

La SA comme clé pour la monumentalité (trans)historique, par José Guilherme Abreu

1. Cet exposée revisite celle que j'avais déjà présenté ici, au Rencontre de 2006, sous le titre « *En Opérant la Structure Absolue. La suite des paradigmes monumentaux à la deuxième moitié du XX^{ème} siècle* »,

Il s'agit donc d'un retour, mais je fais confiance qu'il ne s'agit pas d'une régression. Abellio lui-même revisita plusieurs fois ses précédentes élaborations, ayant toujours comme programme l'intention de les développer ou de les préciser plus rigoureusement, au même temps qu'il avait le souci de les rendre plus simples, au sens de plus essentielles.

C'est tout à fait, selon mon propos, le même cas.

En effet, le début de la présente année, j'ai du revisité les élaborations sur l'opérationnalisation de la SA que j'ai essayé de mettre en usage chez ma thèse, et ce rendez-vous a aussitôt produit des clarifications dont l'importance, me sembla-t-il, justifiait que je les présentais au seul lieu que je connais où des études et des applications autour de la pensée d'Abellio peuvent aujourd'hui être partagés et débattues : les Rencontres de Seix.

2. Centrée sur l'idée du monument sculptural, mon exposée essayera de mettre en évidence non pas seulement l'adéquation fondamentale qui se vérifie entre la dialectique de la double contradiction croisée, et les enjeux du fonctionnement de la perception, de la création et du devenir du langage et de l'objet monumental, tout comme j'essayerai de montrer, en quatre pas (ou niveaux) successifs.



Fig. 1- Auguste Bartholdi (esc.) Richard Morris Hunt (arq.), *La Liberté Éclairant le Monde*, 1886, Cuivre, Liberty Island, New York, NY, USA

1. Considérons un monument sculptural bien connu : la *Statue de la Liberté* (1886) NY

Ce qu'il faut d'abord y reconnaître c'est qu'il s'agit d'une œuvre qui possède une très importante présence et contenu symboliques, et tout de suite, lorsqu'on essaye de dégager ce qui est propre à son identité (son essence) il faut bien s'apercevoir qu'il présente (ou incarne) un sens unifiant.

Tout dans ce monument, d'ailleurs, appelle à l'élévation : l'haute piédestal, la verticalité de la figure féminine, le bras levé, la torche en or.

2. Considérons maintenant un autre monument sculptural aussi bien connu : le *Mount Rushmore National Memorial* (1927-41) South Dakota, qui retrace 150 ans de l'histoire du pays.



Ici, ce qu'il faut d'abord y reconnaître c'est qu'il s'agit d'une œuvre qui possède une très importante présence et contenu mémoratif, et tout de suite, lorsqu'on essaye de dégager ce qui est propre à son identité (son essence) il faut bien s'apercevoir qu'il présente (ou incarne) un sens et un contenu différentiel.

Tout dans ce monument appelle, d'ailleurs, à la descente. D'abord, la descente vers la terre et vers la temporalité et la multiplicité qui la recouvrent.

Ces deux exemples se présentent alors comme des pôles. Des pôles opposés du champ bien constitué qui est celui de la statuaire monumentale, et dans le lequel tout les deux fonctionnent comme polarisations exemplaires de l'axe vertical de la structure

