

ÉCOLE DOCTORALE des HUMANITÉS, ED 520

Configurations littéraires, EA 1337

THÈSE

présentée par :

Claire GHEERARDYN

soutenue le 13 novembre 2015

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Littérature générale et comparée

La Statue dans la ville.

**Littératures européennes, russes et américaines
à la rencontre des monuments (XIX^e-XXI^e siècles)**

THÈSE dirigée par :

M. DUCREY Guy

Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme TOMICHE Anne

Professeur, Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

M. MASSON Jean-Yves

Professeur, Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme FINCK Michèle

Professeur, Université de Strasbourg

M. MURAT Michel

Professeur, Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

Remerciements

Le projet de ce qui devait devenir ma thèse de doctorat est né lors d'une visite au Musée Rodin en janvier 2005. Ces dix années de recherches n'auraient pu toucher à leur terme sans la rencontre et la présence de professeurs et d'amis, envers lesquels je me sens pleine de gratitude.

Avant toute chose, je désire du fond du cœur remercier mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Guy Ducrey, pour nos neuf ans de travail et de conversation. Professeur en humanités, il enseigne la voie juste des choses humaines. Je n'aurais jamais osé espérer être guidée par un maître aussi généreux, aussi prodigue de son temps, aussi patient et joyeux. Son érudition, ses encouragements, son enthousiasme, et la confiance qu'il me témoigna, furent plus parmi les trésors les plus précieux de ce travail. Je le remercie, entre mille autres choses, de m'avoir sans cesse rappelé l'importance de l'Histoire, de m'avoir montré qu'il est possible d'examiner aussi bien les auteurs mineurs que les écrivains plus connus, et d'avoir tenté de m'apprendre l'art de la nuance ainsi que la méfiance envers les raccourcis brutaux et les systèmes.

Je voudrais redire ma reconnaissance à Monsieur le Professeur Michel Murat, qui fut le premier (avec Nadeije Dagen) à qui je fis part de mon désir de travailler sur les statues, au moment de nos cours d'agrégation sur Claudel et ses princesses crucifiées. Il a accepté de guider mon travail de Master II, son séminaire sur le surréalisme à la Sorbonne fut une constante source d'inspiration, et il eut l'idée de m'envoyer à Strasbourg. Je suis touchée et honorée de le retrouver dans mon jury.

Je remercie Mesdames les Professeuses Anne Tomiche et Michèle Finck, et Monsieur le Professeur Jean-Yves Masson, qui me font eux aussi l'honneur de participer à mon jury. Leurs travaux m'ont révélé les possibles de la littérature comparée, et m'ont découvert des chemins en poésie. Je suis particulièrement heureuse qu'ils aient accepté de lire mon travail.

Je me sens pleine de reconnaissance envers l'équipe de « Configurations littéraires », qui m'a donné durant trois ans la possibilité d'enseigner, et m'a incitée à organiser une Journée d'études en mars 2013 sur la littérature et l'intensité de l'art. Je remercie chacun des membres de l'équipe enseignante de l'Université de Strasbourg, dont la présence bienveillante et chaleureuse fut un encouragement constant, et dont les travaux me galvanisent. Merci tout particulièrement à Enrica Zanin, Éléonore Reverdy, Patrick Werly, Pascal Dethurens, et Yves-Michel Ergal et Béatrice Guion. Merci infiniment à Michèle Finck, dont les livres tutélaires m'accompagnent depuis mon arrivée à Strasbourg. Merci à Corinne Grenouillet grâce à laquelle j'ai eu la grande joie d'entrevoir le monde des aragoniens. Merci à Tatiana Victoroff, initiatrice en mystères, aux côtés de laquelle il est particulièrement vivifiant de travailler. Elle conduit avec une ardeur incomparable ses lecteurs et amis à travers la littérature russe. Je lui dois énormément.

Je remercie tous ceux qui m'ont donné la parole dans des colloques et des journées de recherches, me sommant de pousser plus loin mon travail. J'adresse de vifs remerciements à l'équipe de littérature comparée de l'Université Bordeaux-Montaigne et à celle de l'Université Blaise-Pascal, qui m'ont chacune confié un poste d'ATER, me permettant ainsi de continuer mon doctorat dans les meilleures conditions possibles.

Je voudrais dire ma reconnaissance aux enseignants et administrateurs de l'École Normale Supérieure, et tout particulièrement à Nadeije Dagen, Agnès Derail, Cécile Roudeau et à Déborah Lévy-Bertherat. Grâce aux programmes d'échanges internationaux de l'École Normale Supérieure, j'ai pu accomplir plusieurs séjours de recherches et d'enseignement, qui furent pour moi d'immenses bienfaits : un séjour d'un an à Harvard University, un séjour de

cinq mois au Collegium Eötvös de Budapest, un séjour de deux mois à Pise, où par l'entremise de Martine Bismuth, j'ai été accueillie dans les laboratoires de la Scuola Sant'Anna. À ces voyages s'est ajoutée une bourse de recherches à Leeds à l'Institut Henry Moore, en juillet 2012, qui fut un moment de bascule dans mon travail. Je remercie encore pour ce séjour Lisa Le Feuvre, Jon Wood, ainsi que Nigel Walsh.

Ma thèse n'aurait jamais pu exister sans les conversations et les rencontres – rencontres avec des inconnus au musée, qui me laissaient feuilleter leurs carnets de croquis, rencontres avec des spécialistes aigus, comme Antoinette Le Normand-Romain et Claire Barbillon. Je remercie tous ceux qui m'ont encouragée, et tous ceux qui m'ont fait présent de textes et de poèmes.

J'adresse ma gratitude aux amis les plus fidèles de ces années de labeur. En premier lieu ma reconnaissance infinie à celles avec lesquelles je ris le plus, Ouafae El Mansouri, et Aurore Clavier-Sowa, merveilleuses, vaillantes, constantes, sans lesquelles ce travail n'aurait pas été possible. Elles m'ont aidée de mille manières. Merci à l'extraordinaire Fanny Rollet, complice depuis le premier jour de la rentrée d'hypokhâgne. Merci aux amis de Strasbourg, et avant tout à Liza Steiner dont le soutien tonique fut particulièrement précieux. Merci à Cigdem Kurt-Williams, qui a ouvert pour moi un grand pan de Turquie en Alsace – je songe avec émotion à la petite Defne qui est née avant que je ne finisse ces pages et qu'il me tarde de rencontrer. Merci à Claire Habig, et à Fleur Bastin-Hélary pour son accueil. Merci enfin à Francesco de Sanctis, que j'aurais voulu rencontrer plus tôt.

Du fond du cœur, je présente ma gratitude à Ksenia Fesenko, qui a été l'âme russe de mon travail. Les journées passées avec elle à traduire des poèmes furent parmi les plus belles de ma thèse. Merci à André Rehbinder qui pour sa part fut l'esprit grec de mes pages, et qui a montré une générosité rare. Merci à Marc Douguet, spécialiste en humanités numériques, présent jusqu'au dernier instant. Merci à tous ceux aux côtés desquels j'ai travaillé de près ou de loin, dans un élan commun, depuis des années, et tout particulièrement à Valérie Alias, Céline Barral, Laure Depretto, Emmanuel Guy, Damien Crelier, Adriana Sotropa et bien sûr à Kuba Sowa (j'oublie tant de monde, pardon).

Merci aux amis de tous les pays : à Jean Hall Pestell pour m'avoir accueillie avec tant de chaleur à Londres, dans la même chambre que Roald Dahl, à Gabor Förköli, qui fut mon hôte à travers la littérature hongroise, à Ian Duhig qui me mena à travers champs dans le Yorkshire, sur les traces de Henry Moore et de Ted Hughes, et à Mark Hessler, pour nos voyages chez Hawthorne, Emerson et Emily Dickinson. Merci à Alexandre Clément d'avoir traduit l'un des plus beaux textes de ma thèse, le poème « Praze » de František Halas.

Je remercie ma famille, ma très chère famille. Comment dire ma reconnaissance pour ces années que mes parents ont rendues possibles ? La présence de ces derniers a été sensible à chaque instant, jusque dans le choix des poèmes d'Aragon (amour que je tiens de mon père) et dans la lecture de *Pétersbourg* de Biély (amour que je tiens de ma mère). Je voue une gratitude infinie à ma sœur, m'accompagnant depuis le premier jour ma recherche et grâce à qui je peux achever ces pages. Je remercie mon cher presque beau-frère Ewen Morel, pour ses encouragements joyeux. Il m'a aidée comme l'aurait fait un frère véritable.

Je remercie enfin ma grand-mère, Marie-Françoise Denéchère Blauwblomme, qui ne verra pas la fin de mon travail. Elle m'a offert mes dictionnaires – elle était présente à chaque mot.

Quand le pouce des rêves pétrit une beauté
et qu'il la réveille en bourgeons, la surprise permet de voir
que la statue dont s'exhale le parfum le plus capiteux
est celle qui contient le plus de l'argile des mythes.

Vladimír HOLAN, « Antée », [1964], *Une nuit avec Hamlet, et autres poèmes*, Gallimard, 2000, p. 95.

Table des matières

Remerciements	3
Table des matières	7
Note préalable.....	11
Introduction	13
1. Regarder la statue.....	13
2. Cécité envers la sculpture	16
3. État de la recherche : littérature et sculpture.....	23
4. État de la recherche : étude de la sculpture en France et en Angleterre	35
5. En quête du sculptural : écrire comme on sculpte ?.....	41
6. En quête du sculptural : la volte – tourner autour de la statue.....	52
7. Corpus et définition de l’objet d’étude : le monument	60
8. Pour un comparatisme du « point de contact ».....	73
PREMIERE PARTIE : Enquête sur l’efficace du monument	85
Préambule : À propos de la notion d’efficace	87
CHAPITRE I : Gloire aux héros !	97
Introduction : Effigies héroïques	97
A. « Raconter les pompeuses légendes de la gloire et du martyr » : acte de gloire et prouesse héroïque	104
1. Le sacre de Robert Gould Shaw, héros bostonien	104
2. « Où le conduisez-vous ? — À la mort ! — À la gloire ! » : la prouesse et le sacrifice.....	106
B. « L’airain est un héros » : le bronze comme protagoniste de la représentation	113
1. Chair de héros, chair de canon : le corps en arme	114
2. La prouesse d’une naissance	118
C. « Que ma gloire commence » : faire mémoire	122
1. Déplorer, célébrer : vers la commémoration	123
2. Stabilité du souvenir	125
3. Lieux de mémoire	128
4. « Hommes de l’avenir, souvenez-vous de lui » : la mémoire au futur	134
D. « Sortir de la tombe avec un air de gloire » : accomplir l’apothéose du héros	139
1. Le devenir apothéose du monument	139
2. Debout : verticalité héroïque et monumentale	142
3. <i>Resurgere</i> : redresser les morts	145
E. Héros en gloire : entre le faire et l’être	150
1. Colleone	150
2. L’être du monument comme force au corps	152
3. Monument héroïque : héros tragique, héros sublime.....	157
4. Sculpter la gloir visible sur le piédestal	160
CHAPITRE II : Signifier l’histoire : visible lisible, visible efficace	167
A. Expliquer l’Histoire	167
1. Le monument absent et l’obscurcissement de l’Histoire	169
2. Le poème peut-il combler l’absence du monument ? Le cas du poème-mémorial d’Andreï Voznessenski	174

3. Fantasma de lisibilité et métaphores scripturaires	179
4. Écrire l'Histoire avec les monuments : représentations obliques – « La Révolution » de Victor Hugo	186
B. Ostension : montrer pour signifier	199
1. « Être visible de loin » : pour une nouvelle définition du monument.....	199
2. Du socle et du piédestal	205
3. L'emprise sur le lieu : centralité et points de repère.....	209
4. Plus grand que l'homme : surplomb – la montagne, la mer, les étoiles	213
C. Renchérir sur le visible : le monument sur-visible	220
1. Prendre le regard de force : réclame et propagande.....	220
2. Tyrannie du sur-visible, tyrannie du monosémique.....	228
3. Écrire contre le sur-visible.....	233
 CHAPITRE III : Édifier la société	 249
A. Montrer les fondations	249
1. Fondateurs et archétypes	249
2. Valeurs fondatrices	253
3. Les monuments, des objets-origines ?	261
B. Renforcer l'édifice	270
1. Remparts contre la détresse : force des monuments en temps de guerre.....	270
2. Le monument, gardien des heures ordinaires	284
C. L'exemplarité en clé de voûte	292
1. L'éducation par l'exemple : monument à imiter, monument à reproduire	292
2. La « leçon admirable » de patriotisme	297
3. Le poème patriote à l'école du monument.....	306
4. Modèles poétiques et éthiques : « Ode en temps d'hésitation » de William Moody et « Langage des statues (fragment) » de Louis Aragon.....	310
Conclusion: Vers l'épreuve du réel	327
 DEUXIEME PARTIE : L'épreuve du réel. Achoppements de l'entreprise monumentale	 335
 CHAPITRE IV : Les promesses brisées du monument érodé	 337
A. Les statues meurent aussi : ruines au bord du néant	337
1. Face aux ruines antiques : le monument, chevalier de la désespérance.....	339
2. Face aux ruines modernes : indifférence et désenchantement	351
B. L'effondrement du sens	358
1. <i>Damnatio memoriae</i> : le nom arraché.....	359
2. La rencontre inaccomplie : iconoclasme inéluctable – René de Chateaubriand	364
3. La rencontre inaccomplie : défiguration du monde et imprésence – « The Statue » de John Berryman.....	369
4. Décombres de héros en terres soviétiques	379
 CHAPITRE V : Refuser le monument	 393
A. Pourfendre les idoles de la société	395
1. Colère contre les monuments aux tyrans : attendre la chute des despotes.....	395
2. Colère contre les monuments belliqueux : récuser les héros erronés	411
3. Colère contre les monuments aux bourgeois : s'insurger contre le prosaïque, le massif et la laideur	424

B. Les armes de la colère : entre iconoclasme empirique et iconoclasme textuel	443
1. Réinventer la destruction	445
2. Transformer le monument pour mieux le réformer	454
3. Souiller, humilier, profaner, transgresser.....	461
C. Pour une poétique du contre-monument : la poésie de Wallace Stevens	469
1. Prendre les monuments et statues pour outils poétiques.....	471
2. <i>Notes pour une fiction suprême</i> : elle doit changer, elle doit être humaine, on doit y croire .	475
3. « Une soirée ordinaire à New Haven » : « Du vent et du vide, leurs statues ! »	482
CHAPITRE VI : La Géographie du Mal	491
A. Paris et ses fables statuophobiques : « Trop de statues, en vérité »	492
1. « C'est de la statuomanie qu'elle périra, l'humanité » : Marcel Sauvage et Marcel Brion	492
2. La statuophobie et le « stupéfiant image » de Marcel Sauvage.....	501
3. Une torsade de mythes : Don Juan et la Vénus d'Ille	507
4. Paris, Venise, Rome et Saint-Petersbourg : le stéréoscope géographique de Cocteau	518
B. Détour par Florence, ville du sang et des monstres	523
1. La République des décapitations	523
2. David et Méduse en miroir	529
3. De Florence à Saint-Petersbourg	540
C. Saint-Petersbourg : « la ville du serpent et du Cavalier d'airain »	543
1. <i>Le Cavalier de bronze</i> de Pouchkine et sa constellation poétique.....	544
2. Mettre le Mal en acte dans l'Histoire.....	555
3. Acculer l'individu au Mal : <i>Petersbourg</i> d'Andreï Biély	569
4. Figurer le Mal métaphysique	580
D. Boston et Concord : entre Genèse et Apocalypse	593
1. La Nouvelle-Angleterre géographique et historique dans la poésie de Robert Lowell	594
2. « Adam and Eve » : l'anamnèse à rebours.....	598
3. « Christmas Eve Under Hooker's Statue » : quand l'image de l'autrefois détruit présent et futur.....	606
CHAPITRE VII : En des temps de détresse, à quoi bon des monuments ?	617
Introduction : La nébuleuse du désarroi	617
A. Défection patriotique : les monuments désarmés de Khlebnikov et Maïakovski	623
B. Injustices sociales et désespoir : les monuments fragiles de Lowell et Neruda	632
1. <i>Le Colonel Shaw</i> et le Mouvement des droits civiques	632
2. <i>Pouchkine, Maïakovski</i> et les dissidents de Moscou	646
C. Défaillir face au mal : les regardeurs démunis chez Carl Sandburg, Zbigniew Herbert et Wallace Stevens	653
1. Les pastorales ravagées de Sandburg et Herbert.....	653
2. Se heurter au réel : « La Vieille et la statue » de Stevens	660
Conclusion : Pour une relève des promesses du monument ?	667
TROISIEME PARTIE : Dons inattendus. La relève	673
Chapitre VIII : Libérer le monument	675
A. Ouvertures	675

1. Déprendre le monument du monumental : Elizabeth Bishop	679
2. Nid aux oiseaux : Carl Sandburg et Victor Hugo	685
3. Boîte à gamin et palais de l'enfance – les retrouvailles du monument avec l'enfantin : Hugo et Chklovski	692
4. Le clochard et le monument : John Berryman	698
B. Les larmes de métal	704
1. Iaroslav Smeliakov : larmes de tendresse et d'amour	706
2. Anna Akhmatova : larmes pour l'apaisement	708
3. Le <i>Requiem</i> d'Anna Akhmatova selon Robert Lowell : larmes rédemptrices du Cavalier de bronze	714
4. Tahar Ben Jelloun : larmes de bronze et cris de marbre pour les mères endeuillées	720
5. Dezső Kosztolányi et Marino Marini : larmes du héros renouvelé	725
C. Le commun des mortels : l'ecce homo du monument (I)	729
1. Une nouvelle <i>mimesis</i>	729
2. Miroirs de sénescence : « La Statue » d'Aragon et <i>Écoutez-voir</i> d'Elsa Triolet	736
D. Giacometti, sculpteur de la relève : l'ecce homo du monument (II)	745
1. Replacer la statue dans la ville ?	745
2. L'homme réduit à sa simple humanité	747
3. Les « nouvelles images de l'homme » : homme écorché, homme décharné	751
4. La blessure lumineuse et le héros léger	758
CHAPITRE IX : En tête-à-tête	767
Introduction : « l'interrogation extrême »	767
A. Accessoires dans l'exégèse de la vie	773
1. Le surgissement interrogatif du Colleone : Henry James et Aragon	775
2. D'un monument à l'autre, les « soubresauts de la conscience » : Virginia Woolf	782
3. Variante parodique : <i>Le Poète assassiné</i> d'Apollinaire	789
B. Les fêtes rares de l'intensité	793
1. La citadelle entrouverte : Rilke et la rencontre intense avec l'œuvre	793
2. Brodsky : traces d'une intensité atténuée	801
3. « Tu dois changer ta vie » : Hawthorne et le monument thaumaturge	809
Postlude : Dans la ville merveilleuse du collage	829
Conclusion	839
1. Récapitulations	839
2. Le « rôle divin de la sculpture » : traces et survivances du sacré	849
3. Janus contradictoires : survivances du <i>kolossos</i> et de l' <i>agalma</i>	856
4. Envoi	863
Index	867
Bibliographie	889
Table des matières	977

Annexe : Cahier d'illustrations, numéroté de I à XLVII

Note sur les illustrations

Un cahier d'illustrations, paginé en chiffres romains, a été imprimé à part, afin de pouvoir être facilement feuilleté au cours de la lecture, et servir d'appui au regard.

Chaque monument ou sculpture important pour la démonstration a ainsi été documenté, et dans la mesure du possible, montré sous plusieurs angles. Quelques artistes ont imaginé des dessins, lithographies, gravures, collages, et photomontages, autour des monuments étudiés. Nous en avons également inclus des reproductions.

Les images sont numérotées par chapitre. Par exemple, les termes fig.1, fig.2, etc., apparaissant au cours de la lecture du chapitre III renvoient à la section « chapitre III » du cahier d'illustrations.

Dans la mesure où certains monuments reviennent à de très nombreuses reprises dans ce travail, nous avons été parfois contrainte de renvoyer, au cours d'un chapitre, aux images d'une autre section. Nous précisons alors entre parenthèses le chapitre en question. La numérotation de la section reprend ensuite son fil.

Introduction

1. Regarder la statue

Des *Volumes* enfin !
Victor SEGALEN¹

Regarder est une chose si merveilleuse dont nous savons si peu de choses.
Rainer Maria RILKE²

Nous voudrions observer, saisir la statue, telle que la littérature l'accueille, s'en empare et la distrait, la détourne pour ses usages propres – ou du moins nous en approcher le plus possible, sans la perdre de vue, la serrer de près, mais conservant à l'esprit les mises en garde de Michel Serres :

Remarquez-le, dans votre vie et vos travaux : essayez de parler à quelqu'un d'une chose, il vous répond presque toujours par des noms propres, références ou citations, il s'intéresse aux relations et aux causes, presque jamais à l'objet. Voici la rareté. Tout le monde [...] reste aveugle à l'objet tel quel. [...]

Qu'est-ce que la sculpture ? Question rare dans les livres. Un art fondamental, originaire, primitif. Pourquoi ? Parce que, de lui, naissent les choses. En lui, par lui, le corps constitue l'objet qui constitue le corps en retour par l'intermédiaire de la mort. Parce que, de lui, nous pouvons esquisser une généalogie de l'objet tel quel, seul et muet. [...]. Cet art anthropologiquement premier ouvre une histoire que nous avons perdue ou que nous n'avons jamais écrite, nous, inondés d'objets ou de langues et ne sachant manipuler ceux-là qu'en les nommant par celles-ci enjeux, fétiches et marchandises. En la sculpture, se noue silencieusement pour la première fois la transcendante et rarissime adéquation des causes et des choses, de l'œuvre objective et de la mort, mère des cultures³.

Au moment d'entrer en matière, dressons une première statue, celle d'un lion de grès, ou plutôt, dressons un texte, rapportant l'exhumation archéologique de ce lion. Victor Segalen y révèle l'incomparable difficulté qui accompagne la quête des statues – difficulté telle qu'elle devient corps à corps « musculaire ». Transparaît alors l'émoi qui accompagne la trouvaille, que ce soit dans le sol patiemment fouillé d'une province chinoise, ou dans celui de la littérature. La rencontre avec la sculpture compose pour le sujet de la perception une aventure intérieure :

Imaginer, sur la foi des textes, que l'on va, dans ce lieu précis, découvrir une belle et archaïque statue de pierre [...] et se trouver nez à nez avec un moignon informe de grès, est encore une déconvenue. Celle-ci, irrémédiable. [...]

Cependant, par pitié presque superstitieuse, par habitude, je dessine. — Je dessine ce reste informe. Et lentement, mais sûrement, ce que mes yeux ne voyaient pas, le crayon et les mouvements instinctifs de mes doigts le ressuscitent. Aucun doute. [...] Le corps allongé, le torse fort, et cette cambrure du cou... et ce port de la tête absente ; ce rejet orgueilleux de l'encolure, ces pectoraux puissamment cannelés. Je dessine. Le fait se produit. Les formes se *développent*, à les poursuivre dans la pierre, non pas avec le léger contact du regard, mais à deviner musculairement l'effort du ciseau dans la pierre ; elles se forment ; elles se fixent ; non plus dans cette matière décidément trop périssable, mais dans l'espace fictif où

¹ Victor Segalen, Lettre du 7 décembre 1916 à Jean Lartigue, *Correspondance*, t. II, Paris, Fayard, 2004, p. 762.

² Rainer Maria Rilke, lettre du 8 mars 1907 à Clara Rilke, dans Rainer Maria Rilke, *Reise nach Ägypten*, éd. Horst Nalewski, Francfort et Leipzig, Insel Verlag, 2000, p. 44. Traduction française dans Karine Winkelvoss, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2006, p. 96.

³ Michel Serres, *Hermaphrodite* [1986] dans Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Flammarion, coll. « GF », 1989, p. 171-172.

l'imaginaire se plaît. [...]. L'espace que les sculpteurs débitent en volumes, et habitent... Je dessine toujours, je suis des lignes irréelles, mais conductrices. [...]

Pour la dixième, peut-être, le phénomène fut. Cette apparition d'une forme antique débordant son bloc émoussé... C'est une évocation magique et logique : il suffisait non plus de regarder, mais de reformuler docilement : les gestes répétant dans un nouvel espace actuel les autres gestes que le modelleur lui-même, autrefois, poursuivait ; — quand il luttait, à coups de ciseaux volontaires, contre la pierre infidèle, qui n'a point su garder ses efforts ; — mais que seuls des efforts analogues, ressuscitent aujourd'hui. C'est ainsi que je retaille dans ce pur espace imaginaire — lui donnant du poids — la fortune flottante autour de la pierre usée. Le plus dur des deux n'est pas le grès infidèle¹.

Ce texte forme la parabole du regard cherchant la statue – regard du sinologue archéologue, mais aussi regard du chercheur de littérature à l'affût. La statue est entièrement dépourvue d'évidence. Elle résiste et oppose des obstacles. Il faut fournir un immense *effort* pour extirper du néant sa visibilité latente et pour dégager la « forme » de l'« informe », (« moignon informe de grès », « restes informes », appuie l'auteur). Il faut, en d'autres termes, la sculpter à nouveau des yeux, de l'imagination, et de la main sur le papier. Il se produit alors un sursaut. Il n'y avait rien ; il surgit de la matière, de la forme, du geste. Segalen convoque un vocabulaire relevant du domaine de la magie (l'« évocation » d'une « apparition ») pour rendre compte de l'événement de regard bouleversant qui se produit. « [U]ne forme antique débord[e] son bloc émoussé » : la statue est caractérisée par un excès. Elle est surcroît à sa propre forme, regagnée sur une matière abolie par l'érosion. Elle est surcroît de cette émotion qu'elle provoque.

Photographie et dessin étaient pour Segalen les moyens familiers employés à capturer les sculptures découvertes. Segalen dessine pour faire renaître et voir la forme disparue. La besogne du crayon sur le papier semble annoncer un travail analogue d'écriture. Nombre des termes employés ont été judicieusement choisis pour leur appartenance tant à l'art de l'esquisse qu'à celui des mots : « les formes », dit Segalen en dessinant, « se développent, se forment, se fixent ». L'exercice de croquis pourrait aussi être un exercice de description verbale, celui d'une *ekphrasis*. Segalen propose alors indirectement une extraordinaire définition de l'acte consistant à écrire la sculpture. Puisque cette dernière « habite » l'espace, l'écrire, c'est la transporter d'un lieu à un autre, la « retailler », la « reformuler », la recréer dans une nouvelle demeure, celle de la page – lieu d'accueil dont Segalen souligne avec insistance la nature imaginaire : « espace fictif où l'imaginaire se plaît » et « pur espace imaginaire ». Tout commence donc avec l'aventure d'un regard bouleversant, et avec l'acte d'imagination. « Imaginer », tel est le mot posé à l'initiale de cette brève section. « Imaginer » : ce premier vocable dynamique forme un socle sur lequel s'appuient tous les autres.

De la statue du lion, on ne sait rien, ou du moins rien d'autre que ses saillies, arrêtes, aspérités et contours, rien d'autre que la consistance du grès usé – et le bouleversement que

¹ Victor Segalen, *Équipée, Voyage au Pays du Réel*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Henry Boullier, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 310. La première édition, très fautive, de ce texte condensant des expéditions de 1909 et de 1914, date de 1929.

suscite le basculement du non-être dans l'être. Faire l'expérience d'une statue, c'est avant tout faire la rencontre d'une forme solide (modelés, méplats, cambrures, lignes conductrices), dressée dans l'espace, volume et morceau de matière (« pierre usée », « gré infidèle »). C'est éprouver les lois de cette matière – encombrement, force de gravité, équilibre, orientation. Le rugueux et le poreux, ce qui pèse, ce qui s'use, ce qui s'enfonce dans la terre ou en émerge. Faire l'expérience d'une statue, c'est poser et promener sur un objet un regard dont on découvre qu'il est travaillé intérieurement de durées¹. La vision, qui va en se transformant, est un acte en devenir. L'extrait de Segalen consone avec une injonction joyeuse et impérieuse de Brancusi : « Regardez les sculptures jusqu'à ce que vous les voyiez² ». Le sculpteur roumain rappelle que le regard n'est pas un fait uni, tout de simplicité immobile, mais un *geste complexe*. Il n'y a alors nulle contradiction à ce que Segalen fasse de ce geste du sujet regardeur le geste accompli par la sculpture, dans un surgissement épiphanique. L'auteur relate à propos de la découverte d'un autre lion : « Je n'oublierai jamais le geste impérieux, décisif, formidable, total, sous lequel il m'apparut³ ». Une lettre à sa femme, à propos du même fauve, évoquait déjà l'apparition de la statue sous la forme d'un geste : « Dans la campagne, tout d'un coup, silhouette, geste grave bien connu, d'une "ancienne chose"... et le puissant lion de Siao King s'est découvert, nageant avec furie contre la terre cultivée qui le dévore⁴ ». La manifestation de la forme ou sa reconstitution par le regard ne sont que deux manières différentes d'ouvrir des brèches dans la prétendue évidence de l'acte de vision. Travailler sur la manière dont la littérature accueille la sculpture, c'est alors apporter une contribution à l'Histoire des Regards appelée de ses vœux par Roland Barthes dans *La Chambre claire* (1980)⁵. C'est en quelque sorte tenir un « journal du regard », ou écrire des « romans d'œil », selon deux beaux titres de Bernard Noël⁶. Les pages qui vont suivre se préoccupent de sculpture, mais tout autant du sujet de la perception, de celui qui va à la rencontre de la statue et met en acte le regard⁷. Nous ne nommerons pas ce sujet le « spectateur », terme impropre car il connote avant tout le théâtre et parle de passivité⁸, mais

¹ Les formes n'existent pas sans un regard vivant qui se pose et se promène sur elles. Ce sera aussi la conclusion de Chris Marker et Alain Resnais, à propos de l'art africain dans *Les statues meurent aussi* (1953).

² Cité dans Marielle Tabart et Isabelle Monod-Fontaine (dir.), *Brancusi photographe*, Paris, Musée national d'art moderne, 1977, p. 11. La déclaration complète disait plus précisément ceci : « Ne cherchez pas de formules obscures ou de mystère. C'est de la joie pure que je vous donne. Regardez les sculptures jusqu'à ce que vous les voyiez. Les plus près de Dieu les ont vues. »

³ Victor Segalen, *Chine. La Grande statuaire, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1216.

⁴ Victor Segalen, lettre du 21 mars 1917 à sa femme, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 821. C'est Anne Reverseau qui met en parallèle ces deux extraits dans « Entre photographie et poésie : Segalen et la statuaire chinoise », dans Ivanne Riolland (dir.), *Écrire la sculpture, XIX^e-XX^e siècles*, Classiques Garnier, 2012, p. 87.

⁵ Roland Barthes : « Je voudrais une Histoire des Regards », *La Chambre Claire* [1980], *Œuvres complètes, livres, textes, entretiens*, t. V « 1977-1980 », éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, 2002, p. 798.

⁶ Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988 et *Onze romans d'œil*, Paris, P.O.L., 1988.

⁷ Toute l'œuvre de Georges Didi-Huberman consiste à rendre compte de cette phénoménologie du regard sur l'image. « Voir, c'est toujours une opération de sujet » rappelle-t-il dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, 1992, p. 51.

⁸ Dans sa définition du « spectateur », le *Trésor de la langue française* rappelle que pour Montaigne, le spectateur est « celui qui assiste à une action, par opposition à celui qui la fait », *Essais*, II, XXVII, 1588.

le « regardeur », reprenant ainsi le vocable dynamique de Marcel Duchamp : « ce sont les regardeurs qui font le tableau¹ » – les tableaux, et les statues. La sculpture est pourtant l'art du toucher, et cependant les textes ici rassemblés n'évoqueront que rarement la caresse des doigts sur le modelé de la surface. Ils seront les textes du regard. La sculpture néanmoins demeure un « art du toucher », mais dans un autre sens : elle émeut et bouleverse. Diderot l'affirme fougueusement : plus que la peinture « la sculpture suppose un enthousiasme plus opiniâtre et plus profond, plus de verve forte et tranquille en apparence, plus de ce feu couvert et caché qui bout au dedans ; c'est une muse violente mais silencieuse et secrète² ».

2. Cécité envers la sculpture

Il y a un lion de pierre, et pourtant Segalen ne le voit pas. Cette cécité se retrouve face à la présence de la statue dans la littérature. La statue est omniprésente, et pourtant la critique ne semble pas la voir. Devant la statue, les yeux *refusent* de s'ouvrir. La sculpture n'est pas seulement un art pour aveugles, comme l'affirme Diderot³, mais un art qui provoque un aveuglement. Comment expliquer cette réticence ?

En premier lieu, tout se passe comme si la peinture enveloppait, condensait, résumait tous les arts visuels, et même, constituait l'art par excellence, idée que la littérature critique propage inconsciemment quand elle étudie les relations de la littérature et des autres arts⁴. La sculpture n'est pas la peinture, mais la littérature critique ne semble guère s'en apercevoir. Symptôme de cette cécité : une publication collective très stimulante consacrée à *L'Image récalcitrante* s'ouvre sur un bel essai de Starobinski consacré à l'imaginaire de la statue, mais le classe dans une section intitulée « Récalcitrance et peinture »⁵. Un autre ouvrage collectif de grande valeur, *Peinture et littérature au XX^e siècle*, accueille des articles sur Germaine Richier et sur Giacometti, mais sans rien dire de ce glissement du peintre vers le sculpteur⁶. Il y a là comme un impensé, qui fait de la sculpture une sous-catégorie de la peinture, ne méritant pas d'en être distinguée, et dont les problématiques ne possèderaient nulle spécificité. On pourrait multiplier, depuis l'Antiquité, et à travers les âges, les exemples

éd. P. Villey et V.-L. Saulnier, p. 696). Empr. au lat. *spectator* « celui qui a l'habitude de regarder, d'observer; spectateur au théâtre »

¹ La formule de Duchamp est citée à l'envi, sans jamais que la source exacte n'en soit mentionnée. On la trouve par exemple dans Jean-Christophe Bailly, *L'Atelier infini, trente mille ans de peinture*, Paris, Hazan, 2007, p. 9. Bailly, qui dans son admirable méditation sur le regard, fait du « regardeur » le rejeton du « regardant », terme employé par Nicolas Poussin et ses contemporains.

² Denis Diderot, *Œuvres*, t. IV, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 441.

³ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [1749], éd. Robert Niklaus, Paris, Doroz, 1963, p. 38-39, cité et analysé dans Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle, essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Gallimard, 2003, p. 87-99.

⁴ En faisant du poète un sculpteur, Jean Cocteau dans *Le Sang du poète* (1930) va contre cette tendance.

⁵ Murielle Gagnebin et Christine Savinel (dir.), *L'Image récalcitrante*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

⁶ Pascal Dethurens (dir.), *Peinture et littérature au XX^e siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007. Il va sans dire que l'impensé que nous soulignons ne remet en cause ni l'excellence des articles en question, ni celle de la publication dans son entier.

analogues de cécité. En 1708, le peintre et théoricien des arts, Roger de Piles, chantre du coloris, lance ainsi sans façons : « Aussi ne ferai-je point ici de différence entre la Peinture et la Sculpture : car celle-ci n'a rien que la Peinture ne doive bien entendre pour être parfaite, et ce que la Sculpture a de plus beau lui est commun avec la Peinture¹ ».

La littérature, au moment de son tournant artiste², c'est-à-dire au XIX^e siècle, renforce la prééminence de la peinture sur la sculpture. C'est la peinture qui constitue en effet le fer de lance de toutes les querelles esthétiques et de toutes les avant-gardes. C'est la peinture qui s'élançait finalement à la rencontre de la modernité. L'alliance de la sculpture à l'antique, qui aurait pu lui conférer un certain prestige, se retourne alors contre elle³. La sculpture exclut la modernité que les XIX^e et XX^e siècles érigent peu à peu en valeur : il est des peintres de la vie moderne, il n'en est pas de sculpteurs.

Les nombreux « romans d'artistes » écrits au XIX^e siècle constituent un autre symptôme du privilège accordé à la peinture. Le mythe Pygmalion, mythe de l'artiste, y devient spécifiquement mythe du peintre⁴. Les sculpteurs n'y reçoivent le plus souvent que des rôles très secondaires. Ainsi, dans *L'Œuvre* de Zola (1886), en arrière-fond du naufrage terrible de Claude Lantier, se déroulent les épisodes de la débâcle d'un certain Mahoudeau. La statue de bacchante sur laquelle travaille ce pygmalion dérisoire ne s'anime pas pour prendre vie, mais pour tomber sur lui, l'étouffant sous son poids, manquant de le tuer, et finalement se brisant. On rencontre pourtant quelques romans de sculpteurs. Le Florentin Cellini est ainsi l'un des personnages principaux d'*Ascanio* d'Alexandre Dumas (1843). Ces textes, pourtant nullement confidentiels, ne constituent en rien des œuvres de référence, connues de tous. Ils ne laissent pas leur empreinte sur l'imaginaire collectif, à la manière du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac ou de *L'Œuvre* de Zola. Ces romans de sculpteurs content des échecs. Toutefois, ce n'est plus la défaite du génie, examinée notamment à partir des peintres Frenhofer ou Claude Lantier, mais le désastre causé par la médiocrité. Le sculpteur incarne le mauvais artiste⁵. Ainsi Wenceslas Steinbock, protagoniste de *La Cousine Bette* de Balzac (1847), se montre incapable par paresse de se hisser à la hauteur de son propre talent⁶. Le

¹ Roger de Piles, *Dissertation où l'on examine si la Poésie est préférable à la Peinture*, dans *Cours de Peinture par principes* [1708], Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 210. Cité par Aurélia Gaillard, *Le Corps des Statues, Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 257.

² Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011.

³ Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle*, op. cit., p. 21.

⁴ Une exception, en 1837 : Alphonse Esquiros, *Le Magicien*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978. Roman dans lequel on reconnaît la double influence très marquée de *Notre-Dame de Paris* de Hugo, et des textes sur les Ruggieri de Balzac. L'histoire du sculpteur amoureux de sa statue est transposée au temps de Catherine de Médicis et de Charles IX. L'intrigue toutefois ne développe pas tant les affres créateurs du sculpteur Stell, que ses amours malheureuses et ses rencontres avec des alchimistes et des démons durant le sabbat.

⁵ Il faut bien sûr nuancer cette affirmation : Sarrasine est un sculpteur de talent, et Balzac incarne aussi la médiocrité artistique dans un peintre, Pierre Grassou, qu'il oppose à notamment au peintre Joseph Brideau. *Manette Salomon* des frères Goncourt (1867) constitue un roman des peintres médiocres.

⁶ Les plans de la *Comédie humaine* et des *Études philosophiques* montrent que Balzac comptait transposer le canevas d'une recherche de l'absolu dans le domaine de tous les arts. Il a écrit les pendants musicaux du *Chef-d'œuvre inconnu* (*Gambara* et *Massimila Doni*), mais ne rédige que quelques pages du pendant dramatique. La

personnage éponyme de *Roderick Hudson* de Henry James (1874) laisse se galvauder son idéal et ses dons artistiques en quittant la Nouvelle-Angleterre pour l'Europe. Le vaniteux Roderick ne mourra pas de son œuvre, emporté dans sa quête d'absolu, mais victime d'une simple chute, alors qu'il gravissait les montagnes suisses – le sculpteur, artiste *déchu*, ne peut se lancer à la conquête du sublime. Le dénouement de la *Madone de l'avenir* (1873) du même Henry James oppose la pureté d'un peintre épris d'idéal, Theobald, à l'abjection d'un fabricant de statuettes de chats et de singes grimaçants. Enfin, dans *Le Monument* (1957), Elsa Triolet transpose le canevas des romans d'artistes du XIX^e siècle dans le contexte nouveau d'un état socialiste. Son personnage principal, le sculpteur Lewka réalise un monument immense à la gloire de Staline, mais l'œuvre défigure la ville. Le sculpteur, lucide et honnête, sait depuis le premier instant qu'il n'a pas l'envergure nécessaire au projet. Désespéré par la laideur de son œuvre, il se suicide. Lewka est à la fois un artiste maudit, un artiste intègre et un artiste raté. Par opposition à tous ces mauvais sculpteurs, seul peut-être le personnage de Kenyon, qui apparaît dans *Le Faune de marbre* de Hawthorne (*The Marble Faun*, 1860), semble posséder un talent réel, moindre cependant que ses comparses peintres¹. Ce roman américain est en effet l'occasion de déployer dans la fiction les arguments du *paragone* qui, depuis la Renaissance s'attache à dresser des parallèles entre peinture et sculpture, afin de démontrer qu'un art est plus noble qu'un autre².

