçonnique. Dans le *Monitor of Free-Masonry*, par Jabel Richardson, publié en 1860, j'ai trouvé quelques dizaines de signes avec des mains, mais aucun semblable à celui de l'Exilé.

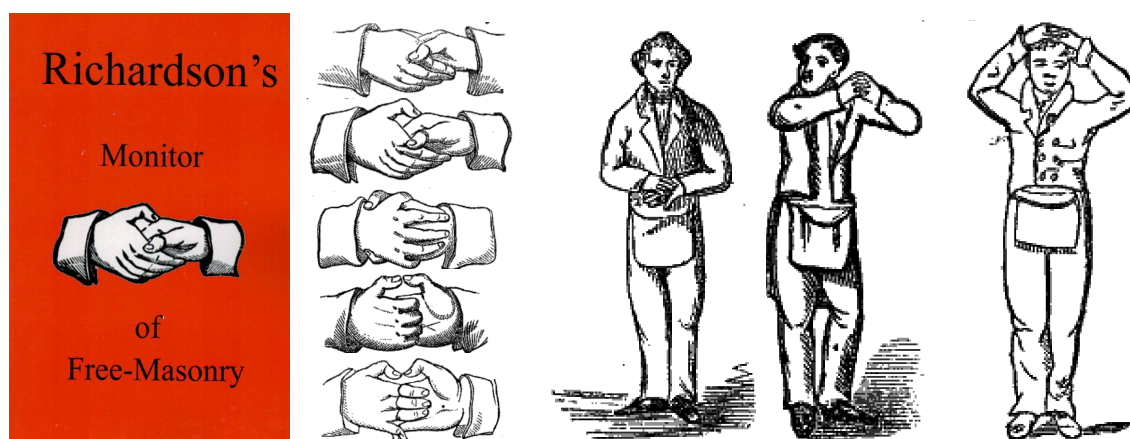


Fig. 23- Jabel Richardson, *Poignées de main maçonniques et gestes*. 1. Signe de Détresse 2. Porteur de la Pierre 3. Danger

Ensuite, à cause des connotations symbolistes de la statue, je me suis tourné vers les Salons Rose + Croix, organisés par Joséphin Péladan (1858-1918), entre 1892 et 1897. Même s'il s'agit d'une chronologie postérieure à la statue, je pensais que peut-être on pourrait y découvrir une tradition

ancienne méconnue. Pourtant, en aucun des salons réalisés je n'ai pu trouver de correspondance avec le signe de l'*Exilé*.

Ensuite, je me suis tourné vers des sources secondaires, ayant cherché parmi des études académiques concernant l'étude des mains dans l'art. J'ai trouvé la thèse doctorale de Temenuzhka Dimova, *Le langage des mains dans l'art*, publiée en 2019, mais à nouveau, je n'ai pas réussi à trouver rien de semblable.

Je me suis même mis en contact avec l'auteur de cette thèse, et Dimova m'a dit que dans son étude, elle n'avait rien trouvé de pareil. Cependant, ce qu'elle avait pu apprendre c'est que le signe des mains entrelacées n'était pas un signe de prière mais, plutôt, un signe de douleur et de chagrin, information dont je la remercie à nouveau, et qui, d'ailleurs, est assez pertinent pour notre propos.

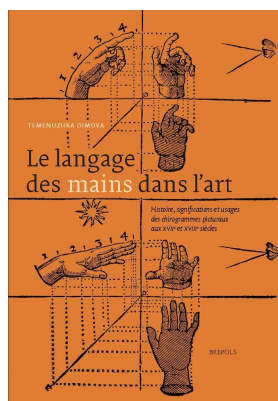


Fig. 24- Dimova, *These*, 2019.