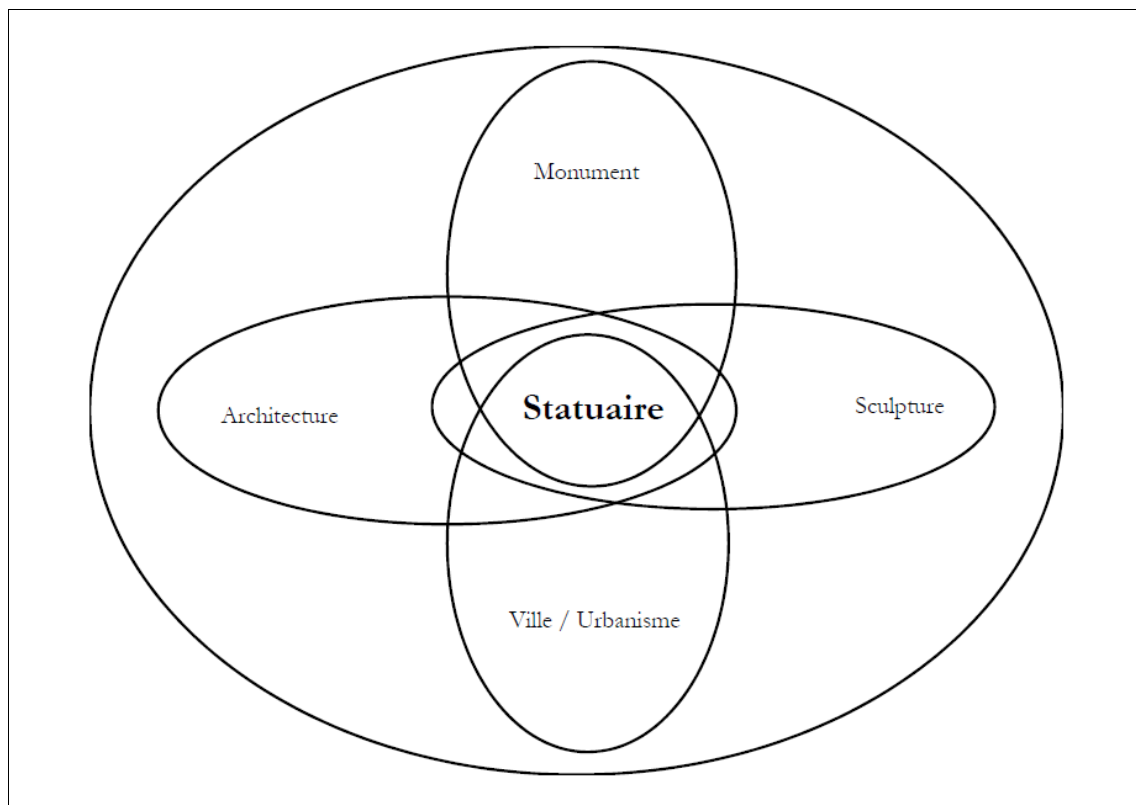
sénaire/septénaire abellienne, respectivement, en agissant, l'un et l'autre, respectivement, comme le pôle de l'hémisphère supérieur qui tourne dans le sens de la quête de l'universel et de l'intemporel, en dégageant des signes de convergence et d'unification intégrantes, et comme celui de l'hémisphère inférieur qui tourne dans le sens de la chute dans le matériel, le temporel et le multiple, en dégageant des signes de différenciation.

Mais ce n'est pas tout, car au même temps que ces monuments s'oppose dialectiquement en termes de ces contenus ou résides intentionnels, ils unifient et dynamisent quand même un seul champ pertinent : celui de la statuaire monumentale commémorative, dont le modèle classique se définit, eidétiquement, comme suit :

- Expression de l'idéal Positiviste: *Scientisme, Croyance au Progrès Continu de l'Humanité, Laïcisme*
- Exaltation des valeurs morales: *patriotisme, héroïcité, altruisme, philanthropisme*
- Intégration de la sculpture et de l'architecture dans un langage et esthétique cohérentes
- Enracinement dans le tissu social: monuments sont souvent érigés par suscription publique

Comment se conçoit et se présente ce modèle ?