L'élaboration d'une hiérarchie des arts, qui toujours place la peinture en position de suprématie, explique en partie la déconsidération frappant la sculpture. Un texte très fameux de Léonard de Vinci réduit à néant la part de la pensée dans la sculpture, « exercice tout mécanique », entièrement manuel, et dépourvu de qualités propres. Le peintre est un gentilhomme délicat, évoluant dans un univers raffiné de poésie et de musique, tandis que le sculpteur, artisan méprisable vivant parmi le fracas des marteaux, ne vaut pas mieux qu'un boulanger crasseux :

Le sculpteur doit, en reproduisant son ouvrage, faire un effort manuel, [...] s'accompagnant de beaucoup de sueur qui se mêle à la poussière et qui devient une croûte de boue : il a le visage tout enduit et enfariné de poudre de marbre, semblable à un boulanger, et il est couvert de petits écailles, comme s'il avait neigé sur lui ; son logis est sale et plein d'éclats et de poussières de pierre. Avec le peintre, c'est tout le contraire³.

nouvelle *Les Deux Sculpteurs*, dont le titre est annoncé dans *Une fille d'Ève*, ne verra hélas jamais le jour. Notons que Charles Lafont a fait représenter en 1837 un « drame en un acte » intitulé *Le Chef-d'œuvre inconnu*, sur une intrigue très différente mettant en scène des sculpteurs durant la Renaissance.

¹ À cette liste des sculpteurs ratés, on pourrait ajouter le personnage éponyme du roman *Jude l'Obscur* de Thomas Hardy (1895). Jude est tailleur sur pierre. L'échec qu'il rencontre cependant ne concerne pas ses aspirations artistiques mais intellectuelles, et il connaît une véritable trajectoire de déchéance.

² Sur le *paragone*, voir *La Tache aveugle*, *op. cit.*, où Jacqueline Lichtenstein analyse soigneusement l'évolution des arguments invoqués à travers les siècles. L'auteur prend la précaution de prévenir qu'elle traite du *paragone*, selon un éclairage tout français, délaissant l'aspect italien de la querelle à la Renaissance. Il n'en demeure pas moins qu'elle propose une synthèse particulièrement éclairante sur la question. Claire Barbillon consacre au *paragone* de la peinture et de la sculpture au XIX^e siècle le quatrième chapitre de son ouvrage *Le Relief, au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Picard, 2014, p. 143-216. Pour une bibliographie plus large sur le parallèle de tous les arts, et en particulier sur celui entre peinture et poésie, voir Aurélia Gaillard, p. 256.

³ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 98.

Léonard introduit ici l'un des arguments principaux du *paragone* : la peinture, *cosa mentale*, l'emporte sur la sculpture car elle est un art intellectuel, mettant en œuvre les plus hautes capacités de l'esprit et de l'âme, tandis que les efforts réclamés par la sculpture sont purement physiques. La rivalité des arts se nourrit d'une hiérarchie des sens, établissant la supériorité de la vue sur le toucher. On reproche de surcroît à la sculpture son absence de couleur, son incapacité à montrer le mouvement ou l'action, et à rendre l'instant infime. La froideur et la dureté de la matière déparent la sculpture, et réduisent ses pouvoirs mimétiques.

Selon Jacqueline Lichtenstein les répercussions du *paragone* se feront sentir dans les discours théoriques et esthétiques jusqu'à l'aube du XX^e siècle. Il y a une continuité entre le dédain de Léonard, la perplexité avouée par un Diderot pourtant ami de Falconet, l'ennui professé par Baudelaire au Salon de 1846, et les articles de presse qui au XIX^e siècle se désespèrent de la déchéance de la sculpture par rapport à celle de l'Antiquité¹. Chacun s'accorde à décréter qu'elle est impossible sous les cieux contemporains, qu'elle est terne, ridicule, abjecte, qu'elle est morte. Diderot au salon de 1763 lance avec désinvolture : « Si j'ai été long sur les peintres, en revanche je serai court sur les sculpteurs² ». Baudelaire, en écho au salon de 1859, constate le défaut d'imagination des sculpteurs et décrète : « On ne trouvera donc pas surprenant que je sois bref dans l'examen des œuvres de cette année³ ». Chez Baudelaire comme chez Zola au Salon de 1868, une réflexion sur l'origine de la sculpture, et un panorama de ses grandes évolutions se substitue au commentaire des œuvres précises. De la sculpture, il y aurait-il moins à dire que de la peinture ? Ici se loge une autre conséquence du *paragone* : un discours propre à dire la peinture a été longuement élaboré à travers les siècles. La tradition équivalente manque à la sculpture. Claire Barbillon et Sophie Mouquin, dans leur introduction à l'anthologie *Écrire la sculpture*, relaient un argument transmis de texte en texte au cours des siècles, selon lequel la tridimensionnalité, par nature, serait rétive au langage, et refuserait de se laisser décrire⁴. L'aporie ou la défaillance est pourtant moins inhérente au volume qu'à la tradition du *paragone*. Celui qui veut *dire* la sculpture se heurte à un déficit de formules et de catégories adaptées. Il n'a à disposition que le vocabulaire

¹ On peut lire en parallèle par exemple l'article « La Sculpture » publié par Zola le 16 juin 1868 dans *L'Événement illustré*, diagnostic du Salon, (*Œuvres complètes*, t. III « 1868-1870 », éd. Henri Mitterand, p. 664-668), et l'article de Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire » [1905], *L'Œil écoute*, dans *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit *et al.*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 272-276). Zola commence en affirmant que « Si un art souffre du milieu moderne c'est à coup sûr la sculpture » : la sculpture des années 1860, qui imite la sculpture grecque, tente de « parler une langue morte ». Nombreux sont les écrits sur la sculpture qui suivent un même modèle et retracent les évolutions de cet art depuis les origines, Baudelaire, Apollinaire et Rilke procèdent de même. Un reproche revient alors souvent : les statues ne peuvent être dressées en plein air, en France, car il leur faut le ciel bleu et ensoleillé de la Grèce. Elles ne se profilent pas sur les ciels gris et pluvieux de la France. Voir Alphonse Esquiros, *Le Magicien* [1837], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 128.

² Denis Diderot, *Salon de 1763*, *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Hermann, 1980, p. 408. Cité par Jacqueline Lichtenstein, p. 99.

³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec *et al.*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1088.

⁴ Claire Barbillon et Sophie Mouquin, introduction à *Écrire la sculpture. De l'Antiquité à Louise Bourgeois*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2011, p. 9.

esthétique élaboré pour la peinture. Et de fait, une sculpture évaluée et décrite à l'aune des catégories picturales sera renvoyée à ses insuffisances.

Michel Serres déclare dans son ouvrage *Statues : le second livre des fondations* : « L'absence de tout traité sur la sculpture tient à ce transcendantal silence posant les statues hors du logos¹ ». Il couronne son long ouvrage d'anthropologie imaginaire par la méditation suivante :

L'essentiel de [la statue], l'être de sa substance, est le silence. [...] Comme les statues restent dans le silence indéfiniment, les monothéismes de la parole et de l'écriture s'en éloignent comme des enfers, les expulsent. [...] Ainsi le langage prend leur place d'origine. On ne trouvera de même, dans l'histoire ni la tradition, aucun traité philosophique général sur la sculpture ou les statues. Le langage ne parle pas du silence².

« La sculpture imiterait-elle le silence ?³ », demandent à leur tour Claire Barbillon et Sophie Mouquin qui constatent le mutisme relatif des écrivains face aux arts du relief. Le sémioticien Michel Costantini remarque de son côté : « le tableau suscite le discours (sémiotique), la sculpture le repousse, le tarit. On va tenter de l'expliquer⁴ ». Surgit ici un phénomène comparable à celui que Bachelard analyse dans la *Psychanalyse du feu* : les représentations intuitives des flammes, et les rêveries développées autour du feu font obstacle à sa connaissance scientifique. De même, on part du principe que le silence, dont on fait la substance imaginaire de la statue, se propagerait au texte tentant de décrire cette dernière. L'immobilité de la sculpture et son absence de couleurs formeraient comme des équivalents visuels du silence, et feraient taire les discours. La statue, en d'autres termes, méduserait l'écriture. Il convient de surmonter de tels préjugés.

Les effets du *paragone* façonnent, à travers la longue durée, les réactions d'un grand public qui continue de préférer la peinture à la sculpture, et qui désavoue les arts du relief avec lesquels il ne ressent ni accointance, ni familiarité. Une caricature du Salon de 1857 par Daumier, publiée dans l'ouvrage de Jacqueline Lichtenstein, est révélatrice : au centre de la pièce une statue, autour de laquelle les visiteurs de l'exposition forment un cercle, lui tournant *tous* le dos afin de regarder la peinture. La malheureuse statue hurle, mais personne ne lui prête attention (fig.1). Le spécialiste de la sculpture Jacques Thuillier fait remarquer que nul ne songerait seulement à considérer comme des chefs-d'œuvre « la statue sur son socle, la cariatide sous son balcon, la clé délicatement sculptée du portail ou de la fenêtre⁵ ». Il cite Élie Faure, qui fut l'une des figures les plus marquantes de l'histoire de l'art au tournant des XIX^e et XX^e siècles, et qui aurait déclaré que dans la sculpture française, entre la cathédrale

¹ Michel Serres, *Statues. Le second livre des fondations*, Paris, François Bourin, 1987, p. 338.

² *Ibid.*, p. 340-343.

³ Claire Barbillon et Sophie Mouquin, introduction à *Écrire la peinture*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ Michel Costantini, « Memnon et la Grande Catherine, introduction au jeu de la sculpture », présentation de *Pour une sémiotique de la sculpture*, *VISIO*, vol. 7, n°3-4, automne 2002-hiver 2003, p. 153. Malheureusement, les articles rassemblés dans cette publication ne répondent pas au problème soulevé par Costantini.

⁵ Jacques Thuillier, « À propos de l'histoire de la sculpture du XIX^e siècle : réflexions sur le bonheur de l'historien », dans *Rencontres de l'école du Louvre, La Sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée : les fonds de sculpture*, Paris, La Documentation française, 1986, p. 13.

de Reims et Rodin, rien ne mériterait vraiment l'attention. Une telle attitude, souligne Jacques Thuillier est précisément celle du grand public. Ce dernier continue d'associer à la sculpture les idées d'incolore, d'immobilité, de monotonie et d'uniformité, autant de synonymes de l'ennui. Le titre que Baudelaire donne à son salon de 1846, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », semble guider le regard sur une sculpture jugée dépourvue d'attraits, à l'aune des œuvres néoclassiques et académiques¹. Nul ne semble se souvenir qu'au salon de 1859 en revanche Baudelaire a exalté le « rôle divin de la sculpture ». Les seuls sculpteurs qui passionnent le grand public sont Michel-Ange et Giacometti, exceptions auxquelles il faut ajouter, mais pour l'Angleterre uniquement, Henry Moore². Les expositions de sculpture suscitent moins d'engouement que celles consacrées à la peinture. Elles sont par conséquent moins nombreuses, ce qui, à la manière d'un cercle vicieux, renforce la méconnaissance de la sculpture, art mal aimé³. Si une exposition « Poésure et peinture⁴ » a été organisée à la Vieille Charité de Marseille en 1993, nul ne songerait à organiser l'exposition symétrique qui s'intitulerait « Poésure et sculptrie ».

La société occidentale contemporaine construit et dissémine une culture visuelle de la peinture, mais non de la sculpture. On a cité le *paragone* comme l'une des causes de ce déséquilibre. Il n'est cependant que le symptôme d'une réticence profonde envers la sculpture, et si haut que l'on remonte, on rencontre encore la même défiance. Les raisons en sont dissimulées, et s'entremêlent en une pelote que nous ne pouvons débrouiller dans la limite de ces pages. La sculpture est avant tout coupable d'un insupportable excès de réalité. Nombreux sont les auteurs qui au XVI^e siècle, dans le cadre du *paragone*, affirment que la sculpture est *plus réelle* que la peinture dans la mesure où elle est, comme la nature, tridimensionnelle. Georges Didi-Huberman commente : « plus réelle, c'est à dire plus dangereuse [...] il devient aisé de produire en trois dimensions des objets... *trop réels*. Le

¹ En 1913, dans une conférence prononcée sur l'œuvre de François Rude, Apollinaire répond à Baudelaire que cependant, la sculpture ne doit pas être ennuyeuse. Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes en prose*, t. II, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 520.

² Ce dernier, en France, demeure cruellement inconnu du grand public, même cultivé, en dépit de deux expositions récentes, « Henry Moore et la mythologie » au Musée Bourdelle en 2007-2008, et « Henry Moore, l'Atelier. Sculptures et dessins » au Musée Rodin en 2011. En France, la figure de Camille Claudel, sculptrice ayant fini sa vie dans un asile d'aliénés, possède une certaine envergure grâce à la biographie d'Anne Delbée, intitulée *Une femme, Camille Claudel* (1973), citant de larges extraits de la correspondance de Camille et de son frère Paul. Non seulement Anne Delbée adapta-t-elle son livre pour la scène, mais deux films développèrent des portraits de la sculptrice : *Camille Claudel* de Bruno Nuytten, en 1988 et *Camille Claudel, 1915* de Bruno Dumont, en 2012. Toutefois, ces œuvres ont aussi contribué à détourner le public de Rodin, en partie présenté comme responsable du naufrage de celle qui fut son élève et sa maîtresse.

³ Face à la sculpture, le public confesse un défaut de connaissance qui l'empêcherait d'apprécier facilement cet art. Mille raisons contribuent à renforcer ce déséquilibre : chaque enfant est mis en position de dessiner à l'école, mais non de sculpter. Lorsque le collègue esquisse une timide approche de l'histoire de l'art, elle se fait en direction de la peinture au détriment des autres arts. La société occidentale contemporaine construit et dissémine une culture visuelle de la peinture : la publicité par exemple repose volontiers sur des références picturales, mais bien moins souvent sur des citations sculpturales.

⁴ Selon une expression de Kurt Schwitters et de Raoul Hausmann, « Préface manifeste pour le projet de la revue *PIN* », 27 décembre 1946, Bernard Blistène (dir.), *Poésure et peinture. D'un art l'autre*, catalogue d'exposition, Marseille et Paris, Direction des musées de Marseille et Réunion des musées nationaux, 1993, p. 7. *Poésure et sculptrie* a néanmoins existé : il s'agissait d'une performance de Laurent Prexl au Mac/Val en février 2010.

manement de l'illusion, de l'imitation en général, est ici entaché du soupçon de facilité, facilité qui engendre l'excès, la démesure, le mauvais goût, la mort du style¹ ». Le dessein de la *mimesis* est bien d'imiter le réel avec le plus de fidélité possible, mais le réalisme révèle ici son caractère paradoxal et ambigu. Les chercheurs en robotique constatant de leur côté le trouble suscité par la figuration trop réaliste du corps humain, l'ont baptisé d'un nom inspiré par l'*Unheimlichkeit* de Freud : la vallée de l'étrange, ou, en anglais *uncanny valley*².

Ce qui semble notamment susciter la réticence, c'est que la statue n'est pas seulement représentation, mais aussi chose solide, dotée en elle-même d'épaisseur physique et de densité matérielle. Écoutons Diderot, qui dans son *Salon* de 1765, déclare : « La chose, c'est la statue seule, isolée, solide, prête à se mouvoir³ », tandis que Baudelaire renchérit : la sculpture est « brutale et positive comme la nature⁴ ». En 2006, encore, un théoricien de l'art peut continuer à définir la sculpture comme ce qui : « prétend être la chose même, là dans sa présence pour de bon. [...] Il y a toute la chose, sans index, sans allusion, sans appel à un au-delà⁵ ». En d'autres termes, la sculpture ramène à cet impensable que décrit l'anthropologue Marc Augé dans *Le Dieu objet* : la matière. Ce qui constitue pour l'homme l'altérité absolue, résistant à la pensée, ce n'est pas exactement la mort, explique Augé, mais bien « l'inertie brute » et « la pure matérialité⁶ », qui sont alors aussi investies de puissances : « nous nous étonnons du mystère de la vie ; [...] mais cet étonnement très élaboré est l'envers d'un étonnement premier (et non seulement primitif) devant l'existence du non-vivant⁷ ». Pour la conscience primitive, la rupture absolue entre la matière et le vivant constitue « l'impossibilité de toute pensée⁸ ».

¹ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 120. L'auteur s'appuie ici sur un article crucial, mais confidentiel, de Horst Woldemar Janson, « Realism in Sculpture. Limits and Limitations », dans Gabriel P. Weisberg (dir), *The European Realist Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 290-301. Il remarque que Janson ne justifie pas théoriquement la redondance des termes de son titre, « Limits and Limitations » : un seul mot « n'eût pas suffi à exprimer toute l'énergie de son refus ». (*La Ressemblance par contact, op. cit.*, p. 121).

² Mus par le désir de créer des robots humanoïdes avec lesquels chacun désirera interagir, les chercheurs en robotiques scrutent les réactions suscitées par l'anthropomorphisme. Plus le simulacre humain est ressemblant, plus favorable est la réaction qu'il entraîne, mais passé un certain seuil de précision dans la ressemblance, la représentation de l'homme suscite soudain une répulsion insurmontable. Si l'on figure cette réaction par une courbe, elle croît de manière continue et tombe soudain en flèche. C'est cet effondrement qui forme la « vallée de l'étrange ». Voir notamment sur cette question le dossier dirigé par Emmanuel Grimaud et Denis Vidal, « Robots étrangement humains », *Gradhiva, au Musée du quai Branly : revue d'anthropologie et de muséologie*, n° 15, 2012, et en particulier l'article de Masahiro Mori, « La vallée de l'étrange », p. 26-33 où il compare statues du Bouddha et robots humanoïdes.

³ Denis Diderot, *Salon 1765, Œuvres complètes*, t. XIV, Paris, Hermann, 1984, p. 285.

⁴ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *op. cit.*, p. 943

⁵ Hervé Castanet, *Entre mot et image*, Cécile Défaud, 2006, p. 34-37.

⁶ Marc Augé, *Le Dieu objet*, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1988, p. 30. L'auteur confronte les dieux africains au *kolossos* archaïque grec analysé par Jean-Pierre Vernant (p. 12).

⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁸ *Ibid.*, p. 31. Selon Marc Augé, l'esprit se livre alors à des négociations de sorte à rendre pensable cette matière, et tout particulièrement en l'animant, même si l'on pourrait ajouter que cette animation elle-même demeure très difficilement pensable. Rites et mythes forment alors des ponts entre la matière inerte et la vie. Il s'agit de construire des modèles de représentation du monde qui postulent un troisième terme entre l'inertie brute de la matière et la vie. Ce troisième terme selon Marc Augé, correspond peu ou prou, moyennant de fortes variations culturelles, au concept d'énergie. Voir p. 64.

À ces réticences, se superpose enfin le souvenir de l'interdit biblique de représentation, qui frappe explicitement la sculpture. L'occident judéo-chrétien associe alors cette dernière aux idoles du paganisme. La statue est l'image prohibée par excellence, que ce soit dans le judaïsme et l'islam, dans le protestantisme ou dans l'orthodoxie. Cette dernière lui confère une aura tout particulièrement diabolique, et la bannit de ses églises, alors qu'elle accepte les représentations bidimensionnelles (après avoir été toutefois déchirée durant des siècles par des querelles sur la nature des images). Forte de ses trois dimensions, nimbée d'un « trop de réalité », et d'une « ressemblance par excès¹ », la sculpture serait donc plus trompeuse que la peinture. Elle affirmerait trop fortement le corps, menaçant d'éveiller la sensualité du regardeur, elle exercerait une séduction plus insidieuse, elle mentirait mieux.

La statue gêne, elle dérange, elle trouble et effraie. On en détourne volontairement les yeux, on cesse peu à peu d'être capable de la voir. Dès lors, comment s'étonner du déséquilibre flagrant en faveur de la peinture ? Comment s'étonner que rares soient les ouvrages qui érigent la sculpture en objet d'étude autonome, digne d'une attention particulière. Si les études des relations entre la littérature et les autres arts n'ont jamais été aussi florissantes, et suscitent une véritable passion, la sculpture a été terriblement négligée jusqu'à ces dernières années.

3. État de la recherche : littérature et sculpture

Il ne serait pas sans conséquence de se demander pourquoi, dans ce procès depuis si longtemps ouvert entre la parole et l'image, les grandes religions monothéistes, Israël comme l'Islam, ont jeté les Images au feu et n'ont gardé que le Livre. La parole est éveil, appel au dépassement ; la figure figement, fascination. Le livre ouvre un lointain à la vie, que l'image envoûte et immobilise.

Julien GRACQ²

Si quelques articles abordent ponctuellement la question des relations de la littérature et de la sculpture, on ne trouve guère qu'une petite poignée de livres consacrés à cette question, et encore moins selon des perspectives transversales ou comparatistes. En l'absence d'une tradition patiemment élaborée, tout demeure en effet à faire pour celui qui désire travailler à la croisée de la littérature et de la sculpture : il lui faut à la fois inventer un corpus, – difficulté majeure en l'occurrence – et élaborer des pistes et des hypothèses de travail³.

Il y a si peu de travaux pleinement consacrés à la sculpture en littérature que ces études isolées font chacune à leur manière œuvre de fondation, recommençant le travail à partir de zéro. Parmi les chercheurs en littérature s'étant intéressés à la question citons tout de suite les noms de deux américains, l'un spécialiste de poésie moderne, Michael North et

¹ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, op. cit., p. 120.

² Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1981, p. 3.

³ À ce jour, en France, il n'est qu'une seule thèse de littérature comparée qui ait entrepris de croiser littérature et sculpture : il s'agit d'un travail entamé en 2008 à l'Université d'Orléans, et dirigé par William Marx sous le titre « Écrire le toucher, écrire la chair », mais qui a été abandonné en cours de route.

l'autre de littérature élisabéthaine, Kenneth Gross, et de deux français, l'une spécialiste de la littérature classique des XVII^e et XVIII^e siècles, Aurélia Gaillard, et l'autre de sémiotique, Michel Costantini. Ce dernier part du principe que la sculpture est différente de la peinture, et que c'est cette différence qu'il faut penser. Il est manifeste que les chercheurs français ignorent les travaux américains ayant précédé les leurs. Aussi Michel Costantini peut-il écrire, à propos d'un numéro que la revue *VISIO* consacre à la sculpture : « si rarissimes sont les approches frontales du sens des figurations tridimensionnelles que la présente livraison ose se prévaloir d'être passablement pionnière en ce déchiffrement souhaité¹ ».

Pour aborder la présence de la sculpture en littérature, la recherche possède à sa disposition un outil, affûté par des décennies de patiente et féconde utilisation : l'analyse des mythes (qui a pu prendre les visages successifs de la mythanalyse de Denis de Rougemont, de la mythocritique de Gilbert Durand ou de la mythopoétique de Northrop Fry et de Pierre Brunel²). La statue se tient certes au carrefour des mythes de Pygmalion, de Méduse et de Memnon, auxquels il faut ajouter des récits plus récents : celui de Don Juan se tenant face à la statue du Commandeur³, celui de la Vénus d'Ille de Mérimée, celui du *Cavalier de bronze* de Pouchkine. La littérature de la statue traverse ces mythes, elle en convoque les personnages ou les scénarios hétérogènes, se les approprie, les transforme, les excède.

Le mythe de Pygmalion a notamment reçu un traitement privilégié⁴. Des anthologies existent, qui mettent des corpus entiers à la disposition des chercheurs. Parmi ces outils précieux, l'anthologie rassemblée par Henri Coulet, *Pygmalions des Lumières*⁵, en partie complété pour le XIX^e siècle par une section consacrée aux statues animées dans une anthologie constituée par Nathalie Prince, *Petit Musée des horreurs*⁶ et pour la littérature récente par un article très riche de Valérie Deshoulières, « L'allégorie archéologique dans la

¹ Michel Costantini, « Memnon et la Grande Catherine », présentation de *Pour une sémiotique de la sculpture*, *op. cit.*, p. 153. Michel Costantini consacre lui aussi à la question deux articles transversaux : « Les saints du pont de Prague se promènent dans la nuit (programmétique) », dans Michel Costantini (dir.), *Ibid.*, p. 155-182 et « Laokoon chez la marquise », dans Pierre Bayard, Christian Doumet (dir.), *Le Détour par les autres arts, Pour Marie-Claire Ropars*, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2004, p. 62-76. Comme l'indique très clairement le titre de l'article de *VISIO*, il s'agit-là d'un programme de travail, compilant des sources et ouvrant des questions. Voir aussi de Michel Costantini, « Marmoréen, mais encore », dans Michel Costantini, Françoise Graziani, Stéphane Rolet (dir.), *Le Défi de l'art, Philostrate, Callistrate et l'image sophistique, La Licorne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

² Voir le bilan de Véronique Gély, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *VoxPoetica*, 21/05/2006, http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html#_ftnref6, consulté le 18 août 2014.

³ Voir Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, et en particulier l'entrée « Statue », rédigé par Sylvie Ballestra-Puech, p. 878-888.

⁴ Annegret Dinter dans *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur – Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1979, fait l'inventaire complet des Pygmalions de l'âge classique. Voir aussi Andreas Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Francfort, Peter Lang, 1988.

⁵ Henri Coulet (éd.), *Pygmalions des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, rassemble des textes de Houdart de la Motte, Boureau-Deslandes, Saint-Lambert, Desboulmiers, Rousseau, Baculard d'Arnaud, et Rétif de la Bretonne. Voir les différentes sections consacrées par Aurélia Gaillard au mythe de Pygmalion à l'Âge classique dans *Le Corps des statues*.

⁶ Nathalie Prince (éd.), *Petit Musée des horreurs, nouvelle fantastiques, cruelles et macabres*, Laffont, coll. « Bouquins », 2008.

littérature contemporaine : les métamorphoses de Pygmalion depuis Mérimée¹». Valérie Deshoulières établit un répertoire des avatars contemporains du mythe de Pygmalion devenu entretemps celui de la Vénus d'Ille, c'est-à-dire celui d'une statue découverte par hasard. La question du rapport du créateur à sa création, comme on le devine, s'amenuise et disparaît. Les variations sur le mythe de Pygmalion forment en effet un nœud qui se sépare en quatre directions : la relation de l'artiste à son œuvre, qui n'est pas nécessairement une statue² ; les amours des hommes et des statues, thème qui relève à la fois de la littérature et de la psychanalyse³ ; l'animation de la statue, motif essentiel du répertoire de la littérature fantastique⁴ ; et enfin l'étude des différents simulacres du corps humain⁵. Il existe une très riche bibliographie sur la question de l'homme artificiel⁶. La statue est alors inscrite dans un paradigme plus vaste d'artefacts, réunissant le corps-machine, l'automate⁷, la poupée, la marionnette, le mannequin⁸ et le robot⁹. À travers ces variations, la statue se dilue. À la

¹ Valérie-Angélique Deshoulières, « L'Allégorie archéologique dans la littérature contemporaine : les métamorphoses de Pygmalion depuis Mérimée », dans Antonia Fonyi (dir.), *Prosper Mérimée : écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, 1999, p. 39-50.

² Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Honoré Champion, 1999 ; Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes. Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

³ Thomas Hardy a écrit avec « Barbara of the House of Grebe » (1890, publié dans *A Group of Noble Dames*) une nouvelle particulièrement riche sur les thèmes de l'amour pour la statue et de la rivalité opposant l'humain au simulacre, le corps de chair au corps de marbre, le vivant au mort. Exceptionnellement, le thème y est envisagé, du point de vue féminin. Les commentateurs ne s'y sont pas intéressés jusqu'à présent. Pour une perspective sur l'antiquité voir Danielle Gourevitch, « Quelques fantasmes érotiques et perversions d'objet dans la littérature gréco-romaine », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, t. XCIV, n° 2, 1982 ; pour des perspectives transversales voir l'article de Jacques Darriulat, « La Statue amoureuse », 2007, <http://www.jdarriulat.net/Essais/> (consulté le 10 octobre 2008). Ce spécialiste d'esthétique évoque les œuvres de Winckelmann, Chateaubriand, Eichendorff, Mérimée, Heine, Gautier, Jensen, Freud, et, de manière inattendue et fort intéressante, les travaux sur les nymphes d'Aby Warburg et de Georges Didi-Huberman. Voir aussi la brève étude transversale de Laura Bossi, passablement incomplète et comportant plusieurs erreurs, mais possédant le mérite de mentionner beaucoup de titres, *De l'agalmatophilie ou l'amour des statues*, Paris, L'Échoppe, 2013. Enfin, pour une approche précise de la fascination de la littérature du XIX^e siècle pour ces amours déviantes, préférant l'artifice à la nature, voir Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Éditions du Seuil, 1992, Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Bernard Grasset 1993, et le catalogue d'exposition, Jane Munro (dir.), *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, Paris, Musée Bourdelle, Réunion des Musées nationaux, 2015.

⁴ Roger Caillois mentionne la statue animée dans *Images, images... essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination* [1966], *Œuvres*, éd. Dominique Rabourdin, Gallimard, coll. « Quarto », 2008, p. 681 et p. 689-692. On rencontre notamment ce motif dans *Les Élixirs du diable* de Hoffmann et dans *Le Moine* de Lewis.

⁵ Ronald Jenn et Bruno Monfort présentent les récits de Hawthorne animant épouvantails ou bonhommes de neige comme des variations sur le mythe de Pygmalion. Voir leur anthologie : Nathaniel Hawthorne, *La Semblance du vivant. Contes d'images et d'effigies*, trad. Ronald Jenn et Bruno Monfort, Paris, Éditions de la Rue d'Ulm, 2010.

⁶ Voir par exemple Jacques Noiray, *L'Ève future ou le laboratoire de l'idéal*, Belin, 1999, et Jean Clair (dir.), *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, catalogue de l'exposition de la Galerie nationale du Grand Palais, Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard et Electa, 1993.

⁷ Aurélia Gaillard, Jean-Yves Goffi, Bernard Roukhomovsky et Sophie Roux (dir.), *L'Automate, modèle, métaphore, machine, merveille*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Mirabilia », 2013.

⁸ Willard Bohn, *Apollinaire et l'homme sans visage : création et évolution d'un motif moderne. Guillaume Apollinaire, Alberto Savinio, Giorgio De Chirico, Francis Picabia, Marius de Zayas*, Rome, Bulzoni, 1984.

⁹ George Hersey dans *Falling In Love with Statues, Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, trace une ample trajectoire, reliant les plus archaïques statuette de déesses

question de la littérature et de la sculpture, un problème plus ample est substitué : l'histoire des rapports de l'homme à sa propre représentation. C'est notamment le propos que conduit l'ouvrage brillant de Victor Stoichita, *L'Effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres* (Genève, Droz, 2008), en partant d'Aristote pour s'acheminer vers le film *Vertigo* de Hitchcock.

Étudier la croisée de la littérature et de la sculpture, c'est obligatoirement rencontrer des mythes, ou plus exactement des fragments de récits mythiques. Et pourtant, emprunter exclusivement le biais du mythe, c'est presque nécessairement perdre la statue. Le mythe et son savoir déjà constitué obstruent l'horizon, dissimulant dans les textes la présence d'objets sculptés qui ne participent pas aux scénarios repérés par la tradition. Tel est déjà le constat d'Aurélia Gaillard dans l'introduction de son livre remarquable, *Le Corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*¹. Aurélia Gaillard traverse alors les mythes pour ouvrir de nouvelles problématiques et faire du corps sculpté un carrefour où s'embranchent les récits hérités de l'antiquité, les féeries, ballets ou perspectives enchantées des jardins, tout aussi bien que la science et la philosophie. Le corps sculpté, de corps sacré devient corps d'expérience manipulé par des philosophes (Condillac), permettant d'explorer les limites séparant le vivant et le mort, l'animé et l'immobile. Aurélia Gaillard montre ainsi comment la sculpture constitue un art destiné aux philosophes, et entretient un dialogue sur cette question avec *La Tache aveugle* de Jacqueline Lichtenstein, paru la même année. En scrutant les textes des XVII^e et XVIII^e siècles, en traversant tous les genres (fables, contes, théâtre, textes de philosophie...), Aurélia Gaillard bâtit une anthropologie imaginaire du corps à travers les objets qui le figurent. Comme le titre le suggère, Aurélia Gaillard donne en effet au mot « statue » sa plus large extension. Ce substantif recouvre aussi pour elle tout aussi bien les poupées, les marionnettes, les automates ou les figures anatomiques. Elle mène, à partir d'un corpus plus resserré dans le temps, une entreprise correspondant à celle de Stoichita dans la longue durée.

Il faut célébrer l'existence des deux autres études pionnières, signées par des chercheurs américains, l'une de Michael North (1985) et l'autre de Kenneth Gross (1992).

Le livre de Michael North, *The Final Sculpture. Public Monuments and Modern Poets* (1985)² se consacre à la poésie de Yeats, d'Ezra Pound, de Wallace Stevens, et, dans une moindre mesure, à celle de Robert Lowell et de John Berryman. Le cheminement frayé par North consiste à ne pas envisager le champ de la sculpture à partir de la personnalité ou de l'œuvre de sculpteurs spécifiques. À la place, il porte son attention sur un type d'objets spécifiques fabriquant leur propre cosmos imaginaire et posant des questions singulières.

retrouvées à Chypre jusqu'aux robots supports d'intelligence artificielle. L'auteur n'hésite pas à placer les statues aux côtés de poupées Barbie et de figurines GI Joe.

¹ Aurélia Gaillard, *Le Corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 10-12.

² Michael North, *The Final Sculpture. Public Monuments and Modern Poets*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1985. Le titre en a été inspiré par un vers de Wallace Stevens.

Examinant la présence saillante d'objets sculpturaux (mausolées et tombeaux, monuments) dans les œuvres de quelques-uns des plus grands poètes de langue anglaise au XX^e siècle, Michael North établit alors un nœud problématique remarquable. Le poème qui accueille un monument entreprend de déterminer quelle position il occupe quant à la tradition établie avant lui, et de définir le rôle que peut jouer la poésie dans la société et la sphère publique. L'incomparable apport de Michael North consiste à révéler qu'à la croisée de la littérature et de la sculpture, se dressent des enjeux politiques entrelacés à des enjeux poétiques.

Les orientations choisies par Michael North se prolongent à travers quelques livres plus récents, même si ces derniers ont soin de prendre quelque distance quant à *The Final Sculpture* : l'ouvrage de Guy Rotella, *Castings. Monuments and Monumentality in Poems by Elizabeth Bishop, Robert Lowell, James Merrill, Derek Walcott, and Seamus Heaney*¹, (2004), et celui de Jake Adam York, *The Architecture of Address. The Monument and Public Speech in American Poetry*, 2005, est bâti principalement autour de trois poètes : Walt Whitman, Hart Crane et Robert Lowell². Le livre de York introduit un troisième terme entre le monument et le poème, celui de l'allocution publique. Le poème monumental acquiert une dimension publique et politique en se définissant quant à une tradition de « profération » qui réunit discours, sermons et prières collectives. Le travail de York présente en effet le grand intérêt d'apporter de minutieux éclairages sociologiques et historiques sur les inaugurations des monuments dans le contexte américain à partir du début XIX^e siècle. North n'a pas seulement ouvert la voie à Rotella et York, il a aussi rendu possibles des ouvrages qui examinent le roman américain quant à la même tradition monumentale. Ainsi, le livre de Ian S. Maloney, *Melville's monumental imagination* (2006), qui ne cite pourtant pas North dans sa bibliographie³. Enfin, les problématiques soulevées par North se retrouvent largement dans le livre de Liana Giannakopoulou, *The Power of Pygmalion, Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, centré autour des poètes romantiques grecs du XIX^e siècle, et de Palamas, Cavafy, Sikelianos et Seferis⁴.

Là où le corpus de Michael North demeure relativement restreint, celui de Kenneth Gross en revanche dans *The Dream of the Moving Statue* (1992) est illimité. Tandis qu'Aurélia Gaillard, North et ses émules se cantonnent à une ère linguistique et culturelle cohérente, Kenneth Gross propose à ce jour la seule étude *comparatiste* des rapports entre

¹ Guy Rotella, *Castings. Monuments and Monumentality in Poems by Elizabeth Bishop, Robert Lowell, James Merrill, Derek Walcott, and Seamus Heaney*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004.

² Jake Adam York, *The Architecture of Address. The Monument and Public Speech in American Poetry*, New York et Londres, Routledge, 2005.

³ Ian S. Maloney, *Melville's monumental imagination*, New York, Routledge, 2006. Si l'objet de ce livre est bel et bien le monument, et par extension, l'œuvre monumentale, il accorde une attention toute particulière aux relations intriquées du voyage et de l'*ekphrasis*.

⁴ Liana Giannakopoulou, *The Power of Pygmalion, Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, Bern, Peter Lang, 2007. L'auteur laisse de côté la poésie de Nikos Engonópoulos et de Yannis Ritsos.

littérature et sculpture portée à l'échelle d'un livre entier¹. Gross met avant tout l'accent sur les littératures anglaise, américaine et française, mais propose aussi des excursions vers la Bible, la poésie de Michel Ange, la Russie (Pouchkine et Jakobson), ou la littérature écrite en allemand (Rilke, Kleist, Kafka). Il avance à la rencontre de la littérature antique aussi bien que du cinéma (Charlie Chaplin, Cocteau, Truffaut, Peter Greenaway)². Il prend en compte sculpture et poésie contemporaines, psychanalyse et philosophie, et n'hésite pas à s'appuyer sur ses propres expériences devant la sculpture. Là où North, Rotella ou Giannakopoulou abordent chaque auteur selon un principe de succession chronologique, leur consacrant tour à tour un chapitre ou une partie, Kenneth Gross adopte une approche thématique multipliant les rapprochements audacieux qui mettent en désordre la chronologie. L'auteur étant spécialiste de Shakespeare et de Spenser, l'étude des questions d'idolâtrie, d'iconoclasme et de magie dans la littérature du XVII^e siècle a constitué le tremplin à partir duquel il s'élance à la rencontre des statues. Les notions d'animation et de métamorphose forment le centre de sa réflexion. Il désenclave le motif de la statue en mouvement de l'analyse de la littérature fantastique. Adoptant toujours des approches souples et imaginatives, Kenneth Gross traite de tous les genres : c'est un point commun avec Aurélia Gaillard. En dépit de ses dimensions relativement modestes (environ deux cents pages), ce livre accomplit le tour de force d'évoquer plusieurs dizaines d'auteurs, à la manière d'un vaste kaléidoscope. Les travaux de Kenneth Gross, d'Aurélia Gaillard et de Michel Costantini démontrent *de facto* que s'intéresser à la sculpture en littérature nécessite de traverser beaucoup de textes, et entraîne une multiplication des références.

¹ D'autres tentatives, très riches vont dans le même sens, mais gardent les proportions d'articles. Deux articles de Jean Starobinski se présentent comme des traversées de l'imaginaire de la statue en littérature et en peinture, glissant de texte en texte, et de texte en tableau, pour en cartographier les motifs : « Le Regard des statues », *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 50, « L'Inachèvement », Gallimard, automne 1994 et « Le Regard des statues (sur la généalogie des fêtes galantes), issu d'une conférence donnée à la C. F. von Siemens Stiftung (Munich), le 10 juin 1999 et paru dans Murielle Gagnebin et Christine Savinel (dir.), *L'Image récalcitrante, op. cit.* On remarquera que les articles de Starobinski portent tous les deux le même titre, mais le contenu en est différent. Enfin citons un article qui se donne un objet plus restreint mais qui prend lui aussi la forme d'une ample trajectoire transversale : Valérie Deshoulières, « Le visage de personne. Statues brisées et mosaïques aveugles : Les impossibles retours à l'origine de la littérature "archéomane" contemporaine », dans Valérie Deshoulières et Pascal Vacher (dir.), *La Mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 203–220.

² Les études consacrées à la présence des statues au cinéma dégagent des perspectives qui intéressent aussi les études de littérature : les statues apportent dans les films où elles surgissent des problématiques communes à celles qu'elles suscitent dans les textes : Les statues font lever des pans de mémoire imprimés en chacun. Elles provoquent le retour du passé, les rencontres inquiétantes avec la mort ou quelque chose qui échappe au sens. Témoins impassibles, elles font peser le regard du destin sur les hommes. Voir Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Des Statues et des hommes », *L'écran de la mémoire, essais de lecture cinématographique*, coll. Esprit « La Condition humaine », 1970, p. 198-202 ; Cyril Neyrat, « Filmer des statues, sculpter un film », *Labyrinthe*, n° 6, Printemps été 2000, p. 73-90 ; Suzanne Liandrat-Guigues, *Cinéma et sculpture : un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2002. Ce dernier livre met en évidence une très forte présence des statues dans le cinéma des années 60, en particulier chez Alain Resnais et Chris Marker. En d'autres termes, au moment où les statues se font moins présentes dans la littérature européenne, elles migrent au cinéma.