Fig. 25- de la Tour,
Madeleine Pénitente 1689

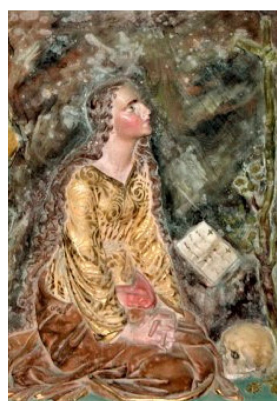


Fig. 26- S/A, *Ste Madeleine*,



Fig. 27- S/A, *Ste Madeleine*,
St Zacharie

Dans la thèse de Dimova, l'exemple qui se rapproche plus du signe de l'*Exilé*, c'est la position des doigts du tableau *Madeleine Pénitente*, par Georges de la Tour, de 1689, où la sainte présente les doigts croisées d'une façon qui est consistante avec une certaine iconographie de Sainte Madeleine, telle que l'image de Sainte Madeleine qui est dans l'église de Saint Jean Baptiste à St. Zacharie, et de l'image de la sainte qui est sur le frontal de l'autel de l'église de Sainte Marie Madeleine de Rennes-le-Château, déjà mentionné dans mon texte de 2012.

Ensuite, j'ai aussi cherché des similitudes dans les *Mudras* orientales : les gestes de mains et de doigts qui reflètent une position conventionnelle et symbolique, soit faite par une personne, soit dans les arts (peinture, sculpture) concernant un personnage ou une divinité.

Là aussi, je n'ai rien pu trouver de semblable, le plus proche étant le *Manipura mudra*, qui est signalé en rouge dans la figure 28.

À propos de ce mudra, dont le nom *mnipura* signifie « rempli de bijoux », une étude explique :

Manipura Chakra Mudra est un geste complexe de la main (*samyukta hasta*) que l'on retrouve dans la tradition du yoga et dans les arts martiaux ésotériques japonais. Il se rapporte au *Manipura Chakra* (le centre du nombril) dans le tantrisme indien. [...]

Application : Dans une position assise confortable, tenez la mudra devant le plexus solaire. Imaginez la boule rougeoyante de lumière dorée dans votre ventre. Reposez-vous dans le calme et respirez naturellement. [...]

Bénéfices : renforce la digestion, améliore la santé du foie, la vésicule biliaire, la rate, l'estomac, le pancréas et l'intestin grêle et gros, renforce la volonté, améliore la capacité martiale, augmente le magnétisme personnel. (Caroll & Caroll, 2013 :148)

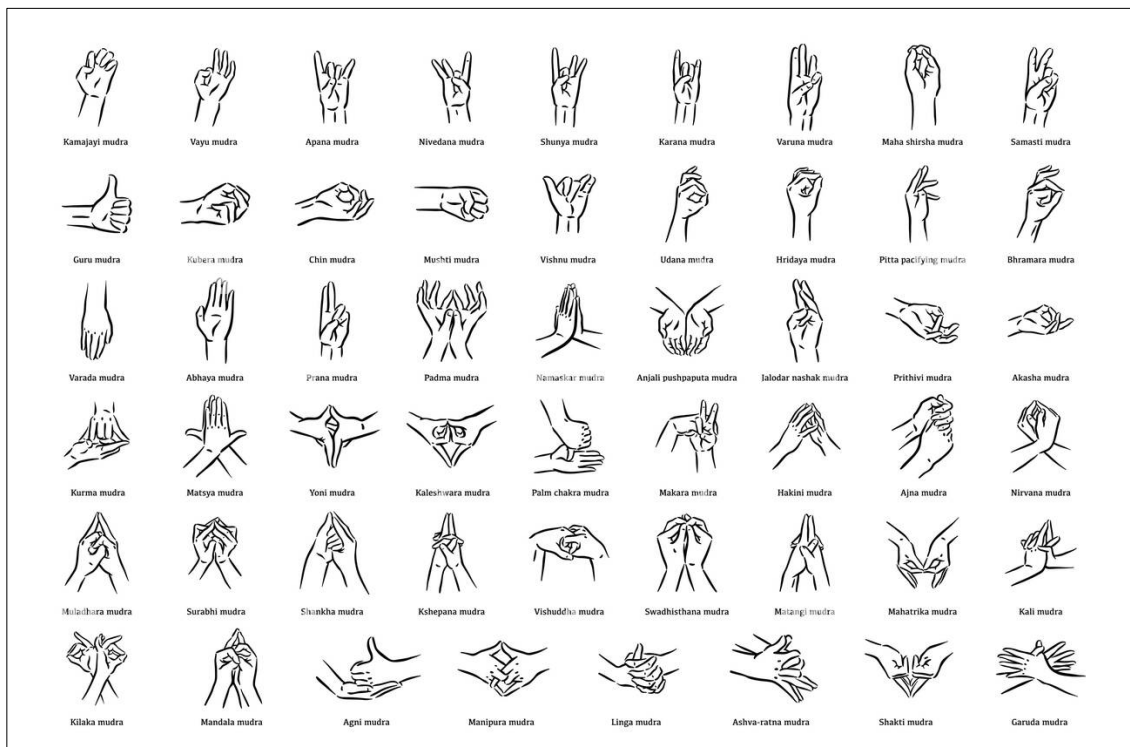


Fig. 28- Mudras. Source : <https://www.alamy.com/mudras-icon-set-hand-spirituality-hindu-yoga-of-fingers-gesture-technique-of-meditation-for-mental-health-image395445320.html>