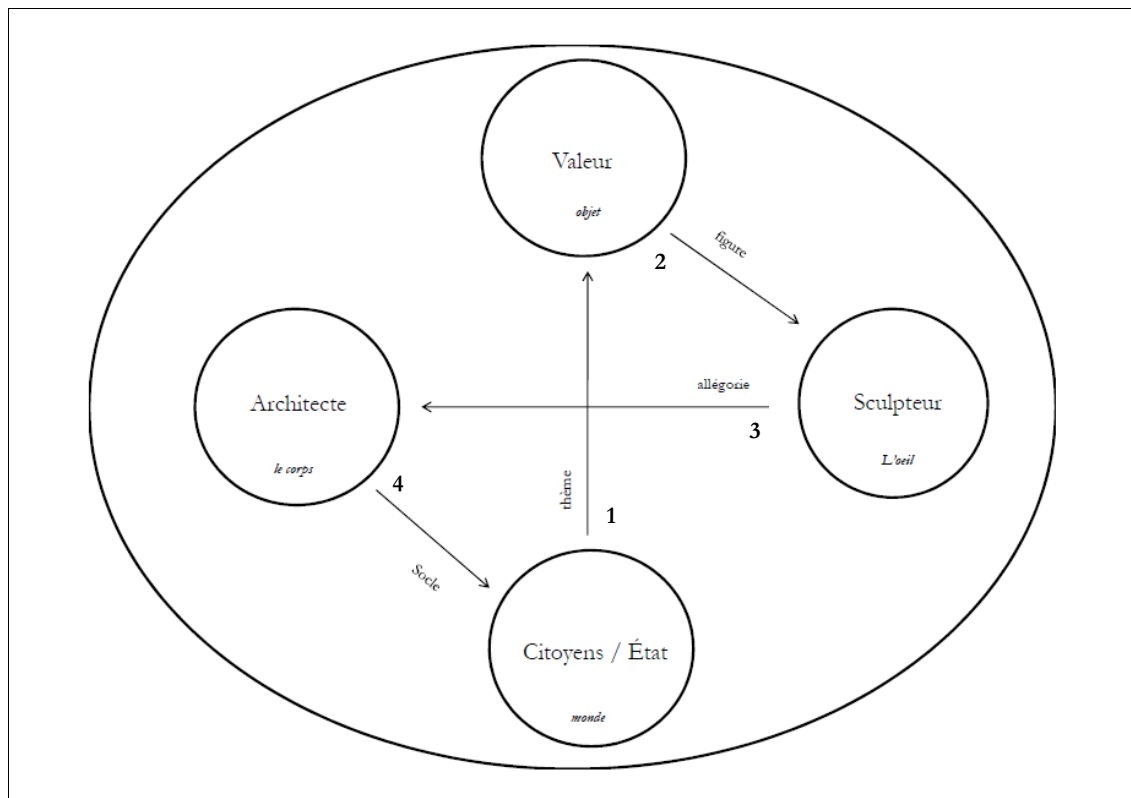
Voyons le schéma suivant :



Le modèle statuaire est donc horizontalement polarisé par ces quatre polarités : du côté du monde perçu, par la ville édifiée, d'une part, comme fond indistinct, et, de l'autre, par le monument comme instance qui s'élève sur le monde. En suite, du côté de celui qui perçoit, d'une part, par la sculpture qui est la discipline artistique (l'orgue du sens) qui permet de dégager une forme significative (allégorique ou historique), et de l'autre par l'architecture qui est la discipline qui apporte le socle, lequel fonctionne comme élément de médiation (le corps) entre le monde extérieur et celui de la forme créée, en enfermant le cycle de ces rapports croisés. Dans une parole, en monumentalisant la ville.

Et comment se produit et se reproduit ce modèle ?

Encore ici, le modèle abellien nous aidera aussi à le saisir. Voyons le schéma qui suit :



Selon ce schéma, à la base nous trouvons les citoyens qui représentent l'ensemble collectif et indiscriminé de l'ensemble social, à qui nous pouvons appeler « le monde ».

Dans un premier temps ou mouvement, du fond indistinct de ce monde s'élève une « valeur », de telle façon que cette valeur peut fonctionner comme intensification d'un thème commun, reconnu par cet ensemble social, ou destiné à obtenir sa reconnaissance.