Une autre ligne de recherche se profile, qui se donne pour point de départ les relations privilégiées existant entre hommes de lettres et artistes, entre sculpteurs et écrivains. Cette approche, a été privilégiée par la plupart des auteurs ayant contribué à trois publications, issues de colloques récemment consacrés à l'étude de la sculpture. Ces projets collectifs se sont tous donnés la France pour cadre, ce qui restreint d'emblée le champ de l'investigation, et interdit d'aller puiser là où la matière abonde, dans la littérature russe et américaine. Il s'agit d'abord d'un projet anglais : *From Rodin to Giacometti, Sculpture and Literature in France* (2000) dont l'ambition était d'examiner de l'influence réciproque de la sculpture et de la littérature¹. Le deuxième projet collectif, lancé par des chercheuses américaines en 2006, *Sculpture et poétique : Sculpture and Literature in France, 1789-1859*², s'intéresse à la période précédent Rodin. Contrairement à la publication précédente, on y trouve des articles qui traversent l'œuvre complète d'un auteur (tel Chénier, étudié par Jean Starobinski, ou Chateaubriand, par Jean-Marie Roulin). Théophile Gautier et Baudelaire y sont minutieusement abordés. Les textes de deux auteurs sont en effet déterminants, et façonnent pour la suite le regard et le discours posés sur la sculpture. Enfin la plus récente de ces publications collectives, intitulée *Écrire la sculpture, XIX^e-XX^e siècles*³(2012), se propose d'interroger une modalité spécifique du discours sur la sculpture, celle de la critique, produite en France, qu'elle soit le fait de critiques d'art professionnels ou d'écrivains. Fiction et poésie y sont représentées, mais leur part demeure néanmoins réduite au profit d'autres approches, évaluant par exemple la place de la sculpture dans les revues consacrées aux arts. On peut adjoindre à ces trois publications une journée d'étude « Sculpture and Poetry⁴ » organisée par Ben Hutchinson et Peter Read (lequel était auteur d'un article sur Apollinaire dans *From Rodin to Giacometti*). Ce projet présente un double intérêt : d'une part, il prend acte de l'affinité particulière que la poésie entretient avec la sculpture, et d'autre part, pour la première fois, il ne restreint pas le cadre à la France. Cependant, il faut remarquer que toutes les communications concernent la France d'une manière ou d'une autre, hormis un exposé consacré à Pound et Gaudier-Brzeska.

De telles approches sont riches et les relations entre artistes et hommes de lettres se déclinent à l'infini : contacts personnels entre écrivains et sculpteurs (Antoine Bourdelle et le félibrige, Bourdelle et Hofmannsthal, Rodin et Rilke...), portraits sculptés d'écrivain (le *Balzac* de Rodin, décrit par Rilke et par Hofmannsthal, le *Monument à Apollinaire* de

¹ Keith Aspley, Elizabeth Cowling, Peter Sharrat (dir.), *From Rodin to Giacometti, Sculpture and Literature in France*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 2000, p. 3.

² Lois Cassandra Hamrick and Suzanne Nash (dir.), *Sculpture et poétique : Sculpture and Literature in France, 1789-1859*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2006, numéro spécial de la revue *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 35, n° 1, automne.

³ Ivanne Rialland (dir.), *Écrire la sculpture, XIX^e-XX^e siècles*, actes du colloque de l'ENS et de l'Université de Paris IV-Sorbonne, 16-18 juin 2011, *op. cit.*

⁴ « Sculpture and Poetry », journée d'études sous la responsabilité de Ben Hutchinson et Peter Read, organisée le 20 novembre 2009 par le « Centre for Modern European Literature » de l'Université du Kent en collaboration avec le Henry Moore Institute.

Picasso¹...); représentations en relief de personnages de fiction (un fier d'Artagnan de bronze est assis sur le rebord du piédestal supportant l'effigie d'Alexandre Dumas, œuvre de Gustave Doré érigée à Paris sur la Place du Général Catroux). Rarement, écrivains et poètes peuvent s'essayer à la sculpture (Valéry, Cocteau...), plus souvent les sculpteurs s'essaient à l'écriture. Rodin, avec la collaboration de Charles Morice, a laissé des textes d'un grand intérêt sur les cathédrales de France. Il est aussi l'auteur de fragments poétiques sur la Vénus de Milo et sur une statuette de Shiva le dieu danseur. Jean Arp est tout autant poète que sculpteur. Brancusi et Bourdelle s'essaient à la versification. Ossip Zadkine, qui a fait de la figure d'Orphée le centre rayonnant de sa création, et qui travaille à des représentations de Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Apollinaire et Éluard, a laissé à côté de son œuvre sculptée une œuvre poétique plus confidentielle. Peter Sharrat, dans son introduction à *From Rodin to Giacometti*, appelle à scruter avec attention les livres illustrés par des sculpteurs : là encore Rodin, Bourdelle, Giacometti sont en ligne de mire. Ce projet a d'autant plus de pertinence que dans le *paragone*, la sculpture a souvent été assimilée au dessin, la gravure soudant l'art du relief et l'art du trait. Paul-Louis Rinuy quant à lui fait glisser l'attention du « livre de sculpteur » au « livre sculpté », à partir des objets de poésie concrète d'Étienne-Martin et des estampilles, destinées à être caressées au bout des doigts Étienne Hadju². On pourrait tracer en parallèle un autre chemin de recherche, et se demander quelles sont les modalités de figurations et les techniques employées pour représenter la sculpture en deux dimensions³, en particulier dans les livres illustrés. Starobinski déjà se proposait d'interroger les représentations picturales dans la sculpture. Dans les pages qui suivent on trouvera quelques propositions à propos des dessins accompagnant le Cavalier de bronze de Pouchkine, ou des photographies de sculpture et collages accompagnant les romans d'Elsa Triolet.

Les relations du sculpteur et de l'écrivain forment donc un chemin s'ouvrant à la recherche, et bifurquant en deux voies. Tout d'abord, l'exploration de l'œuvre d'un écrivain à partir de sa relation à la sculpture, selon une perspective à la fois monographique et transversale. Ce seront par exemple des études sur Balzac⁴, Apollinaire¹, Proust², ou Segalen³,

¹ Cette sculpture abstraite fut inventée en réponse au monument funéraire, « en rien » imaginée à la fin du *Poète assassiné* par un personnage lui-même inspiré de Picasso. Dans un extraordinaire effet d'intrication, Rosalind Krauss révèle que les premières versions du *Monument à Apollinaire* sont elles-mêmes tirées des dessins de Picasso destinées à illustrer *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac édité par Ambroise Vollard.

² Paul-Louis Rinuy, « La Sculpture contemporaine, une poésie éminemment terrestre », dans Valérie Montalbetti et Paul-Louis Rinuy (dir), *Sculptures d'Antoine Poncet. Résonances poétiques avec Jean Arp et Philippe Jaccottet*, Lyon et Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Éditions Fage et Fondation de Coubertin, 2009, p. 30.

³ Le texte de référence sur la question de la photographie de la sculpture est celui de Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* [1896, 1897 et 1915]. Traduction française : *Comment photographier les sculptures*, éd. et trad. Jean-Christophe Chirollet, Paris, L'Harmattan, 2008. Voir aussi le catalogue de l'exposition organisée à Genève par Rainer Michael Mason, *Pygmalion photographe. La sculpture devant la caméra : 1844-1936*, avec des textes d'Hélène Pinet et de Heinrich Wölfflin, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1985. Les photographies de sculpture illustrant les albums d'art de Malraux seraient dignes de réflexion.

⁴ Isabelle Blondeau, « La sculpture dans *La Comédie humaine* de Balzac : Poétique, Politique et Esthétique », sous la direction de Nathalie Preiss (Université de Reims, soutenance en 2013). Un ouvrage issu de ce travail sera prochainement publié.

auteur qui possède ici un statut particulier dans la mesure où il était archéologue, sinologue, et spécialiste de sculpture ancienne. La bibliographie, une fois de plus, favorise l'étude de la littérature française. Manquent pourtant des synthèses sur des auteurs accordant une place centrale à la sculpture dans leur œuvre, tels Victor Hugo, Cocteau ou Aragon. Rares sont les études portant sur des auteurs étrangers – on pourrait imaginer une magnifique synthèse sur Joseph Brodsky, on attend un travail d'amplitude sur Rilke et la sculpture qui dépasse la question des relations entre Rilke et Rodin⁴. Signalons pourtant un livre remarquable consacré au romancier américain Hawthorne, qui ouvre des véritables pistes de recherches sur ce que l'objet sculpté fait au texte qui s'en empare : Deanna Fearnie, *Hawthorne, Sculpture and the Question of American Art*, (Farnham, Ashgate, 2011).

La deuxième voie de recherche emprunte le trajet inverse. Elle se donne pour point de départ l'œuvre de certains sculpteurs, qui, tels Michel-Ange⁵, Rodin, Brancusi, Giacometti, ou Germaine Richier, a pu susciter l'attention de nombreux écrivains. À notre connaissance, nul ouvrage de synthèse n'a été consacré à Rodin, qui pourrait pourtant donner lieu à de beaux travaux de littérature comparée, d'Arthur Symons à Rilke et Simmel, sans oublier ni Carl Sandburg, ni Huysmans, ni Hofmannsthal, ni René Char⁶. La bibliographie consacrée à Giacometti est très développée, et admirable⁷. Germaine Richier, dont le nom n'est pas connu

¹ Yong-Joon Kwon, « Apollinaire et la sculpture », thèse de doctorat sous la direction de Claude Debon, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 24 juin 1996, ouvrage scrutant notamment les rapports d'Apollinaire, de Picasso, et des sculpteurs de leur temps ; Peter Read, « Apollinaire critique d'art : la sculpture en question », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°47, mai 1995, p. 405-420 ; Peter Read, « "Et moi aussi je suis sculpteur" », Mouvement, Immobility and Time in the Fictional Sculptures of Apollinaire » dans Keith Aspley, Elizabeth Cowling and Peter Sharrat, *From Rodin to Giacometti, op. cit.*, p. 75-84. Daniel Delbreil, « Statue et statut du poète dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire, dans Ivonne Rialland (dir.), *Écrire la sculpture, op. cit.*, p. 171-185.

² « La statuaire dans *À la recherche du temps perdu* », Bruno Le Maire, sous la direction de Jean-Yves Tadié, mémoire de maîtrise soutenu à l'Université de Paris IV en 1991.

³ Philippe Postel, *Segalen et la statuaire chinoise, archéologie et poétique*, Honoré Champion, 2003.

⁴ Martina Kriebbach-Thomasberger entreprend la tâche difficile de comparer le modelé de la sculpture et celui de la langue poétique, posant en parallèle les poèmes tardifs de Rilke et des torsos tardifs de Rodin. Voir son article « Zur Modernität Rodins und Rilkes, Torso – Modelé – Wort-Kern », dans Curdin Ebnetter (dir.), *Rilke & Rodin : Paris 1902-1913*, catalogue d'exposition, Sierre, Monographic, 1997, p. 103-123. Voir aussi Karine Winkelvoss, « Retourner l'air : Rodin et l'espace intérieur », dans les actes du colloque de Cerisy consacré à Rilke en 2009, Michel Itty et Silke Shauder (dir.), *Rainer Maria Rilke : inventaire, ouvertures*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures de langue allemande », 2013, p. 45-51.

⁵ La thèse de doctorat en histoire de l'art entreprise en 2012 par Sara Vitacca sous la direction de Pierre Wat (Paris 1) et intitulée « La réception de Michel-Ange en Europe : 1860-1914 » n'est pas consacrée aux croisements de la littérature et de la sculpture. Elle n'en fait pas moins apparaître la place de choix accordée à Michel Ange dans la littérature du XIX^e siècle.

⁶ Une très brève anthologie existe : Séverine Cuzin-Schulte et François Blanchetière, *Rodin*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts, 2011. Elle rassemble de courts extraits d'Octave Mirbeau, Edmond de Goncourt, Gustave Geffroy, Léon Maillard, Camille Mauclair, Paul Gsell, Roger Marx, Antoine Bourdelle, Judith Cladel, Leo Steiberg, Philippe Sollers. En dépit de la présence d'extraits de Rilke et de Henry Moore, la littérature française prédomine nettement.

⁷ Citons, de manière non exhaustive, les travaux de Thierry Dufrene (*Giacometti, les dimensions de la réalité*, Genève, Skira, 1994, et l'article, « Giacometti et ses écrivains après 1945 : mythe littéraire et réalité », *L'Atelier d'Alberto Giacometti, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, catalogue de l'exposition du 17 octobre 2007 au 11 février 2008, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti et Centre Pompidou, 2007, p. 331-347), l'étude de Thomas Augais, *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Université Lumière Lyon II, 2009, et

du grand public, n'a fait l'objet que de quelques brefs articles, qui ne disent rien par exemple de ses relations avec le romancier belge Hollens. Le cas de Brancusi est particulièrement intéressant car le poète roumain Ion Caraion a rassemblé une anthologie des poèmes en toutes les langues qui lui ont été consacrés¹. La journée d'étude récente « Brancusi et les poètes² », organisée à l'Université de Strasbourg a ouvert de nouvelles pistes d'études.

Deux parutions récentes facilitent désormais la recherche, d'une part la bibliographie « Sculpture and literature » établie en 2008 par Alexandre Davies³, et d'autre part l'anthologie de textes somptueusement illustrée, éditée par Claire Barbillon et Sophie Mouquin, *Écrire la sculpture, de l'Antiquité à Louise Bourgeois* (2011), parue aux éditions Citadelles et Mazenod. Le premier de ces outils se veut très modeste – et il est de surcroît passablement confidentiel, et fort difficile à trouver. Il s'agit d'un livret d'une petite quarantaine de pages, compilant une liste de références pêle-mêle, signalant tantôt l'existence de sources primaires (avant tout écrites en anglais, mais mentionnant aussi tel poème de Khlebnikov sur les idoles de pierre ou tel essai de Voznessenski sur Henry Moore), tantôt passant en revue le contenu d'anthologies (en particulier des ouvrages sur l'*ekphrasis*), tantôt celles de sources secondaires (par exemple le livre de Margaret Farrand Thorp, *The Literary Sculptors*, 1965, ou celui de Joy Kassin, *Marble Queens and Captives*, 1990, qui examine en parallèle comment sculpture et littérature du XIX^e siècle représentent les femmes). La majorité des références relevées concernent cependant les collaborations de sculpteurs et d'écrivains, et les livres illustrés qui en ont été issus. De cette bibliographie fourmillante, mais dépourvue d'exhaustivité et de rigueur, des références inattendues surgissent, surprises exaltantes.

Le second de ces ouvrages, *Écrire la sculpture, de l'Antiquité à Louise Bourgeois*, entraîne son lecteur dans une promenade à travers une histoire de la sculpture (principalement française) organisée chronologiquement. Chaque sculpteur est présenté dans une brève notice biographique, suivie par des reproductions de quelques-unes de ses œuvres, associées à des textes qui évoquent tantôt la démarche artistique de ces sculpteurs, tantôt décrivent des sculptures précises. La sélection est large, Sophie Mouquin et Claire Barbillon ayant eu à cœur de n'exclure *a priori* aucun genre, et ayant retenu « tout texte qui fait s'épanouir l'œil

l'essai de Michèle Finck, *Giacometti et les poètes. Si tu veux voir écoute*, Paris, Hermann, 2012. Thomas Augais signale de plus l'existence d'une thèse de doctorat très poussée, André Lamarre, *Giacometti est un texte : microlectures de l'écrit de l'art*, Université de Montréal, Univ. Microfil International, Ann Arbor, 1993. Voir aussi Keith Aspley, Elizabeth Cowling et Peter Sharrat (dir.), *From Rodin to Giacometti, op. cit.*, et Peter Read et Julia Kelly (dir.), *Giacometti : Critical Essays*, Aldershot, Ashgate, 2009.

¹ *Masa Tăcerii, Simposion de Metafore la Brâncuși*, anthologie de textes, éd. et trad. Ion Caraion, Bucarest, Univers, 1970. Chaque texte est donné dans sa version originale, et dans sa traduction en roumain.

² Journée d'études « "C'est de la joie pure que je vous donne". Constantin Brancusi et les poètes », organisée le 2 avril 2015 par Ana-Maria Gîrleanu et Natacha Lafond, à l'Université de Strasbourg. Les actes seront rassemblés dans le numéro 17 de la revue *ReCHERches* de l'équipe « Culture et Histoire dans l'Espace Roman » (CHER), à paraître en mars-avril 2016.

³ Alexandre Davis, *Sculpture and Literature, Art and Literature Compendium*, Companion 2, Londres, Art Design Photo, 2008. Le *Art and Literature Compendium* se présente comme un guide bibliographique de 10 000 permettant d'aborder les relations de l'art moderne, de la littérature, des mots et des images.

sur l'épiderme de la sculpture ». Toutefois, la très grande majorité des textes retenus relèvent des genres difficiles à circonscrire de la « critique d'art » ou de « l'écrit d'art » : beaucoup d'extraits d'articles de presse – comptes-rendus de Salons et d'expositions – ont été ainsi réunis. On rencontre Gautier, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Gide, Apollinaire. S'ajoutent des pages d'essais consacrés aux sculpteurs par des poètes (Rilke sur Rodin, ou Ezra Pound sur Gaudier-Brzeska et Brancusi par exemple), des morceaux de catalogues d'exposition (Julia Kristeva sur Louise Bourgeois), des fragments trouvés dans les notes, carnets et journaux des sculpteurs eux-mêmes ou recueillis par leurs élèves, des textes empruntés aux historiens de l'art les plus importants, tels Aloïs Riegl, André Chastel ou Louis Marin, et des extraits de mémoire ou récits de voyage, la visite de l'Italie étant tout particulièrement à l'honneur. On retrouve quelques poèmes fameux du XIX^e siècle adressés à des sculpteurs : les vers de Sainte-Beuve « Sur une statue d'enfant » dédiés « à David statuaire », évoquant le petit marbre *L'Enfant à la grappe* (1835), ou « Le Masque » de Baudelaire, dédié « à Ernest Christophe, statuaire ». La relation inverse d'illustration peut survenir : la sculptrice Marie d'Orléans transfère dans le plâtre des bas-reliefs des épisodes de *L'Histoire d'Ahasverus* d'Edgar Quinet (1835).

Dans un grand nombre de cas, Sophie Mouquin et Claire Barbillon, comme elles l'expliquent elles-mêmes, ont choisi d'apparier les œuvres plastiques avec des textes n'évoquant nullement des sculptures. Elles créent des couples entre des œuvres plastiques et des poèmes en fonction de thèmes ou de sujets communs. Ainsi *Le Satan* de bronze (1833) de Jean-Jacques Feuchère se voit éclairé par des vers tirés du *Paradis perdu* de Milton et de *La Fin de Satan* de Hugo. Au groupe de marbre *Caïn et sa race maudits de Dieu* d'Antoine Etex (1833) répondent les vers sur Caïn de *La Légende des siècles*. Une évocation de Jeanne d'Arc par Péguy fait face au portrait de la sainte par Henri Chapu. Deux bustes difformes et grimaçants de Daumier sont judicieusement mis en regard avec un fragment des *Carnets* de David d'Angers évoquant l'idée de caricature en sculpture et avec un texte de Baudelaire qui parle des caricatures sur papier de Daumier. L'anthologie de Claire Barbillon et de Sophie Mouquin renferme mille trésors, et constitue une base inestimable à partir de laquelle se pencher sur la réception critique de la sculpture. Toutefois, très rares y sont les pages de fiction et relativement peu nombreux finalement les poèmes évoquant *directement* la sculpture. La nature même de cette anthologie de plus la porte à faire uniquement place à une sculpture qui existe dans le monde, réalisée dans le métal, la pierre, le plâtre ou le bois. Ce livre n'accueille pas, et ne peut pas accueillir, des sculptures fictives, ayant été imaginées par les écrivains. Ni la liste compilée par Alexandre Davis, ni l'anthologie *Écrire la sculpture* ne forment en eux-mêmes un corpus un tant soit peu complet des modes d'existence de la sculpture en littérature. En revanche, ils s'avèrent des outils plus que précieux pour enrichir un corpus en voie d'élaboration.

Lorsqu'il s'agit de travailler sur la littérature et la sculpture, deux grandes lignes d'investigation s'ouvrent finalement à la recherche – ces trajectoires étant bien sûr

susceptibles de tous les enchevêtrements. L'une pense en termes de « sculpture et sculpteurs ». Elle noue une alliance avec l'histoire de l'art. La question qui guide alors la recherche est la suivante : « En quoi la sculpture peut-elle constituer un modèle poétique pour la création littéraire ? ». On se demandera ce que telle ou telle évocation verbale de la sculpture peut révéler de la conception que se font les écrivains de leur propre pratique d'écriture. On retrouve à cette occasion l'une des problématiques favorites des chercheurs se penchant sur les relations de la littérature et la peinture¹. L'autre ligne d'investigation pense en termes de « statue », c'est-à-dire en termes d'images, d'idoles, de fétiches, de corps – corps sacré ou corps en morceaux, fragments. Elle pense en termes de matérialité et d'imaginaire de l'objet, et noue une alliance avec l'anthropologie des représentations². C'est moins la question de la création qui se pose, que celle des *effets* de la statue sur ceux qui la contemplant. De tels travaux vibrent en écho aux recherches de Jean-Pierre Vernant sur le *kolossos* archaïque³ et à l'anthropologie imaginaire de la statue menée par Michel Serres. Dans le second cas, la question est : « Qu'est-ce qu'une statue ? ». Face à la littérature, on se demandera comment le texte révèle et déplie ce que la statue possède en propre. Il est particulièrement intéressant de constater que les études monographiques citées ci-dessus, concernant par exemple les rapports de Balzac ou de Proust à la sculpture, sont loin d'emprunter uniquement le biais poétique, et de se poser pour seule question « en quoi ce romancier, parlant de sculpture, parle-t-il en fait de sa propre écriture ? ». Ces études contribuent elles aussi à dégager une anthropologie de la statue : elles font du corps sculpté un corps sacré, qui donne présence et densité à la mort, et qui renoue les relations imaginaires au temps. Scruter les relations entre littérature et sculpture consiste à faire de la statue, cet objet actif, un détroit où se rencontrent les savoirs techniques, l'histoire de l'art, l'anthropologie des représentations, l'histoire, la philosophie, la sociologie, les religions, les croyances magiques... La statue se tient à la croisée d'enjeux esthétiques et poétiques, d'enjeux sociaux, éthiques, culturels, politiques et religieux.

¹ Judith Labarthe-Postel dans son ouvrage *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision* (L'Harmattan, 2002) pose l'hypothèse suivante, qu'elle cherche à vérifier : « En littérature, dans un roman, une description de tableau est un lieu idéal pour une mise en abyme, regroupant tous les éléments, non seulement thématiques, mais aussi rhétoriques, propres à la vision du romancier » (p. 11). De même Pascale Auraix-Jonchière, dans l'ouvrage collectif qu'elle dirige *Écrire la peinture, entre XVIII^e et XIX^e siècles* (Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003) pose que la peinture est détournée par l'écriture pour se substituer à un discours plus explicite afin de servir une réflexion poétique, politique ou existentielle. En d'autres termes, l'écrivain, parlant de peinture, parle en réalité de sa propre écriture.

² Les études de littérature et peinture laissent peu de place à une anthropologie de l'objet « tableau ». Gageons qu'il y aurait pourtant fort à faire en la matière, par exemple chez des auteurs tels Hawthorne (les peintures prophétiques) ou George Eliot (les peintures qui portent malheur).

³ L'essai de Monique Borie, *Le Fantôme, ou le théâtre qui doute* (Actes Sud, 1997) présente notamment une réflexion sur les ambiguïtés d'une présence de l'acteur analogue à celle de la statue. Cette réflexion est née de la rencontre entre deux paroles, celle de Craig, homme de théâtre, et celles des anthropologues, Jean-Pierre Vernant et Marc Augé. On pourra compléter cette approche de la statue sur la scène théâtrale en lisant Didier Plassard, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Théâtre des années vingt », 1992.

4. État de la recherche : étude de la sculpture en France et en Angleterre

Dans le domaine de la recherche en sculpture, l'Angleterre jouit d'une situation unique : elle possède, avec la Fondation Henry Moore, le seul organisme entièrement dédié à l'étude de l'art de la sculpture sous toutes ses facettes, organisme doté de moyens éditoriaux et de programmes de recherche conséquents¹. Pour cette raison il s'avère particulièrement intéressant de comparer les situations de la France et de l'Angleterre, et, plus largement du monde anglo-saxon.

Deux bilans réalisés en France par les historiens de l'art, l'un en 1994², l'autre en 2007³, démontrent de manière irréfutable que depuis le dernier quart du XX^e siècle, un renouveau souffle sur l'étude de la sculpture, et ce en grande partie grâce au dynamisme et aux efforts de quelques chercheuses pionnières et conservatrices de musées dynamiques, telles Anne Pingeot⁴, Catherine Chevillot, Antoinette Le Normand Romain ou Hélène Pinet en France, et Penelope Curtis en Angleterre⁵. De nombreux signes confirment le dynamisme actuel de la recherche en sculpture⁶. La sculpture, longtemps négligée voire oubliée, a été remise à l'honneur. On l'a sortie des réserves, restaurée, elle a retrouvé l'espace public. On l'étudie selon des approches fraîches et inédites, ce qu'attestent travaux d'inventaire et de catalogages⁷, publications, journées d'études et colloques, programmes de recherche. En témoignent aussi les expositions temporaires organisées par ces spécialistes, qui montrent reliefs et rondes-bosses au public, et constituent comme une face visible de la recherche en sculpture, dessinant certaines de ses tendances profondes. Plusieurs expositions récentes (sur

¹ Nous avons eu la grande chance de recevoir une bourse pour un séjour de recherche au Henry Moore Institute de Leeds en juillet 2012.

² Ce bilan, réalisé notamment à partir d'une enquête sondant des spécialistes tant en Europe qu'aux Etats-Unis, et dressant un panorama bibliographique, est publié dans Anne Pingeot (dir.), *La Revue de l'art*, n° 104, 1994.

³ Ce panorama est réalisé par les contributions de sept spécialistes de sculpture (Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain, Bernhard Maaz, Flavio Fergonzi, June Hargrove, Penelope Curtis et Martina Droth) lors du colloque de 2007 célébrant les vingt ans du Musée d'Orsay. Claire Barbillon, Catherine Chevillot et François-René Martin (dir.), *Histoire de l'art du XIX^e siècle, 1848-1914 : bilans et perspectives*, actes du colloque de l'École du Louvre et du Musée d'Orsay, 13-15 septembre 2007, Paris, École du Louvre, 2012.

⁴ Sur la personnalité d'Anne Pingeot, et son rôle essentiel et dynamique de sauveteuse de sculpture, voir le recueil d'hommages : Catherine Chevillot et Laure de la Margerie (dir.), *La Sculpture au XIX^e siècle, mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008.

⁵ La peinture étant la discipline reine en histoire de l'art, l'étude de la sculpture a largement été abandonnée aux femmes, qui ont pu œuvrer comme des exploratrices courageuses et inventives. À la liste citée, on peut ajouter par exemple Doïna Lemny, conservatrice au Musée Beaubourg et attachée de conservation de l'Atelier Brancusi, Lisa Le Feuvre qui dirige l'Institut Henry Moore, et bien sûr Claire Barbillon, qui est actuellement en France l'une des chercheuses en sculpture les plus dynamiques.

⁶ En France, six doctorants ont pris l'initiative de fonder en 2012 le Comité d'études de la sculpture du XX^e siècle (le CES 20) afin de fédérer la recherche dans ce domaine. Depuis 2013, différentes institutions universitaires organisent avec le Musée Rodin une journée annuelle pour les jeunes chercheurs. L'Université de Rouen fait paraître *Sculptures*, revue annuelle consacrée à la recherche dans le domaine de la sculpture du XIX^e siècle à nos jours. Le premier numéro a vu le jour en 2014.

⁷ La première tâche de l'historien de l'art est d'inventorier les œuvres qui existent. Un exemple assez récent est la constitution d'une base de données à partir des collections de France Debuissou : France Debuissou, Catherine Chevillot, Chantal Georgel [et al.], *À nos grands hommes : la sculpture publique française jusqu'à la seconde guerre mondiale à travers la carte postale*, Paris, Musée d'Orsay, Institut national d'histoire de l'art, 2004.

Giacometti, Henry Moore ou Rodin) prennent ainsi pour focus l'atelier comme lieu de la genèse de l'œuvre, ce qui conduit à revaloriser ébauches, esquisse, études, plâtres, figures partielles, assemblages, et objets collectionnés.

Durant les années 1980, un regain d'intérêt pour la sculpture se développe peu à peu, en particulier grâce à des expositions transversales, accompagnées de catalogues conséquents, telles *The Romantics to Rodin*, à Los Angeles en 1980, « Sculpture du XXe siècle, 1900-1945 : tradition et ruptures » à la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence en 1981, « De Carpeaux à Matisse » à Lille en 1982, année qui voit aussi l'ouverture du musée Zadkine à Paris, ou enfin « Statues de chair. Sculpture de James Pradier 1790-1852 », en 1985 à Genève et Paris. Deux dates fondatrices peuvent être retenues : 1977 pour le monde anglo-saxon et 1986 pour la France.

Il n'y a nul hasard à ce que la première « station » du *Statues* de Michel Serres (paru en 1987) soit datée du « 28 janvier 1986 à 11 heures 39 et 74 secondes après ». L'année 1986 marque en France un premier paroxysme, soigneusement orchestré, dans l'étude de la sculpture. L'inauguration en décembre du Musée d'Orsay, où les arts du relief étaient mis à l'honneur, a en effet constitué un catalyseur. Conservateurs et historiens de l'art ont mené de concert un véritable programme d'éducation du public¹. Anne Pingeot, directrice du département de sculpture, est lucide : elle sait que les foules afflueront au musée pour la peinture impressionniste, n'éprouvant qu'indifférence pour les bronzes, marbres, plâtres et bois des collections. Elle sait la cécité que suscitent en général les arts du relief. La scénographie du musée dégage alors dans l'ancienne gare une longue galerie de sculptures, que le public est contraint de traverser pour atteindre Renoir ou Monet. Anne Pingeot cite Ruskin : « Quand le savoir fait défaut, on ne peut compter sur le regard » (1843) et elle ajoute « un visiteur ne voit que ce qu'il connaît déjà² ». L'enjeu est donc de rendre l'œil du visiteur capable de discerner la sculpture, et de lui faire voir de force ce qu'il n'était pourtant pas venu chercher à Orsay.

Deux expositions capitales, à Paris, vont donc recevoir pour tâche d'initier le public aux arts du relief. L'une, qui se tient au Grand Palais, concerne la sculpture du XIX^e siècle (10 avril -28 juillet 1986), selon une approche qui se veut pédagogique³. Le catalogue paru à cette occasion, qui rassemble les contributions des plus grands spécialistes français, n'envisage pas la sculpture selon une succession de styles, comme autant de catégories étanches et rigides, mais selon leur *enchevêtrement*. Ce catalogue jette de surcroît sur la sculpture un éclairage sociologique, articulé autour de larges questions : « Comment fait on

¹ En 1986 par exemple paraît un ouvrage où contribuent Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl et Barbara Rose, *La Sculpture : L'Aventure de la sculpture moderne, XIXe –XXe siècles* (Genève, Skira). Cet ouvrage forme le premier tome d'un ensemble de volumes constituant une approche totale de la sculpture occidentale depuis l'antiquité. La publication des trois autres tomes s'échelonne de 1987 à 1991.

² Anne Pingeot, « La Sculpture du XIX^e siècle. La dernière décennie », *La Revue de l'art*, n° 104, *op. cit.*, p. 5.

³ *La Sculpture française au XIXe siècle*, catalogue de l'exposition des Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986. À noter, le colloque qui accompagna l'exposition, et dont les actes prolongent le catalogue : *La Sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée : les fonds de sculpture*, *op. cit.*

un sculpteur ? » (formations) ; « Comment fait on une sculpture ? » (matériaux, techniques) ; « Pourquoi tant de sculptures ? » (financements, commandes, concours...). Ce sont moins les grands sculpteurs qui sont à l'honneur que les différents types d'objets : arcs de triomphe, tombeaux, monuments, statuettes, portraits... Une autre exposition prend alors le relais, au Centre Pompidou (3 juillet-13 octobre 1986). Elle s'intitule *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* Là encore, le catalogue prétend faire date, non seulement par les essais qu'il rassemble, mais aussi en constituant une anthologie de treize textes théoriques cruciaux, rédigés par les « sculpteurs modernes » en question, dont beaucoup furent traduits en français pour la première fois. Depuis, les inaugurations de musées de sculpture continuent de démontrer cette vitalité : le musée Maillol a été créé à Paris en 1994¹, et le Musée Camille Claudel sera inauguré à Nogent-sur-Seine fin 2015.

La recherche française en sculpture privilégie les études historiques et monographiques². Le récent colloque « La sculpture entre 1850 et 1880 » (26-28 mai 2014, fondation Singer Polignac), et les grandes expositions monographiques consacrées à Dalou (Petit Palais, 2013) et Carpeaux (Musée d'Orsay, 2014), confirment cette tendance. Cette approche historique se diffracte alors en explorations politiques et sociologiques, notamment sous l'impulsion de travaux pionniers de l'historien Maurice Agulhon. Une telle ligne de recherche s'attache à mettre en lumière les aspects de l'art les plus confidentiels, laissés dans l'ombre. Tel est l'objectif d'un ouvrage récent de la très dynamique Claire Barbillon, consacré à la part oubliée de la sculpture, à l'*autre* de la ronde-bosse, c'est-à-dire le bas-relief³. Cet ouvrage brillant se situe dans un sillage tracé par quelques expositions du Musée d'Orsay qui révèlent l'histoire des pratiques et des objets⁴. Citons ainsi « À fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle », organisée en 2001 en collaboration avec le Henry Moore Institute, « La sculpture ethnographique », en 1994, et surtout « Le corps en morceaux » (1990)⁵. Cette exposition déroulait la mémoire de l'histoire du fragment, en rapprochant des objets religieux (les *ex-voto* et reliquaires), des objets pédagogiques destinés aux étudiants de médecine (les cires anatomiques), des modèles d'atelier des artistes et des fragments antiques mutilés par le temps. Apparaissait alors, comment de Michel-Ange à Rodin, une esthétique du fragment avait pu se constituer. Faisant comme un pas de côté quant à ces approches historiques et sociologiques, les expositions du Musée Rodin fonctionnent à la manière d'un

¹ Ajoutons qu'en 1993, une nouvelle aile est adjointe au musée Bourdelle, décuplant les possibilités des lieux.

² Le Musée d'Orsay a organisé de nombreuses expositions monographiques, consacrées par exemple à François Pompon en 1995, à Auguste Préault en 1997, à Charles Cordier en 2004, à Félicie de Fauveau en 2013, à Carpeaux en 2014.

³ Claire Barbillon, *Le Relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Picard, 2014.

⁴ Les chercheuses précédemment citées, et en particulier Antoinette Le Normand-Romain ou Catherine Chevillot, sont le plus souvent à la tête de l'organisation de ces expositions.

⁵ Bien d'autres expositions s'inscrivent dans cette tendance : toujours à Orsay, « le dessin de sculpteurs » de Chapu à Bourdelle », en 2009, « Carpeaux et Dalou édités par la maison Susse » en 2011, concernant les fontes et éditions de bronzes en modèles réduits, « La médaille en France aux XIX^e et XX^e siècles » en 2013. Dans la même tendance, à la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence, *La Sculpture des peintres*, en 1997, ou encore, une exposition du Louvre en 2014 « Masques, mascarades, mascarons », qui montrait des objets sculptés très inhabituels.

laboratoire de sculpture comparée, au sens où elles confrontent les uns aux autres des objets multiples. Ainsi, « La sculpture dans l'espace » (2005), organisée par Antoinette Le Normand-Romain qui étudiait, à partir des œuvres de Rodin, Brancusi, Giacometti, Louise Bourgeois et Didier Vermeiren la place de la figure dans l'étendue, notamment à partir des différents usages des socles et supports. Citons encore « Rodin et Freud¹ » (2008), « Matisse et Rodin » (2009-2010), « Rodin : la lumière de l'antique » (2013), et « L'invention de l'œuvre : Rodin et les ambassadeurs » (2011), qui à la manière d'une étude de réception, confrontait les œuvres du maître et celles d'artistes d'après 1945. L'exposition montrait comment le regard des artistes d'après-guerre avait modifié la perception actuelle de l'œuvre de Rodin, et conduit à en valoriser de nouveaux aspects (le fragment, les assemblages comme matrice de création...); et réciproquement à la lumière de l'œuvre de Rodin, se transforme l'appréciation de la création contemporaine.

Deux historiens de la sculpture du XX^e siècle jouent un rôle important dans le renouveau des études sculpturales, Thierry Dufrière et Paul-Louis Rinuy². Il semble cependant qu'en France, ce soient les institutions dédiées au XIX^e siècle qui donnent l'impulsion à la recherche en sculpture. Le Centre Georges Pompidou ne parvient pas en l'occurrence à jouer un rôle moteur, et une exposition aussi importante que « Forger l'espace » (1998) a dû se réfugier au Musée de la dentelle de Calais³. Au contraire, le Musée d'Orsay et le musée Rodin multiplient les initiatives⁴.

L'année 1977 est une date clé dans le monde anglo-saxon – année de la parution d'un livre crucial, *Passages* de Rosalind Krauss⁵, année de l'ouverture du Yorkshire Sculpture Park⁶, haut lieu d'exposition de la sculpture moderne et contemporaine, et enfin année de la création de la Henry Moore Foundation par ce sculpteur lui-même. L'objectif de la Fondation est d'encourager l'appréciation de tous les arts visuels, tout en portant vigoureusement l'accent sur la sculpture. Cet organisme, le seul au monde à posséder un institut entièrement

¹ Bénédicte Garnier (dir.), *Rodin et Freud collectionneurs, la passion à l'œuvre*, catalogue d'exposition, 15 octobre 2008-22 février 2009, Paris, Nicolas Chaudun, Musée Rodin, 2008. L'intérêt de cette exposition provenait précisément de ce que Rodin et Freud n'ont jamais été en relation. Dès lors les essais rassemblés ouvraient des perspectives comparatives innovantes et palpitantes.

² Thierry Dufrière et Paul-Louis Rinuy ont dirigé *De la sculpture au XX^e siècle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2001.

³ Serge Fauchereau (dir.), *Forger l'espace. La sculpture forgée au vingtième siècle*, catalogue d'exposition, Cabildo de Gran Canaria, Calais et Valence, Centro atlántico de arte moderno, Musée des Beaux-Arts et de la dentelle et IVAM-Centre Julio González, 1998.

⁴ De surcroît, le programme d'expositions innovantes du musée Bourdelle de Paris joue un rôle certes peu connu, mais néanmoins non négligeable. Rappelons que ce musée a tenté de présenter Henry Moore au public français en 2007 (« Henry Moore et la mythologie »), a rapproché danse et sculpture dans une exposition de 2010 consacrée à Isadora Duncan, qui inspira tant Bourdelle, et à récemment organisé « Mannequins d'artistes, mannequins fétiches » (2015).

⁵ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977. Traduction française : *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997.

⁶ Cette inauguration est précédée de peu, en 1976, par celle du musée et du jardin de Barbara Hepworth, à Saint-Ives dans les Cornouailles, sur les lieux de l'atelier de la sculptrice. Le jardin fut créé par une amie de Hepworth, la compositrice de musique Priaux Rainier, à partir de plantes dont la texture invite au toucher. Le musée Hepworth, créé à Wakefield en 2011, complète quant à lui le « triangle du Yorkshire », dont l'Institut Henry Moore à Leeds et le Yorkshire Sculpture Park forment les deux autres sommets.

dévolu aux *sculptural studies*, a peu à peu conféré une dignité réelle à ces dernières. La Fondation se déploie actuellement en deux lieux : d'une part à Perry Green, dans le Hertfordshire, où se trouvent l'atelier et la maison du sculpteur, ses archives, son jardin, et les prairies où il installa lui-même ses sculptures destinées à être mises en valeur par les troupeaux de moutons paissant à l'entour ; d'autre part le Henry Moore Institute, situé à Leeds, destiné à la recherche, et muni d'archives, d'une bibliothèque spécialisée, et de salles d'expositions.

La Fondation Henry Moore se consacre certes à l'étude de la sculpture de toutes les époques, mais n'entretient pas moins des affinités particulières avec l'art du XX^e siècle. Dès lors, il semble qu'en Angleterre, contrairement à la France, les innovations de la recherche en sculpture gravitent avant tout autour de l'art moderne et contemporain. Le rôle de l'organisation satellite qu'est le Henry Moore Institute, est crucial, comme en témoigne en 2007 la parution du *Modern Sculpture Reader*, anthologie des textes théoriques essentiels du XX^e siècle, venant combler un vide presque complet¹. Des différences d'orientation entre les approches française et anglaises se dessinent alors. Les approches monographiques abondent bien sûr dans les deux pays, mais là où la France, forte de son approche historique, se demande « qui ? », « quand ? », « comment ? », et cherche à montrer des sculpteurs négligés², ou à réévaluer la sculpture du XIX^e siècle, longtemps mal connue car jugée à l'aune des avant-garde³, l'Angleterre passe par une approche plus conceptuelle et résolument interdisciplinaire, tentant d'aborder la sculpture de la manière la plus diverse possible⁴. Le monde anglo-saxon semble assumer l'héritage de l'historien de l'art Robert Goldwater, fondateur du musée des arts primitifs à New York, et dont un ouvrage de 1969 s'intitulait *What is Modern Sculpture ?*⁵ La recherche anglaise repose en effet sans cesse la question « Qu'est-ce que la sculpture ? », remuant en profondeur les définitions que l'on peut proposer pour cet art. Le livre *Statues* de Michel Serres s'inscrit peut-être plus dans cette tradition que dans la lignée française. Au Henry Moore Institute, une exposition pionnière fut par exemple consacrée aux différents usages du bronze en 2005 sous l'égide de Martina Droth, spécialiste de l'histoire des matériaux⁶. Une autre exposition, dirigée par Penelope Curtis en 2008-2009, s'intitulait « Taking Shape: Finding Sculpture in the Decorative arts » : il s'agissait de rapprocher sculpture et ameublement, deux catégories d'ordinaire hermétiquement séparées, afin de montrer la sculpture là où d'ordinaire on ne la voit pas. Le Yorkshire Sculpture Park

¹ David Hulks, Alex Potts, Jon Wood (éd.), *The Modern Sculpture Reader*, Leeds, Henry Moore Institute, 2007.