Le rapport de cette tradition au thème et à la symbologie de la statue me semble assez éloigné. Je pense qu'on peut, pour l'instant considérer que l'origine du signe utilisé par Soares dos Reis est très probablement non traditionnelle. Pourtant, le même signe est utilisé dans l'art, car finalement j'ai pu le trouver chez d'autres artistes, quoique déployé par des œuvres beaucoup tardives que *l'Exilé*.



Fig. 29- Picasso, *Igor Stravinsky*, 1920, Musée Picasso, Paris



Fig. 30- Soares dos Reis, *L'Exilé*, 1870-72, détail, MNSR

Le signe est précisément le même, et celui-ci fut noté par Volker dans sa thèse, où elle l'explique en tant qu'allusion à la croix de Saint André, dont l'auteur découvre la présence dans un poème d'André Salmon, de 1936, dédié au Saint, où il y a une allusion « à la croix en forme d'X », à la fin du tome II de son autobiographie.

Concernant le portrait de Stravinsky par Picasso, l'auteur écrit :

Nous avons déjà évoqué les ballets russes et les contacts que le maître de ballet Diaghilev avait noués avec le martinisme. C'est en 1913 qu'Igor Stravinsky a composé *Le Sacre du printemps*, musique destinée au ballet de Diaghilev. Le compositeur avait pris soin de pourvoir la partition d'indications précises sur la chorégraphie. Il voulait ainsi que les danseurs croisent régulièrement et explicitement leurs jambes. En 1919, Picasso a signé un portrait de Stravinsky sur lequel son modèle est représenté croisant les doigts à la manière de la croix de saint André. (Volker, 2017 : 317-318)

Cette interprétation est, peut-être, pertinente. La croix de Saint André, dite décussée, est liée au supplice de l'apôtre, quoique pouvant avoir d'autres significations, depuis celle de signe identitaire, déjà utilisé, en Rome, par Constantin, comme signe de son étendard militaire, (Hatt, 1950 : 85), et bien plus tard par plusieurs nations, comme élément structurel de leurs drapeaux, jusqu'à l'utilisation technique dans la construction traditionnelle et moderne.



Fig. 31- J Colombe, 1486,
Les Riches heures du duc de Berry.

Du strict point de vue symbolique, elle suggère la démarcation et l'articulation du monde céleste avec le monde terrestre, et pour cela elle suggère l'image du sablier et de l'écoulement du temps : la chute du sable qui coule vers le bas (la mort), mais aussi l'élévation de l'âme qui monte vers le haut (l'éternité).

En ce sens, on pourra peut-être opposer la croix du Christ à la croix de Saint André, la première représente le drame-salut ontologique-eschatologique perpétuel du Christ, et la seconde le drame dialectique-historique du Saint. Mais ce n'est qu'une hypothèse qui exige d'être plus développée et confrontée à d'autres lectures.

Est-ce que Soares dos Reis pensait au sacrifice de Saint André quand il a conçu l'*Exilé* ? Aucun registre ne le confirme. Mais aucun registre ne le nie non plus.

Certes, j'ai trouvé le même signe des doigts entrelacés utilisé par un autre sculpteur de la fin du 19^e siècle : Albert Bartholomé (1848-1928). Cette vraie trouvaille m'est apparue de façon assez imprévue, dans la cour de l'ancienne Bibliothèque Universitaire de Toulouse, Rue du Taur, quand j'y suis allé pour participer aux XVèmes Rencontres Raymond Abellio.