En suite, ce thème devenu valeur, est condensé dans une forme tridimensionnelle par le sculpteur qui fonctionne ici comme l'œil de la première opération artistique, qui est celle de transformer la valeur civique, éthique, historique ou philanthropique en image, par le moyen de la figure historique ou convention allégorique, si son langage se conçoit comme application du modèle statuaire.

En suite, la figure allégorique/historique s'intensifie en mode d'extension par la médiation de l'architecte à qui est confié le rôle d'accorder à la figure son ancrage au monde, en lui concédant le corps qui est, ici, le socle architectural.

Finalement, possédant une image et un corps propre, la valeur initiale s'adresse aux citoyens, et se fait lieu de mémoire ou de dévotion, en se monumentalisant.

Dans cette même logique, il est aussi possible d'envisager ses étapes par l'intermédiaire de l'ontogenèse des sacrements (Conception→Naissance→Baptême→Communion), tout comme le conçoit Abellio, étant la Conception, ici, l'initiative citoyenne de célébrer une certaine valeur collective ; la Naissance, la transmutation de cette valeur en figure allégorique ou historique ; le Baptême, l'incarnation de cette figure dans un corps propre ; la Communion, sa présence physique dans le plan de l'interaction social, comme monument statuaire.

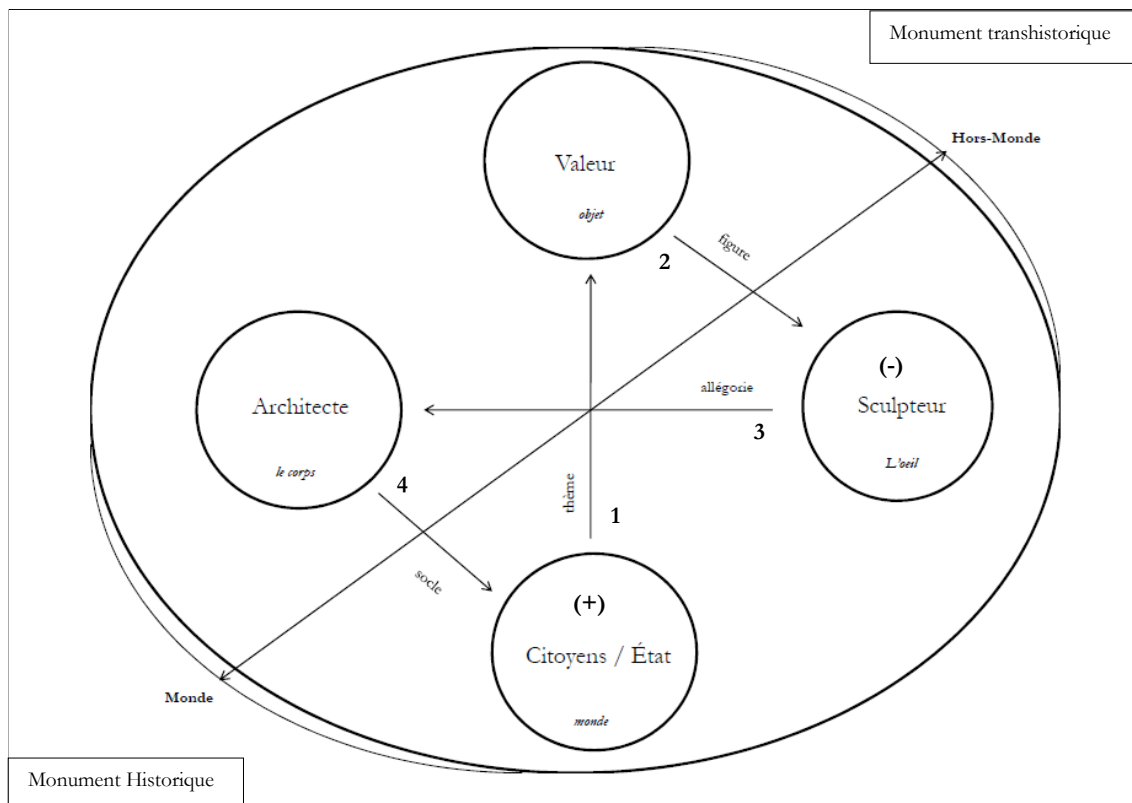
Si on regarde plus proche, on verra pourtant que la monumentalisation de la ville, tel qu'elle est conçue par le modèle statuaire, ne promeut simplement une seule sorte de monument, mais effectivement ce même modèle vise célébrer deux types de différentes valeurs : des valeurs universelles, transcendantales et intemporelles, par un côté, et des valeurs locales,