² Tel était l'objectif d'une exposition au titre provocateur, « Oublier Rodin », dont Catherine Chevillot fut la commissaire en 2009 au Musée d'Orsay.

³ Claire Barbillon, *Le Relief*, op. cit., p. 11.

⁴ Il ne s'agit évidemment pas de prétendre que le monde anglo-saxon approche la sculpture en délaissant l'histoire. L'ouvrage brillant de Thomas McEvelley sur la sculpture post-moderne démontre le contraire : *Sculpture in the Age of Doubt*, New York, Allworth Press, 1999.

⁵ Robert Goldwater, *What is modern sculpture ?*, New York, The Museum of Modern art, 1969 L'exposition de 1986 au Centre Pompidou reprenait explicitement le titre de Goldwater.

⁶ Sébastien Clerbois et Martina Droth (dir), *Revival and Invention : Sculpture Through its Material Histories*, Oxford, Bern et Berlin, Peter Lang, 2010.

œuvre aussi en ce sens en donnant la part belle aux installations¹, à la « sculpture dans son champ élargi² ». Ces approches thématiques et transversales permettent alors à de nouvelles problématiques d'émerger, comme en témoignent l'inventivité des publications anglo-saxonnes. Citons par exemple l'ouvrage de Timothy Walsh, *Dark Matter of Words*³, où la sculpture est utilisée comme paradigme pour dégager une nouvelle perception du monde. Songeons à l'ouvrage de James Hall *The World as Sculpture*⁴, livre passablement décevant mais qui n'en ouvre pas moins une voie intéressante en examinant pourquoi les objets ont pris la préséance sur les images en deux dimensions dans l'art contemporain. Évoquons enfin l'approche interdisciplinaire d'Anne Middleton Wagner dans *Mother Stone : The Vitality of Modern British Sculpture*. L'auteur se demande pourquoi ce sont les représentations de femmes enceintes, de mères et d'enfants qui ont renouvelé l'art somnolent de la sculpture entre les deux guerres, en particulier chez Barbara Hepworth, Henry Moore et Jacob Epstein. Elle examine ce que signifie de situer la sculpture et la reproduction des corps « sur le même terrain conceptuel⁵ ». L'art de la sculpture est alors en partie éclairé par les histoires de la médecine et des mentalités quant à la question de la natalité.

Il semble que l'interdisciplinarité constitue le sceau des publications menées sous l'égide du Henry Moore Institute. Lisa Le Feuvre, qui se trouve actuellement à la tête de cet établissement, dirige aux éditions Ashgate une collection nommée « Subject/Object: New Studies in Sculpture », qui démontre brillamment la fécondité heuristique des approches interdisciplinaires. Il suffit d'en énumérer les titres : à côté de *Iconoclasm : Contested Objects, Contested Terms*, dirigé par Stacy Boldrick et Richard Clay (2007) ont été publiés, entre 2006 à 2014, *Sculpture and Psychoanalysis*, *Sculpture and the Garden*, *Sculpture and Archaeology*, *Sculpture and the Vitrine* et *Sculpture and Touch*. À cette liste, on peut encore adjoindre *Books and Sculpture* (2013), qui étudie comment les livres représentent la sculpture⁶. Il n'y manquerait plus que « littérature et sculpture ». Le spécialiste français de sculpture du XX^e siècle Paul-Louis Rinuy s'écrie alors :

J'aspire aujourd'hui à une histoire polyphonique de la sculpture des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, qui ne se contente pas d'étudier les œuvres existantes, dans leur diversité matérielle, stylistique

¹ Donnons deux exemples d'installations exposées au Yorkshire Sculpture Park qui conduisent à redéfinir ce que l'on entend par « sculpture » : *Deer Shelter Skyspace*, 2006, où James Turrell, artiste sculpteur de lumière, transforme un abri à daims du XVIII^e siècle en observatoire de nuages, et *Bee Library*, installée en 2012, retirée en 2014. Alec Finlay et Rachel Bollen ont suspendu dans les arbres vingt-quatre livres et les ont transformés pour accueillir des abeilles sauvages. C'est le trajet reliant chacun des vingt-quatre nids éphémères, voués à se désagréger dans les intempéries, qui forme la sculpture. Chacun des livres a été choisi pour son rapport avec l'apiculture, rappelant que lire consiste à récolter du nectar et à faire un miel de pensée.

² Rosalind Krauss, « La Sculpture dans le champ élargi », dans *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1985], Macula, 1993. L'auteur y définit la sculpture en tenant compte de l'art de l'installation.

³ Timothy Walsh, *Dark Matter of Words, Absence, Unknowing, and Emptiness in Literature*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1998.

⁴ James Hall *The World as Sculpture, the Changing Status of Sculpture from the Renaissance to the Present Day*, Londres, Chatto & Windus, 1999.

⁵ Anne Middleton Wagner, *Mother stone : The Vitality of Modern British Sculpture*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 4.

⁶ *Essays on Sculpture Series* du Henry Moore Institute, n° 67.

ou technique, mais s'attache aussi à leurs duplications photographiques et cinématographiques, aux œuvres fantômes qui n'ont jamais été créées ou n'ont d'existence que textuelle ou imaginaire.

Il recommande de prêter attention à ce qu'il nomme les « sculptures de papier¹ » qu'imaginent les écrivains, ou qu'ils réinventent à partir d'œuvres réelles.

Une question se pose alors : comment travailler, et sur quel terrain ? Comment incorporer les perspectives stimulantes de l'histoire de l'art à l'étude de ces sculptures de papier ? Ou en d'autres termes, comment étudier l'accueil de la sculpture par la littérature tout en ne gommant pas sa réalité matérielle et concrète ?

Et une première réponse fuse, celle qui consiste à se mettre en quête d'une écriture qui serait elle-même « sculpturale », et qui s'élaborerait en analogie avec les techniques du sculpteur². Que pourrait être une telle écriture ?

5. En quête du sculptural : écrire comme on sculpte ?

L'« écriture sculpturale » se découvre tout d'abord au creux d'un *geste*. La première sculpture est autant le relief en saillie que la strie ou le sillons évidés. D'aucuns aiment à rêver une identité archaïque et fantasmagorique entre l'acte d'écrire et l'acte de sculpter, c'est-à-dire l'acte d'inciser, de graver au profond d'une matière dure, afin d'inscrire quelques mots pour les morts et les millénaires à venir. C'est de cette équivalence entre écrire, graver, sculpter et inciser dont se réclame Michel Serres, qui sculpte sur le papier son livre *Statues*³. L'origine étymologique commune des verbes « écrire » et « sculpter », que l'historienne de l'art italienne Paola Mola pose au principe de sa réflexion sur Brancusi, soude à jamais ces actes, et assure leur coexistence dans un échange de dons :

Sculpture dans son essence – sans laquelle elle se perdrait elle-même et perdrait son nom – Sculpture est relief, en positif ou négatif. Creusée, comme l'écriture à ses origines, sa sœur jumelle, identique dans l'étymon, *skr- skar- skarbh*, écrire, sculpter, graver. Ou sinon sortant du plan, méplate ou à haut ou tout relief⁴.

Le rectangle de papier qui reçoit les mots ou les signes est en nature semblable à la surface de pierre, à la paroi d'une caverne, à la pierre plate posée au dessus du tombeau. Un texte saisissant de Francis Ponge tresse étymologie, typographie, et imaginaire archaïque pour établir cette correspondance, rappelant subrepticement que la « scarification » et le « scalpel » se rattachent eux aussi à l'étymon indo-européen *skr-* : la sculpture issue de la « balafre » forme une marque indélébile et profonde, creusée dans l'être des choses :

¹ Paul-Louis Rinuy, « La Sculpture française au XIX^e siècle, vingt ans après », *La Sculpture au XIX^e siècle, mélanges pour Anne Pingeot*, op. cit., p. 24 puis p. 25.

² Tel est le projet de Liana Giannakopoulou dans *The Power of Pygmalion* (op. cit.), dont le geste inaugural contruire la catégorie du « poème sculptural ». Malheureusement, elle en fait la clé de voûte de sa réflexion rapide sur l'écriture sculpturale.

³ Michel Serres, *Statues*, op. cit., p. 74 et 141. Le geste d'écriture forant le papier facilite la remontée des morts.

⁴ Paola Mola et Marielle Tabart, *Brancusi, l'œuvre au blanc*, trad. Evelyne Giumelli, catalogue de l'exposition de la Collection Peggy Guggenheim, Venise, 19 février-22 mai 2005, Milan, Skira, 2006, p. 15.

Faisons en sorte que le mot imprononçable SCVLPTVRE, ce mot de foudre, créé en souvenir de la première fulguration lorsque la conscience à la lueur de son propre déchirement se conçoit à la fois elle-même comme un amoncellement de nuées et le monde avec évidence autour d'elle comme un Temple ou une Forêt peuplée de formes blanchies par l'arc électrique qui s'éteignit aussitôt,

Ce mot du modèle de ceux pour l'éternité qui se trouvèrent alors gravés sur les tables de pierre de la loi, – mais la Parole, contrairement à ce que l'on croit, ne se fit entendre *qu'aussitôt ensuite* comme un craquement interminablement répercuté depuis lors en proclamations de plus en plus indistinctes et lointaines des INSCRIPTIONS mystérieuses qui, comme toutes autres choses du monde retombées dans l'obscurité, ne seront pas lues de sitôt,

Que ce mot donc imprononçable s'inscrive comme une balafre au fronton du petit monument logique que je prévois [...].

Oui, à la réflexion, c'est seulement alors, que, devant la nuageuse, l'informe ébauche des paragraphes ci-dessus, j'invoquerai la foudre, la priant impérieusement de se reproduire pour la déchirer de son jour blafard ET pour inscrire sur le socle le mot imprononçable SCVLPTVRE¹.

Il suffit de substituer des « V » aux « u », pour que surgisse la version gravée en lettres capitales du mot « sculpture ». La typographique qui rapproche « SCVLPTURE » d'« INSCRIPTION » laisse éclater à l'œil le lien étymologique unissant ces deux mots. « Sculpture » se charge d'un mystère : mot « imprononçable », qui n'est destiné qu'à la lecture en silence, et qui refuse d'être dit à voix haute, presque comme le nom de Dieu lui-même ; mot inscrit précédant toute parole orale, souvenir du commencement absolu, origine du monde, de la conscience et du langage, apparaissant avant toute chose ; mot acheiropoïète, qui n'est pas gravé de main d'homme mais envoyé sous la forme d'une fulguration, manifestation d'une puissance cosmique ou divine. La foudre et Dieu sont les auteurs des premières sculptures. La convergence entre le geste de sculpter et celui d'écrire continue d'irradier dans la création contemporaine². De cette analogie a ainsi jailli *Stanza Stones* : en juin 2012, une série de poèmes de l'anglais Simon Armitage ont été gravés le long de soixante-quinze kilomètres de sentiers, reliant Marsden à Ilkley à travers les paysages rugueux de la chaîne montagneuse des Pennines. Écrire un poème, c'est le sculpter ; lire la poésie, c'est entreprendre une randonnée ardue.

La poésie ne fait alors qu'une avec la pierre dans laquelle elle a été ciselée. Le texte, le mot, et la matière se confondent. La tradition antique de l'*ekphrasis* – description verbale d'une œuvre visuelle – introduit un autre niveau d'analogie. L'antiquité a transmis de nombreuses descriptions de statues et d'objets sculptés. Ces descriptions peuvent se faire les plus concises possibles, épitaphes ou épigrammes lapidaires³. Elles peuvent au contraire prendre quelque ampleur, comme dans les descriptions de Callistrate au II^e siècle avant notre

¹ Francis Ponge, « SCVLPTVRE », [1948], *Œuvres complètes*, t. II., éd. Bernard Beugnot, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 582-583.

² Claire Barbillon consacre la dernière partie de son livre *Le Relief, au croisement des arts au XIX^e siècle (op. cit.)*, à explorer l'analogie entre l'écriture et la sculpture. Elle souligne que, dans un mouvement de recherche des origines propre à la démarche érudite du XIX^e siècle, on propose différentes constructions mythiques des origines du relief, parmi lesquelles les hiéroglyphes, constituant une écriture figurative selon Quatremère de Quincy. Voir le chapitre « “Comme un livre de marbre”, Le relief comme écriture », p. 217-255.

³ Voir les textes rassemblés dans *L'Anthologie grecque*, première partie, « Anthologie palatine », t. VIII, éd. et trad. Pierre Waltz et Guy Soury, Les Belles Lettres, 1974.

ère¹. À chaque œuvre sculptée correspond une description, dans un système d'équivalence où le texte, dans sa vivacité, est censé pouvoir se substituer à l'œuvre, pour en susciter l'image sous les yeux du lecteur. Certaines de ces *ekphraseis* prennent alors la forme d'une invective lancée par la sculpture elle-même. Le texte gravé devient le discours tenu par la statue, tradition qui demeurera vivace jusqu'au XX^e siècle : « Concevez [...] / que le fronton porte / Des mots qui sont d'hommes de marbre le discours » (« Conceive [...] / that the pediment / Bears words that are the speech of marble men² »), lit-on ainsi chez l'Américain Wallace Stevens en 1936.

À la question : « Que pourrait être une écriture sculpturale ? », quelques poèmes parmi les plus fameux du XIX^e siècle imposent alors de concert leur réponse. Ils proclament d'un même élan la nécessité d'écrire *comme* l'on sculpte et érigent l'œuvre sculptée en modèle poétique. Il s'agit de « L'Odelette » de Théodore de Banville (1856) à laquelle répond « L'Art » de Théophile Gautier (1857), puis quelques vers des *Poèmes saturniens* de Verlaine qui surviennent dans un écho retardé (1866). L'auteur de « L'Art » s'adresse directement à celui de « L'Odelette » comme s'ils menaient tous deux une conversation par odes interposées : « Oui, L'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / rebelle ». Gautier se pique de l'emporter sur Banville en virtuosité. Il reprend son thème, enrichit ses rimes de nouvelles variations et s'empare de la même strophe hétérométrique particulièrement difficile à manier (trois hexasyllabes et un dissyllabe). Il double alors le nombre de quatrains de son prédécesseur, et surpasse son exploit. « L'Art » sera placé à la dernière page dans d'*Émaux et camées*, comme si ce poème constituait l'accomplissement du recueil. Ces vers y font figure d'art poétique, sur lequel tous les autres poèmes s'appuient.

À Théophile Gautier

Quand sa chasse est finie,
Le poète oiseleur
Manie
L'outil du ciseleur.

Car il faut qu'il meurtrisse,
Pour y graver son pur
Caprice,
Un métal au cœur dur.

Pas de travail commode !
Tu prétends, comme moi,
Que l'Ode
Garde sa vieille loi,

L'Art

[...] Fi du rythme commode,
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend !

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit :

Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur ; [...]

¹ Callistrate et Blaise de Vigenère, *La description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze*, [1602, *La Suite de Philostrate*], trad. Blaise de Vigenère ; éd. Aline Magnien avec Michel Magnien, Paris, Éditions la Bibliothèque, 2010.

² Wallace Stevens, *Owl's Clover* [1936], *Opus Posthumus, Poems, Plays, Prose*, éd. Milton J. Bates, New York, Vintage Books, Random Books, 1989, p. 83. Traduction française : Gilles Mourier, 2009, <http://mapage.noos.fr/gmurer0001/owl.htm>.

³ Théodore de Banville, *Odelettes, Œuvres poétiques complètes*, éd. Peter Edwards, Paris, Honoré Champion, 1996, t. II, p. 154-155. Publication pré-originale dans *La Revue Française*, 10 août 1856.

Et que, brillant et ferme, Le beau rythme d'airain Enferme L'idée au front serein.	Tout passe. – L'art robuste Seul a l'éternité. Le buste Survit à la cité.
Car toi qui, fou d'extase, Mènes par les grands cieux Pégase, Le cheval aux beaux yeux ;	Et la médaille austère Que trouve un laboureur Sous terre Révèle un empereur.
Toi qui sur une grève Sais prendre en ton réseau Le Rêve, Comme un farouche oiseau ;	Les dieux eux-mêmes meurent, Mais les vers souverains Demeurent Plus forts que les airains.
Maître, qui nous enseignes L'amour du vert laurier, Tu daignes Être un bon ouvrier ³ .	Sculpte, lime, cisèle ; Que ton rêve flottant Se scelle Dans le bloc résistant ! ¹

Un certain nombre de mots circulent d'un poème à l'autre, les accolant l'un à l'autre² : la rime essentielle qui unit « dur » et « pur », le « commode » fermement repoussé, le « rêve » capturé dans la forme poétique. Les deux poèmes partagent un même imaginaire de la sculpture antique. Celle-ci immuable, impassible, solennelle, éternelle, incompatible avec la laideur. On retrouve alors cette « pure statue », antique « vierge » et « immaculé[e] » chez Verlaine, issue d'un « bloc » de marbre à ciseler au prix d'un difficile labeur :

Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve,
C'est l'effort inouï, le combat nonpareil,
C'est la nuit, l'âpre nuit du travail, d'où se lève
Lentement, lentement, l'Œuvre, ainsi qu'un soleil !
Libre à nos Inspirés, cœurs qu'une œillade enflamme,
D'abandonner leur être aux vents comme un bouleau ;
Pauvres gens ! l'Art n'est pas d'éparpiller son âme :
Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo ?
Nous donc, sculptons avec le ciseau des Pensées
Le bloc vierge du Beau, Paros immaculé,
Et faisons-en surgir sous nos mains empressées
Quelque pure statue au péplos étoilé,
Afin qu'un jour, frappant de rayons gris et roses
Le chef-d'œuvre serein, comme un nouveau Memnon,
L'Aube-Postérité, fille des Temps moroses,
Fasse dans l'air futur retentir notre nom !³

Ce à quoi Banville, Gautier et Verlaine appellent, en prenant la sculpture pour modèle, c'est certes à l'élaboration d'un objet fini et parfait, mais surtout à la mise en œuvre de « l'effort

¹ Théophile Gautier, « L'Art », *Émaux et camées* [1858], *Œuvre poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 570-572. Publication pré-originale sous le titre « À M. Théodore de Banville, en réponse à son Odelette » dans *L'Artiste*, 13 septembre 1857.

² Entre les deux odes se glisse le sonnet de Baudelaire « La Beauté », paru le 10 avril 1857 dans *La Revue française*. Plusieurs des vocables cardinaux de Banville se retrouvent dans ce poème : le « rêve » de pierre, les « purs » miroirs, le sein où chacun s'est « meurtri ».

³ Paul Verlaine, « Epilogue » III, *Poèmes saturniens* [1866], *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 95-96.

inouï » et du « combat nonpareil ». La qualité de l'œuvre achevée est aussi reportée sur le travail préalable, devant la faire naître. L'argument employé par Léonard de Vinci contre le sculpteur artisan est retourné sur lui-même, et l'effort physique devient le paradigme à partir duquel penser l'effort intellectuel. Des propos tenus par le sculpteur suisse Antoine Poncet (né en 1942), pour décrire la taille directe qu'il pratique comme un corps à corps avec la pierre, donnent rétrospectivement raison à Banville, Gautier et Verlaine : « S'il est difficile de repousser la matière dans ses derniers retranchements pour obtenir le sentiment de plénitude, c'est cette sorte de difficulté presque insurmontable qui me passionne¹ ». Voici la sculpture désormais définie par sa *difficulté*, le travail des statuaires consistant à soutenir une « perpétuelle lutte contre la matière² ». Et l'on se souviendra alors qu'au cœur de l'extrait de Segalen précédemment cité irradie précisément la difficulté : difficulté tout d'abord à voir le lion de pierre, puis à le reproduire « musculairement » à coups de crayon sur la page. Le vocable « efforts » rythme par non moins de trois fois ces quelques lignes.

Voici donc une réponse : l'écriture sculpturale serait celle qui bannit toute facilité, laquelle serait gage de médiocrité. La première version du quatrain final de Gautier formulait sans ambages cette poétique du « dur » :

Dans la matière dure
 Scelle ton rêve, afin
 Qu'il dure
 Tant que le monde ait fin³.

Et de même, Segalen tentera de transmettre la « dur[eté] » du grès à l'humble feuille de papier sur laquelle il dessine. Au nom de cette dureté, dont l'onyx et l'agate fournissent le paradigme aussi bien que le bronze ou le marbre, Gautier rejette l'argile, laquelle est souple, malléable, et se travaille trop facilement. Même l'émail lui fait office de couleur « dure », fixée au four, cuite, et presque prête à être sculptée. L'orfèvrerie et la numismatique font figure de sculpture en minuscule, précieuse et raffinée, décuplant encore la difficulté technique. Intailles, émaux et camées se fraient ainsi un chemin dans l'ode. Cette poétique du sculptural dénonce les mythes de l'inspiration (« nos Inspirés » dit en souriant Verlaine). Par syllepse, le vocable « dur » indique à la fois le refus d'un laisser-aller complaisant, il dénote la consistance d'une matière ferme qui ne se déforme pas (le « robuste », le « résistant »), et il suggère la capacité à soutenir les assauts du temps – en un mot, à *durer*. La solidité des vers à travers les âges atteste leur valeur. Le poème dur est un poème « scell[é] » : fermé hermétiquement, il porte la marque du définitif. Les vers se sont cristallisés dans un état de perfection qui les rend immuables.

¹ C'est par ces mots qu'Antoine Poncet présente sa démarche artistique dans la fiche qu'il lui a consacrée sur le site de l'Académie des Beaux-Arts, où il siège, <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/sculpture/Poncet/fiche.htm>, consulté le 12 août 2014.

² Théophile Gautier, *Le Cabinet de lecture*, 19 mars 1836, p. 14.

³ Cette variante est citée par le généticien Peter Whyte : « "L'Art de Gautier" : genèse et sens », dans Freeman G. Henry (dir.), *Relire Théophile Gautier. Le plaisir du texte*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1998, p. 125.

Au-delà de la conversation avec Banville, l'ode de Gautier instaure un dialogue avec Horace, repris en sourdine par Verlaine. « L'Art » redit en écho « exegi monumentum aere perennius » (*Odes* III, 30). Chez Horace les vers surpassent en longévité le monument d'airain ; de même chez Gautier : la statue (« le buste ») « Survit à la cité » et les « vers » survivent à leur tour aux statues. Cependant si Verlaine insiste comme Horace sur la gloire personnelle et espère que « Le chef-d'œuvre serein, comme un nouveau Memnon, [...] Fasse dans l'air futur retentir notre nom ! », Gautier gomme toute première personne. Seules les œuvres, buste ou vers, sont pérennes ; l'auteur quant à lui est oublié. Gautier participe ainsi à une construction collective dont l'ode d'Horace forme la clé de voûte, et qui établit un système d'équivalence entre objet sculpté et poème, permettant de les considérer dans un rapport de similitude, de les substituer l'un à l'autre. Il décrit ainsi par exemple la sculpture grecque antique comme de « blancs poèmes de marbre dont les strophes brisées se retrouvent dans les fouilles pour faire l'admiration et le désespoir de l'art moderne¹ ». Jacqueline Lichtenstein montre comment à partir du XVIII^e siècle se forge une comparaison entre sculpture et poésie, rapprochement où la référence à l'antique joue un rôle déterminant : alors que n'a guère survécu la peinture des anciens, la sculpture de ses derniers et leurs ouvrages écrits sont parvenus à la postérité². Gautier, et, dans son orbite Banville et Verlaine, contribuent chacun à rendre vivace cette analogie réunissant poème et sculpture, affinité élective qui perdurera, même quand la référence à l'antique sera devenue caduque.

Nul doute qu'il serait possible de décliner cette poétique du sculptural, poétique de la dureté, par exemple chez Baudelaire :

De même que la poésie lyrique ennoblit tout, même la passion, la sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel et qui participe de la dureté de la matière employée³.

mais aussi lorsque la référence à l'antique laisse place à la sculpture d'avant garde, comme par exemple chez l'Américain Carl Sandburg qui en 1922 contemple l'œuvre de Brancusi. Le poème évoque implicitement l'œuf poli du *Commencement du monde* (1920) pour le propulser à la fin des temps, de la même manière que Gautier ou Verlaine se projettent dans un futur lointain où ne subsistent que quelques œuvres :

O Brancusi, keeping hardwood planks around your doorsteps in the sun waiting for the hardwood to be harder for your hard hands to handle, you Brancusi with your chisels and hammers, birds going to cones, skulls going to eggs—how the hope hugs your heart you will find one cone, one egg, so hard when the earth turns mist there among the last to go will be a cone, an egg.

Ô Brancusi, qui entreposes au soleil des planches de bois dur près du pas de ta porte, attendant que le bois durcisse pour que tes mains dures s'en emparent, toi, Brancusi, avec tes ciseaux et tes marteaux, tes oiseaux tournant au cône, tes crânes tournant à l'œuf, — comme l'espoir

¹ Théophile Gautier, *Les Beaux-arts en Europe* [1855], Paris, Lévy frère, 1857, p. 119.

² Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle*, *op. cit.*, p. 141-147.

³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 1097-1088.

étréint ton cœur que tu trouveras un jour un cône, un œuf, si durs que quand le monde s'évaporerait en buée, les derniers à partir seraient un cône, un œuf¹.

Et cependant, c'est une chose que d'exalter la « dureté » de la sculpture dans un poème, cela en est une autre que de dépasser le registre métaphorique, et d'élaborer une poésie de la dureté qui, par delà la question d'une rigidité inflexible de la forme strophique, demeure à définir. Prendre au sérieux cette poétique de la dureté conduirait sans doute à examiner la minéralité du poème, et le travail du vers comme un travail de la pierre (la brèche, la cassure...). Ce n'est pas dans cette direction, qui s'éloigne de la statue en tant que telle, que nous avons choisi de travailler².

Banville, Gautier et Verlaine élaborent conjointement un portrait du poète en « ciseleur ». « Sculpter », « limer, et « ciseler » deviennent des synonymes des verbes « écrire » et « travailler ». Les quatrains de Banville et Gautier forment bien autant de petits « blocs », solides et carrés, se découpant nettement sur la page. Deux coups précis de ciseau semblent avoir été donnés, à gauche et à droite de chacun de ces blocs, retranchant la matière inutile. Le troisième vers, plus court, laisse le blanc pénétrer dans la strophe et révèle la grâce de la ciselure. Le vers constitue pour Gautier la matière sur laquelle portent les efforts pour en faire émerger la forme, tandis que Verlaine, ciselant par la pensée le « bloc vierge du beau », retrouve l'ancienne métaphore aristotélicienne, passée au filtre de Michel-Ange³.

Dans le sillage de cette poétique du ciselage du texte, perce l'espoir presque naïf de voir le texte prendre sur la page la forme et l'apparence d'une statue. Le lecteur qui désire repérer de telles ressemblances visuelles, et qui se met en quête d'un devenir-statue de la littérature, va pourtant à la rencontre de déceptions. Rares sont les poèmes qui, à l'instar du « Brancusi » de Jiří Kolář (1966), cherchent à faire se rencontrer les contours d'une sculpture et ceux d'un texte⁴. Le calligramme du poète et collagiste tchèque, qui, à l'aide de mots, profile sur la page la silhouette de *L'Oiseau dans l'espace* (1923), constitue une forme d'hapax. En l'occurrence, un seul et même nom revient, « Brancusi », répété inlassablement, tronqué, évoquant par là même le procédé de la *Colonne sans fin* (1918-1938), dont l'incomplétude est le signe d'un prolongement infini à travers le ciel :

¹ Carl Sandburg, « Brancusi », *Slabs of the Sunburst West* [1922], p. 301. Traduction française : C.G. Le beau-frère et ami de Sandburg, le photographe Edward Steichen, était un familier de Brancusi. Il lui acheta plusieurs sculptures (dont une *Colonne sans fin*, dressée dans son jardin près de Paris) et favorisa la diffusion de son œuvre aux États-Unis. Jiří Kolář a traduit en tchèque la poésie de Carl Sandburg.

² Sur la question d'un imaginaire de la pierre brute envahissant le paysage poétique français de la seconde moitié du XX^e siècle, voir l'ouvrage d'Anne Gourio, *Chants de pierre*, Grenoble, ELLUG, 2005. Il faudrait élargir le champ de la réflexion à la poésie européenne, russe et américaine, de Mandelstam à Paul Celan et Ted Hughes, et s'interroger sur le croisement possible avec le renouveau de la sculpture par la « taille directe ».

³ Voir notamment Aristote, *Physique*, I, 9, 192.

⁴ Jiří Kolář, « Brancusi », *Gersaintův vývěsni štít* [1966], dans *Dílo Jiřího Koláře t. VI, [Œuvres complètes], Básně ticha [Poèmes du silence]*, Prague, Český spisovatel, 1994, p. 96. *L'enseigne de Gersaint*, dont le titre fait référence à la toile de Watteau représentant la galerie d'un marchand de tableaux, constitue aussi à sa manière une galerie d'art sous la forme d'un abécédaire (de Albers à Wols, en passant par Khlebnikov, Pollock ou Tinguely). Chaque poème visuel et graphique contenu dans ce recueil joue avec les caractères composant le nom d'un artiste, d'un écrivain, d'un musicien, pour donner à voir son œuvre.

mémoire poétique. En eux des strates de signification se sont sédimentées¹. Le couple métaphorique de la matière et de la forme ne s'applique que difficilement au poème, car un troisième terme, le sens, s'y superpose, et vient en compliquer le fonctionnement. Et peut-être trouve-t-on déjà chez Gautier une mise en garde quand il remet en cause l'assimilation de la poésie à la peinture : « *L'Ut pictura poesis* est une vieille bêtise qui pour avoir deux mille ans, n'est guère plus respectable pour cela² ». Il ne faut sans doute pas supposer que Gautier prend entièrement au sérieux son *ut sculptura poesis*. Il convient alors d'examiner le modèle poétique du sculptural avec un peu de suspicion, et en particulier de se libérer de la notion de « contours » qui s'avère peu pertinente.

Si l'on tente de réimaginer la ressemblance formelle nouant sculpture et texte sous de nouvelles espèces, une fois de plus, prévaut l'analogie du geste du sculpteur et de l'écrivain, comme par exemple chez les deux poètes américains Mina Loy (1882-1966) et James Merrill (1926-1995). Le poème de Loy, « L'Oiseau d'Or de Brancusi » (« Brancusi's Golden Bird³ », 1922), érige à son tour la sculpture du Roumain en modèle poétique. Loy confère à son texte l'aspect d'une fine colonne de mots raréfiés et égrenés sur la page, détachant certains syntagmes. Cette haute simplicité porte le souvenir de la perfection des œuvres de Brancusi. Toutefois, il n'y a pas à proprement parler de ressemblance visuelle entre l'oiseau de bronze étincelant et l'oiseau de mots et Loy ne prétend nullement imiter la forme ou les contours de la sculpture qu'elle évoque. Ce qu'elle retient en revanche, c'est le geste de la main de Brancusi, qui passe et repasse sur la matière afin de la polir, et dont elle fait l'« archétype esthétique » (« aesthetic archetype ») et l'« acte absolu / de l'art » (« The absolute act / of art »). Traditionnellement, depuis la Renaissance, on distingue deux moyens de sculpter : par voie d'addition de matière, *per via di porre*, comme dans le modelage – semblable en cela à la peinture, et par voie de soustraction, *per via di levare*, comme dans la taille directe, distinction particulièrement prégnante le traité *De statua* d'Alberti (1462) et dans les écrits de Michel-Ange. La sculpture de Brancusi va au plus loin dans la poétique de la soustraction, émondant l'oiseau de l'inessentiel – crêtes et griffes, ailes et plumage – jusqu'à ne laisser qu'un « nucléus de vol » (« nucleus of flight »). Loy en vient à inventer des vocables reposant sur des préfixes privatifs (« unwinged unplumed ») pour énoncer la nudité absolue de l'oiseau. Le poète s'inspire de cette sculpture de l'élosion, et retranche à son tour le plus de mots possibles. Elle polit chaque cellule verbale afin d'en dégager l'essence active. « Brancusi's Golden Bird », pourrait-on se risquer à dire, est créé *per via di levare*. Banville, Gautier et Verlaine plaçaient un ciseau entre les mains de leur poète, Loy quant à elle, s'empare d'un polissoir. La poétique du polissage (qui exclut ici toute ciselure ornementale)

¹ David Scott, « Tensions dynamiques : le rapport sculpture / poétique en France, 1829-1859 », dans L. Cassandra Hamrick et Suzanne Nash, *Sculpture et poétique*, op. cit., p. 144.

² Théophile Gautier, *Le Figaro*, 11 novembre 1836, cité notamment dans Peter Whyte : « "L'Art de Gautier" : genèse et sens », dans Freeman G. Henry (dir.), *Relire Théophile Gautier*, op. cit., p. 121.

³ Mina Loy, « Brancusi's Golden Bird », *The Lost Lunar Baedeker*, op. cit., p. 79-80. Traduction française : *Le Baedeker lunaire : poèmes I*, Mont-de-Marsan, Atelier des brisants, 2000, Olivier Apert, p. 37-38.

et celle du ciselage, élaborée par les Parnassiens, entretiennent, dans le principe de soustraction de la matière, un certain air de parenté. Mina Loy est bien le « poète oiseleur » appelé de ses vœux par Banville. La soustraction de matière se retrouve au principe d'un poème de James Merrill, « Losing the Marbles » (1988), qui réalise le tour de force d'éroder sa propre matière textuelle pour y dégager un nouveau poème réécrit par l'usure¹.

Pour déployer le plus largement possible le paradigme d'une écriture sculpturale, notre proposition est donc d'examiner les procédés de formation d'un objet textuel tantôt *per via di levare*, tantôt, moins souvent, *per via di porre*. Nous ne nous sommes engagés que très ponctuellement sur cette piste, qui mènerait sans doute, si elle était suivie plus loin, à scruter l'écriture en train de se former, et à s'intéresser aux textes du point de vue de leur genèse tout en les examinant à la manière d'objets autonomes et détachés. Seuls les énoncés textuels pouvant être saisis dans leur entier par le lecteur – syntagme, strophe, ou poème, et tout particulièrement, sonnet et ode – sont en effet susceptibles d'être considérés sous cet angle. Le texte long s'y prêtera moins facilement que le texte bref, l'écriture en prose moins volontiers que la poésie. Il demeure toutefois parfaitement possible d'envisager des romans entiers selon ce modèle du sculptural, et *Le Faune de marbre* de Hawthorne (*The Marble Faun*, 1860) s'y prête tout particulièrement. Deanna Fearnie, spécialiste de cet auteur, décèle ainsi une analogie entre l'esthétique du *non finito* de Michel Ange et la construction de ce roman, qui refuse de résoudre les énigmes de l'intrigue, maintient de nombreuses zones d'ombre, et, au moment de conclure, se dérobe. Cette interprétation est d'autant plus enthousiasmante qu'au centre du *Faune de marbre* se dresse un portrait d'un buste sculpté laissé volontairement inachevé².

Cette approche du « texte sculptural », rapidement esquissée, n'est pas entièrement satisfaisante. Elle traite la page comme une surface plane et laisse de côté la question du volume et du relief. Elle n'examine pas la question d'une écriture en trois dimensions³. Pour travailler à la croisée de la littérature et de la sculpture, peut-être faut-il alors franchir un bond, et abandonner l'analogie entre le geste du sculpteur pour examiner à la place la tridimensionnalité de l'objet sculpté dans les textes. Il faut alors de nouveau se poser la question : « qu'est-ce qu'une statue ? ».

¹ James Merrill, *The Inner Room* [1988], *Collected Poems*, éd. by J.D. et Stephen Yenser, Alfred A. Knopf, New York, 2001, p. 572-579. « Bronze » (1984), autre poème de James Merrill, est en revanche créé *per via di porre*, par l'adjonction les unes aux autres de sections de textes hétérogènes, en affichant délibérément la diversité des matériaux utilisés, notamment par l'usage de l'italique. James Merrill, « Bronze », *Late Settings* [1985], *Ibid.*, p. 449-458.

² Deanna Fearnie, *Hawthorne, Sculpture and the Question of American Art*, *op. cit.*, p. 12, p. 211 et p. 218. Sur la question du *Faune de marbre* comme roman sculptural, voir notre développement, *infra*, au chapitre IX.

³ Selon l'expression de la romancière américaine Willa Cather, dans un essai publié peu de temps après sa mort, *On Writing*, : *Critical Studies on Writing as an Art*, New York, Knopf, 1949, p. 79. L'élaboration d'une écriture tridimensionnelle, appliquée aux objets et aux paysages, a été analysée par Céline Manresa dans sa thèse de doctorat *Sculpter l'espace : les choses dans les premières œuvres de Willa Cather*, entreprise sous la direction de Nathalie Cochoy et soutenue en 2011 à l'Université de Toulouse 2. Céline Manresa souligne que la romancière affectionne les personnages de sculpteurs. Voir par exemple la nouvelle *The Sculptor's Funeral* (1905).

L'historien de l'art Charles Blanc en propose en 1867 la définition suivante :

Quel qu'il soit, un ouvrage de sculpture est toujours en relief [...] [L]a sculpture est en plein relief, c'est-à-dire en ronde bosse, lorsqu'elle est isolée et que l'œil peut en faire le tour. Elle prend alors le nom de statuaire¹.

Il oppose la rondeur de la statue, détachée, au bas-relief, dont les volumes émergent d'un fond. Et l'inventaire général des monuments confirme,

Statue : toute sculpture en ronde bosse représentant une figure entière (homme, animal, hybride) debout, assise, agenouillée ou couchée, en quelque matériau que ce soit (bois, plâtre, terre cuite, pierre, marbre, métal, etc.)².

À l'origine de la perception de la statue, pleine, ronde, il y a le mouvement. Seul le mouvement – mouvement de la main qui se déplace sur l'objet, mouvement de l'œil posé au bout d'un corps en déplacement – peut révéler l'épaisseur, les creux, les bosses et les saillies d'un objet en trois dimensions. Baudelaire transforme la définition un peu sèche proposée par les historiens de l'art en expérience sensible. Dans son « Salon de 1859 », il fait de la sculpture un objet « rond, fuyant, autour duquel on peut tourner librement, et, comme l'objet naturel lui-même, environné d'atmosphère³ ». Le mouvement de l'œil, introduit discrètement par Charles Blanc, devient alors trajectoire du regardeur. Herbert Read, historien de l'art qui a longuement médité sur les singularités radicales de la sculpture, donne un nom à la « volte » du regardeur qui fait le tour de la statue : la *circumambulation*⁴. Regarder une statue, c'est donc mettre en jeu tout le corps. Sans aucun doute le regard posé sur la peinture « naît[-il lui aussi] à l'occasion de ce qui arrive dans le corps », et cependant la corporéité de l'expérience se fait discrète, tandis que la sculpture rappelle avec insistance « la genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps⁵ ». Ici se loge l'une des raisons du malaise ressenti face à la sculpture : le regardeur ne sait que faire de sa propre chair, qui s'interpose soudain de manière intempestive, tandis qu'il médite la figuration en volume d'un corps qui le renvoie au sien.

¹ Charles Blanc, *Grammaire des arts et du dessin* [1867], préf. Claire Barbillon, Paris, ENSBA, 2000, p. 339.

² France. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, *La Sculpture : vocabulaire et méthode*, rédigé par Marie-Thérèse Baudry et Dominique Bozo sous la direction d'André Chastel et Jacques Thirion, Imprimerie nationale, 1978, p. 507.

³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 1087.

⁴ Herbert Read, *The Art of Sculpture*, Londres, Faber and Faber, 1956, p. 50.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* [1960], Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 51 et p. 30.

6. En quête du sculptural : la volte – tourner autour de la statue

[Ces corps vrais de femmes et d'hommes] sont la belle pousse ronde de la libre créature dans son intégrité colonnaire. Ils possèdent leur harmonie complète en eux-mêmes; de tous côtés visibles, ils tournent avec l'œil et la lumière qui se déplacent. Leur fût, au plein de toute l'heure de la journée, repère l'espace aérien et le monument du site.

Paul CLAUDEL¹

Le mouvement rapide de la terre en sculpture que vous créez projette tous ces globes qui tournent autour de vous aux confins du possible. Et la science de ce ciel est aussi vaste que celle de votre terre statuaire.

Rainer Maria RILKE, lettre à Rodin².