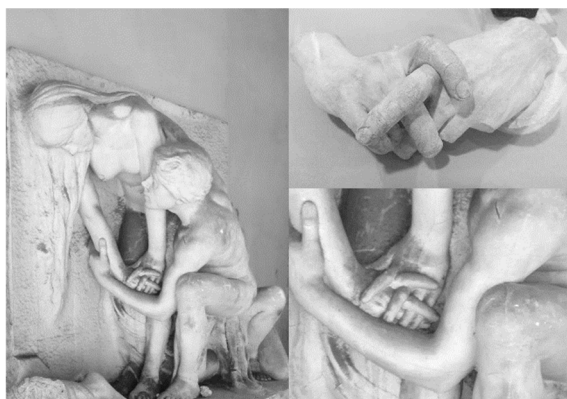


Fig. 32- Bartholomé, *Monument aux Morts*,
1899, détail Toulouse

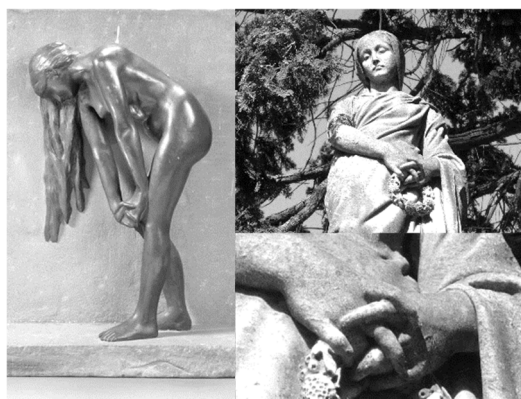


Fig. 33- Bartholomé, *Denil*. Fig. 34- Reis, *Sandade*
1880, Porto

L'entrelacement n'est pas exactement le même, puisque dans l'*Exilé* c'est l'index de la main droite qui surmonte l'index de la main gauche, alors que dans le *Monument aux Morts* c'est le contraire, mais cette différence de détail reste, en tous cas, négligeable.

Pourtant, le plus curieux c'est que Bartholomé a commencé à travailler sur ce monument, vers 1890, (Burolet, 2017) presque vingt ans après que Soares dos Reis a commencé à travailler sur l'*Exilé*. Donc, l'origine de ce signe reste énigmatique. Et l'énigme s'aggrave car Soares dos Reis l'a utilisée aussi dans une allégorie à la *Saudade*, dans le monument funéraire de Francisco Antunes de Brito Carneiro, qui est dans le cimetière d'Agramonte, à Porto.

À cause de ses connotations funéraires, j'ai cherché son origine traditionnelle dans l'art funéraire. Il y a des exemples de figures avec les mains unies, dès le temps de l'art Assyrien et de l'art Romain jusqu'aujourd'hui, et des figures qui se serrent les mains, notamment dans les cimetières maçonniques. Mais, je ne suis pas arrivé à trouver aucun exemple pareil.

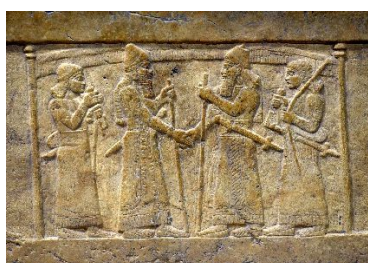


Fig. 36- *Shalmaneser III*, IX^e A.C.,
Musée d'Iraq

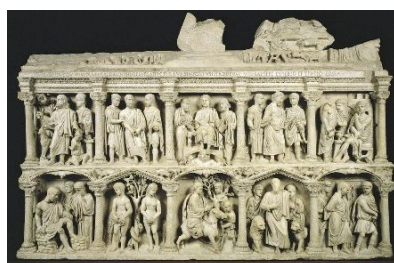


Fig. 37- *Sarcophagus of J. Bassus*, 359,
Museo Vaticano



Fig. 38- *Tombe maçonnique*,
Highgate Cemetery.

De même, une étude sur les gestes dans l'art funéraire romain (Heyn, 2010), nous montre que ce geste en est absent, dont la synthèse des gestes est présentée dans les tables suivantes :

Table 1. Gesture of Right Hand in Male Relief Busts.

Gesture	No. of Occurrences
All fingers clenched/extended	195
Index finger extended	60
Index and middle fingers extended	50
Index and pinkie fingers extended	3
Index, middle, and pinkie fingers extended	2
Palm out	1
Not visible	12

Table 2. Gesture of Left Hand in Male Relief Busts.