positionnelles et temporelles, par autre, en consonance avec la nature et la direction de la visée intentionnelle de chaque programme commémoratif, puisque le monument peut promouvoir l'assomption/sublimation de l'idéal métaphysique ou, aussitôt, de promouvoir l'incarnation/dissémination de la mémoire historique.

Dans le premier cas, l'expression monumentale vise s'échapper du monde et atteindre l'extra-monde. Dans le deuxième, l'expression monumentale vise s'étendre sur le monde, en s'y enracinant à ses différences, pour meilleur les célébrer.

Par d'autres paroles, dans le premier cas, il s'agit d'une croissance en mode d'intensité. Dans le deuxième, il s'agit d'une croissance en mode d'extension.

Le schéma suivant prétend alors saisir la génétique globale du modèle statuaire, en essayant de mettre en opération la méthode abellienne de la structuration sénaire/septénaire.

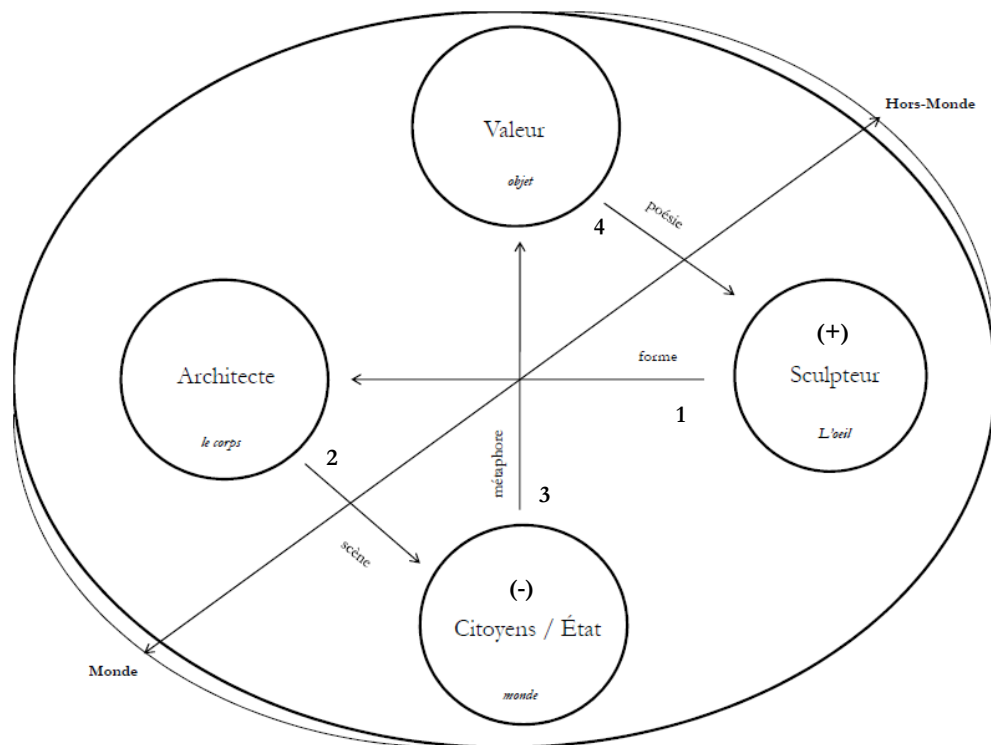


Jusqu'à ce moment, notre analyse ne considère que la description de la condensation de l'idée et de la perception de l'objet dit monument statuaire. Pour elle, nous sommes capables de « con-naître » ce qui est et ce qui peut devenir un monument statuaire classique. En vérité, pourtant, l'entité monument statuaire n'est pas statique, et au long de la succession diachronique cet entité souffre des métamorphoses formelles et conceptuelles qui peuvent devenir aussi distinctes qu'abruptes.

La structuration sénaire/septénaire peut aussi nous aider à modéliser ces passages et ses métamorphoses, tout en clarifiant les aspects qui les induisent, parce que ces passages et ces métamorphoses ne sont que le résultat de différents rapports entre les polarités qui justement structurent son champ d'application.

D'ailleurs, comme nous avons vu, déjà la génétique de la création du monument statuaire classique montra que les rapports entre ces polarités se hiérarchisaient, selon la charge positive (+) ou négative (-) de ses principaux pôles, car l'initiative (+) appartenait aux Citoyens ou à l'État, devenant le sculpteur passif (-), tout comme l'œil est passif (-) devant l'objet qui attire son attention.

Dans le cas de la sculpture publique moderne, les rapports sont tout à fait différentes, ou mieux, opposés, et se structurent selon le schéma suivante.