Soit donc une nouvelle définition : la statue est un objet immobile destiné à être déroulé par un regard cinétique ; le sujet la regarde à partir du mouvement de son propre corps. La séquence initiale du *Pont du Nord* de Jacques Rivette (1981), qui donne toute son envergure à une volte magistrale, est comme la mise en image de cette définition. Sur une musique allègre de tango, surgit une jeune femme en motocyclette qui envide plusieurs fois sa trajectoire autour de l'énorme *Lion* de bronze dressé à Denfert-Rochereau. Le fauve a été placé au centre d'une place circulaire précisément pour que les passagers des véhicules en mouvement puissent le saisir sous toutes ses faces et dans tous ses aspects. La caméra de Rivette va et vient, en champ et contre champ, entre le visage de la regardeuse qui se déplace et l'animal qui se transforme sous les vacillations de son regard. L'expérience de la statue se donne ici comme la torsion de trois mouvements les uns sur les autres : celui de la regardeuse, celui du lion, et celui en arrière fond, du paysage parisien qui lui aussi remue et se modifie. Faire l'expérience de la statue prépare le regard à aller recueillir les étrangetés, les singularités d'un monde en constante mouvance.

Brancusi assume et revendique cette définition de la statue en posant résolument ses sculptures sur des supports rotatifs, dans un geste spectaculaire. « Toute sculpture est une forme en mouvement³ » affirme-t-il alors. Les sculpteurs néo-classiques en revanche ont multiplié les stratagèmes pour rendre l'objet sculpté à la stabilité, et ne le laisser voir que d'un unique point de vue privilégié, frontal et « despotique »⁴. La crainte sourde, l'inconfort intérieur suscités par les statues, au point de provoquer le refus ou l'incapacité à les voir, trouvent ici un deuxième élément d'explication : l'expérience du regard cinétique. Elle retire à l'objet son assise et sa quiétude : le voilà qui « fuit », selon le mot de Baudelaire. Entreprendre de regarder une ronde-bosse, contempler la forme en en déployant un devenir, c'est heurter de plein fouet les préjugés durables de la métaphysique ancienne. Les principes

¹ Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire » [1905], *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 272.

² Rainer Maria Rilke à Auguste Rodin, Lettre du 21 octobre 1908, *Lettres à Rodin* [1930], préf. Georges Grappe, Paris, La Bartavelle, coll. « La Belle mémoire », 1998, p. 120.

³ Cité dans Jean de Loisy (dir.), *Formes simples*, Metz et Paris, Centre Pompidou-Metz et Fondation d'entreprise Hermès, 2014, p. 75.

⁴ Luc Richir *Dieu, le corps, le volume – Essai sur la sculpture*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2003, p. 21. C'est Baudelaire qui parle de point de vue despotique, à propos de la peinture, dans le « Salon de 1846 » (*Œuvres, op. cit.*, p. 944), regrettant son absence pour la sculpture.

substantialistes supposent en effet que l'objet tend naturellement au repos, et qu'il ne révèle son être que dans l'immobilité. Le mouvement, en revanche, ne serait qu'aporie. Il exclurait l'être. Là où il surgit, il ne pourrait y avoir ni conscience, ni pensée¹. Quelques lignes d'*Ecuador* de Michaux s'amuse de cette peur du mouvement :

À propos de chemin de fer, une invention sur la ligne Paris-Versailles par exemple : le cinéma plastique, les sculptures animées. On façonnerait, dans le déblai ou en cire, ou en terre, des sculptures. Une tous les mètres, par exemple. Elles se superposeraient à la vue, ébaucheraient des mouvements, agiraient. Trains sans arrêt animés d'une vitesse constante (il faudrait tenir compte naturellement de certaines déformations). Mais quel bon principe de cauchemars nouveaux. Ah! Ah! On recommencerait à s'évanouir en chemin de fer*.

* Le principe de cela serait déjà dans les sculptures d'Angkor-Vat. Si l'on passe devant à la course, elles se mettent à danser². (Note de l'auteur)

Michaux réinvente le cinéma non plus avec des photographies, mais avec des sculptures. Le mouvement du regardeur, emporté par un train ou s'élançant à la course, fait naître en retour le mouvement de l'objet sculpté : animations fantastiques dignes de danses orientales ou de films d'horreur. Le regardeur s'épouvante devant l'animation qui naît de son regard, au point de s'évanouir, comme devant une scène de Grand-Guignol. Le mouvement de la statue demeure associé à la sensation forte et aux effets spectaculaires de mauvais goût.

Rilke n'oublie jamais que la sculpture se perçoit en mouvement. L'essai qu'il consacre à Rodin constitue un précipité de regard cinématique. Ces pages placent la circumambulation au cœur de l'expérience. Rilke définit l'objet sculpté en des termes qui sont presque les mêmes que ceux de Baudelaire, mais qui se chargent soudain d'une densité positive :

Das Bildwerk war allein [...]. Es brauchte nicht einmal ein Dach. Es war ein Ding, das für sich allein bestehen konnte, und es war gut, ihm ganz das Wesen eines Dinges zu geben, um das man herumgehen und das man von allen Seiten betrachten konnte.

L'objet sculpté était seul [...]. Il n'avait même pas besoin d'un toit. C'était une chose qui pouvait exister pour elle-même, et il était bon de lui conférer tout à fait le caractère d'une chose, autour de laquelle on pouvait tourner et qu'on pouvait considérer de tous les côtés³.

De brèves descriptions des œuvres de Rodin se succèdent alors, chacune constituant le compte rendu d'une volte. S'approchant des *Bourgeois de Calais*, Rilke s'émerveille ainsi : « Quand on tournait autour de cette œuvre, on était surpris de voir comment les gestes émergeaient, purs et grands, du ressac des contours, jaillissaient, se figeaient et retombaient dans la masse, comme des drapeaux qu'on amène. » (« Ging man um diese Gruppe herum, so war man

¹ Longtemps les philosophes, aussi bien Hegel qu'Alain, écrivant sur la sculpture, proscrivent féroce­ment la représentation du mouvement. Les pages d'Alain forment comme un abrégé de tous les préjugés contre le mouvement : « Toute conscience est liée à un mouvement retenu, le mieux pensant serait donc l'immobile », écrit-il avant de développer l'idée que le mouvement et l'action dissimulent l'être. Voir Alain, *Système des Beaux-arts* [1920], Gallimard, 1926, p. 214-215.

² Henri Michaux, *Ecuador* [1968], *Œuvres complètes*, t. I, éd. Raymond Bellour et Ysé Tran, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 145-146.

³ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* [1902 et 1907], Leipzig, Insel Verlag, 1920, p. 19. Traduction française : *Auguste Rodin*, trad. Bernard Lortholary, *Œuvres en prose, récits et essais*, éd. Claude David, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 856.

überrascht, zu sehen, wie aus dem Wellenschlag der Konturen rein und groß die Gebärden stiegen, sich erhoben, standen und zurückfielen in die Masse, wie Fahnen, die man einzieht¹ »). La sculpture n'est pas forme fixe, mais transformations et surgissements, qui se manifestent par surprise.

Pour en prendre la mesure, il faut aussi écouter les paroles des sculpteurs. Alain Kirili réaffirme sans cesse son admiration pour le *Monument à Balzac* de Rodin (1897), dressé sur le boulevard Raspail depuis 1939. Il demande « Comment regarder une sculpture pareille ? ». Une telle question suggère bien qu'il n'est d'expérience du regard que complexe. Kirili entraîne alors son interlocuteur dans une volte qu'il décrit pas à pas, déployant les devenirs de la forme (fig. 2 à fig. 4) :

D'abord, il faut tourner. Suivez-moi. De face et légèrement sur le côté droit, nous découvrons que le pied de Balzac sort légèrement du socle et, horreur, que la sculpture n'est pas verticale mais légèrement oblique. Horreur encore : ce corps oblique n'est pas planté au centre du socle, il se trouve fortement déplacé vers l'avant. Ce décentrement est la source de l'effet puissant obtenu. Rodin a rendu ainsi sa statue vivante. Tournons encore. De biais, nous voyons surgir au sommet d'une robe de bure dégoulinante de plâtre, marquée aujourd'hui par les traces de pluie, une tête malmenée, écrasée, qui hurle de l'ivresse de créer. Nous sommes maintenant derrière la sculpture. C'est un monolithe noir, tout à fait uni, parfaitement abstrait².

Au premier instant de la vision, le monument se donne de face, en toute simplicité. Kirili nous place devant le monument de Balzac, nous l'identifions comme tel, nous reconnaissons son visage, nous lisons l'inscription du piédestal. À cette expérience initiale, s'oppose en tout point le mystère du « monolithe noir, tout à fait uni, parfaitement abstrait », que forme le monument de dos, référence discrète aux photographies d'Edward Steichen que Kirili connaît bien (fig.5). Le monument est changé en porche d'ombre pour entrer dans l'inconnu. Entre ces deux visions si radicalement dissemblables, il y a eu des métamorphoses. L'objet perçu, qui s'avère oblique et décentré, révèle ainsi sa richesse, et contredit toutes les idées préconçues de son regardeur.

La transformation de l'objet sculpté est si complète que les sculpteurs anglais Barbara Hepworth et Henry Moore n'hésitent pas à comparer la volte à un voyage. C'est bien l'idée qui travaille de manière sous-jacente les notes de Michaux superposant le regard lancé sur la sculpture, le voyage en train, et la découverte de temples lointains au Cambodge. Et c'est la même analogie entre sculpture et trajet en chemin de fer qui travaille ces lignes de Cendrars :

Pourquoi me charme « l'Homme qui marche » sans tête et sans bras de Rodin ? Par le rythme du mouvement, l'harmonie de la vie. Dissonance, effet dynamique. Immobile, il ne subjuguera guère. De même en chemin de fer, on ne s'intéresse guère au paysage, mais bien à la danse du paysage³.

¹ *Ibid.* p. 64. Traduction française : *Ibid.*, p. 886.

² Alain Kirili, « Paris, capitale de la statuaire », entretien avec Raphaël Sorin, dans *Statuaire*, Denoël, coll. « L'Infini », 1986, p. 78. Dans une lettre à Rodin, Rilke faisait du Balzac un « héros élémentaire et presque préhistorique » (*op. cit.*, p. 89). Pour lire deux autres descriptions de ce monument, voir Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin, Œuvres en prose, op. cit.*, p. 887-889 et p. 898, et Hugo von Hofmannsthal, « Balzac », *Der Tag* n° 150 et 153, 1908. Traduction française dans Susi Pietri, *L'Invention de Balzac, lectures européennes*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004, p. 139.

³ Blaise Cendrars, *Mon voyage en Amérique* [1911], Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2015, p. 63.

Barbara Hepworth procède à partir d'une inversion : elle fait de la traversée du paysage l'expérience primordiale, à partir de laquelle déduire l'expérience de l'objet sculpté. C'est l'univers entier, enveloppant le corps du regardeur, qui est perçu à la manière d'une sculpture.

All my early memories are of forms and shapes and textures. Moving through and over the West Riding landscape with my father in his car, the hills were sculptures; the road defined the form. Above all, there was the sensation of moving physically over the contours of fulnesses and concavities, through hollows and over peaks – feeling, touching, seeing, through mind and hand and eye. This sensation has never left me. I, the sculptor, *am* the landscape. I am the form and I am the hollow, the thrust and the contour.

Tous mes souvenirs les plus lointains concernent les formes, les galbes et les textures. Alors que nous traversions en long et en large les paysages du Comté de Riding avec mon père, dans sa voiture, les collines se faisaient sculptures ; la route définissait la forme. Et par dessus tout, il y avait la sensation de bouger physiquement le long des contours de plénitudes et de concavités, de traverser des creux et de grimper à des pics – en sentant, en touchant, en voyant avec l'esprit, la main, l'œil. Cette sensation ne m'a jamais quittée. Moi, le sculpteur, je suis réellement le paysage. Je suis la forme et je suis le creux, la poussée en avant, et le contour¹.

Hepworth rappelle que la sculpture est affaire d'étendue – le sculpteur Isamu Noguchi, poussant cette idée dans son dernier retranchement, est allé jusqu'à affirmer: « Tout est sculpture... Tout matériau, toute idée qui naît sans encombre dans l'espace, je les considère comme sculpture » (« Everything is sculpture... Any material, any idea without hindrance born into space, I consider sculpture² »). Hepworth quant à elle introduit de plus indirectement l'idée que la sculpture doit toujours être pensée en fonction des relations qu'elle établit avec les autres solides situés dans l'étendue : dans la mesure où elle se tient dans un espace réel qu'elle partage avec d'autres objets, elle modifie la perception de ce qui l'entoure, et réciproquement, son voisinage la transforme à son tour. Ces quelques lignes de Hepworth révèlent l'acuité de Rilke face aux œuvres de Rodin. Décrire une volte, par exemple autour de la *Danaïde*, revient pour ce dernier à accomplir un voyage le long du chemin de ses contours : « il est merveilleux de faire lentement le tour de ce marbre, de parcourir le long, long chemin qui, contournant la courbe richement épanouie de ce dos, conduit au visage qui se perd dans la pierre comme en une grande déploration, et à la main³ ». Dans *Auguste Rodin* déjà s'esquisse la transformation de la sculpture en paysage. Ainsi, Rilke écrit d'abord du *Masque de l'homme au nez cassé* : « Lorsqu'on tient ce masque entre ses mains et qu'on le fait tourner, on est surpris du nombre de profils qui s'y succèdent continuellement et dont aucun n'est fortuit, tâtonnant ou imprécis ». Cette première expérience de l'objet, à partir du toucher, est déjà une manière de volte : l'objet tourne entre les mains. Cette palpation cinétique laisse alors place au regard, lui aussi en mouvement⁴ : « Si l'on pose le visage devant soi, on croirait

¹ Barbara Hepworth, *A Pictorial Autobiography* [1970], Bradford-on-Avon, Moonraker Press, 1978, p. 9. Trad. : C.G. C'est aussi au titre d'un déploiement en transformation dans l'étendue que la sculpture peut-être comparée à la musique, comme dans la vidéo de l'artiste albanais Anri Sala, « Air Cushioned Ride » (2007).

² Isamu Noguchi, *Isamu Noguchi. A Sculptor's World*, New York, Harper and Row, 1968, p. 26

³ *Ibid.*, p. 873-874.

⁴ Circumambulation et palpation de la sculpture convergent. La première repose sur le déplacement de l'œil et l'autre sur le déplacement de la main. Herbert Read, dans *The Art of Sculpture*, *op. cit.*, p. 50, introduit l'idée que

être au sommet d'une tour et dominer du regard un paysage accidenté dont les chemins entrelacés auraient été parcourus par des peuples nombreux¹. » Le masque, de dimensions modestes, prend soudain l'ampleur d'un paysage, prêt à être arpenté par le regardeur.

Henry Moore résume quant à lui avec efficacité : « La sculpture est comme un voyage. À votre retour, vous voyez les choses différemment ». (« Sculpture is like a journey. You have a different view as you return² »). La métamorphose de l'objet sculpté sous le regard entraîne non seulement la métamorphose du regard en question, mais celle du sujet regardeur lui-même. Le voyage autour de la statue devient un voyage intérieur, dont le lieu, selon Julia Kristeva, n'est pas l'esprit, mais le corps : « La rencontre avec un sculpteur est l'occasion d'un voyage dans notre corps insoupçonné vers un autre espace, qui nous attendait sans doute mais qui s'ouvre brusquement à notre regard, à notre peau, à notre ouïe³ ». La sculpture modifie la perception du corps par lui-même, et les surprises recelées par la volte consistent aussi à accorder de nouveaux possibles à ce corps. La découverte par Kristeva de l'insoupçonné du corps éclaire alors l'affirmation déstabilisante de Hepworth : « moi, le sculpteur, je suis le paysage ».

Lorsque la littérature s'empare de la statue, quelle place accorde-t-elle à l'expérience décisive de la circumambulation? Une première réponse, partielle, consiste à repérer que certains textes se construisent à la manière d'une volte. Pour ce faire, ils effectuent souvent un détour par la photographie. La photographe Marie-Hélène Le Ny n'a-t-elle pas scellé le compagnonnage et l'affinité de la sculpture et de la photographie en déclarant : « Mes photographies sont mises en œuvre dans le temps comme une sculpture qu'il faut façonner et autour de laquelle il faut tourner⁴ ». L'appareil photo, en d'autres termes « le premier appareil qui permet de sauter d'un point de vue à un autre point de vue⁵ », constitue un moyen particulièrement approprié pour saisir la statue dans la mesure où il permet de tourner autour d'une ronde bosse en multipliant les approches de ses profils et ses facettes. Vingt-sept clichés envoyés à Rodin en 1911 par l'archéologue russe Victor Goloubeff détaillent la danse d'une statuette du dieu indien Çiva⁶. Ces photographies se substituent, dans leur multiplicité, à

la volte serait un équivalent du toucher, n'en formant qu'un pis-aller, n'offrant jamais de l'objet perçu qu'un « fantôme tactile ». Les extraits rassemblés ici semblent rétorquer que c'est peut-être le toucher qui ne constitue qu'un succédané de volte.

¹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 861-862.

² Déclaration de Henry Moore pour « Henry Moore's World », *The Atlantic Monthly*, vol. 209, n° 1, Janvier 1962, p. 44. Notons que cette formule est en partie citée par Hélène Pinet dans « Moore et Rodin, une similitude d'approche », dans Daniel Abadie, Alan Bowness, Richard Cork, *et al.*, *Un siècle de sculpture anglaise*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1996, p. 167.

³ Julia Kristeva, « Les Corps vivants du statuaire », texte écrit pour l'exposition d'Alain Kirili à la Galerie Adrien Maeght, à Paris en 1985, et publié dans Alain Kirili, *Statuaire*, *op. cit.*, p. 203.

⁴ Cité par François Soulages, « Le Corps de la photographie », dans Michel Costantini (dir.), *L'invisible dans le visible / Pour une sémiotique de la sculpture*, *op. cit.*, p. 237.

⁵ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, trad. Jean Mouchard, Saulxures, Circé, 1996.

⁶ Auguste Rodin, « La Danse de Çiva », [1911], dans *Ars asiatica III*, Bruxelles et Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire et Gérard Va, Oest et C^{ie}, 1921, texte réédité avec les photographies dans Katia Legeret (dir.), *Rodin et la danse de Çiva*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 21-28. La Statue montre Çiva sous sa forme de « Roi des danseurs et des acteurs » (« natarāja »).

la manipulation que le Maître de Meudon fait subir à tout objet sculpté, l'exposant à la lumière mouvante d'une lampe pour en dévoiler les modelés secrets, le tournant entre ses paumes pour en contempler les innombrables profils¹. Alors Rodin peut donner la forme d'une volte aux fragments poétiques qu'il consacre à la statuette, scandés par des indications en italiques : « En regardant d'ensemble le Çiva » (*sic*), « Devant un profil de Çiva », « De face, devant le Çiva », « D'un autre profil de Çiva », « En regardant longuement la tête du Çiva ». C'est ce principe enfin qui organise un recueil récent intitulé *Cent vues de John Harvard* de Virginie Greene (2011). Ce mince volume rassemble cent brefs exercices de style, cent petits textes à propos du monument qui trône au centre du campus de la célèbre université. Chacun de ces textes se donne comme une « vue » – en d'autres termes, une carte postale – minutieusement datée. La photographie demeure au cœur de l'ouvrage, mais elle est devenue métaphorique. Chaque « vue » relate de mémoire l'apparence du monument en un moment précis, et la manière dont interagissent avec lui passants et touristes. Le monument devient une « statue à tout faire », « plastique² » et malléable, sur laquelle l'auteur peut projeter ses préoccupations, la réimaginant par exemple sous l'allure de Simone de Beauvoir³. Mais surtout, le rituel intime instauré par Virginie Greene remplace celui qui consiste à se prendre en photo devant l'homme de bronze. Chaque page saisit alors ce dernier *sous un nouvel angle*, tantôt littéralement – explorant le profil droit ou gauche, observant le dos – tantôt métaphoriquement. Greene livre ainsi un étonnant portrait olfactif du monument, où il apparaît qu'il est aussi nécessaire d'en faire le tour pour mieux le renifler. L'odeur qui se transforme peu à peu est aussi complexe que l'image mouvante élaborée par le regard :

D'abord une odeur de pelouse fraîche, odeur mi-acide, mi-pourrie. Puis pas grand-chose que mes narines puissent identifier. Le bronze n'a pas d'odeur. Le granit en a une, subtile et peu volatile. Il faut mettre le nez dessus pour percevoir son effluve plat et crayeux. [...] Je sens fugitivement quelque chose d'acidulé et de fruité. Je tourne autour de la statue, perds l'odeur, la retrouve. J'hésite entre framboise, fraise et mandarine⁴.

Les *Cent vues* de Virginie Greene le démontrent implicitement : le cercle de la circumambulation ouvre à l'infini la perception toujours incomplète de la statue. Une face demeure toujours dissimulée. Elle se déplace en avant à mesure que le regardeur tourne autour de la ronde-bosse pour aller voir de l'autre côté. Ainsi la statue dérobe-t-elle toujours une part d'elle-même, vouée l'inconnue. L'expérience perceptive qu'elle suscite demeure instable et lacunaire⁵.

¹ Pour une manipulation d'un buste de Vénus par le sculpteur, voir Auguste Rodin, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell* [1911], Bernard Grasset, 1997, p. 37-39.

² Virginie Greene, « Vue 52 », *Cent vues de John Harvard*, Bordeaux, L'Attente, 2011, np, successivement « Vue 77 » et « Vue 74 ». Merci à Michèle Finck de nous avoir fait part de l'existence de ce livre.

³ *Ibid.*, « Vue 34 ». La « Vue 33 », où l'auteur anime en pensée le monument, constitue un hapax dans le recueil.

⁴ *Ibid.*, Vue 51, « Vendredi 1^{er} mai, à dix-sept heures cinq ».

⁵ L'analyse de l'expérience d'une perception lacunaire, et de la manière dont s'y sont confrontés sculpteurs et théoriciens, constitue l'objet de la réflexion de Luc Richir dans *Dieu, le corps, le volume*, *op. cit.*

Cette part invisible de la ronde-bosse la destine alors à l'imprévisible. Henry Moore fait de cette propension à la surprise le pivot de plusieurs de ses œuvres, comme par exemple, un bronze intitulé *Two Piece Reclining Figure n° 3* (1961, fig. 6 à fig. 9) :

The front view doesn't enable one to foresee the back view. As you move round it, the two parts overlap or they open up and there's space between. [...] The three-dimensional world is full of surprises in a way that a two-dimensional world could never be.

La vision frontale ne permet pas de prévoir ce que sera la vision par l'arrière. Alors que vous tournez autour, les deux parties se recouvrent ou s'entrouvrent et un espace intermédiaire se dégage. [...] Le monde tridimensionnel abonde en ces sortes de surprises qui ne peuvent survenir dans le monde bidimensionnel¹.

Cette figure scindée en deux, fragmentée et percée d'espace en son centre, traduit dans l'ordre du visible l'expérience perceptive lacunaire de la sculpture : le regard est comme troué. Henry Moore, Kirili, Rilke, tous se réjouissent des surprises que recèle le voir lacunaire. Rodin s'émerveille : « il y a bien des manières de voir une belle chose. Comme des profils nouveaux apparaissent quand on se déplace, ainsi le chef-d'œuvre se transforme, en nous, selon le mouvement qu'il a provoqué dans notre esprit² ». Une tradition esthétique plus ancienne s'inquiète cependant de cette incomplétude inhérente, et loin d'en célébrer la richesse, la considère comme une pauvreté. Ainsi, en 1778 dans *La Plastique*, Johann Gottfried Herder choisit des termes volontairement dépréciatifs quand il écrit que le regardeur de la sculpture

tourne autour d'elle, cherche un repos qu'il ne trouve pas, ne cesse de changer de point de vue [...] car mille perspectives ne lui suffisent pas : dès qu'il s'arrête à l'une ou l'autre, le tableau vivant et les belles rondeurs de la *figure* se morcellent en un misérable polygone³.

La prolifération des vues menant à un « morcellement » est décrite à la manière d'un danger menaçant le regard et son unité. À en croire Herder, cet éclatement ferait obstacle à la possibilité même de percevoir le volume, raisonnement qui contredit l'expérience sensible. Ici se loge une fois de plus le malaise suscité par une statue insaisissable, opposant mille dérobades à la perception. Le voir lacunaire et cinétique dépossède un regardeur déstabilisé de la position de surplomb qui était la sienne face à l'image en deux dimensions. Les lignes fameuses où Baudelaire, dans le Salon de 1846, proclame que la sculpture est ennuyeuse partagent l'avis de Herder. Le reproche adressé est le même : la sculpture suscite un incontrôlable excès, et déborde le regard.

La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique ; le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon, et il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il

¹ Déclaration de Henry Moore pour « Henry Moore's World », *The Atlantic Monthly*, article cité, p. 44.

² Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, [1914], Denoël, 1983, p. 266.

³ Johann Gottfried Herder, *La Plastique : quelques perceptions relatives à la forme et à la figure : tirées du rêve plastique de Pygmalion*, [1778], trad. Pierre Péniçon revue par Michel Espagne et Isabelle Kalinowski, préf. Jacqueline Lichtenstein, Édition du Cerf, 2010, p. 24. Suzanne King, en intitulant son livre *A Sculptor's Reverie*, joue sur le titre de Herder.

avait songé. Un tableau n'est que ce qu'il veut ; il n'y a pas de moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue ; elle est exclusive et despotique : aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte¹.

La volte déploie une profusion infinie, et la sculpture présente « trop de faces à la fois », sous le regard éperdu d'un regardeur n'en pouvant mais. Giacometti posera à son tour des mots sur cet excès, cette prolifération accumulative et ce morcellement : « Si je vous regarde en face, j'oublie le profil. Si je regarde le profil, j'oublie la face. Tout devient discontinu. Le fait est là. Je n'arrive plus jamais à saisir l'ensemble. Trop d'étages, trop de niveaux. Le mystère s'épaissit². » Le volume de l'objet tridimensionnel confère à celui-ci l'épaisseur d'un mystère : mais ici, de nouveau, le désarroi se retourne peut-être en émerveillement. Poser le regard sur la statue, c'est prendre pleine conscience de l'inépuisable du réel.

Nous pensons indispensable qu'un travail situé à la croisée de la littérature et de la sculpture considère l'épaisseur de l'objet sculpté, le voir cinétique et lacunaire que ce dernier suscite et les surprises réservées par la volte. Beaucoup de textes cependant ne disent rien de la circumambulation. Volte il y eut autour de la statue, mais cette volte demeure cantonnée au silence de l'avant-texte. Nous voudrions risquer la proposition suivante : c'est notre corpus lui-même, dans sa multiplicité hétérogène, qui formera l'équivalent de la volte tracée par un regardeur autour d'une ronde-bosse. De la même manière que la statue montre toujours plus de profils, dans une démultiplication infinie, toujours plus de textes pourraient venir s'inscrire dans ce corpus accumulatif. La profusion des textes rassemblés aura pour fonction de révéler les nombreuses facettes, parfois contradictoires, de ces statues qui se transforment sous le regard, et qui refusent d'être réduites à une image unique.

Ce sera donc la trajectoire de notre travail, traversant un corpus multipliant les prises sur l'idée de statue, qui formera une volte. Cette dernière, s'élançant à la rencontre de ce qui n'est pas d'emblée visible, partant à la découverte de ce qui se dérobe, entretient certaines parentés avec l'exégèse. Étymologiquement, l'exégèse suggère en effet le mouvement d'aller toujours au-delà, pour conduire hors du sens manifeste³. Elle sort d'elle-même et se déborde, elle ouvre le texte au plus grand nombre de lectures possibles, de la même manière que la volte décuple les manières de regarder une ronde-bosse.

¹ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 943-944, L. Cassandra Hamrick met en parallèle ces lignes avec des extraits analogues de Théophile Gautier. Ce dernier écrit par exemple le 19 mars 1836 dans *Le Cabinet de lecture* (p. 14) : « le contour, si facilement arrêté par le peintre, leur échappe complètement. Toute surface a un côté et plusieurs profils, car on tourne autour de leur œuvre, et où le dessinateur n'a à s'inquiéter que d'un aspect, ils ont sept à huit points de vue différents à disposer d'une manière satisfaisante ». Voir L. Cassandra Hamrick dans son article « Baudelaire et la sculpture ennuyeuse de son temps » dans L. Cassandra Hamrick et Suzanne Nash (dir.), *Sculpture et Poétique, op. cit.*, p. 115.

² Alberto Giacometti, *Écrits*, préf. Michel Leiris et Jacques Dupin, éd. Mary Lisa Palmer et François Chaussende, Paris, Hermann, 1990, p. 271.

³ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007, p. 208. Didi-Huberman oppose l'« exégèse » à la lecture qui étymologiquement, dit-il, indique un lien qui se resserre. Il n'indique cependant pas quels sont les sentiers étymologiques qu'il a parcourus. Il semble qu'il ait retenu un sens assez rare de *legere*, d'où le verbe « lire » dérive : rembobiner une bobine de fil. Il faut le rappeler, *legere* signifie avant tout cueillir, recueillir, choisir (voire élire) – ce qui implique en effet une restriction – et lire.

7. Corpus et définition de l'objet d'étude : le monument

Ce que je voudrais, disait Lucien, c'est raconter l'histoire, non point d'un personnage, mais d'un endroit – tiens, par exemple, d'une allée de jardin. [...] J'avais pensé d'abord à y faire circuler des ombres, peut-être des statues... mais je crois que ce serait plus banal ; qu'est-ce que tu en penses ?
– Non, pas de statues, pas de statues, protesta distraitemment Olivier.

André GIDE, *Les Faux Monnayeurs*¹.

L'historien de la sculpture, écrivait Jacques Thuillier en 1986, est un historien heureux : c'est un « historien debout », contraint d'aller à la découverte de son objet d'étude « à coups de visites et de voyages qui demeurent presque toujours des aventures ». Sa première tâche est d'inventorier des fonds mal connus, ses publications amènent à sauver des œuvres ignorées, érodées, et souvent promises à la destruction. Enfin, un immense champ de recherche s'ouvre à lui librement, sans avoir été préalablement structuré en classifications tranchées, en écoles, en catégories stylistiques étanches les unes aux autres². De même en 2015, le chercheur en littérature et sculpture est un chercheur heureux. Lui aussi possède toute latitude d'arpenter des champs de savoir en y jetant un œil neuf, et de faire émerger des textes peu connus. Et s'il reste la plupart du temps penché à sa table de travail, il doit néanmoins à son tour se mettre debout, pour aller observer les œuvres sculptées, et entreprendre des voyages à la rencontre de la sculpture.

Le geste inaugural de celui qui désire se pencher sur la manière dont la littérature accueille la sculpture consiste avant tout à élaborer un corpus. Rien n'est possible sans cela. Il s'agit de mener un travail de fourmi, de suivre la piste d'allusions obscures de notes en bas de pages, de se mettre à l'écoute de suggestions, et de fouiller dans tous les recoins jusqu'à ce que jaillisse la trouvaille – tel le poème « Praze » du Tchèque František Halas, découvert grâce à quelques vers cités par Angelo Ripellino dans *Praga magica*. Françoise Lavocat, citant Franco Moretti, remarque avec beaucoup de raison, que « le projet de lire plus ne peut tenir lieu de méthode³ ». Mais si « lire plus » n'est pas une méthode, c'est néanmoins le seul chemin qu'il soit possible d'emprunter, (et la méthode, selon le mot bienveillant de Marcel Granet repris par Dumézil, c'est le chemin après qu'on l'a parcouru⁴).

Le processus de récolte des textes a commencé pour nous durant l'hiver 2005. Avec le temps, et la lecture, des continents de texte se sont révélés. Il est impossible de concevoir la littérature russe sans *Le Cavalier de bronze* de Pouchkine, texte fondateur sur lequel la poésie

¹ André Gide, *Les Faux Monnayeurs* [1925], Le Livre de poche, 1956, p. 14.

² Jacques Thuillier, « À propos de l'histoire de la sculpture du XIX^e siècle : réflexions sur le bonheur de l'historien », *La Sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée*, op. cit., p. 9-16.

³ Françoise Lavocat, « Le Comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », 2012, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>, consulté le 10 juin 2012. Françoise Lavocat renvoie à Franco Moretti : « Conjectures on World Literature », dans Christopher Prendergast, *Debating World Literature*, 2004, p. 149-162. : « World Literature ? Many people have read more and better than I have, of course, but still we are talking of hundreds of languages and literatures here. Reading “more” seems hardly to be the solution. » 2004, p.149.

⁴ Sur l'idée que « les formules de méthode ne seront à tout prendre que la légitimation (ou la critique) des chemins parcourus », voir François Azouvi, Yves Bonnefoy, Michel Butor, Antoine Compagnon, et al., *Jean Starobinski*, textes de Centre Georges Pompidou, Coll. « Pour un temps », 1985, p. 12

du XX^e siècle a conduit des variations innombrables. La « statue », ainsi que nous l'avons évoqué, forme un détroit imaginaire où s'engouffrent et se mêlent les eaux de plusieurs mythes et récits, parfois communs à tout l'occident (Pygmalion ou le Commandeurs), parfois appartenant en propre à une littérature donnée, comme la statue d'Hermione qui revient à la vie dans un *Conte d'hiver* de Shakespeare. D'emblée les hypotextes se multiplient. Ils ne sont pas à chercher seulement du côté des mythes mais aussi du côté de poèmes dont l'énergie irradie la littérature des statues, et travaille tantôt souterrainement, tantôt au grand jour, à même la surface des textes. Il s'agit tout d'abord de l'ode déjà évoquée d'Horace, (« *exegi monumentum aere perennius* », III, 30) dont les échos ne se répercutent pas seulement, comme on l'a entendu, chez Gautier ou Verlaine, mais bien à travers toute la littérature occidentale. On les entend aussi bien dans le Sonnet 55 de Shakespeare¹ que dans la poésie russe de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, chez Derjavine et Pouchkine, puis chez Brodsky. Le sonnet de Shelley, « *Ozymandias* » (1817), qui forme lui-même une manière de réponse à Horace, constitue une source à laquelle puise toute la littérature anglo-saxonne. Enfin, le sonnet « *Torse archaïque d'Apollon* » de Rilke (1908) constitue un troisième texte de référence à la présence insistante. Ainsi, lorsque James Merrill donne parole à deux guerriers grecs de bronze, ceux-ci déclarent avec brutalité aux touristes venus les admirer :

<i>Go. Expect no</i>	<i>Sortez d'ici. N'attendez nulle</i>
<i>Epiphany such as the torso</i>	<i>Épiphanie du genre de celle que le torse</i>
<i>In Paris provided for Rilke. Quit</i>	<i>à Paris procura à Rilke. Arrêtez</i>
<i>Dreaming of change. It is happening</i>	<i>De rêver que ça pourrait changer. C'est ici que ça se passe,</i>
<i>Whether you like it or not,</i>	<i>Là, maintenant, que ça vous plaise ou non,</i>
<i>So get on with your lives. We have done.</i>	<i>Alors au travail. Il faut poursuivre vos vies. Nous avons fini².</i>

Nous travaillons donc à partir d'un ensemble de textes demeurant ouvert, et non à partir d'un corpus limité d'œuvres ou d'auteurs. Restreindre l'étude à quelques écrivains aurait fatalement déplacé l'attention vers les liens réunissant ces derniers, au détriment d'un examen de la sculpture elle-même. La statue n'est le plus souvent présente que dans quelques mots, quelques lignes, parfois quelques pages, ou un poème complet. Parfois, mais rarement, elle inspire des romans entiers, de longs récits ou de riches essais³. La statue traverse en pointillés l'œuvre de quelques auteurs : Victor Hugo et Aragon, Maïakovski, Yannis Ritsos, Neruda, Carl Sandburg, Wallace Stevens, Robert Lowell, John Berryman, ou Brodsky, que ce dernier écrive en russe ou en anglais. Les statues sont à ce point essentielles à la poésie de Cocteau que Marguerite Yourcenar salue la parution du recueil *Clair-obscur* en 1954 par les vers suivants :

¹ William Shakespeare, Sonnet 55 : « Not marble, nor the gilded monuments / Of princes, shall outlive this powerful rhyme; [...] / When wasteful war shall statues overturn, [...] / Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn / The living record of your memory ».

² James Merrill, « Bronze », *Late Settings* [1985], *Collected Poems, op. cit.*, p. 454-455. Trad. C.G.

³ *Le Faune de Marbre* de Hawthorne (1860), *Le Monument* d'Elsa Triolet (1957), *Paris ou la Révolte des statues* de Marcel Sauvage (1932), *Les Statues* de Marcel Brion (1939), *Méditation sur la difficulté d'être en bronze* de Roland Dubillard (1972), *Les Jardins statuaires* de Jacques Abeille (1982).

Clair-obscur : pour Jean Cocteau
 Clair-obscur, ombre insidieuse
 Où bougent sans bruit des statues,
 Une voix mélodieuse
 Y murmure les choses tues.

Énigmes que le cœur résout,
 Secrets achetés fort cher,
 Tout sage est l'élève d'un fou,
 Toute âme s'instruit par la chair¹.

Les auteurs écrivent à la fois sur les œuvres sculptées qui leurs sont contemporaines, et sur les œuvres du passé, ce qui brouille les chronologies, ou du moins crée des feuillements temporels. La statue est un objet qui traverse toutes les époques, tous les mouvements littéraires et stylistiques, toutes les frontières géographiques et langagières. On la rencontre aussi bien dans la poésie la plus ardue que dans des romans de science fiction sans ambition, dépourvus de littéarité, ou dans des vers patriotiques fortement déplaisants à notre sensibilité du XXI^e siècle. Elle met à mal les distinctions entre majeur et mineur. Elle instaure une porosité entre les genres littéraires. L'exemple de la critique d'art d'Apollinaire est parlant : le motif fantastique de l'animation des statues, loin de se cantonner aux limites de la prose narrative, déborde et se retrouve dans les articles de presse signés par le poète quand il doit rendre compte d'expositions².

Ni la question des genres, ni celle des mouvements littéraires ou stylistiques, ni celle des époques et des chronologies, ni celle non plus des domaines linguistiques, ne s'avèrent pertinentes pour guider le choix parmi la profusion de textes qui se découvrent alors. Comment dès lors organiser en corpus ce foisonnement ? Comment parvenir à « construire des comparables³ », selon l'injonction impérative de Marcel Détiene ? Puisque nul critère d'ordonnement ne se découvre dans la littérature, c'est du côté de la sculpture qu'il faut les chercher. C'est à partir de la statue elle-même qu'une cohérence doit être construite. C'est en cela que ce travail, qui appartient pleinement à la recherche en littérature, espère aussi ne pas négliger le sculptural.

La lecture attentive des textes qui accueillent les statues révèle alors que ces dernières sont toujours *situées*. L'existence dans un espace qu'elle partage avec celui qui la regarde oppose vigoureusement la sculpture à la peinture. Cette dernière en effet ouvre son propre espace, fictif, dont rien ne sort, que rien ne peut rejoindre, qui est entièrement contenu en soi-même. L'œuvre en deux dimensions, délimitée par les rebords de la toile, du papier, ou du cadre, ne partage pas l'espace⁴. Dans des lignes qui se rapprochent de celles de Michel Serres,

¹ Marguerite Yourcenar, *Les Charités d'Alcippe*, [1956], Gallimard, 1984, p. 74.

² Voir l'article de Peter Read, « "Et moi aussi je suis sculpteur", Mouvement, Immobility and Time in the Fictional Sculptures of Apollinaire » dans *From Rodin to Giacometti*, *op. cit.*, p. 75-84

³ Marcel Détiene, *Comparer l'incomparable. Oser expérimenter et construire* [2000], Éditions du Seuil, 2009, p. 11, p. 42-62, et *passim*.

⁴ Voir la réflexion de Georg Simmel dans *Le cadre et autres essais*, trad. Karine Winkelvoss, Gallimard, 2003.

l'historienne de l'art Paola Mola définit en revanche la sculpture comme le rapport d'un objet à un lieu intense, galvanisé par l'énergie d'un événement :

Sculpture est corps niché dans un lieu ou qui sur un lieu se dresse et dans lequel il s'enfonce, le lieu qui est la raison même de son existence. Lieu d'événements, d'épiphanies, de morts, de batailles ou de catastrophes, lieu du rite et du sacrifice. Lieu où quelque chose s'est passé ou continue cycliquement d'arriver. Quelque chose qui persiste au-delà de la durée mortelle et que nous avons recueilli, ne pouvant le définir, sous le mot vague de « sacré ». Dieux ou mémoire humaine, *c'est ce quelque chose en un lieu* que la Sculpture a été appelée à incorporer¹.