Gesture	No. of Occurrences
All fingers clenched/extended	89
Index finger extended	81
Index and middle fingers extended	63
Index and pinkie fingers extended	48
Index, middle, and pinkie fingers extended	26
Not visible	16

Table 3. Gesture of Right Hand of Priests Who Hold Sacerdotal Objects.

Gesture	No. of Occurrences
All fingers clenched/extended	13
Index finger extended	5
Index and middle fingers extended	3
Index and pinkie fingers extended	0
Index, middle, and pinkie fingers extended	0

Table 4. Gesture of Left Hand of Priests Who Hold Sacerdotal Objects.

Gesture	No. of Occurrences
All fingers clenched/extended	11
Index finger extended	0
Index and middle fingers extended	10
Index and pinkie fingers extended	0
Index, middle, and pinkie fingers extended	0

En effet, l'étude factuelle nous a montré que le signe des doigts entrelacés de l'*Exilé* est présent dans d'autres œuvres d'art, quoique son origine traditionnelle nous échappe, ce qui nous pose devant un dilemme : ou nous considérons que ce signe a été créé par Soares dos Reis, lui-même, pour la statue de l'*Exilé*, et que plus tard il l'a répliqué pour l'allégorie de la *Saudade*, ce qui est possible, ou alors son origine traditionnelle nous échappe ou elle est secrète, ce qui nous semble aujourd'hui peu probable.

À mon avis, le fait que le signe des doigts entrelacés n'apparaît pas, au moins dans l'art, avant son utilisation par Soares dos Reis dans l'*Exilé*, nous autorise à penser que l'artiste l'a créé lui-même pour la statue, et même si le signe s'inscrit dans une tradition qui nous échappe, cette tradition échappait certainement aussi à Soares dos Reis, lorsqu'il a créé la statue, alors qu'il avait seulement vingt-trois ans.

Mais ce n'est qu'une opinion. D'ailleurs, si l'élucidation de ce dilemme est pertinente pour l'histoire de l'art, pour ce qui nous intéresse maintenant cela importe peu. Maintenant, ce qui nous intéresse c'est de saisir le sens sphérique de ce signe, et notre meilleure hypothèse c'est d'essayer de le dégager à partir de la statue l'*Exilé*, où il apparaît par la première fois.

Pour ce faire, nous essayerons de mettre en œuvre la méthode d'Abellio, tout en soumettant ce signe aux opérations du processus de sur-chosification, tel que nous l'avons déjà étudié, en considérant la statue comme le substrat où ce même signe est enraciné et auquel il appartient.

En tous cas, les deux premières opérations du processus ont été déjà initiées. Nous avons déjà dégagé le sens structurel de ce signe, en le désignant comme la clé du rapport mains-tête de la statue. Nous l'avons même désigné comme l'un des pôles structuraux de la statue, en même temps que nous avons reconnu ce même signe dans d'autres statues, en complétant les deux premières étapes du processus de sur-chosification.

Il manque quand même la troisième étape, celle qui apporte la vision sphérique concernant ce cas. Alors, une question s'impose :

D'où vient le sens sphérique des doigts entrelacés de l'*Exilé* ?

Je pense qu'il faudrait distinguer deux clés pour ouvrir le passage à la vision sphérique, concernant la présence de ce signe dans cette statue, comme je l'explique ici :

Première clé : le passage de la vision historique (l'ombre) à la vision gnostique (la lumière) qui nous est apporté par le *concept de proportion*. L'*Exilé* se sent écarté de sa *Maison Natale* comme le *Fils* se voit écarté de la *Maison Divine*.

Deuxième clé : le court-circuit entre l'*Exilé* (vision historique) et le *Fils Prodigue* (vision gnosique) rapproche la *Maison Divine* de la *Maison Natale* et dégage la *vision de la transfiguration*. L'*Exilé* devient le *Fils* en quête de la *Maison Divine*.

Ombre et lumière se fondent en pleine transparence, fondée par la vision sphérique ! *Maison Natale* et *Maison Divine* s'unifient en pleine transcendance, dégageant la transfiguration de l'être en pure compréhension, devenant une instance du salut par la connaissance.