Dans le cas de la sculpture publique moderne, ce qui se passe c'est justement l'inversion des rapports signalisés par le schéma antérieur. Dans le premier temps, c'est le sculpteur (1) qui est actif (+) et qui produit une forme qui acquiert le statut de corps en devenant intensifié, par l'architecte (2) qui lui offre le fond scénographique dont elle pourra s'élever et attirer l'attention des citoyens qui passivement (-) la reçoivent, tout en dégagant un nouveau sens, le sens métaphorique, lequel sera érigé ou reconnu en tant que valeur poétique, par ce mouvement recréant ou reconnaissant le sculpteur en tant qu'artiste.

3. Voyons alors quelques exemples :



Commençons par la plus ancienne : la Colonne de Vendôme.

C'est en 1805, justement après la victoire de la bataille d'Austerlitz, que Dominique Vivant Denon, directeur des Musées, aurait proposé à Napoléon d'ériger avec les canons pris aux Autrichiens une colonne commémorative dédiée à la Grande Armée, ce qui a été confirmé par décret, en 1806. Vivant Denon fit abandonner l'idée d'ériger une colonne place Vendôme dédiée à Charlemagne, au profit d'une autre sur laquelle la « *dernière expédition y serait écrite en bronze par un bas-relief de huit cent trente pieds, représentant les opérations de la mémorable campagne de 1805, de même que l'expédition contre les Daces l'a été sur la colonne Trajane* ».

On s'aperçoit ici que l'initiative appartient aux citoyens qui acclament l'armée victorieuse surmonté par la figure de Napoléon en costume romain.

L'autre exemple c'est la Colonne de Juillet dont l'initiative appartient à Louis Philippe qui décréta en 1833 qu'une colonne serait érigée au centre de la place de La Bastille en l'honneur des révolutionnaires morts lors des Trois Glorieuses : « *une colonne reposant sur un piédestal dont les quatre faces seraient ornées d'inscriptions rappelant le grand événement qu'il s'agissait de transmettre à la postérité* ».

Maintenant, c'est le contraire vis-à-vis l'exemple antérieur. L'initiative appartient à l'État, personnifié par son premier symbole : le Roi-Citoyen, lequel ordonne son érection pour acclamer le peuple qui l'a mené au Trône, tout en proclamant le nouveau régime édifié sur la charte constitutionnelle de 1830.