Les statues instituent le lieu et en façonnent les significations. Réciproquement, les lieux où sont érigées les statues déterminent les usages et les fonctions de celles-ci. Baudelaire le sait, qui construit son admirable « Salon de 1859 » en égrenant les statues selon les lieux où elles se dressent. Starobinski, méditant sur ces pages, incite alors à son tour penser à notre rapport aux statues selon les lieux où on les rencontre : ateliers d'artistes, musées, églises, cimetières, palais, places publiques, jardins². L'historien de la sculpture Thierry Dufrêne enfin le confirme en toutes lettres : « Écrire la sculpture, c'est exprimer par des mots le rapport de la sculpture à *son* lieu³ ». Et il ajoute : « Le développement légitime d'une écriture de spécialité, critique d'art et histoire de l'art, a parfois négligé le rapport privilégié de la sculpture au lieu, [...] pour insister davantage sur la personnalité artistique du sculpteur, sur la philologie des formes et des techniques ». Lorsqu'elle accueille la sculpture, la littérature offre donc enfin la chance de s'approcher de la statue en son lieu, c'est-à-dire, selon une belle expression de l'architecte Jean-François Pirson, de considérer le corps à corps qui relie la sculpture au monde : la densité de l'œuvre sculptée participe « au poids du monde⁴ ».

Ce que nous avons choisi d'étudier, ce n'est donc ni la *statue* en train d'être façonnée dans l'atelier du sculpteur, ni celle qui se retire à l'écart, protégée dans les musées ou les glyptothèques⁵, ni celle encore qui orne le secret des demeures et des palais, mais *le monument* : l'effigie qui tire sa force de sa situation en un lieu spécifique et qui partage l'espace avec son regardeur.

D'emblée ce mot de « monument » introduit une polysémie gênante qu'il convient de clarifier. Dans la langue courante, « monument » désigne fréquemment un bâtiment, un édifice remarquable par son intérêt historique, archéologique ou esthétique. Nous n'employons jamais le mot selon cette acception, mais au sens plus restreint d'« ouvrage de sculpture formant un dispositif figuratif ou symbolique à valeur commémorative ». En

¹ Paola Mola et Marielle Tabart, *Brancusi, l'œuvre au blanc*, *op. cit.*, p. 15. Il faut rappeler que Brancusi se préoccupait vivement de la place de sa sculpture dans l'espace, comme le prouve notamment son travail pour concevoir l'ensemble de monuments intitulé *La Voie des Héros*, érigé à Târgu Jiu en Roumanie (1937).

² Jean Starobinski, « Le Regard des statues (sur la généalogie des fêtes galantes) », article cité, p. 45.

³ Thierry Dufrêne, « Écrire la sculpture en son lieu », dans Ivanne Riolland (dir.), *Écrire la sculpture*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Jean-François Pirson, *Aspérités en mouvement*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000, p. 83.

⁵ Roman Jakobson achève son essai sur Pouchkine sur une phrase aux accents oraculaires : on ne peut voir les statues remodelées par Pouchkine « dans nulle glyptothèque », « La Statue dans la symbolique de Pouchkine », *Questions de poétique*, *op. cit.*, p. 183.

d'autres termes, ce qui retient notre attention, ce sont les effigies de bronze et de marbre, debout sur leurs piédestaux, les « Messieurs en redingote qui peuplèrent nos carrefours¹ ».

Selon Rosalind Krauss, le monument fonctionne à l'intérieur d'une grammaire réglant le rapport de la forme à l'usage. Deux éléments disparates le composent, d'une part la littérarité du site, « avec son espace physique immergé dans le temps historique », et ce que l'historienne de l'art nomme la « représentation », c'est-à-dire l'œuvre plastique, le dispositif figural ou abstrait, « espace virtuel structuré de manière symbolique ». Un troisième élément, le socle, intervient fréquemment pour relier le site à la représentation. C'est alors dans cette relation, qui dévoile quelque chose de la signification du site, que le monument trouve son « efficace ». Une œuvre échouant à engager une relation conceptuelle avec le lieu où elle se dresse ne saurait, aux yeux de Krauss mériter le nom de monument². Il s'agit, dans ces pages, des statues destinées à la ville, conçues pour être érigées au coin des rues et sur les places³. Il s'agit de la sculpture qui se dresse dans l'espace public, au cœur de la vie même, et que chacun rencontre de manière libre et fortuite. Il s'agit de la manière dont la littérature s'empare du monument, dont Paul Claudel imagine que déjà durant la Grèce antique il était consubstantiel à la ville : « De la pierre même dont la cité est construite, on fit ces habitants immortels⁴ » dit-il à propos des statues des dieux, des héros et des vainqueurs des jeux.

Objet officiel, édifié par le pouvoir, le monument se forme de la sédimentation de strates politiques, mémorielles et historiques. À partir du XIX^e siècle et au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, il s'avance en proue de la création sculpturale, comme le démontrent successivement les œuvres de David d'Angers, de Rude, de Rodin, de Brancusi ou de Henry Moore. Il rassemble, condense et exacerbe en effet la plupart des questions brassées par l'art de la sculpture, tout en y superposant des problèmes qui le concernent en propre. La littérature, quand elle s'empare du monument, s'intéresse aussi bien à des chefs-d'œuvre incomparables, qu'aux artefacts les plus conventionnels. Fréquemment, le critère de la valeur artistique passe au second plan. En effet, si les XIX^e et XX^e siècles voient l'avènement du règne de l'œuvre d'art, les monuments ne relèvent pas de cette seule logique. Ils constituent en même temps une réserve d'« images », au sens que l'historien de l'art et anthropologue des représentations Hans Belting donne à ce mot : « Nous vivons avec des images et nous comprenons le monde en images⁵ ». De celles-ci, l'homme n'est pas maître ; il y est livré, « encore qu'il n'ait de cesse de vouloir les dominer ». Belting écrit : « Les images ne sont de la compétence des historiens de l'art que depuis qu'elles sont collectionnées

¹ Louis Aragon, « Picasso », préface à *Picasso, sculptures, dessins*, catalogue d'exposition, Paris, Maison de la pensée française, 1950, p. 5.

² Rosalind Krauss, « Échelle / monumentalité, modernisme / postmodernisme : la ruse de Brancusi », Dominique Bozo et Margit Rowell (dir.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, op. cit., p. 247.

³ On remarquera, autre exemple de cécité, que Philippe Hamon consacre un livre à la multiplication des images dans la société du XIX^e siècle, mais qu'il fait à peine allusion à la présence des monuments dans son chapitre sur les images dans la rue : *Imageries, littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 147 et 149.

⁴ Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire », *Œuvres en prose*, op. cit., p. 272.

⁵ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Gallimard, 2004, p. 18.

comme tableaux et cautionnent les règles de l'art. Là où elles provoquent encore des combats pour la foi, il n'est pas besoin de critique d'art¹. » En un mot, on contemple l'œuvre d'art mais on croit à l'image. Or les monuments exigent une foi : ils requièrent que le regardeur adhère à ce qu'ils représentent, et ils réclament de leur regardeur engagement et fidélité à cela qu'ils représentent ; ils provoquent donc parfois des refus. Ils deviennent alors l'occasion de combats passionnés, et subissent fréquemment des mauvais traitements, des violences et des destructions volontaires. La littérature se fait l'espace d'exploration de ce qui, dans ces images que sont les monuments, ne relèvent pas seulement d'enjeux esthétiques. Pour comprendre la « rapport vivant à l'image² » que suscite le monument, il faudra étayer l'histoire de l'art à l'anthropologie des représentations, dans l'espoir que ces deux disciplines se complètent pour bâtir une connaissance de notre objet³.

Pour définir plus précisément le monument, tournons-nous vers un texte pionnier où le viennois Aloïs Riegl entreprend pour la première fois dans l'histoire de l'art de détacher cet objet de sa valeur artistique, afin de récapituler les valeurs et les significations qui lui sont inconsciemment accordées :

Par monument, au sens le plus ancien et véritablement originel du terme, on entend une œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou de telle destinée (ou des combinaisons de l'une et de l'autre). Il peut s'agir d'un monument de l'art ou de l'écriture, selon que l'événement à immortaliser est porté à la connaissance du spectateur avec les seuls moyens d'expression des arts plastiques, ou à l'aide d'une inscription ; le plus souvent, les deux genres sont associés⁴.

Le critère déterminant qu'Aloïs Riegl introduit ici est celui de la référentialité : ce qui définit le monument, c'est sa capacité de renvoyer à un fait réel lui étant extérieur (guerrier ou grand homme, bataille, découverte, institution d'un régime politique...), à quelque chose qui précède l'œuvre sculptée et s'est réellement produit. Le texte s'empare alors du monument pour sonder la représentation de l'histoire et la connaissance du passé, ce qui pourra l'amener à se demander ce qui est transmis d'une catastrophe et de sa souffrance. Henry Moore, dans une conférence sur la place de l'artiste dans la société, prononcée à l'Unesco en 1952, rappelle que « plus encore que le peinture (généralement destinée à orner des intérieurs) la sculpture est un art public » qui pousse à « étudier les rapports de l'artiste avec la société ». Le

¹ Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Le Cerf, 1998, p. 11.

² Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 18. Dans *Image et culte* (op. cit., p. 11), Belting constate que prises une à une, les disciplines académiques sont chacune trop étriquées quand il s'agit de l'image.

³ Gilbert Durand faisait lui-même de l'imaginaire un tissu conjonctif entre les disciplines, ainsi qu'il l'expose dans son article « L'Imaginaire, lieu de 'l'entre-savoirs' », *Champs de l'imaginaire*, Gilbert Durand, Textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996, p. 215-227.

⁴ Aloïs Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* [1903] : *Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, traduction française : Daniel Wiczorek, Éditions du Seuil, coll. « Espacements », 1984, p. 35. Ce texte révèle les enjeux souterrains des questions de préservation, restauration et destruction, afin de mettre en place des lois sur la conservation des monuments.

sculpteur est alors celui qui « travaille à l'intention de la collectivité¹ ». Voilà pourquoi Victor Hugo, Carl Sandburg, Aragon, Maïakovski, Yannis Ritsos et Neruda, reviennent tous avec tant de constance aux monuments. Ces auteurs, il faut le remarquer, sont réunis par certaines affinités politiques et par leur engagement social. Hugo peut être considéré comme un républicain de tendances radicales, Sandburg comme un socialiste radical, et tous les autres, sont communistes avec des nuances diverses. Leur intérêt aigu pour le monument accompagne le souci tendu vers ceux qui souffrent et qui ont peu, vers la misère, et en un mot, vers le réel. Si la statue en train d'être ciselée à l'atelier aiguille vers une exploration de la sculpture comme paradigme de création, la statue qui se dresse dans les rues, introduit donc des questions d'une tout autre teneur : elle interroge le partage de l'art et du réel, et leurs possibilités de transformations mutuelles. Elle postule leur porosité, et émet parfois l'espoir d'une participation de l'œuvre à l'existence. Elle permet de considérer les puissances et pouvoirs dont rayonne l'œuvre une fois achevée, quand elle est appréhendée selon les effets qu'elle exerce sur celui qui la regarde.

Riegl retourne au *monumentum* de la Rome antique, document d'archive ou objet concret, tel le tombeau. La source étymologique abreuve donc encore une fois l'équivalence entre écriture et sculpture. En suivant l'étymologie du verbe *moneo*, « j'avertis », dont dérive *monumentum*, François Choay, qui commente Aloïs Riegl, propose une définition cruciale du monument tel que le comprend le XIX^e siècle : il est « l'artefact qui nous interpelle pour nous faire nous ressouvenir² ». L'anthropologue Marc Augé dans *Le Dieu Objet* fait alors du monument le « témoin » : « Du passé, nous, nous gardons des monuments. Le monument, c'est l'objet fait par d'autres que nous, d'autres [... qui vivaient] au futur antérieur³ ». En d'autres termes, le monument constitue un mode de connaissance d'un réel dont on n'a pu être soi-même témoin. Il fonde la relation de l'homme à un passé dont il n'a de connaissance que fragmentaire, incomplète et fautive. Le monument constitue « l'énigme d'une représentation présente du passé absent⁴ », selon une formule de Paul Ricœur.

La plupart des définitions du monument font ainsi la part belle à la transmission, à l'instauration d'une communication entre les époques, à l'opération imaginaire que cet objet prétend accomplir sur le temps en le condensant dans l'espace. Et cependant, définir le monument uniquement par sa fonction mémorielle, c'est en simplifier excessivement les usages. Le monument noue l'enjeu de mémoire et l'enjeu de pouvoir. Dès l'Antiquité le

¹ Henry Moore, « The Sculptor in Modern Society », intervention prononcée à Venise le 11 août 1952 à la Conférence internationale des artistes organisée par l'Unesco. Traduction française : *Le Sculpteur dans la société moderne*, sans mention de traducteur, Caen, L'Échoppe, 2000, p. 9 puis p. 17.

² Françoise Choay, préface à Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, *op. cit.*, p. 11.

Car si le monument, c'est-à-dire (étymologiquement) l'artefact qui nous interpelle pour nous faire nous ressouvenir, fait partie d'un « art de la mémoire » universel, qu'on trouve pratiquement dans toutes les cultures, l'invention du monument historique est solidaire de celle des concepts d'art et d'histoire.

³ Marc Augé, *Le Dieu objet*, *op. cit.*, p. 32.

⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, p. 511. La formule de Paul Ricœur ne concerne pas le monument en particulier mais s'inscrit dans le contexte d'une réflexion plus générale sur l'histoire.

monument a constitué l'un des moyens privilégiés grâce auxquels le chef affirmait son pouvoir. La sculpture monumentale

a en principe pour finalité avouée ou inavouée d'impressionner et de soumettre les hommes. Elle est souvent une matérialisation d'un délire de puissance des détenteurs du pouvoir politique ou religieux, et l'expression à peine voilée d'une violence démesurée¹.

Et il n'est qu'à songer aux innombrables monuments colossaux dressés par les régimes totalitaires au cours du XX^e siècle. Le monument exalte les individus (du monarque au dictateur), mais il est aussi brandi par les peuples. À partir de la fin du XVIII^e et au cours du XIX^e siècle le monument devient l'un des objets privilégiés grâce auxquels les nations tentent de façonner leur image afin de comprendre qui elles sont, en particulier aux moments où elles combattent pour leur indépendance.

Michael North, qui s'est penché sur la manière dont la poésie moderne recourt aux monuments, souligne alors la complexité de ces derniers. Ils résument les sociétés qui les érigent. Ils en présentent en raccourci tous les enjeux² – à la fois de manière délibérée et involontaire. Ainsi en va-t-il par exemple du *Monument au Maréchal Kellermann* dressé sur la place Broglie de Strasbourg, œuvre de Léon-Alexandre Blanchot inaugurée en 1935, dont les inscriptions rédigées en français et en allemand, témoignent de la situation géographique et linguistique très complexe de l'Alsace. Ainsi en va-t-il encore du *Monument à Gutenberg*, œuvre de David d'Angers érigée à Strasbourg en 1840 (fig.10). L'inventeur de l'imprimerie, debout devant une presse (fig.12), brandit une page, imprimée des mots de la Genèse : « Et la lumière fut » (fig.11). Ce monument commémore la mise au point des caractères mobiles à Strasbourg, et la transforme en une re-création du monde grâce à l'inventivité humaine. Le *Gutenberg* placé face à la cathédrale alsacienne incarne dans le bronze et l'espace le conflit décrit dans la plus célèbre des pages de *Notre-Dame de Paris*. « Ceci tuera cela : l'imprimerie tuera la bible sculptée dans la pierre que constituent les églises. Et de même, semble proclamer le *Gutenberg*, l'instruction, dont les livres forment le fondement, viendra à bout de tous préjugés religieux. L'œuvre de David annonce la foi dans le progrès qui illumine les esprits (« Et la lumière fut »). Ce monument résume nombre des oppositions qui divisent la société française en 1840 : antagonisme entre les monarchistes d'une part, qui viennent de reprendre le pouvoir et d'instaurer la censure, et d'autre part les républicains, qui en exaltant l'invention de l'imprimerie prônent la liberté d'expression ; frictions entre anticléricalisme, catholicisme à tendance ultramontaine, et protestantisme. Les catholiques s'offusquent de ce que *Gutenberg* soit présenté comme un précurseur de Luther, lequel apparaît sur l'un des bas-reliefs cantonnant le piédestal³. Ces reliefs montrent les bienfaits dispensés par l'imprimerie, à travers l'action des grands hommes sur chaque continent. L'imprimerie est ainsi présentée

¹ Eric Valentin, « Les anti-monuments de Claes Oldenburg », dans Françoise Coblence, Sylvie Couderc, et Boris Eizykman (dir.), *L'Esthétique de la rue*, L'Harmattan, 2008, p. 44.

² Michael North, *The Final Sculpture*, op. cit., p. 30 : « They are microcosmic summations of entire cultures ».

³ David fut contraint de modifier le bas-relief en question en plaçant Bossuet aux côtés du père de la Réforme. Lors de l'inauguration du monument, fut récité un poème intitulé « Gutenberg et Luther » (de Theodore Klein).

comme le principe et l'origine de la déclaration d'indépendance des Etats-Unis (fig.13). Ces reliefs révèlent alors comment les Français perçoivent les peuples des autres continents. Les Indiens sont représentés accroupis, nus dans le coin inférieur droit du relief de l'Amérique. De même les Noirs, dont la nudité tranche sur les Européens soigneusement vêtus, ne peuvent se mettre debout sans l'aide des Blancs venus délier leurs liens (fig.14, David a représenté l'Abbé Grégoire et les abolitionnistes anglais Wilberforce et Clarkson). Un Africain se jette aux pieds de son libérateur pour lui embrasser les genoux. Le regard favorable que David porte sur l'abolitionnisme ne fait aucun doute, alors qu'en 1840 l'esclavage avait toujours cours dans les colonies françaises. C'est néanmoins du fond des préjugés de son époque qu'il représente l'homme noir.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, la construction de mémoriaux conservant le souvenir des génocides et des crimes contre l'humanité continue de réveiller les passions et les indignations¹. L'attention portée aux inaugurations d'effigies honorant les individus particuliers s'est cependant passablement estompée², aussi faut-il accomplir un effort de reconstitution historique et sociologique pour prendre la mesure de ce qu'elles impliquaient naguère. Au XIX^e siècle et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la construction de monuments dans les villes est un processus long, onéreux, fréquent, qui concerne et implique les membres de la société dans leur plus grand nombre. Chaque projet est annoncé et débattu dans les journaux, déchaînant les polémiques et les campagnes d'opinion virulentes, indignées³. Les constructions nécessitent en général la constitution de comités, l'organisation de « concours » entre sculpteurs, l'exposition publique des modèles soumis par ces derniers, la commande auprès des artistes choisis, et la récolte de moyens de financement, souvent sous la forme de souscriptions publiques⁴. Des joutes poétiques sont lancées, où les citoyens sont appelés à écrire des vers pour célébrer les nouvelles effigies⁵. Le monument n'est donc jamais sans texte. Inscriptions gravées, odes, hymnes, et dans certains

¹ Ainsi que l'attestent les scandales autour de la construction à Berlin du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*), conçu par Peter Eisenman et Buro Happold, inauguré le 10 mai 2005.

² Ainsi le sculpteur russe Zourab Tsereteli a offert en 2010 à la Mission catholique polonaise de France un monument représentant le pape Jean-Paul II. S'il a été très compliqué pour les Polonais d'obtenir la permission d'ériger ce monument dans l'espace public, l'inauguration elle-même, le 15 octobre 2014, dans le square Jean XXIII longeant la Cathédrale Notre-Dame de Paris, est passée complètement inaperçue, et nul ne semble avoir conscience de la présence de l'effigie de bronze, pourtant fort massive.

³ Voir les textes de presse réunis sous la direction André Guyaux dans *La Querelle de la statue de Baudelaire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

⁴ Sur toutes ces questions pratiques, voir la section « Mécanisme de choix et financement » dans le catalogue de l'exposition *La Sculpture au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 216-239.

⁵ Quelques exemples demeurés à la postérité : en 1819, des Jeux floraux de Toulouse proposent un concours sur la statue d'Henri IV. C'est le jeune Victor Hugo qui emporte le Lys d'or, pour son ode sur « Le Rétablissement de la statue d'Henri IV » [février 1819], *Odes et Ballades, Œuvres poétiques I « Avant l'exil 1802-1851 »*, éd. Pierre Albouy, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 310 et suivantes. Lamartine avait lui aussi participé et écrit une ode, dont d'amples extraits sont cités dans sa lettre du 8 août 1818 au Comte de Virieux. Voir Alphonse de Lamartine, *Correspondance*, t. II 1813-1820, Hachette et Furne, 1873, p. 217-219. Voir aussi les vers du jeune Théodore de Banville sur « Le Monument à Molière », pour le concours proposé par l'Académie en 1843, *Œuvres poétiques complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 328-334.

pays, prières, forment une première enveloppe textuelle, qui accompagne les monuments, et qui nourrit la littérature lorsqu'elle s'empare à son tour de ces objets. Les inaugurations constituent en elles-mêmes de grandes fêtes et d'amples spectacles, se déroulant parfois sur plusieurs jours, et dont les modalités varient selon les pays. La société entière est appelée à se rassembler et à participer, chantant en chœur, écoutant les discours, admirant des illuminations, acclamant des processions où défilent enfants, soldats, anciens combattants, ou représentants des chambres de commerce. D'autres cérémonies suivent encore à dates fixes, et l'on vient déposer fleurs et couronnes devant les monuments. Ainsi, l'existence du monument s'entremêle à la vie quotidienne.

Peut-être faut-il alors pousser encore plus loin dans la foulée de Michael North : le monument en occident au XIX^e siècle et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale semble relever de ce que Marcel Mauss nomme le « fait social total¹ » dans la conclusion de *L'Essai sur le don*. Le « fait social total » implique tout à la fois les domaines domestiques et politiques, juridiques, économiques, religieux et esthétiques, liste à laquelle on pourrait ajouter l'éducation, les sphères intellectuelles, morales et déontiques. Le monument met en branle la totalité de la société et de ses institutions.

Un tel objet d'étude pose donc le défi de bâtir un corpus à sa mesure, et impose nécessairement une approche thématique. Le corpus étudié en ces pages rassemble des textes écrits entre le début du XIX^e siècle, et le début du XXI^e siècle. Il concerne un espace vaste : l'Europe, la Russie et l'Amérique du Nord, tout en poussant une incursion jusqu'au Chili à travers la poésie de Neruda. En d'autres termes, ce corpus épouse les évolutions historiques et géographiques de l'aventure de la monumentalité. Dans le cadre que nous nous donnons l'exhaustivité est impossible, et elle n'est pas même souhaitable. Nous espérons néanmoins que l'échantillon de textes récoltés, puisse en tenir lieu, par son ampleur et sa diversité². Nous n'avons voulu exclure aucun genre littéraire, mais c'est un corpus non dramatique qui a émergé. Si les monuments abondent dans la poésie, la prose narrative, les écrits de voyage et les essais, il n'en va pas de même en effet au théâtre, sans doute parce que l'espace de la scène n'est pas propice à la représentation de la ville³. Il semble *a priori* que la présence des objets sculptés pose de toutes autres questions que celles qui nous préoccupent : le regard cinétique de la volte, qui repose sur un déplacement du regardeur, est par exemple absolument interdit au spectateur de théâtre, chevillé à son fauteuil. Du XIX^e au XXI^e siècle, on érige et on déboulonne les monuments à tour de bras. Louis-Michel Gohel, actuellement conservateur

¹ Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* [*L'année sociologique*, t. I, 1924], Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012, p. 234-237.

² Nous avons néanmoins été guidée par nos préférences pour les littératures anglophones, russe et d'Europe centrale, qui nous sont aussi les plus familières. Les littératures espagnoles, portugaises et scandinaves n'apparaissent pas du tout, dans la mesure où ces domaines nous demeurent nettement moins connus.

³ Il faut tout de suite nuancer. D'une part Andreï Biély a écrit pour la scène une adaptation de son roman *Péttersbourg* où le Pierre le Grand de Falconet joue un rôle crucial – nous réservons l'étude de cette pièce pour un futur travail. D'autre part, la pantomime (par exemple aux Funambules) montre des saynètes où Pierrot tombe amoureux d'une statue qui s'anime. On en retrouvera un écho dans *City Lights* de Charlie Chaplin (1931) : Charlot se voit prisonnier du monument *Peace and Prosperity* au moment de l'inauguration de ce dernier.

en chef des Musées de la Manche, présente, en s'appuyant sur les recherches de Maurice Agulhon, le XIX^e siècle comme le « *siècle de la ville sculptée*¹ ». Le cœur du XX^e siècle, quant à lui, voit un triste avènement du monumental, dans la mesure où les régimes totalitaires font du monument un moyen d'expression privilégié. La littérature russe, qui doit déjouer la censure, garde la trace discrète d'usages soviétiques de la statuaire, et des déboulements qui se produisirent durant la déstalinisation. Finalement, durant les dernières décennies du XX^e siècle, s'instaurera une renégociation de la monumentalité à travers un dialogue, renouvelé sous de nouveaux auspices, entre la ville et le monument². Antoinette Le Normand-Romain et Anne Pinget notent : « Après la Seconde Guerre mondiale, dans les villes bouleversées, la sculpture reprend progressivement son rôle monumental et investit à nouveau l'espace urbain. C'est sur la scène américaine que se joue alors une aventure sculpturale aussi déterminante que celle qui a marqué l'évolution de la peinture contemporaine ». Voilà qui explique en partie pourquoi au XX^e siècle la sculpture demeure une préoccupation aiguë dans la littérature américaine – et tout particulièrement chez des poètes majeurs comme Wallace Stevens et Robert Lowell – alors que son importance s'amenuise en Europe.

L'histoire du monument public est avant tout celle d'un arrachement de l'image au sacré. Durant des siècles, en Europe, la représentation en volume dans l'espace public constitua l'apanage de ceux dont la personne reflète l'éclat du divin : les rois et les saints. Le monument équestre formait le privilège exclusif des chefs politiques, et tout particulièrement des monarques. L'homme profane, l'homme ordinaire n'aurait su avoir de statue. Cet état de fait s'ébranle en France à la fin du règne de Louis XIV, et se modifie en profondeur durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il devient peu à peu admis dans les mœurs d'honorer la vertu des grands hommes exemplaires en leur dressant des monuments³. La gloire d'un grand roi rayonne aussi à travers la gloire des guerriers, poètes, et dramaturges illustres de son règne⁴. La représentation des grands hommes, d'abord subordonnée à celle du roi, prend alors progressivement son autonomie. L'abbaye de Westminster à Londres forme une sorte de prototype : elle rassemble les monuments funéraires des Anglais les plus illustres, et possède notamment un « coin des poètes » (« Poets' Corner »), au centre duquel trône le *Shakespeare*

¹ Louis-Michel Gohel, « Sculpture et architecture au XIX^e siècle, dialogues et conflits », dans *La Sculpture au XIX^e siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture, op. cit.*, p. 276-277 : « Statues nichées, Victoires et renommées des écoinçons, groupes sculptés servant d'amortissement aux colonnes et aux pilastres, nymphes, muses, *putti* et génies étendus sur les rampants des frontons, la sculpture monumentale du XIX^e siècle prolonge la tradition classique. En réalité, le vrai changement est quantitatif. En effet jamais l'architecture n'a fait une telle consommation de statuaire et de sculpture décorative au point que Maurice Agulhon a pu proposer comme définition possible du XIX^e siècle, *le siècle de la ville sculptée* ».

² Introduction à Antoinette Le Normand-Romain *et al.*, *La Sculpture. L'Aventure de la sculpture moderne – XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*, p. 7. Voir les différents chapitres consacrés au renouveau du monument et de son dialogue avec la ville.

³ Sur cette évolution, voir June Hargrove, *Les Statues de Paris, la représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Anvers, Fonds Mercator et Paris, Albin-Michel, 1989, p. 12-29.

⁴ De 1708 à 1718, Titon du Tillet travaille au projet d'un *Parnasse français* : sur un rocher (le Mont Parnasse), les effigies des écrivains illustres sont éparpillées. Au sommet, Louis XIV en Apollon doré, règne sur les Muses.

de William Kent et Peter Scheemaker (1740). Il n'est plus qu'à transformer ces tombeaux en monuments commémoratifs, et à les dresser à l'air libre. De 1720 à 1735, William Kent met en chantier à Stowe son Temple dédié aux Anglais de mérite, rassemblant des bustes. Un monument à Haendel, œuvre de Louis-François Roubiliac est érigé en 1738 à Vauxhall. Dans les années 1750, Frédéric le Grand entreprend d'honorer les généraux prussiens à Berlin. À Saint-Petersbourg, la statue pédestre du Général Souvorov, œuvre de Mikhail Kozlovsky (1801), serait le premier monument profane de Russie. Napoléon, la même année, lance à Paris le projet d'un *Monument au général Desaix*, qui devait être représenté nu et en pied (comme le serait le *Wellington* de Westmacott, à Londres, en 1822). Le *Nelson's Pillar* de Dublin date de 1808, la Colonne Nelson à Montréal en 1809, tandis que, durant les années 1820, les tout jeunes Etats-Unis commencent à leur tour à ériger des monuments (la colonne de Washington à Baltimore, avec un statue à son sommet, date de 1815). En France, la Révolution française prolonge et amplifie ce qui s'est amorcé durant les Lumières : elle détruit les portraits du roi, et rend hommage aux individus les plus vertueux. Les régimes se succèdent rapidement au cours du XIX^e siècle. Tous mettent en place des programmes monumentaux pour orner Paris et les villes de province. Seule la III^e République aura le temps d'ériger de très nombreux monuments, mais elle ne fera que porter à son apogée un phénomène lui préexistant. Elle élève alors des centaines d'effigies à ses grands hommes, faisant figure de saints laïcs. L'admiration collective portée à leurs images doit servir à contrer la dévotion vouée aux saints religieux, dont les statues parsèment elles aussi l'espace public. Il s'agit de combattre le catholicisme sur son propre terrain.

L'énumération menée ci-dessus le prouve : si les recherches sur la monumentalité ont toujours accordé une place privilégiée à la France, l'histoire du monument s'écrit pourtant de manière convergente, avec des décalages temporels plus au moins prononcés, à travers toute l'Europe, la Russie, et l'Amérique¹. Se mettre à l'écoute de la littérature permet d'enfin décentrer le regard. Ainsi deux romanciers, l'un américain et l'autre roumain, montrent en parallèle la ville sculptée par le XIX^e siècle. Ils confient tous deux au procédé de l'énumération le soin de refléter la surcharge de l'espace urbain. On lit chez Anaïs Nin en 1964 :

Vienna was the city of statues. They were as numerous as the people who walked the Streets. They stood on the top of the highest towers, lay down on stone tombs, sat on horseback, kneeled, prayed, fought animals and wars, danced, drank wine and read books made of stone. They adorned cornices like the figureheads of old ships. They stood in the heart of fountains glistening with water as if they had just been born. They sat under the trees in the parks summer and winter. Some wore costumes of other periods, and some no clothes at all. Men,

¹ Deux livres permettent de s'extirper d'une perspective par trop centrée sur la France. D'une part la somme de Horst Woldemar Janson, *Nineteenth Century Sculpture* (Londres, Thames and Hudson, 1985), qui embrasse la période s'étendant de 1776 à 1905, accorde attention aussi bien à la France, l'Italie, l'Angleterre et la Prusse qu'à la Scandinavie (avec l'œuvre de Thorvaldsen), la Russie et l'Amérique. En intégrant cette dernière, Janson ouvre des perspectives uniques pour l'histoire de l'aventure de la monumentalité. D'autre part, l'excellent livre de Sergiusz Michalski, *Public Monuments, Art in Political Bondage, 1870-1997*, Londres, Reaktion Book, 1998, focalisé sur l'Europe, mais dont l'un des nombreux mérites consiste à faire des incursions au Moyen-Orient.

women, children, kings, dwarfs, gargoyles, unicorns, lions, clowns, heroes, wise men, prophets, angels, saints and soldiers preserved for Vienna an illusion of eternity.

Vienne était la ville des statues. Il y en avait autant que de gens dans la rue. Elles surmontaient les plus hautes tours, étaient couchées sur les tombeaux de marbre, se tenaient à cheval, s'agenouillaient, se battaient, priaient, dansaient, buvaient et feuilletaient des livres de pierre. Elles ornaient des corniches, pareilles à des figures de proue. Elles se dressaient au cœur des fontaines, ruisselantes d'eau, comme si elles venaient de naître. Été comme hiver, elles étaient assises sous les arbres dans les parcs. Certaines portaient des habits d'une époque révolue, et d'autres n'avaient pas de vêtements du tout. Hommes, femmes, enfants, rois, clowns, héros, saints, prophètes, sages, anges et soldats préservaient dans Vienne l'illusion de l'éternité¹.

Le romancier roumain Mircea Cărtărescu pour décrire Bucarest en 1996 bâtit un paysage qui rappelle celui de Vienne, tout en en accroissant la mélancolie, le dégoût et le malaise :

Bucarest, maquette de verre maculée de sang, projetait à perte de vue ses toits fantasques : des œufs énormes, des donjons, les clochers de la Métropole, [...] les champignons sinueux de l'église russe, le Palais des Téléphones, iceberg hérissé d'antennes paraboliques, comme la jambe d'un enfant poliomyélique, le phallus du beffroi, le tout peuplé d'une foule de statues représentant des gorgones, des atlantes et des chérubins, l'Agriculture, l'Industrie, et toutes les Vertus, dans tant de rues, d'avenues ou de boulevards, un univers tordu de calcaire, de plâtre ou de bronze, couvert de neige. Je me trouvais près du visage triste d'une femme de pierre. Une femme dont les ailes faisaient cinq fois ma taille. Ses plumes de pierre occultaient un quart de Bucarest. Les dômes avaient des écailles, comme les œufs d'une créature lunaire. La flore, la faune et les démons de ce paysage frémissaient figés et noirs, avec des rougeoiements sur le ciel bas, laiteux. [...]

Si je fermais les paupières, je voyais les dizaines de statues que j'avais regardées dans les yeux et j'essayais de comprendre ce que pouvait être la pensée des personnages de bronze verdi et de pierre, ces hommes illustres auxquels des muses replètes tendaient des plumes d'oiseau ou des couronnes de laurier du même vert-de-gris².

Ces deux extraits possèdent un triple mérite. Tout d'abord ils dessinent l'ampleur du séisme statuomane. Puis ils révèlent que la littérature ne présente pas nécessairement le monument en rupture avec les autres objets sculptés, posant entre eux des frontières étanches. Au contraire elle souligne souvent leurs continuités formelles et imaginaires. En l'occurrence ici, il n'est pas fait de différence entre les monuments en tant que tels, et les figures allégorique et décoratives (mascarons, atlantes, cariatides, gargouilles...) ornant Vienne et Bucarest. Une approche souple et large est donc nécessaire. C'est tantôt voir dans le monument un analogue du fragment antique, pour l'envisager au prisme d'un imaginaire archéologique, et tantôt considérer ses liens avec la création contemporaine en sculpture. Comprendre la manière dont la littérature s'empare du monument, c'est nécessairement s'intéresser à toutes les statues, et à toutes les sculptures dans la ville. C'est même parfois accepter de sortir de l'espace urbain. Enfin, ces deux extraits soulignent que l'histoire de la ville sculptée est polyphonique. Ils indiquent la nécessité de sortir de la France, et de porter l'attention sur d'autres espaces et d'autres littératures.

¹ Anaïs Nin, *Collages*, Chicago, The Swallow Press Incorporated, 1964, p. 9. Traduction française : *Collages*, trad. Roselyne Eddée, dans *La Séduction du minotaure*, Stock, coll. « Le Cabinet cosmopolite », 1974, p. 183.

² Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa stîngă*, Bucarest, Humanitas, 1996, Traduction française : trad. Alain Paruit, Denoël, 1999, p. 33-34 et p. 91.

L'existence du monument aura un intérêt accru dans le contexte de pays jeunes, tentant de se définir (tels les États-Unis), et dans le contexte de nations menacées, qui voient leur souveraineté mise à mal, qui doivent lutter pour leur indépendance, et se retrouvent sous la coupe d'autrui (tels la Pologne, la Tchécoslovaquie, et d'une manière générale, tous les pays ayant été aspirés par la Russie Tsariste, par l'Empire Austro-Hongrois ou par l'URSS). La littérature se débat avec le monument partout où la représentation de l'événement historique fait problème, et en particulier sur les « terres de sang¹ » ayant connu la très grande violence historique, là où on a tenté d'effacer la mémoire, là où les catastrophes collectives ont fait surgir des mémoires concurrentes.

Face aux textes découverts, nous avons adopté une attitude que nous espérons être mesurée et raisonnable. Certes, nous ne parlons ni le grec moderne, ni le tchèque, ni le polonais, ni le hongrois. Mais cependant, faut-il pour autant se priver de textes d'un grand intérêt ? Nous nous sommes donc autorisée à proposer des analyses de poèmes dont nous ne maîtrisons pas la langue, mais dont nous avons néanmoins tenté une exploration, dictionnaire et grammaire à la main, dans l'espoir de mettre en lumière des pages magnifiques. Nous avons récolté un nombre relativement important de textes qui n'étaient pas traduits jusqu'alors. Nous proposons donc nos propres traductions, parfois provisoires, ayant avant tout pour dessein de rendre disponibles des textes peu connus du lecteur français. Notre niveau en russe étant encore hésitant, nous avons formé une alliance avec une doctorante russe, Ksenia Fesenko, pour pouvoir faire face à la littérature slave².

8. Pour un comparatisme du « point de contact »

Face au corpus assemblé, certains constats s'imposent. D'une part, les textes s'entrecoupent et s'entrecroisent, établissant alors autant de points de contact. D'autre part, ces points de contacts dessinent de grandes lignes de récurrence transversales : avec insistance le monument est ramené à son rapport à la mort ; il est le lieu d'une tension entre l'immobile et l'animé³, il est nimbé d'un effroi archaïque.

Dans un certain nombre de cas, ces points de contact entre les textes apparaissent au gré de généalogies littéraires faites de filiations fidèles ou transgressives, d'inspirations et de références communes. Ainsi les très nombreux poèmes russes qui évoquent le *Monument à Pierre le Grand* par Falconet ne peuvent-ils se lire hors de l'héritage pouchkinienne. À cela,

¹ Selon le titre de Timothy Snyder, *Terres de sang. L'Europe entre Hitler et Staline* [2010], trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Gallimard, 2012.

² Claude Mouchard par exemple prône l'étude et la traduction en collaboration des littératures dont on ne maîtrise pas, ou peu, la langue. Lui-même s'est approché de la poésie coréenne sur ce mode.

³ Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Macula, 1997, p. 8 : « une expérience de la simultanéité contient toujours une expérience implicite de la succession. C'est là un des aspects les plus frappants de la sculpture moderne : ceux qui la produisent ont une conscience accrue du fait qu'il s'agit d'un médium étrangement situé à la jonction de l'immobilité et du mouvement, d'un temps arrêté et d'un temps qui passe. De cette tension, qui définit la situation spécifique de la sculpture, jaillit son formidable pouvoir expressif ».

s'ajoutent les dialogues délibérément ouverts par certains auteurs à travers les frontières géographiques et linguistiques. Neruda, dans un poème sans titre du recueil *Élégie* (1970), convoque les monuments moscovites de Pouchkine et de Maïakovski. Ce faisant, il instaure une conversation à la fois avec ces deux poètes, et avec leurs œuvres qui évoquent elles-mêmes des monuments. Cette arborescence de références se complique encore dans la mesure où Maïakovski a lui-même prétendu donner une nouvelle version du *Cavalier de bronze* de Pouchkine. Nous avons tenté de rendre compte des intrications de ces lacis. Parfois, c'est par l'entremise de traductions que s'établissent ces passerelles entre les textes. L'exemple le plus frappant en est l'adaptation en anglais du *Requiem* d'Anna Akhmatova par Robert Lowell qui superpose poésie de Boston et poésie de Saint-Pétersbourg. La personnalité de certains auteurs en fait parfois des ponts entre les mondes et les continents. Ainsi Joseph Brodsky, qui émigre d'URSS vers l'Amérique et change de langue, articule la Russie, la Nouvelle-Angleterre et l'Italie qui hante sa poésie. Ainsi Aragon, qui réécrit Baudelaire et Victor Hugo, qui lit et qui traduit les Russes. Ainsi Maïakovski, dans lequel Pasternak reconnaît à la fois Pouchkine et toujours ce même Victor Hugo¹, ou Pasternak lui-même, par qui Maïakovski, Voznessenski et Rilke s'ajointent. Dans des effets rétrospectifs de lecture, les œuvres de tous ces auteurs vibrent d'échos qui se répercutent².

Pourtant, les filiations et successions chronologiques, la concordance des temps, les causalités historiques où la transmission s'effectue simplement de l'amont à l'aval, ne suffisent nullement à expliquer ces lignes de récurrence. À l'intérieur de ce corpus rassemblant des auteurs que tout sépare, hormis le regard et les mots qu'ils posent sur la rencontre avec le monument, tout se passe comme si c'était le monument lui-même qui engendrait la cohérence de la littérature qui est consacrée. Il s'esquisse alors une *anthropologie imaginaire du monument*, laquelle forme le cœur rayonnant d'une anthropologie de la statue. Selon Hans Belting en effet « l'anthropologie se réfère à une temporalité autre que celle admise par les modèles historiques évolutionnistes. Notre corps ne cesse de répéter ces mêmes expériences du temps, de l'espace et de la mort dont nous possédons *a priori* une représentation en images³ ». Dans l'anthropologie travaillent ce que Georges Didi-Huberman nomme des « inconscients du temps⁴ ». Dès lors les analogies apparemment fortuites qui apparaissent entre telle page de Boulgakov et telle chanson de Wallace Stevens, et qui ne rencontrent pas leur justification dans l'histoire littéraire, la trouvent dans cette anthropologie du monument.