Voyons ce qu'Abellio dit à propos de transfiguration :

Elle [la Transfiguration] est au sens plein donation de sens, et de sens global. Elle est la gratification de la connaissance même. Qu'elle « déréalise » l'objet « naturel » ou l'événement « fortuit », c'est un fait : elle les « déréalise » comme fait l'œuvre d'art qui refuse de se contenter de copier la nature mais qui, ce faisant, l'exalte. (Abellio, 1965:32)

Le signe des doigts entrelacés se présente, donc, comme un témoin de la vision gnosique de l'artiste dans l'acte de la création, car toute création, si elle est vraiment réussie, n'est qu'une instance de la création du monde, au sens que toute création réussie recrée le monde, comme épisode homologue de la création de l'Être, car la création de l'Être ne peut qu'être une création permanente, comme le montrent les épisodes décrits au commencement de ce texte.

La vision gnosique, en tant que vision de la gnose, est, en même temps, l'instance et le contenu de la vision sphérique, comme on peut le reconnaître à la statue de Soares dos Reis.

Le signe des doigts entrelacés donne une vision de l'emprisonnement de l'exilé, car il est empêché d'agir pour sa patrie, mais donne aussi une vision de la création divine, puisque l'entrelacement des doigts est une vision de l'entrelacement de l'essence avec la substance, c'est-à-dire la fusion du psychisme universel avec le substrat local qui fonde l'être-au-monde en tant que psychisme individuel, capable de le reconnaître et de poursuivre son but.

La vision sphérique se constitue alors en tant que compréhension de l'existence comme attachement au local, et de l'attachement au local comme lien avec l'universel.

Pour donner une vision non verbale de cette dimension dialogique, je voudrais mettre en parallèle l'entrelacement des doigts de la statue l'*Exilé* avec l'entrelacement des bras de la toile *Le mythe de Pygmalion*, par Edward Burne-Jones, que j'ai étudié précédemment (Abreu, 2015).

D'abord, nous sommes devant le modèle de l'*entrelac* – le tissage de la vie – comme dans le tableau de Burne-Jones. Ensuite, nous sommes devant le modèle de la *grille* – l'incarcération de la vie – comme dans la condition du prisonnier.

La vision de l'annulation de la distance entre le *tissage de la vie* – l'apparition de l'entrelac – et l'*arrestation du prisonnier* – l'apparition de la grille – génère la transfiguration des apparences.

Conclusion

L'art serait ainsi l'instrument gnostique pour déclencher, en permanence et jusqu'à l'infini, la gestation de la vision sphérique. Les moments où ce pouvoir-savoir se manifeste, sont alors des moments épiphaniques, comme nous l'avons vu, où la transfiguration du regard se présente devant nous en tant que voir pur : vision claire et transparente non pas seulement de la chose, mais présentification à soi-même de la vision de la vision, c'est-à-dire la vision de l'être qui dissémine l'être parmi tous les êtres, tout en inoculant, dans chacun, leur raison d'être.



Fig. 39- Edward Burne-Jones, *Le mythe de Pygmalion*, 1848, Birmingham

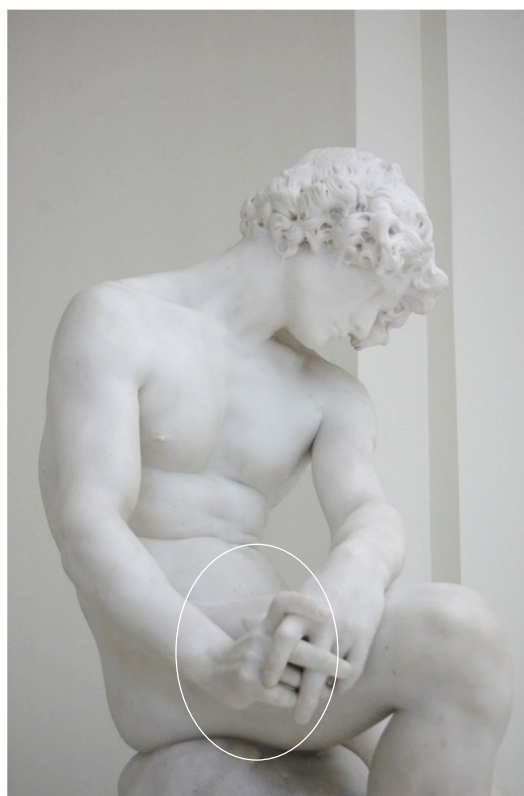


Fig. 40- Reis, *L'Exilé*, 1870-72, détail, marbre, MNSR, Porto

Le gnostique portugais Sampaio Bruno explique sa vision ontologique du problème, ainsi :