Ces différences ne sont que des différences d'accent, car dans les deux cas nous sommes devant la même structure et logique narrative. Une autre différence plus importante, c'est peut-être la circonstance que le premier est dédié à la figure historique qui surmonte le monument : Napoléon, pendant que le second est dédié à une valeur, ou une idée, intemporel que surmonte le monument : l'esprit (ou l'ange) de la liberté.

Cette différence n'est pas petite ni accidentelle. On découvre d'ailleurs son importance par la structure absolue, car les monuments et surtout les monuments colossaux ne sont que des polarités, et même des polarités ultimes, et je crois on ne trouve facilement meilleur exemple de ce qui est une polarité que par l'exemple du monument colossal.

On voit bien par là que le monument historique et le monument transhistorique fonctionnent de façon inverse, l'un par rapport à l'autre.

Le monument historique fixe le temps et proclame la thèse positionnelle du monde. Le monument transhistorique transcende son temps, et acclame l'extase de l'extra-monde. Le premier est toujours l'otage de son temps. Le second est toujours le fugitif de son temps. C'est à cause de ça que la Colonne de Vendôme a été déboulonnée, pendant la Commune de Paris, et que la Colonne de Juillet a échappé sans blessure.

D'ailleurs cette différence entre statue et allégorie (ou symbole) est primordiale et ancestrale. Déjà au XXVIII siècle AC, l'Epopée de Gilgamesh posait cette opposition en termes très précis, tout comme suit :

Gilgamesh, le seigneur, a dit au servent Enkidu: « *Je n'ai pas signé mon nom sur des briques, comme mon destin l'avait décrété, de sorte que je parts vers le pays où le cèdre est tué. Je placerais 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 bâtirais un monument pour les dieux* ».

Ici, nous sommes devant l'érection d'un monument dédié à la divinité. Un monument sans temps et sans visage.

Mais après cet épisode, dans le même texte, un autre passage se présente comme ça :

Le lendemain, à l'aube, Gilgamesh s'est regrettée, et il a pleuré sept jours et sept nuits pour Enkidu, jusqu'à les vers lui s'ont attrapés. Seulement ensuite l'a chuté au sol, parce que les Anunnaki, les juges, l'avait retenu. Gilgamesh alors a émit une proclamation à travers le pays, et a appelé tous les chaudronniers, les maçons et les orfèvres, et leur a ordonné: « Faites une statue de mon ami »

Le monument sculptural est donc une entité double : d'une part il est le signe de son temps quand il se présente comme statue. D'autre part il est le signe de l'éternel quand il se présente comme pur monument transhistorique.



La statue de Lincoln ci-dessus, est donc un exemple de monument historique. Le monument à Washington est un exemple de monument transhistorique.



Aussi, le monument transhistorique rassemble, comme bien le montre l'image ci-contre, avec ce cercle de drapeaux qui l'entoure. Le monument historique, par contre, divise, comme bien le montré la chute des statues après les révolutions ou les libérations.

Voyons l'exemple ci-contre des ces statues de Stalin, en Hongrie :



C'est aussi, le cas de cette statue de Lenine, inaugurée en 1956, en Cesis, Latvie, avec cérémonie officielle :



Et qui finira par être démantelée en 1990, et finir déposée par terre, en position horizontale, symboliquement gardée dans une espèce de cercueil ouvert.



Ces exemples sont illustratifs, mais le cas le plus démonstratif c'est, je le crois, le cas du monument à la libération de l'Hongrie à Budapest, unveillé, en 1947, sur le sommet du mont Gellért et dédié à la glorification de l'armée soviétique.

À son inauguration, le monument se présentait comme dans la figure de gauche:



Les différences sont fort visibles. Le monument originel, sur la gauche, c'est un monument tout à fait très différent de celui de la droite, même s'il s'agit du même. C'est que par ces signes, celui de gauche