¹ Boris Pasternak, *Sauf-conduit* [1931], trad. Michel Aucouturier, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1989, p. 198. Le duel où Pouchkine trouva la mort et le suicide de Maïakovski sont pour Pasternak des événements jumeaux. Maïakovski est décrit comme un romantique hyperbolique et surhumain, un Victor Hugo russe (p. 131-132).

² André Malraux, *Les Voix du silence* [1951], *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 805.

³ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 103 et 112 par exemple.

Pour construire la part anthropologique de cette étude, le lecteur doit endosser fermement un rôle dynamique. Lui seul est à même de discerner les points de convergence, les intersections ou les analogies noués entre les textes. Lui seul peut remarquer que Théophile Gautier et Joseph Brodsky, sans avoir la moindre conscience d'un partage, inventent la même image et font chacun du monument un « point d'exclamation¹ ». Peut-être serait-il possible, en tâtonnant, de chercher à rétablir la chaîne complexe et embrouillée raccordant Brodsky à Théophile Gautier : la prédilection de l'acméisme russe pour le Parnasse français², la fascination de Mandelstam pour la Grèce et l'admiration de Brodsky pour Mandelstam³ formeraient quelques-uns de ses nombreux maillons. Néanmoins cette chaîne, ou plus exactement cet écheveau emmêlé, comporte bien des bifurcations, et il n'en demeure pas moins que l'alliance entre Gautier et Brodsky demeure inattendue. Dès lors, plutôt que de se livrer à un travail de reconstitution passablement artificielle, peut-être trouve-t-on profit à reporter son attention sur le point d'intersection de ces deux textes. Il s'agit d'accueillir le choc des hétérogénéités, sans toujours s'astreindre à unifier pour rétablir de la continuité. La rencontre fugace de Gautier et Brodsky possède sa propre vertu heuristique, et révèle quelque chose du monument lui-même. Une telle démarche ne cherche donc nullement à saisir une *intention de l'auteur*, elle ne se met pas en quête d'une vérité absolue des œuvres, mais privilégie parfois ce qui relève seulement d'effets de lecture. Le comparatisme ici pratiqué recherche des points de contacts entre des « incomparables⁴ ».

Trois des artistes qui furent à l'origine de notre travail – Rodin, Rilke et Baudelaire – ont incité à la recherche des points de contacts entre des éléments hétérogènes. Ils refusent la subordination au principe de la succession chronologique et aux principes de justes concordances des temps. Rodin évoque les moments miraculeux où « nous découvrons, entre deux termes très éloignés l'un de l'autre, de secrètes, mais de réelles analogies⁵ ». De tels moments mettent en acte l'« imagination » au sens que Baudelaire confère à cette catégorie, par l'entremise d'Edgar Poe :

Pour lui [Poe], l'imagination est la reine des facultés, mais par ce mot il entend quelque chose de plus grand que ce qui est entendu par le commun des lecteurs. L'imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible. L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies⁶.

¹ Voir *infra*, chapitre II, p. 200 et p. 201, note 2.

² La réception du Parnasse français par les acméistes russes fait l'objet du livre de Maria Rubins, *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures. Ecphrasis in Russian and French Poetry*, New York, Palgrave MacMillan, 2001.

³ Voir Joseph Brodsky, « Child of Civilization », préface à Ossip Mandelstam, *Fifty Poems*, trad. Bernard Meares, New York, Persea, 1977.

⁴ Là encore, selon le mot de Marcel Détienné dans *Comparer l'incomparable*, *op. cit.*

⁵ Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, *op. cit.*, p. 266.

⁶ Charles Baudelaire « Notes nouvelles sur Edgar Poe » [1857], *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 328-329. Ce texte constituait la préface de la traduction par Baudelaire des *Nouvelles Histoires extraordinaires* de Poe parues chez Michel Lévy frères.

Rodin l'imaginatif, comme frappé par une révélation, découvre alors soudain dans l'ange de Chartres qui tient un grand cadran solaire¹ la danse d'une Cambodgienne :

Quelle est cette ligne archaïque ?

– L'Ange ! L'Ange de Chartres !

Je tourne autour de lui, je l'étudie [...]. Je pars, épuisé de mes efforts, inquiet ... [...]

Quel mirage s'est produit dans mon esprit ? Je reviens une fois encore, j'arrive, je lève les yeux : cet Ange est une figure cambodgienne !

Je n'avais jamais eu aucune impression voisine de celle-là ; je vois vraiment cette étonnante figure pour la première fois. Ou du moins je ne la vois plus comme je l'avais vue jusqu'à ce jour... [...]

Comme j'avais reconnu la beauté antique dans les danses du Cambodge, peu de temps après mon séjour à Marseille, je reconnus la beauté cambodgienne à Chartres, dans cette attitude du grand Ange, laquelle n'est pas, en effet, très éloignée d'une attitude de danse².

Retenons surtout que l'analogie a ici vertu de libération du regard. Rodin après avoir longuement scruté l'ange, auquel il rend visite au fil des années, le réinvente en y voyant soudain ce qui jusqu'alors demeurait invisible, une danse dans la silhouette verticale et rigide. Dans l'analogie secrète de l'Ange gothique de Chartres et de la danse du Cambodge, Rodin ne décèle pas une correspondance simple entre deux éléments, entre « l'Extrême-Orient et l'Extrême-Occident³ », mais une rencontre multiple, arborescente. Le sculpteur reconnaît aussi en effet tant dans l'Ange à la « ligne archaïque » que dans la danseuse, la beauté de l'Antique :

Devant des fragments de sculpture très anciens, si anciens qu'on ne saurait leur assigner une date, la pensée recule en tâtonnant à des milliers d'années vers les origines [...]. Tout ce que j'admira dans les marbres antiques, ces Cambodgiennes me le donnaient, en y ajoutant l'inconnu et la souplesse de l'Extrême-Orient⁴.

Rilke, patient lecteur de Baudelaire, se fait sensible, au contact de Rodin, à l'expérience imaginative qui permet de déceler des « affinités » inédites entre les choses, ainsi qu'il s'en ouvre à Lou Andreas-Salomé dans une lettre de 1903.

Sie [die gotischen Dinge], und was aus dem Händen Rodins kam, führte uns bis zu dem Vorgriechischen, in dessen Wesen eine skulpturale Rücksichtslosigkeit liegt, eine Dinghaftigkeit, schwer wie aus Blei, bergartig und hart. Verwandtschaften deckten sich auf, die so noch niemand empfunden hat, Zusammenhänge banden sich und die Geschichte unendlicher Geschlechter von Dingen ließ sich unter der Menschengeschichte ahnen, wie ein Gefüge Langsamerer und ruhigerer Entwicklungen, die tiefer, inniger und unbeirrter geschehen.

Ces œuvres [les œuvres gothiques], comme ce qui sortait des mains de Rodin, nous ont amenés à celles de l'art le plus reculé, à la statuaire pré-hellénique, caractérisée essentiellement par la rudesse sculpturale et une densité de chose lourde comme du plomb, dure comme les montagnes. Des affinités que personnes n'a encore senties de la sorte se révélaient, des relations se nouaient, englobant les grands courants qui traversent les ères ; au-dessous de l'histoire humaine devenaient perceptible l'histoire d'innombrables générations de choses,

¹ Une lettre de Rainer Maria Rilke à Clara raconte une visite à Chartres de 1906. « L'Ange du méridien » dans les *Nouveaux poèmes* porte le souvenir de cette découverte. Une exposition a été consacrée à l'admiration de Rodin pour les danseuses cambodgiennes et aux dessins tentant de saisir cette danse. Voir le catalogue de l'exposition *Rodin et les danseuses cambodgiennes : sa dernière passion*, Paris, Musée Rodin, 2006.

² Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, op. cit., p. 266-267.

³ *Ibid.*, p. 267.

⁴ *Ibid.*, p. 266-267.

comme un système d'évolution plus lente et plus calme, soumise à un rythme plus profond, plus intérieur et moins perturbé¹.

Sa réflexion ne porte plus seulement sur des objets particuliers, mais sur la possibilité générale d'élaborer une nouvelle histoire, différente de celle des événements humains. Procéder en « nouant » des « relations » conduit alors à aller et venir à l'intérieur du temps, et à se mettre à l'écoute de rythmes qui ne relèvent pas des chronologies établies : il s'agit de suivre les logiques temporelles et rythmiques propres à chaque objet. C'est ce que Merleau-Ponty, au détour d'une réflexion sur les « réinterprétations interminables dont [une œuvre] est *légitimement* susceptible² », nommera pour sa part une « sorte d'histoire par contact », qui met en œuvre des gestes à la subjectivité assumée. L'« histoire par contact » s'élabore par affinités entre lectures et contemplations d'œuvres d'art, dans les limites des souvenirs d'un individu. Cette démarche est précisément celle de Rodin face à l'Ange de Chartres, ou encore celle de Malraux qui, dans *Le Musée imaginaire*, enjoint d'« entendre l'appel véhément adressé par un chef-d'œuvre à d'autres chefs-d'œuvre³ ». Daniel Payot pousse cette exigence dans son dernier retranchement quand il déclare que l'enchaînement entre les œuvres d'art se fait uniquement selon « l'intensité », et qu'il n'est que « relation de mystère à mystère⁴ ». Procéder subjectivement à de tels enchaînements n'est nullement illégitime, affirme Merleau-Ponty, « puisque la puissance ou la générativité des œuvres excède tout rapport positif de causalité ou de filiation⁵ ». Merleau-Ponty prend donc bien acte de l'existence de ces rapports de causalité et de filiation, tout en se gardant de dissoudre ce qui constitue un « excès » de l'œuvre, ce que l'on pourrait nommer son « intensité » de l'œuvre, et qui résiste à la possibilité d'être nommé ou défini.

Il est remarquable que la lettre où Rilke prône l'invention d'une nouvelle histoire des choses soit aussi le lieu où il évoque les objets antiques retrouvés dans les fouilles archéologiques. Ces fragments, dont il est rare que nous sachions quoi que ce soit, ont été en effet arrachés à leur histoire, à leur contexte, et le souvenir de leurs auteurs s'est perdu. De tels fragments possèdent la légèreté de ce qui est « sans-nom » (« das Namenlose »), selon une catégorie affectionnée par le poète. Rilke fait de cet arrachement une libération et il engage à considérer tous les objets qui nous intéressent comme des fragments, ou des torsos, ainsi détachés de leur contexte, afin de les rendre à leur limpidité. La connaissance déjà constituée formerait ici un fardeau obstruant l'être des choses. Au contraire, des choses retrouvées et inconnues, Rilke peut dire que « nulle voix secondaire ne trouble le silence recueilli de leur présence, [...] elles sont, et tout est là » (« keine nebensächliche Stimme

¹ Rainer Maria Rilke, Lettre à Lou Andreas-Salomé du 15 août 1903, *Gesammelte Briefe*, t. I, Leipzig, Insel-Verlag, 1939, p. 392-393. Traduction française : Rainer Maria Rilke et Lou Andreas-Salomé, *Correspondance*, éd. Ernst Pfeiffer, trad. Philippe Jaccottet, Gallimard, 1980, p. 100.

² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 62.

³ André Malraux, *Les Voix du silence*, op. cit., p. 805.

⁴ Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre de l'art*, Paris, Galilée, 1990, p. 150.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 63.

unterbricht die Stille ihres gesammelten Daseins, [...] : sie sind¹. Und das ist alles »). Cette libération quant à l'histoire constitue un principe que l'on peut qualifier d'anachronique : non pas exactement une confusion des époques, non pas ici un pêle-mêle et un désordre du temps, mais néanmoins une délivrance à l'égard des lois de la chronologie. Dans la lettre du 15 août 1903, la refondation de l'histoire et la libération à l'égard de cette dernière constituent comme les deux faces d'une même médaille, comme deux manières d'exprimer un même désir, celui d'ouvrir l'historicité des choses. Dans les deux cas, Rodin et son regard sur l'Antique jouent le rôle crucial de révélateurs.

Nous nous sommes alors risquée à adosser, voire à intriquer, deux modes de lecture, l'un qui tient compte de l'historicité et l'autre qui s'en libère. Nous avons toujours tenté, dans la mesure du possible, de rendre chaque texte et chaque monument à leur contexte historique. Cela est d'autant plus nécessaire que le monument est un objet pris dans l'histoire, se préoccupant d'histoire, tentant de figurer cette dernière, et qu'il est convoqué par la littérature dans le dessein de faire face à l'histoire. Dans certains cas, des informations étaient disponibles pour se livrer à ce travail de contextualisation historique, dans d'autres cas, le travail sera sans doute à compléter². En revanche, lorsqu'il s'est agi d'établir des liens et des points de contact entre les textes, nous avons pris la liberté de mettre en désordre les chronologies et de ne pas nécessairement tenir compte de la concordance de ces contextes. La connaissance des textes par points de contact se fait alors sur le mode d'une connaissance par « montages ». Et qu'est-ce en effet qu'un montage, sinon un dispositif qui redispose et réorganise des éléments hétérogènes les uns aux autres, de sorte à ménager entre eux de nouveaux agencements, des rencontres, décuplant ainsi leurs relations. Georges Didi-Huberman a scruté dans ses ouvrages différents dispositifs de montage, tantôt œuvres de création, tantôt dispositifs de connaissance³, tantôt les deux à la fois : l'*Airbeitsjournal* et le *Kriegsfibel* (ou *ABC de la guerre*) de Brecht⁴, le cinéma d'Eisenstein et de Godard, les albums d'art du *Musée imaginaire* de Malraux⁵... Didi-Huberman articule montages et anachronismes

¹ Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Briefe*, t. I, *op. cit.*, p. 391-392. Traduction française : *op. cit.*, p. 100.

² Face à tel poème de Zbigniew Herbert, « Trzy wiersze z pamięci », « Trois poèmes de mémoire » publié en 1956, par exemple, notre méconnaissance du polonais fait obstacle à la lecture d'une littérature secondaire qui s'avèrerait sans doute riche.

³ On pourrait considérer que certaines expositions forment des dispositifs de connaissance par montage des images. Tel serait en particulier le cas de l'exposition « La Mélancolie : génie et folie en Occident », organisée par Jean Clair au Grand Palais en 2005-2006.

⁴ Dans *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, I*, Les Éditions de Minuit, 2009, une belle analyse fait du montage (qui montre par dislocations et décompositions) une procédure formelle née de la Première Guerre mondiale. Le montage serait la méthode de connaissance moderne par excellence, prenant acte du désordre du monde. De Proust à Joyce, à Alfred Döblin ou à Breton, on le trouve à l'œuvre dans toutes les grandes œuvres littéraires d'entre les deux guerres (voir p. 86-87).

⁵ Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan et musée du Louvre, coll. « La Chaire du Louvre », 2013. Les gestes de Malraux sont réévalués à l'aune de ceux d'Eisenstein, de Georges Bataille, et à travers les propos de Blanchot. La comparaison entre les albums d'art et l'atlas de Warburg s'avère particulièrement éclairante (p. 96 et suivantes).

à partir de l'étude ce qu'il nomme les pensées « énergumènes¹ » de Walter Benjamin, Carl Einstein, Aby Warburg. Au cœur de cette réflexion se situent les travaux d'Aby Warburg, dont l'auteur souligne souvent la force pragmatique et la modestie. L'Atlas *Mnemosyne* de Warburg est un protocole expérimental concret. Chaque planche forme une constellation d'images de toutes natures, dans le but d'observer les survivances (« Nachleben ») de l'antiquité dans l'art de la Renaissance et dans les gestes contemporains², à la fois suscitant et d'explorant les anachronismes. Des voisinages inattendus étrangéfient³ les images. Dans les constellations qu'il dispose, Warburg conserve les dissemblances d'échelle. Il pose l'Arc de triomphe de Constantin à côté d'une intaille ou d'une médaille, un tableau à côté de cartes à jouer, de timbres postes ou de coupures de presse. Les œuvres consacrées par la tradition côtoient les documents les plus triviaux. Warburg confronte le très grand et le minuscule, le majeur au mineur, et met en désordre les hiérarchies. L'efficacité de l'outil de travail que constitue l'Atlas vient de sa souplesse : les images ne sont pas fixées définitivement, mais simplement maintenues par de petites pinces. Les constellations d'images sont donc facilement modifiables, et demeurent mouvantes.

Le montage est donc l'opération même permettant de mettre en évidence des points de contacts, ou d'en favoriser l'émergence. Nous avons souvent procédé en réunissant de petits groupes de textes autour d'un point commun, d'un trait saillant. Des agencements textuels, à partir desquels travailler, ont été ainsi formés. À l'intérieur de tels assemblages, les textes ont latitude d'entretenir des relations de nature variée. La circulation à l'intérieur du corpus est donc ainsi autant guidée par la mémoire de lecture que par l'Histoire. Et qu'est-en effet que la mémoire sinon un espace lui-même anachronique, un « montage de temps hétérogènes⁴ », en qui coexistent, se superposent et se mêlent plusieurs passés⁵. Elle est semblable en cela à l'imagination. Elle n'obéit ni à l'ordre des successions, ni à celui des chronologies, pas plus que les bibliothèques⁶. Elle procède à sauts et à gambades. Dans la mémoire du lecteur, un texte éveille le souvenir d'un autre texte, les œuvres séparées par l'histoire et la géographie se rencontrent. Notre travail est donc le résultat d'une mémoire et de gestes d'agencement que celle-ci met en œuvre comme autant d'*actes de lecture*. Gérard Genette, dans une étude

¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 49-55 et *passim*. Dans cette « constellation de l'anachronisme », il place aussi Georges Bataille.

² On trouve chez Rilke, de manière strictement contemporaine à Warburg, une réflexion sur la survivance, qui toutefois ne porte pas de nom chez lui.

³ La situation d'anachronisme est une mise en étrangeté. La référence à Chklovski et à la théorie de l'остранение [ostranienié] est bel et bien présente chez Didi-Huberman. Voir *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 167 et p. 169 et *Quand les images prennent position*, *op. cit.*, p. 73.

⁴ L'expression est de Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, 2000, p. 16, p. 22, et *passim*.

⁵ Ainsi que le remarque Claire Paulian dans sa communication du 7 octobre 2011, « L'anachronisme pas tout à fait contrôlé de Georges Didi-Huberman ou "L'histoire n'est pas une science" », http://www.fabula.org/atelier.php?Anochronisme_de_Didi_Huberman, consulté le 25 septembre 2012.

⁶ « L'ordre de la bibliothèque et de la mémoire n'est pas forcément celui de la succession temporelle mais d'une rencontre des temps qui nie le principe de succession » écrivent en 2006 Sophie Rabau et Henri Garric dans « Sortir du temps : la littérature au risque du hors temps », http://www.fabula.org/atelier.php?Sortir_du_temps_%3A_la_litt%26acute%3Brature_au_risque_du_hors%2Dtemps, consulté le 25 septembre 2012.

intitulée « L'Utopie littéraire » scrute la manie de Borges de trouver des précurseurs aux écrivains qu'il admire. Ainsi, tel poème de Browning annoncerait l'œuvre de Kafka, et réciproquement, dit-il, notre connaissance de Kafka « enrichit et gauchit sensiblement notre lecture du poème [de Browning]. [...] Chaque écrivain *crée* ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur¹ ». Kafka et Browning deviennent ainsi contemporains l'un de l'autre, et l'influence de Kafka sur Cervantes n'est pas moindre que celle de Cervantes sur Kafka². Malraux explore la même idée dans *Les Voix silencieuses* : « Les œuvres décisives flottent pour nous, en surimpression, sur celles qui les précèdent³ ». Notre corpus, tant dans son ensemble, et les agencements plus restreints de textes que nous disposons, s'étend dans « l'espace sans frontière de la lecture » décrit par Genette, et dans « son temps réversible⁴ » où tous les voisinages sont possibles. Elizabeth Bishop, Carl Sandburg et Victor Hugo s'y côtoient. Des déplacements à rebrousse-temps à l'intérieur de ce corpus permettent aux textes de jeter les uns sur les autres des lueurs rétrospectives. Les transformations que Victor Hugo fait subir au monument demeureraient plus obscures si un poème ultérieur d'Elizabeth Bishop ne nous les montrait pas⁵.

Une telle démarche, il faut vigoureusement le souligner, s'est imposée d'elle-même à la fréquentation des textes. Elle pourrait s'adapter, pensons-nous, à de nombreux d'objets d'étude. Elle entretient cependant un rapport d'affinité unique au monument et à la statue. Elle porte en effet l'empreinte de la dimension anachronique du monument lui-même, c'est-à-dire d'une surdétermination de temporalités hétéroclites⁶. Remarquons en premier lieu que le monument, comme toute image, constitue un montage de temps⁷. Il faut cependant aller plus loin : sa nature et ses fonctions mettent directement en jeu des emboîtements de temps. Le monument en exigeant l'acte de mémoire, accomplit une opération imaginaire sur le temps. À l'intérieur du présent, il représente l'autrefois, surgi d'un passé. Il s'apparente au fossile ou à l'objet archéologique, au fragment sculpté, qui du fond du passé traverse les strates et les sédimentations pour percer le sol et revenir à l'air libre du présent. Plusieurs monuments côte à côte forment autant de morceaux de passés hétéroclites⁸. Le monument porte à son paroxysme le phénomène voulant que tout objet sculpté soit mis en relation à un passé primordial et archaïque. Baudelaire le rappelle dans le « Salon de 1846 » : la sculpture est un

¹ Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, trad. Paul et Sylvia Bénichou, Gallimard, coll. « La Croix du sud », 1957, p. 150-151, cité par Gérard Genette, *Figure I*, *op. cit.*, p. 131.

² *Ibid.*, p. 131.

³ André Malraux, *Voix du silence*, *op. cit.*, p. 557.

⁴ Gérard Genette, *Ibid.*, p. 130 puis p. 131.

⁵ Nous paraphrasons une phrase de Malraux dans *Les Voix du silence*, *op. cit.*, p. 557.

⁶ « L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images » écrit Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 16. Cette formule rappelle celle de Merleau-Ponty, soulignant l'*excès* de œuvre sur la causalité historique.

⁷ Il y a des temps de l'image. Voir l'analyse de Giovanni Careri sur les fresques de la chapelle Sixtine comme montages de temps dans *La Torpeur des ancêtres, juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, EHESS, 2013.

⁸ Voir la description de Rome par Germaine de Staël, dans *Corinne ou l'Italie*, [1807], Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 108-109.

art des Caraïbes « dont l'origine semble remonter à la nuit des temps¹ ». Elle va à contre-temps, semant désordres et perturbations dans les chronologies. Sur le plan imaginaire, elle incarne et complique le temps, densifiant les relations que le sujet entretient à ce dernier. La littérature accueillant monuments, statues et sculptures déploie *ad libitum* leur nature anachronique. Un mouvement de va-et-vient et d'interférence, réunit donc l'objet de cette étude et la démarche empruntée, celle de montages ne reculant pas devant l'anachronisme ni devant ce que l'on pourrait nommer des « anatopismes », des mises en désordre de la géographie.

En aménageant ainsi des montages qui mettent en désordre la chronologie et la géographie, en cherchant à pratiquer un comparatisme du point de contact entre les textes, nous inscrivons notre travail dans un courant épistémologique récent. Depuis les années 1990, certains historiens, historiens de l'art et penseurs² se sont engagés dans une réévaluation favorable de l'anachronisme, parfois rebaptisé « anachronie » pour en souligner la valeur positive³. On lit ainsi en 2014 sous la plume de la philosophe Michèle Cohen-Halimi une réflexion sur la rencontre de concepts chez des auteurs qui ne peuvent avoir conscience de l'existence de leurs œuvres réciproques. Michèle Cohen-Halimi donne le nom de « stridence » à ce phénomène d'échos involontaires, selon un vocable qu'elle empreinte aux *Voix du silence* :

Malraux nommait « stridence » ce qui, dans les œuvres et les pensées, trouve sa différence à partir de la résonance de parentés formelles, à l'insu de toute volonté consciente de partage. La « stridence » n'est donc pas audible ni lisible sans anachronismes, parachronismes, paratopismes⁴.

L'anachronisme, alors qu'il a longtemps constitué la plus grave des fautes qui puisse être commise par un historien⁵, cesse d'être défini comme une « erreur ». La spécialiste de l'antiquité Nicole Loraux démontre que la peur et le refus de l'anachronisme sont pour les historiens des tabous bloquants, et qu'on ne peut au contraire étudier l'histoire qu'en empruntant les voies risquées de la discordance des temps. L'anachronisme, dans son audace et sa force transgressive, possède une puissance heuristique qui problématise l'histoire. Par son aberration même, il libère la pensée⁶. Son inconfort oblige à repenser l'évidence de

¹ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 943.

² Parmi ceux-ci citons les philosophes Daniel Payot et Jacques Rancière, l'historienne de l'antiquité Nicole Loraux, et le spécialiste des images Georges Didi-Huberman, qui entreprend avec les précédents un dialogue en toute connaissance dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000). Voir aussi ses réflexions dans *L'Image survivante (op. cit., 2002)*, et *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte (op. cit., 2008)*.

³ Le choix du titre *Anachroniques* (Gallimard, 2006), par Daniel Arasse est très révélateur. C'est cependant dans *Histoires de peinture* (Denoël, 2004) qu'Arasse réfléchit sur l'anachronisme inhérent aux œuvres d'art.

⁴ Michèle Cohen-Halimi, *Stridence spéculative : Adorno, Lyotard, Derrida*, Paris, Payot, 2014, p. 13.

⁵ Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain* n° 27, Éditions du Seuil, 1993, p. 23-39. L'auteur souligne notamment que traditionnellement, l'historien se garde d'importer des notions inconnues à l'époque qu'il traite et de procéder à des comparaisons ou autres analogies, ce dont l'anthropologue, en revanche, ne se prive pas.

⁶ Dans *Devant le temps, op. cit.*, p. 9-22, Georges Didi-Huberman fait le récit d'un anachronisme heuristique du regard, auquel il donne l'ampleur d'un mythe fondateur épistémologique : devant une *Annonciation* de Fra

certaines catégories. Jacques Rancière définit ainsi les anachronismes comme autant de possibilités, d'événements ou de notions, qui font circuler le sens autrement qu'en adéquation avec le contemporain et la chronologie¹. Récemment, la théorie littéraire a entrepris de s'interroger sur son renouvellement possible grâce à l'usage fécond de l'anachronisme². Pour ce faire, elle s'appuie volontiers sur les travaux de Georges Didi-Huberman, qui accompagnent l'anachronisme d'autres concepts, tels l'image dialectique, le symptôme et la survivance³. Ce transfert d'un concept de l'histoire de l'art vers la théorie littéraire ne peut que vivement intéresser l'étude menée par nos soins de la manière dont la littérature accueille les images. À en croire Raphaëlle Guidée qui s'est penchée sur ce déplacement conceptuel, l'anachronisme est désormais devenu le « lieu commun » où se rencontrent histoire de l'art et étude de la littérature⁴. Il constitue un outil permettant d'ouvrir l'une à l'autre ces deux disciplines. Les travaux de Georges Didi-Huberman constituent alors pour nous une référence cardinale, non seulement pour leur réflexion sur l'anachronisme et le montage, mais aussi et surtout parce qu'ils interrogent le regard sur l'image, et qu'ils réagencent les rapports de la littérature et de la mémoire, de l'imaginaire et de l'histoire. Ils réimaginent des carrefours entre les disciplines⁵, favorisant les contiguïtés entre images et mots – entre monuments et textes –, entre ce qui se montre, ce qui se voit d'une part et ce qui se dit, ce qui se lit d'autre part. Ils se situent ainsi à la conjointure d'une poétique et d'une anthropologie⁶.

Raphaëlle Guidée remarque alors que s'il y a, en littérature, une théorie de l'anachronie inspirée de l'histoire de l'art, celle-ci demeure dans les faits programmatiques, et ne parvient guère à s'actualiser dans l'étude des textes. Raphaëlle Guidée doute en particulier

Angelico, son regard s'arrête sur un pan coloré non figuratif, auquel nul historien de l'art n'avait avant lui prêté attention. Ainsi que le souligne Claire Paulian commentant cet épisode, « tout dans une œuvre ne s'offre pas au regard avec un même degré de visibilité ». Ce pan coloré et tacheté, qui était tombé hors du visible, devient soudain visible à Didi-Huberman par la vertu d'une comparaison aberrante mais libératrice avec les *drippings* de Jackson Pollock.

¹ Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, Calmann-Lévy, 1996, p. 53-68.

² De 2011 à 2014, un séminaire transversal intitulé « Anachronie, textes anciens et théories modernes » a été organisé en partenariat entre le département de littérature de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm à Paris, et l'Atelier de théorie littéraire de Fabula. L'objet du séminaire était notamment de confronter les pratiques des théoriciens de la littérature et celles des antiquisants, médiévistes et spécialistes de l'âge classique, dans le but d'examiner les décalages, à l'œuvre entre un texte et ses lectures, les écarts et discordances qui se glissent entre un texte, les discours critiques qu'il engendre, et les concepts que ces discours mobilisent. Plus largement, le séminaire a été l'occasion de précéder à une réflexion de synthèse sur l'anachronie. On en trouvera les actes en ligne : <http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronies>, consulté le 25 septembre 2014. L'École Normale Supérieure Lyon-LSH a quant à elle tenu un séminaire intitulé « Sortir du temps : la littérature au risque du hors temps », organisé par Henri Garric et Sophie Rabau, 2006-2007

³ Pour des tentatives d'appropriations littéraires des travaux de Didi-Huberman, voir Laurent Zimmerman (dir.), *Penser par l'image. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Paris, Éditions Cécile Defaut, Paris, 2006.

⁴ Raphaëlle Guidée, « Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire) », dans *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/guidee.html>, consulté le 14 août 2014.

⁵ Ses études récentes, moins souvent citées, saisissent parfois dans le même geste des œuvres plastiques, cinématographiques et littéraires. Elles tiennent elles aussi du montage.

⁶ Selon les propres mots de Georges Didi-Huberman, « L'Épidémie des mots », postface à *Memorandum de la peste : le fléau d'imaginer* [1983], cité par Muriel Pic, « Littérature et "connaissance par le montage" », dans Laurent Zimmerman (dir.), *Penser par l'image, op. cit.*, p. 148.

que le dispositif de montage inventé par Warburg puisse être transposé en littérature, et que l'on puisse basculer d'une anthropologie du savoir visuel à une anthropologie du savoir textuel. Elle demande avec beaucoup de finesse ce que serait l'équivalent des petites pinces maintenant mobiles les images. L'œuvre de Didi-Huberman fournit pourtant de quoi répondre à cette objection, dans la mesure où il n'analyse pas seulement des montages d'images mais aussi les montages de fragments textes composés par Walter Benjamin¹. Raphaëlle Guidée est comparatiste. Son article ne propose pas explicitement de faire du comparatisme le lieu d'un renouvellement de l'histoire littéraire grâce à l'usage de l'anachronisme autorisant le montage. Et cependant, elle relève subtilement une remarque de Didi-Huberman, à laquelle il ne reste plus désormais qu'à donner toute sa portée. Didi-Huberman écrit : « C'est bien une nouvelle forme de comparatisme que Warburg inventait avec *Mnemosyne*². » En affirmant ceci, il ne fait que reprendre les propres mots de Warburg, employés en toute connaissance de cause : l'atlas, dit ce dernier, procède selon une démarche comparative (*eine vergleichende Betrachtung*) ; il porta à un moment le sous-titre provisoire suivant : « Rapprochement comparatiste des images de l'art dans l'histoire [en vue d'une] science de la culture » (« *Vergleich kunstgeschichtlicher Kulturwissenschaft* »). Le montage mettant en contact des textes hétérogènes est un possible du comparatisme. C'est celui que nous cherchons à pratiquer en proposant des agencements laissant voisiner des pages canoniques, mineures, ou appartenant aux marges de la littérarité, selon des combinaisons nullement figées, demeurant ouvertes, prêtes à accueillir de nouveaux textes.

Nous avons désiré que le mouvement général adopté dans ce travail corresponde à celui d'une volte tracée autour du monument, et que chaque texte invoqué révèle une nouvelle face, un nouvel aspect de cet objet. L'objet se transforme ainsi sous le regard cinématique. La rencontre avec le monument défige alors peu à peu ce qu'il possède, en tant que représentation, de stéréotypé. À mesure que cette volte se déroulera, affleureront des traces de sacré. Les monuments profanes ont délibérément été déracinés du sacré où plongeaient leurs origines. Et cependant, lorsque le texte entreprend de les réinventer, il en fait volontiers les instruments d'un élan vers ce sacré refoulé. Transperce une espérance : que le monument enjoigne à son regardeur de « penser aux choses qui ne sont pas de la terre³ » selon les mots de Baudelaire, qu'il réenchante le monde, qu'il aide à retrouver une magie. C'est aussi en ce sens que le monument constitue une torsion de visible et d'invisible.

Nous commencerons par considérer le monument de face. Il s'agira de découvrir comment la littérature contribue à élaborer le programme de l'entreprise monumentale, et comment, réciproquement, certains textes utilisent le monument. Par cet objet, ils rendent

¹ Muriel Pic consacre la première partie de son article cité « Littérature et "connaissance par le montage" » à analyser les procédures de « texte-montage » mises en place par Benjamin (p. 148-158).

² Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, op. cit., p. 475.

³ Charles Baudelaire, « Salon 1859 », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1086.

gloire aux héros en propageant leur mémoire, figurent l'histoire de manière plus ou moins oblique et pratiquent une pédagogie de l'édification par l'exemple de la vertu des hommes illustres.

Puis, nous ferons un pas de côté, et nous nous pencherons sur une littérature qui place le monument en situation concrète afin d'en inquiéter la stabilité fallacieuse. Elle lui fait subir l'épreuve du réel, et révèle ses insuffisances. Le monument s'avère incapable de tenir les promesses exorbitantes qui lui avaient été extorquées. Le texte devient un espace où pratiquer l'iconoclasme pour mieux faire s'écrouler le monument.

Enfin, nous examinerons des textes qui sans nier les insuffisances du monument acceptent de le délier des promesses intenable du monumental, pour l'alléger et le libérer. Le monument se voit alors réinventé. Il accorde d'autres dons que ceux pour lesquels il avait été érigé. Nous regarderons alors le monument de dos, là où l'expérience qu'il suscite diffère radicalement de celle qui avait été prescrite en premier lieu.

PREMIÈRE PARTIE

Enquête sur l'efficace du monument

PRÉAMBULE

À propos de la notion d'efficace

En 1961, la sculptrice Barbara Hepworth remarque que lorsqu'ils se trouvent « en face d'une sculpture, les gens adoptent un comportement bien déterminé. Leurs gestes et réactions sont extrêmement expressifs ». Et elle ajoute : « La sculpture oriente totalement à la fois le corps et l'esprit¹ ». La sculpture telle que la comprend Hepworth est nécessairement posée dans l'espace public. La voici définie à partir de ce qui caractérise en propre le monument, c'est-à-dire la capacité à guider le regardeur, à le faire agir et réagir. Une page du *Faune de marbre* (1860) de Hawthorne illustre par avance les propos de Hepworth. De l'Antiquité, il n'est demeuré qu'un seul monument équestre en bronze, celui de l'empereur Marc-Aurèle, à Rome². Le romancier américain montre cette effigie en train d'*orienter* l'esprit de ses regardeurs, c'est-à-dire les protagonistes d'un récit situé à Rome à la fin des années 1850 (fig.1 à fig. 4) :

They stood awhile to contemplate the bronze equestrian statue of Marcus Aurelius. [...] It is the most majestic representation of the kingly character that ever the world has seen. A sight of the old heathen emperor is enough to create an evanescent sentiment of loyalty even in a democratic bosom, so august does he look, so fit to rule, so worthy of man's profoundest homage and obedience, so inevitably attractive of his love. He stretches forth his hand with an air of grand beneficence and unlimited authority, as if uttering a decree from which no appeal was permissible, but in which the obedient subject would find his highest interests consulted; a command that was in itself a benediction.

"The sculptor of this statue knew what a king should be," observed Kenyon, "and knew, likewise, the heart of mankind, and how it craves a true ruler, under whatever title, as a child its father."

On s'arrêta un moment pour contempler la statue équestre de Marc-Aurèle en bronze. [...] C'est la plus majestueuse figuration de l'autorité souveraine que le monde ait jamais connue. La vue du vieil empereur païen suffit à créer un infinitésimal sentiment de loyauté même dans le cœur d'un démocrate tant l'empereur semblait né pour régner et recueillir les suffrages et la soumission. Il étend la main d'un geste d'une charité et d'une autorité suprêmes comme s'il prononçait un décret sans appel où le féal sujet devait trouver son intérêt le plus cher, bref un commandement égal à une bénédiction.

– « L'auteur de cette statue savait bien ce que devait être un souverain », observa Kenyon ; « il connaissait également le cœur humain et combien il réclame un vrai maître, peu importe son nom. Comme l'enfant soupire après son père »³.

¹ Entretien du 19 août 1959 de Barbara Hepworth avec J. P. Hodin, Neuchâtel, Greffon, 1961, cité dans le catalogue d'exposition à la fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence, *Sculpture du XX^e siècle, 1900-1945 : tradition et rupture*, Saint-Paul-de-Vence, 1981, p. 122.

² Sur la statue de Marc-Aurèle et le prestige qu'elle exerça jusqu'à l'époque classique, voir Jean-Pierre Cuzin, « La statue équestre », dans *D'après l'antique*, dir. Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit et Alain Pasquier, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001, Paris, Musée du Louvre, p. 184-197. Sur l'importance de la représentation équestre du chef, voir notamment Nicolas Chaudun, *La Majesté des centaures*, Arles, Actes Sud, 2006 et Nicolas Chaudun *et al.*, *Le Cheval dans l'art*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008.

³ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun : or, The Romance of Monte Beni* [1860], dans *The Centenary Edition of the works of Nathaniel Hawthorne*, t. IV, éd. William Charvat *et al.*, Ohio State University Press, 1968,

Ici l'empereur de bronze *assujettit* littéralement ses regardeurs. Il métamorphose des Américains – des démocrates modernes – en sujets de son empire. Il s'agit là d'une expérience universelle, à laquelle nul, selon Hawthorne, ne peut se soustraire. L'autorité de Marc-Aurèle se joue de tout déterminisme historique, et s'exerce « même par dessus le gouffre des âges¹ » selon une expression des *Carnets italiens* de l'auteur. Voici le monument susceptible de transformer chaque être humain par delà ses convictions politiques, sociales et religieuses, par delà ses singularités intimes. Les protagonistes sont animés d'une ardente foi puritaine. Le « vieil empereur païen » (« the old heathen emperor ») aurait pu facilement heurter leurs convictions profondes. Le désir librement consenti qu'ils manifestent néanmoins de se départir de leur liberté politique, et peut-être même de leur libre arbitre, pour faire de Marc-Aurèle la seule autorité, n'en est que plus surprenant, et démontre l'extraordinaire emprise qu'exerce le monument. Ce dernier arrache ses contemplateurs à l'ordre ordinaire de leur vie. Quelques années plus tard, dans ses carnets de voyage, Henry James face au même Marc-Aurèle se souviendra de la justesse des mots employés par Hawthorne pour décrire le geste du bras de l'empereur, exerçant « un commandement qui est en lui-même une bénédiction » (« a command which is in itself a benediction »)². C'est ce geste du monument, à même de transformer ceux qui se tiennent devant lui, qu'il s'agit de d'examiner, en termes de faire.

Comment, alors, envisager cette capacité à agir, ce *faire* essentiel des monuments ?

Louis Marin, qui peut être considéré comme un spécialiste d'esthétique, de sémiotique et d'anthropologie historique des représentations, recommande, au début de son ouvrage *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, de

tenter de connaître l'être de l'image, non en le renvoyant à l'être même, mais en interrogeant ses « vertus », ses forces, latentes ou manifestes, bref son efficace. L'être de l'image serait sa force, mais comment reconnaître cette force, et comment la penser³ ?

À cette question délicate, l'auteur répond que puisque l'unique façon de connaître la force de l'image

sera d'en reconnaître les effets en les lisant dans les signaux de leur exercice sur les corps regardants et en les interprétant dans les textes où ces signaux sont écrits dans les discours qui

p. 165-166. Traduction française : *Le Faune de Marbre*, trad. Roger Kann, José Corti, coll. « Domaine romantique », 1994, p. 155.