Au commencement était la Perfection, l'esprit homogène et pur. Dans le second moment, grâce à l'effet d'un mystère, nous avons l'esprit diminué et, à côté de lui, la différence devenue hétérogène, c'est-à-dire le monde. Dans le troisième moment, l'esprit pur sera réintégré, par l'absorption finale de tous les hétérogènes. (Bruno, 1987 :343)

En accord avec Sampaio Bruno, on pourrait dire que le rôle de la vision sphérique serait alors d'absorber l'hétérogène apporté par « l'esprit diminué », à partir de l'approfondissement de la création artistique, en même temps, en mode d'extension – l'instaurant comme pratique ouverte et participée, en tant qu'art public – et en mode d'intensité – l'instaurant comme pratique initiatique et sacralisée, en tant qu'art sacré.

Je m'interroge, si Soares dos Reis, intimement, songeait à son art à partir des accords d'un tel diapason. Il est connu qu'il fut ami personnel de Sampaio Bruno, et qu'ils ont fréquenté beaucoup de tertulias, à Porto, au *Café Suíço* et même à la boulangerie de son père. (Serrão, 1986 :16)

D'ailleurs, Sampaio Bruno, lui-même exilé à Paris pendant deux années, après la tentative frustrée de l'implantation de la République au Portugal en 1891, dont le manifeste avait été écrit par lui, se prononça à propos de la statue l'*Exilé* de Soares dos Reis avec pleine lucidité et pertinence, dans le passage que j'ai cité au commencement de ce texte.

À suivre !

Bibliographie :

Abellio, R., 1965, *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Paris : Gallimard.

Abreu, J.G., 2012, *A Estátua O Desterrado. Notas para um estudo transdisciplinar*, In, Sousa, G.V. (coord) *Actas do Colóquio O Porto Romântico*, Porto. UCP, pp. 209-232.

Abreu, J.G., 2015, *La connaissance comme l'un des beaux-arts : la suite vision-action-art chez Abellio*. In, Les XII^{èmes} Rencontres Raymond Abellio. URL : <https://rencontres-abellio.net/Archive/2015>.

Ariëns-Volker, M., 2017, *Picasso et l'occultisme à Paris. Aux origines des Demoiselles d'Avignon*, Bruxelles : Marot.

Bruno, S., 1893, *Notas do Exílio*, Porto: Ernesto Chadron.

Bruno, S., 1987, *A Ideia de Deus*, Porto: Lelo & Irmão Editores.

Burollet, T., Gourand N. (2017) *Bartholomé : La redécouverte d'un grand sculpteur*, Paris : Arthéna

Caroll, C & Carroll, R, 2013, *Mudras of India, A Comprehensive Guide to the Hand Gestures of Yoga and Indian Dance*, London: Singing Dragon.

Dimova, T., 2019, *Le Langage des Mains dans l'Art. Histoire, significations et usages des chirogrammes picturaux aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Turnhout : Brepols.

França, J-A, 1966, *História da Arte em Portugal no século XIX*, vol. 1, Lisboa: Livraria Bertrand.

Hatt, J-J., 1950, « La vision de Constantin au sanctuaire de Grand et l'origine celtique du Labarum ». In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 94^e année, N. 1, 1950. pp. 83-86.

Heyn, M. K., 2010, *Gesture and Identity in the Funerary Art of Palmyra*. In, *American Journal of Archaeology* 114.4 (October 2010): 631-661.

Herculano, A., 1860, *Poesias*, Lisboa: Bertrand & Filhos

Macedo, D., 1945, *Soares dos Reis: Estudo Documentado*; Porto, Edições Lopes da Silva.

Richardson, J., 1860, *Monitor of Free-Masonry*, New York: Lawrence Fitzgerald.

Rippa, C., 1686, *Iconologia*, Venetia: Zaratino Castellini Romano.

Rocha, A., 2009, *A Gnose de Sampaio Bruno*. Lisboa: Zéfiro.

Serrão, J., 1986, *Sampaio Bruno. O Homem e o Pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte.