¹ Nathaniel Hawthorne, *The French and Italian Notebooks, The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, t. XIV, éd. Thomas Woodson, Columbus, Ohio University Press, 1980, p. 101 : « But we heartily admired the equestrian statue of Marcus Aurelius Antonius, which is full of grace and dignity, and makes the spectator love and reverence him even over this wide gape of ages – stretching forth his hand, as he does, with a gesture as if he were issuing a command that was in itself a benediction » : « Toutefois nous admirâmes avec enthousiasme la statue équestre de Marc Aurèle Antonin, monument plein de grâce et de dignité, et qui force le spectateur à éprouver pour lui amour et révérence, par delà la vaste brèche des âges – étendant la main, comme il le fait, dans un geste intimant comme un ordre qui serait en lui-même une bénédiction ». (trad. C.G.)

² Henry James, *The Art of Travel : Scenes and Journeys in America, England, France and Italy from the Travel Writings*, éd. Morton Dauwen, New York, Garden City, Doubleday, 1958, p. 323.

³ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Glose*, Édition du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1993, p. 10.

les enregistrent, les racontent, les transmettent et les amplifient jusqu'à en capter quelque chose de la force qui les a produits¹.

Ces quelques lignes sont lourdes de trois conséquences. Tout d'abord, elles dessinent une façon, pour la littérature d'accueillir la sculpture : les textes captent la force de monuments qui *éprouvent* le corps de leur regardeur. D'autre part, le monument exacerberait et révélerait au grand jour ce qui, selon Marin, se trame secrètement dans chaque image. Enfin, Marin préconise ici, pour parvenir à une connaissance conceptuelle de l'image, de faire tout d'abord un détour hors du concept. L'image saisit son regardeur, et par là le dessaisit des moyens de l'entendement. Elle apparaît vouée à une incompréhensibilité, dans l'empire qu'elle exerce. Il faut alors accepter d'en faire l'épreuve pragmatique. Louis Marin retrouve ce qu'on lisait déjà chez Goethe à propos de la rencontre avec le *Laocoon*. Comme toute œuvre d'art, et, ajoute le poète allemand, comme la nature elle-même, le groupe de marbre antique

dépass[e] infiniment les capacités de notre entendement. Une œuvre, on la contemple et on la sent ; elle est agissante, mais elle ne saurait être véritablement connue, et bien moins encore son essence et son mérite peuvent-ils être exprimés par des mots².

Goethe et Marin dressent ici des programmes similaires d'expérience de l'image, même si le premier souligne modestement qu'il faut renoncer à approcher l'essence de cette dernière, tandis que le second espère en élaborer une nouvelle ontologie par cette pragmatique. Il ne faut plus considérer l'image comme un être mais comme un acte. Il s'agit là d'un déplacement essentiel, bouleversant.

Dans *La Ressemblance informe ou le Gai savoir inquiet*, Georges Didi-Huberman, lui-même nourri du dialogue avec Marin et ayant plusieurs fois médité la formule de Goethe, annonce à son tour le principe de ce changement radical :

La question n'est plus tant de savoir ce que *sont* les formes – problème mal posé – que de reconnaître ce qu'elles *font*, en qualité de processus « percussif ». La question est de comprendre, à un niveau que l'on dira anthropologique, l'efficacité même des formes³.

Faire l'économie de la question de l'être de l'image permet de se débarrasser d'une déconsidération de l'œuvre d'art élaborée dans le sillage de Platon. L'œuvre est enfin débarrassée de ses « déflections ontologiques » et « défaillances »⁴. Elle cesse d'être assimilée à une copie, un mensonge et un leurre. Le champ s'ouvre alors à de nouveaux

¹ *Ibid.*, p. 15. « L'être de l'image et son efficace », c'est de cette même formule que Marin intitule son introduction, p. 9.

² « Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. » Johann Wolfgang Goethe, « Über Laokoon » [1798], *Ästhetische Schriften, 1771-1805*, dans *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, éd. Friedmar Appel et al., Francfort sur le Main, Deutscher Klassiker Verlag, t. XVIII, 1998, p. 489. Traduction française : « Sur Laocoon » dans *Écrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Flammarion, 1996, p. 165.

³ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995, p. 201.

⁴ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, op. cit., p. 10. Sur le retournement du mensonge de l'image en vérité, peut-être l'un des plus importants de la philosophie occidentale, voir Jean-Luc Nancy, *Au fond des Images*, Galilée, 2003, p. 147-154, et Didi-Huberman, « L'Image qui brûle », *Phalènes*, Éditions de Minuit, 2013, p. 341.

questionnements. Penser les images comme des actes rend libre de considérer « l'incessante répercussion des formes sur les sujets qui les font, qui les regardent¹ ». Voilà peut-être pourquoi il s'avère souvent vain de chercher des ressemblances visuelles entre textes et monuments. Si analogie il y a, elle se logera dans un faire, dans l'action exercée tantôt sur le regardeur ou tantôt sur le lecteur. Selon Didi-Huberman, les pensées de Georges Bataille ou de l'historien de l'art allemand Carl Einstein aiguillent vers une force agissante et transformatrice, une qualité altérante de l'image. Carl Einstein affirme ainsi, dans son *Georges Braque*, que l'œuvre d'art ne nous intéresse que dans la mesure

où [elle] ne serait plus considérée comme un fin en soi, mais comme des moyens susceptibles de modifier la réalité, la structure de l'homme et l'aspect du monde. En d'autres mots, le problème essentiel réside pour nous en ceci : comment l'œuvre d'art se laisse intégrer dans une conception du monde donnée, et dans quelle mesure elle la détruit ou la dépasse².

Pour Einstein, il importe alors de tenter une approche qu'il nomme sociologie et ethnologie de l'art, où l'œuvre est appréhendée comme « une force vivante et magique³ ». Et il conclut : « Ce n'est qu'à cette condition que les images recouvreront leur importance d'énergies agissantes et vitales⁴ ». Selon Einstein en effet, « les images ne possèdent un sens que si on les considère comme des foyers d'énergie et des croisements d'expériences décisives⁵ ». Dans ces mots, on retrouve en filigrane la notion de force exercée sur un corps, idée chère à Louis Marin. Pour désigner le rapport complexe du regardeur à l'image, Louis Marin emploie les termes de pouvoir, de puissance, de vertu agissante, d'énergie, de force, d'efficace et d'effets, lesquels forment un essaim où chaque mot entretient avec ses voisins une relation de proche synonymie. Cette constellation dessine l'auréole imaginaire du monument, et forme le spectre de pensée selon lequel l'envisager. La notion d'« effets » fait écho aux travaux de David Freedberg et à son ouvrage *The Power of Images*⁶. Louis Marin, dont le titre *Des pouvoirs de*

¹ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, op. cit., p. 201.

² Carl Einstein, *Georges Braque [1931-1932]*, trad. E. Zipruth, Paris, Éditions des chroniques du jour, 1934, p. 63-64, cité par Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 170.

³ *Ibid.* Didi-Huberman précise que si Einstein nomme l'action et la force « magie », ce n'est pas « par sentimentalisme littéraire, mais par référence directe au point de vue ethnologique qui lui semblait seul propice à déplacer, à restituer l'expérience esthétique elle-même » (*Ibid.*, p. 169)

⁴ Carl Einstein, *Georges Braque*, p. 63.

⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁶ David Freedberg, *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1989. Traduction française : *Le Pouvoir des images*, trad. Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, coll. « Imago mundi » 1998. « Response » constitue un terme redoutable à traduire, qui, de manière symptomatique, est évacué du titre français. Freedberg procède à l'étude des réactions suscitées chez les regardeurs par les images à travers leurs symptômes, selon ses mots dans la préface à l'édition française (p. 5). Ce qui émerge alors, c'est le rapport et de la relation noués entre regardeur et image. Freedberg considère que l'histoire de l'art qu'il invente jouxte l'anthropologie et ouvre sur la psychologie et philosophie cognitives. Il faut encore ajouter que c'est la littérature qui nous renseigne sur le rapport noué entre image et regardeur, comme Freedberg lui-même le remarque quand il évoque l'abondance des sources faisant état d'une vitalité des images dans ses formes variées et dans la virulence des réactions qu'elle suscite : « On ne s'étonnera guère que les historiens de l'art et de la culture n'aient pas fait grand cas de ce matériel ; il apparaît presque entièrement littéraire, sans grand rapport définissable avec l'expérience vécue » (p. 312). Freedberg ne le formule pas directement, mais suggère à demi-mots que si les historiens de l'art ont peu à dire sur ces sources, c'est qu'elles concernent les spécialistes de littérature. Nous nous engouffrons dans ce chemin, esquissé par Freedberg.

l'image répond à celui de Freedberg, note les limites de l'approche de ce dernier. En ne s'intéressant qu'à l'effet de l'image sur son regardeur, Freedberg ne peut jamais, selon Marin, remonter à l'être même de l'image, et manque alors le véritable problème, celui d'un questionnement ontologique¹, problème auquel Didi-Huberman encourage en revanche à tourner le dos. Il n'en demeure pas moins que ces différents projets entrent en tangence les uns avec les autres. Plutôt que de simplement parler d'« effets » à la manière de Freedberg, ou de « pouvoirs » et de « puissance » comme Marin, c'est l'« efficace » qui semble le mieux propre à éclairer l'action du monument. Cette catégorie rassemble la « vertu active et agissante », la dimension percussive et la qualité altérante déployées dans les rencontres avec le monument.

Demeure alors à comprendre ce qu'est l'« efficace ». Celle-ci se distingue de l'« efficience » et de l'« effectivité », c'est-à-dire des capacités à agir en produisant un effet réel. Elle ne se contente pas non plus d'annoncer qu'une action est accomplie avec succès, mais elle dénote la capacité à produire un effet *escompté*. Possède donc qualité d'efficace ce qui agit en fonction d'attentes préalablement délimitées, en accomplissant un programme établi – ainsi le remède médicamenteux. Le XIX^e siècle, qui ne construit tant de monuments que pour leur confier de vastes missions, exige de ceux-ci la promesse qu'ils toucheront toujours au but. Il requiert qu'ils produisent infailliblement certains effets, soigneusement définis par avance, sur ceux qui les regardent. L'efficace est la pierre angulaire de l'entreprise monumentale. Cette exigence d'infaillibilité tend à se confondre avec une universalité. Les effets du monument doivent s'exercer sur tous, sans distinction de différences sociales ou de tempérament, ainsi que le suggère Hawthorne. Baudelaire remarque pour sa part, comme dans un écho : « fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre s'empare de vous² ». Dès qu'un regardeur échappe à l'emprise du monument, le projet monumental s'effondre.

La notion d'efficace relève avant tout du domaine de la médecine. Toutefois, c'est peut-être l'anthropologie qui en fait le plus large usage pour rendre compte de l'action paradoxale de certains artefacts, paroles ou structures, transformant lieux, temps, êtres ou choses, sans que leur fonctionnement ne relève de la technique, ni ne puisse être appréhendé par l'entendement rationnel³. Le terme d'« efficace », tout en faisant l'économie de la notion

¹ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, *op. cit.*, p. 15.

² Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1086.

³ Voir par exemple la claire définition que Jean-Claude Schmitt donne de « l'efficacité symbolique » des gestes dans la société médiévale : « de très nombreux gestes sont censés transformer la matière ou les êtres non par l'effet d'une technique, mais par une puissance intrinsèque recélant, relayant, provoquant l'action de forces invisibles ». Parmi ces gestes il y a ceux du serment, de l'onction royale, le geste de prière de Sainte Scholastique déchaînant la tempête et le signe de croix. Voir Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1990, p. 321. Selon Schmitt, la vertu agissante réside dans le soin avec lequel on accomplit le geste : « il faut faire le geste selon sa forme prescrite » (p. 322-323). Il emploie alors l'expression de « geste "magique" », dans la mesure où ces gestes sont caractérisés

de magie, permet alors d'aborder ce que l'on pourrait appeler un « faire de la croyance », tout en maintenant une distance critique et rationnelle. La catégorie de l'« efficace » permet notamment d'appréhender les rites et dispositifs magiques. Elle permet de tracer des diagonales entre ce qui ressortit au religieux et ce qui appartient au social. L'efficace trouve aussi ses applications en théologie et en sémiologie. Irène Rosier-Catach dans *La Parole efficace* (2004) interroge en particulier les énoncés de langage qui accompagnent et accomplissent au Moyen-Âge les sacrements, et questionne leur valeur opérative à partir de la formule de Duns Scot : *id efficit quod figurat, id efficit quod significat* – « il produit ce qu'il figure ou signifie »¹. Le sacrement cause ce qu'il signifie en le signifiant. Cette approche de l'efficace du signe peut être adaptée à un travail sur le monument : ce dernier, en représentant, agit sur cela même qu'il représente. Une relation dynamique se noue entre représentant et représenté : le représentant infléchit le représenté, il l'accomplit et le parachève en poussant à l'extrême certaines de ces qualités. Cette action intérieure au signe constitue une piste d'investigation à explorer, parallèlement à la relation instaurée par le monument avec ce qui lui est extérieur.

La description de Marc-Aurèle par Hawthorne faisait du monument la forme concrète, visible et tangible prise par l'autorité pour s'exercer. Baudelaire et Victor Hugo, à leur tour, relie l'efficace du monument à l'autorité de ce dernier lorsqu'ils captent sa force. Le « Salon de 1859 » de Baudelaire et la dernière partie du recueil *Les Quatre Vents de l'Esprit* de Victor Hugo composent un couple de textes décisifs, écrits à deux ans d'intervalle, dont chaque phrase fiche un jalon sur la route de l'exploration des statues et monuments. À Paris, sous les yeux de Baudelaire, on dresse des représentations variées de savants, de soldats, de dirigeants politiques ou de poètes. Hugo, en exil à Guernesey, ne peut être témoin des progrès de cette « statuomanie » dont il n'a connu que les prémices, et il réfléchit à partir des monuments qu'il a vus depuis son enfance, ceux des monarques de France². Pour ces deux poètes, le monument constitue un dispositif de commandement, qu'il présente le portrait d'un roi ou celui d'un grand homme.

Les trois poèmes ultimes des *Quatre Vents de l'Esprit* (1857) se prolongent les uns les autres pour bâtir une vaste épopée des statues royales et de la Révolution. Hugo cherche à y cerner ce qu'est un monument, dans ses caractéristiques concrètes et dans la manière dont il investit l'imagination du regardeur. Près de 1180 alexandrins dessinent peu à peu autour du

par leur efficacité : on en attend « des effets spirituels et même matériels nécessaires ». Schmitt renvoie à François Isambert, *Rite et efficacité symbolique. Essai d'anthropologie sociologique*, Le Cerf, 1979.

¹ Irène Rosier-Catach, *La Parole efficace : Signe, rituel, sacré*, Éditions du Seuil, 2004, p. 30.

² Contrairement à l'opinion courante, la III^e République ne fera qu'amplifier une statuomanie battant déjà son plein sous le Second Empire. Voir June Hargrove, « Les Statues de Paris », dans *Les Lieux de mémoire*, t. II, « La Nation », vol. 3, Pierre Nora (dir.), Gallimard, coll. « Quarto », 1986, réédition 1997, p. 1860. Hugo, fervent admirateur de David d'Angers, s'est intéressé de très près, par l'entremise de ce dernier, au rôle social et moral de la statuaire publique, comme en témoignent les différents poèmes qu'il adresse au sculpteur dès 1828. Il accompagne de ses textes les débuts de la statuomanie.

monument une auréole imaginaire dont le cercle s'accroît sans cesse¹. Un vers en esquisse une définition, sous la forme d'une triade resserrée, frappée au coin de l'isométrie : le monument est « Roi pensif, dur soldat ou lugubre empereur² ». Hugo révèle que pouvoir et monument ont même nature. Si le « soldat » se glisse entre le « roi » et l'« empereur », c'est qu'il partage avec ces derniers l'autorité du commandement. Le monument est certes en premier lieu une image dévolue à montrer le pouvoir, sous ses espèces politiques ou guerrières, mais Hugo pousse cette logique dans ses retranchements : à ses yeux, tout monument, sans même souci de savoir qui il représente, serait, dans sa souveraineté essentielle, roi, soldat, ou empereur.

La triade s'entremêle de deux adjectifs, « pensif » et « lugubre », qui enveloppent d'intangible ces effigies, tandis qu'un troisième, « dur », insiste au contraire sur la matérialité de leur corps. La souveraineté des monuments se manifeste dans la présence de formes épaisses et solides, amplifiées par tous les moyens concrets du monumental. Ainsi, quelques vers plus bas, Louis XIII *incarne* t-il lui aussi l'autorité dans un geste symbolique : « Grave, le coude ouvert et le poing sur la cuisse, / Il tenait à la main un bâton d'empereur³ ». Toutefois il ne se contente pas de *représenter* le commandement par des signes et des symboles. Il *exerce* sur ses regardeurs. La présence dressée de l'effigie d'un roi au cœur d'une ville assoit le pouvoir du monarque sur ce lieu et ses habitants, selon une logique que Jean-Marie Apostolidès, spécialiste de la représentation royale au XVII^e siècle, résume de la manière suivante :

La fonction des statues dans l'Ancien Régime – ou plus tard dans les régimes totalitaires – participe de la mythologie de la présence. [...] [L]'image du prince doit entraîner chez les fidèles les mêmes marques de respect que la présence réelle, afin de souligner que « l'image du roi, c'est le roi »⁴.

C'est dans cet espoir que les souverains britanniques ont érigé leur effigie à Hong-Kong, du temps que ce territoire leur appartenait. Cocteau, y passant en 1936, s'attarde sur l'aspect incongru du dispositif de domination :

Oublierai-je que sur une de ces places-là, place du Hong-Kong Club, où l'orchestre étale un marécage, se dressent sur les pelouses, des pavés et des estrades de pierre, loin des uns et des autres, et comme pour une figure de danse, un roi d'Angleterre de bronze, jambe en avant,

¹ L'expression d'« auréole imaginaire » est employée par Bachelard dans l'introduction à *L'Air et les songes* : « La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à *l'imaginaire*, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de *l'ouverture* ». Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, 1943, p. 7.

² Victor Hugo, « Les Statues » [1857], *Les Quatre Vents de l'Esprit*, dans *Œuvres complètes*, Poésie III, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1378. Ce texte était très admiré d'Aragon.

³ *Ibid.*, p. 1383.

⁴ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation, Une histoire de la sensibilité*, Paris, Exils, 2003, p. 174 et p. 176. La clause renvoie à l'ouvrage crucial de Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1981, qui prend pour objet la consubstantialité de la puissance royale et de sa représentation. L'affirmation est réversible puisque le roi n'est rien d'autre que son propre portrait, ce dernier constituant l'outil lui permettant d'affirmer son pouvoir. Ces propos peuvent compléter ceux de Jeffrey Merrick dans « Politics on Pedestals : Royal Monuments in Eighteenth-Century France », *French History*, Vol. 5, n° 2, June 1991, Oxford, Oxford University Press, p. 235 : Les figures de marbre et de bronze « représentant la monarchie aux yeux des sujets ordinaires, dont la plupart ne voyait jamais le monarque en personne, elles incarnaient la mystique de la royauté dans les corps figuratifs de rois réels, mais demeurant la plupart du temps invisibles. » (trad. C.G.)

poing sur la hanche, une reine de bronze en jupe à volants de bronze, coiffée de bronze, un éventail de dentelle de bronze aux doigts.

Face à la mer, sous les colonnes d'un temple d'amour, est assise sur un trône la vieille reine Victoria, son diadème sur la tête et son sceptre à la main. Ces statues, plus grandes que nature, prises dans l'orchestre étrange, ont un air chinois qui effraye¹.

Encore faut-il tenter de comprendre comment le commandement du monument peut s'exercer. L'efficace agit par des voies enchevêtrées. Barbara Hepworth a parlé d'« orienter totalement » l'esprit *et* le corps. Le monument surplombe de toute sa hauteur l'espace et les passants ainsi que le rappelle Baudelaire dans le *Salon* de 1859 :

Vos yeux sont tirés en haut, *sursum, ad sidera* ; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la science et du martyre².

Le monument guide les visages de ses regardeurs, et les tourne vers ce qui les dépasse. Chez Cocteau comme chez Baudelaire, le monument est « plus grand que nature », et ce point de contact n'est nullement fortuit : cette grandeur à la fois matérielle et morale dote de force le monument. La section consacrée à la sculpture dans le « Salon de 1859 » constitue un « texte promenade³ », selon l'heureuse expression de Jean Starobinski, presque un poème en prose⁴, glissé subrepticement entre des pages de critique d'art. Ces lignes tracent une succession mouvante de lieux traversés par un lecteur-flâneur que Baudelaire invective à la deuxième personne. Le promeneur déambule de la bibliothèque à la place publique, passant du lieu retiré et clos au lieu ouvert à tous. L'énumération s'achève alors sur une évocation des monuments des places et carrefours qui apparaissent alors comme le paroxysme de la sculpture, portant à quintessence ses caractéristiques. Selon Baudelaire, la statuaire a pour vocation de soumettre le regardeur. C'est là tout ensemble son rôle social et « rôle divin⁵ ». Dans ses récurrences lexicales, le « texte-promenade » du Salon est explicite. Le verbe *commander* y forme le pivot de la première et de la dernière phrase.

Au fond d'une bibliothèque antique, [...] Harpocrate, debout et solennel, un doigt posé sur sa bouche, vous *commande* le silence [...] [L]e fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous *commande*, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre⁶.

S'entremêlent dans ces lignes la vocation didactique et protectrice des statues, leur force tutélaire, leur nature tyrannique. Les statues de Baudelaire, à la manière de « pédagogue[s]

¹ Jean Cocteau, *Tour du monde en 80 jours, mon premier voyage* [1936], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2009, p. 150.

² Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1086. Sur ce texte, voir Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 382-384.

³ Jean Starobinski, « Le regard des statues », « Rêve et immobilité mélancolique », dans *L'Encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, p. 487.

⁴ Marcel Raymond s'accorde à ce propos avec Alexis François qui lui aussi, dans un article du *Mercure de France* du 1^{er} Juin 1954, voyait dans ces pages du Salon un poème en prose. Marcel Raymond, « Baudelaire et la sculpture », *Être et dire, études*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. « Langages », 1970, p. 172.

⁵ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1086.

⁶ *Ibid.*, p. 1085-1086. C'est nous qui soulignons.

pythagoricien[s] », « surveillent vos pensées, assistent vos travaux, et vous encouragent au sublime. » Toutes effectuent un « geste plein d'autorité », comme les rois et soldats de Hugo, comme l'empereur de Hawthorne. Toutes indiquent impérativement aux regardeurs leurs devoirs sociaux, spirituels et existentiels. Toutes sont ostensiblement posées en sujets de verbes d'action dont le lecteur-passant est l'objet : « la figure prodigieuse du Deuil » « vous enseigne », « vous suppli[e] », les personnages des chapelles et des rues vous « confronte[nt] », « vous racontent », « montrent le ciel » ou « désignent » le sol au passant, et enfin « s'empare[nt] de vous ». Baudelaire bâtit ici la grammaire du monument. Ce n'est pas le regardeur qui contemple un monument demeurant passif, c'est au contraire le monument qui agit sur celui qui le regarde. Un siècle plus tard, Roland Dubillard tirera jusqu'au bout les conséquences de la redistribution baudelairienne du rapport entre sujet et objet quand il récuse la grammaire traditionnelle du verbe « voir ». Le bronze d'un monument représentant Condillac prend chez lui la parole pour se plaindre des approximations linguistiques des hommes :

Ils disent : je vois ici une statue. Pourquoi ce verbe actif ? Quel acte font-ils subir à la statue ? Pensent-ils la modifier en la regardant ? Si quelqu'un dans l'acte de voir pâtit, ce n'est pas la statue, c'est l'homme qui la voit. Ils ignorent ce que c'est que de voir ; s'ils parlaient convenablement, ils diraient : « Il y a ici une statue dont je suis *envué*. »

C'est notre métier, à nous statues, d'envuer les hommes¹.

L'événement de la rencontre entre un passant et un monument nécessite la création du verbe « envuer », accompagnés des substantifs « envisionnement » et « envisualisation »², seuls vocables propres à nommer ce qui ici est vraiment en jeu, c'est-à-dire l'action du monument sur son regardeur au moment de la rencontre.

La situation de la rencontre décuple l'efficace du monument. La trajectoire d'un sujet-regardeur à travers la ville vient buter contre un monument, et s'interrompt alors (« vous être arrêté par un fantôme décharné et magnifique³ » dit Baudelaire). C'est ce choc à l'imprévu d'une sculpture dressée dans l'espace qui altère le regardeur. Selon Heidegger dans sa « Troisième conférence sur l'origine de l'œuvre d'art » (1936), l'œuvre se caractérise en cela qu'elle provoque un « multiple heurt », un coup et un renversement. En elle et par elle advient alors le non-familier⁴. Dans le sillage de ces analyses, et reprenant la notion heideggerienne du « heurt », Michel Demange dans *Sculptures trouvées*, médite sur cette dimension percussive et altérante de la rencontre. La statue dans la ville, n'est pas un objet créé, mais, pour le regardeur un « objet trouvé » qui

provoque un vacillement de la conscience humaine à l'instant même où ce qui n'était pas attendu (pré-vu) surgit incongruement au sein du familier. Or, si on peut définir

¹ Roland Dubillard, *Méditation sur la difficulté d'être en bronze*, Julliard, coll. « Idée fixe », 1972, p. 49. En inventant le verbe « envuer » pour parler de ce que les monuments font à leurs regardeurs, Dubillard récuse la grammaire traditionnelle du verbe « voir », et inverse celle-ci.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1085.

⁴ Daniel Payot, *La Statue de Heidegger, art, vérité, souveraineté*, Belfort, Circé, 1998. p. 47.

étymologiquement l'objet comme « *ce qui est jeté au-devant de nous* », l'objet « *trouvé* » ajoute à la violence de cette irruption l'imprévisibilité radicale de son jet [...]. L'événement de la trouvaille, l'étrangeté de la chose trouvée s'associant au heurt de sa rencontre auront certainement produit un de ces ébranlements par lesquels nous sommes irrésistiblement portés à nous interroger sur la causalité de ce qui « arrive »¹.

Rencontrer le monument par surprise permet de faire pleinement l'épreuve de son autorité. Là réside le mode d'expérimentation des images recommandé par Louis Marin dès la première ligne de son ouvrage

Il s'agira dans les pages qui vont suivre des pouvoirs de l'image reconnus, étudiés, analysés et peut-être plus encore éprouvés à travers des textes littéraires. À travers eux, il s'agira de s'interroger sur l'être de l'image et son efficace².

Aborder le monument sur le mode de l'« épreuve », ce sera procéder par contact direct, et à tâtons, sans que le regardeur sache ce qui lui arrive. Bien plus, face au monument, et l'« éprouvant », ce regardeur affrontera peut être une souffrance, un danger, subira parfois un dommage, auxquels il devra faire face avec courage. Il prendra un risque physique, et fera alors une expérience émotionnelle où il sera impliqué au plus intime de lui-même : « éprouver » dénote le fait de ressentir au plus profond de soi, dans son corps et dans ses sentiments. Le monument sera considéré à l'aune de la charge émotive et des affects qu'il fait naître, et le regardeur affrontant l'épreuve en sortira transformé. La catégorie de la « rencontre » porte le reflet sémantique de cette dimension pragmatique impliquant directement les protagonistes. La rencontre garde trace du risque couru et de la transformation subie dans l'épreuve. Son champ s'étend de l'entrevue belliqueuse (duel, affrontement, confrontation) à l'entrevue amoureuse (explosion de sentiments).

Notre première partie se propose donc d'explorer l'efficace du monument qui consiste à orienter lors de la rencontre les réactions des regardeurs pour mieux transformer ces derniers, et, plus largement, à modifier l'espace quotidien où il a été dressé, afin d'agir sur le monde.

¹ Michel Demange, « Préface : 'De l'objet trouvé à l'invention du ready-made' », dans Jean-François Robic et Germain Roesz, *Sculptures trouvées : espace public et invention du regard*, préface de Michel Demange, postface de Daniel Payot, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2003, p. 6-7.

² Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, op. cit., p. 9.

CHAPITRE I

Gloire aux héros !

Introduction : effigies héroïques

L'œuvre entière de Victor Hugo se trame de songeries autour des statues et monuments, jusqu'à acquérir de ceux-ci la connaissance la plus intime : « Les statues, écrit-il, me disent toujours beaucoup de choses ; aussi j'ai toujours la manie de les questionner, et quand j'en rencontre une qui me plaît, je reste long-temps avec elle¹ ». L'admiration et la prédilection de Hugo pour les monuments, rois et soldats, qui parsèment nos rues s'enracinent dans l'enthousiasme que suscite en lui l'héroïsme :

Les héros,
Les gagners de bataille et les dieux de la terre,
Des hauts arcs de triomphe habitant l'acrotère,
Vainqueurs, cuirassés d'or, vêtus de diamant,
Du genre humain pensif sombre éblouissement,
Éclatants, radieux, vaillants, criant Montjoie,
Résumaient le miracle effrayant de la joie²

Le roi et le soldat ne méritent pas des monuments parce qu'ils sont des êtres de commandement et qu'ils dominent les autres hommes, mais parce qu'ils appartiennent à l'extraordinaire du genre humain – parce qu'ils sont des *héros*. Dans « Révolution », Hugo fiche à la rime ce vocable essentiel, clé de voûte soutenant l'entreprise monumentale menée par le XIX^e siècle, mot qu'il détache d'un blanc préalable, et qu'il laisse irradier.

Le monument, enseigne Hugo, a pour vocation de représenter l'exceptionnel en tant qu'il s'incarne en un héros. Depuis Homère, Rome, le Moyen-Âge, l'héroïsme est l'apanage du guerrier. C'est au champ de bataille que s'accomplit l'exploit hors du commun et les textes écrits durant l'Ancien Régime à la louange des rois n'exaltent en eux les « gagners de batailles et les dieux de la terre » que dans le dessein de les constituer en héros. La présence sacrée et souveraine du roi, tenant son pouvoir de Dieu, tranche sur celle de tous ses sujets, et de même le héros se distingue radicalement du reste de l'humanité. Bien plus, il n'est pas, contrairement au roi, le premier des hommes. Il est l'unique – ainsi le rappelle le conflit opposant Achille à Agamemnon³.

Le monument accorde alors à celui qu'il représente un surplomb sur le reste du genre humain. Il le met en relief, lui confère une saillance. Le voici devenu visible, détaché de la foule, et montré au regard comme inégalable. Le terme technique d'« acrotère », employé par

¹ Victor Hugo, *Le Rhin* [1842], dans *Œuvres complètes, Voyages*, éd. Claude Gelly, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 317.

² Victor Hugo, « Les Cariatides », *Les Quatre Vents de l'Esprit, op. cit.*, p. 1391.

³ Voir Jean-Pierre Vernant, *La Mort Héroïque chez les Grecs*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 14.

Hugo de manière exacte, dénote le socle placé au sommet d'un fronton ou à ses extrémités, afin de servir de support à des statues pour les offrir aux yeux de tous. La statue ainsi exposée est désignée comme sortant de l'ordinaire. Le monument ne se contente pas de demeurer fidèle à sa ressemblance du héros. Il présente de ce dernier l'exceptionnalité absolue.

Qu'est-ce alors qu'un héros ? Maurice Blanchot affronte cette question dans son essai « La Fin du héros ». Il y avance que le héros est l'homme qui agit, et même, l'homme qui agit sur le monde :

L'héroïsme est la souveraineté lumineuse de l'acte. Seul l'acte est héroïque, et le héros n'est rien s'il n'agit et n'est rien hors de la clarté de l'acte qui éclaire et l'éclaire. C'est la première forme de ce qui plus tard s'affirmera sous le nom de praxis [...]. Il en résulte que l'authenticité héroïque – s'il y en a une – devrait se déterminer comme verbe¹.

Au fil des pages, Blanchot revient sur ce « faire essentiel », le laisse résonner :

Si le mot héroïsme a un sens, il est tout entier dans une certaine majoration de l'acte considéré en lui-même, [...] le héros appara[ît] comme l'exploiteur de l'acte héroïque : il le substantialise, il y fait carrière. En vérité, l'héroïsme représente à un certain moment et ne représente rien d'autre que l'émerveillement devant le pouvoir d'agir [...] : comment ! on a pu faire cela !²

et la littérature héroïque l'exalte à son tour. Mille exemples en surgissent. Ainsi dans les années 1750-1760, l'auteur demeuré anonyme de *L'Apothéose de Pierre le Grand* (auteur en qui l'éditeur de ce texte reconnaît un certain Lomonosov³) fait l'éloge du tsar non pas en sa qualité de monarque, mais en vertu de ses ressemblances avec les héros de la mythologie antique. La figure du tsar « triomphateur » correspond à celle d'un « Nouvel Achille » ou d'un « Hercule russe » en cela qu'il « déplace les fleuves et réunit les mers⁴ ». L'auteur s'émerveille des prouesses militaires inégalables du tsar, mais Pierre fait surtout figure de *fondateur* de la Russie :

Cette âme des plus grandes [...] étonna le monde de ses prodigieux talens (*sic*) dont il donna des preuves dans ses exploits militaires et dans les lois faites en faveur de son peuple : c'est Pierre le Grand, le héros du Nord, le modèle des rois, la merveille de son siècle, le restaurateur de sa nation, le législateur, protecteur des arts et des sciences. [...] Le diligent monarque fit dessécher les marais et les convertir en fertiles prairies que des troupeaux aussi grands que nombreux remplirent. Bientôt après, les déserts se changèrent en hameaux, bourgs ou villes⁵. »

Le héros est ici celui qui agit directement sur le monde, et le transforme par les innovations qu'il y introduit. L'auteur du panégyrique, tout en faisant de son tsar un héros guerrier, effleure par instants une définition anthropologique de l'héroïsme. Lorsqu'il défriche la terre, offre à son peuple une agriculture et des lois, Pierre invente la Russie en lui donnant forme. Sa figure correspond alors à ce que les anthropologues nomment un « héros culturel » : un

¹ Maurice Blanchot, « La Fin du héros », *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 544.

² *Ibid.*, p. 553-554.

³ Nous pensons que Václav Černý a fait ici une erreur de typographie, et qu'il voulait parler de Mikhaïl Lomonosov, homme de sciences et de lettres au savoir universel, qui fonda l'Université de Moscou, et qui polémiqua vaillamment avec Voltaire.

⁴ *Apothéose de Pierre le Grand, tsar et empereur de toutes les Russies, Trois écrits historiques inconnus destinés à Voltaire*, [c.1750-1760], éd. Václav Černý, Prague, Édition de l'Académie tchécoslovaque des sciences, 1964, p. 84 et p. 88. Le texte a été rédigé par un Russe dans un français parfois légèrement fantaisiste.

⁵ *Ibid.*, p. 75 et p. 83.

être d'origine humaine, animale ou divine, faisant don à l'humanité les éléments de la civilisation, et lui enseignant des techniques essentielles à son existence et à sa culture.

La monumentalité du XIX^e siècle garde mémoire de ces définitions. Les héros dont elle érige l'effigie dans les villes sont les hommes du faire. Victor Hugo accompagne de ses poèmes les balbutiements de la statuomanie. Il dresse dans des vers adressés « Au Statuaire David » (1840) une longue liste, n'énumérant pas qui *sont* les « grands hommes », mais de ce qu'ils *font*. Il définit les « héros ou penseurs¹ » par ce qu'ils accomplissent :

L'un a trouvé l'aimant, la presse, la boussole, [...]
 D'autres ont traversé sur un pont chancelant,
 Sur la mine qu'un fort recelait en son flanc,
 Sur la brèche par où s'écroule une muraille,
 Un horrible ouragan de flamme et de mitraille² ;

L'acte de « faire » constitue donc le premier point d'intersection entre héros et monument, entre représentant et représenté.

Que *fait* le monument lorsqu'il montre un héros ? Sa mission est avant tout de *glorifier* ce qu'il représente, ainsi que le marque la répétition incantatoire du vocable « gloire » chez Aragon qui, en 1942, prend la France assaillie pour héroïne :

Étrange tour de nos tourments
 Il faut bâtir un monument
 En qui survivent nos batailles
 Dans le marbre éternellement
 Et que Paris trouve à sa taille

[...] Le monument du haut vouloir
 À la gloire de nos héros
 À la gloire de notre gloire [...]

Arche fontaine ou mausolée
 Le monument dont j'ai parlé
 Emprunte aux ailes du martyr
 Les frémissantes envolées
 Des Marseillaises quand on tire

Il est fait de feu songez-y
 Et mille salves de fusils
 Éclairent ses architectures³

Ce *faire gloire* doit s'entendre de deux manières.

En premier lieu, le monument doit inciter le passant à rendre gloire au héros par un hommage éclatant dans des marques ostensibles de vénération. Exhorter le passant à glorifier le héros, c'est, au sens strict du terme, lui faire pousser un cri d'admiration dans un élan

¹ Victor Hugo, « Au Statuaire David » [1840], *Les Rayons et les ombres*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1070. Hugo admirait particulièrement le sculpteur, auquel il consacra plusieurs poèmes. David lui rendit de son côté hommage, non seulement par un portrait en médaillon mais aussi à travers le *Gutenberg* de Strasbourg.

² *Ibid.*, p. 1071.

³ Louis Aragon, « Le jour se lève sur la fontaine des innocents » [été 1941], *Fontaine*, n° 25, novembre-décembre 1942, *En étrange pays de mon pays lui-même* [1945], *Œuvres poétiques*, t. I, éd. Olivier Barbarant, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 901-902.

effréné d'enthousiasme. Ainsi, chez Victor Hugo, les masques grotesques sculptés par Germain Pilon sur le Pont Neuf, et qui, en s'animant, deviennent une statue collective du peuple, lorsqu'ils font face au monument de Louis XIV, roi qu'ils exècrent, ne peuvent malgré tout se retenir de s'exclamer :

Il fut lumière ainsi que Bel à Babylone ; [...]
 Et tous les rois étaient de l'ombre devant lui ; [...]
 Et la toute-puissance et l'empire et la gloire
 Et l'amour et l'orgueil faisaient dans la nuit noire
 Au-dessus de sa tête un abîme étoilé ;
 Gloire à lui !¹

Ces quelques vers laissent entrevoir la complexité de la notion de gloire. Elle assure le renom, et entremêle honneur et orgueil. Elle peut être posée à côté de la « toute-puissance » et de « l'empire », dans une relation de synonymie. Elle est aussi l'étoilement lumineux nimbant le roi et éclairant la nuit. Elle est enfin cette qualité de splendeur et de majesté qui force les mascarons à crier en dépit d'eux-mêmes : « Gloire à lui ». Dans une parfaite circularité, la gloire se reconnaît à cela qu'elle fait entonner une louange de glorification².

À ce grand cri correspondent des gestes formant la chorégraphie de la glorification. Les textes du XIX^e siècle gardent le souvenir d'usages désuets. Devant ces êtres exceptionnels dont on rencontre l'effigie, il s'agit de « découvrir son grand front³ », d'aller « toujours saluer, recueillis, / Le vieux Maître enchâssé dans son rêve de pierre⁴ », de s'agenouiller⁵. Le monument efficace doit contredire Hegel qui écrivait plaintivement : « Nous avons beau trouver les images des dieux grecs incomparables, [...] l'admiration que nous éprouvons à la vue de ces statues et images est impuissante à nous faire plier les genoux⁶. » Les monuments héroïques parsemant les villes exigent au contraire de grandes prostrations admiratives. Cette vénération est certes régie par un code social, mais elle déborde largement les simples conventions, pour prendre les formes les plus extrêmes. Le poème que Déroulède consacre à la *Jeanne d'Arc* (fig.1) de Frémiet en 1875 demande au regardeur :

Comment peux-tu passer devant cette œuvre fière
 Qu'il ne tressaille au fond de toi
 De ces élans subits qui sont de la prière,
 De ces vœux qui sont de la foi. [...]

Laissons donc railler ceux qui, prompts à se distraire,
 Sont lents à plier les genoux ;
 Laissons la foule aveugle ignorer sa guerrière,

¹ Victor Hugo, « les Cariatides », *Quatre Vents de l'Esprit*, op. cit., p. 1397.

² Sur cette circularité de la gloire, voir Giorgio Agamben, *Le Règne et la gloire : pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*, *Homo sacer*, 2,2, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff, Éditions du Seuil, 2008, p. 325.

³ Victor Hugo, « La Colère du bronze » [1869], *La Légende des siècles*, éd. Jacques Trébuchet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 616.

⁴ André Gill, « La statue d'Erwin » [18 mars 1882], dans *Les Poètes du Chat Noir*, éd. André Velter, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 169.

⁵ George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, t. I, [1842-1843], Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 514.

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, t. I, trad. Samuel Jankélévitch, Flammarion, 1979, p. 153.

Nous les vaincus, prosternons-nous !¹

Le monument héroïque commande de se coucher la face contre terre en signe de respect et de soumission. C'est là son efficace. Quelques lignes d'*Axël*, œuvre posthume de Villiers de l'Isle Adam (1890), l'attestent : « l'univers ne se prosterne que devant les statues² ». Le passant prosterné reconnaît par ce geste la grandeur de celui devant qui il s'incline, et, par comparaison, sa propre petitesse. La Jeanne d'Arc de Frémiet fut le premier monument érigé par la III^e République, dans le sillage de la défaite contre la Prusse subie par la France. Si, aux yeux du lecteur du XXI^e siècle, les vers de Déroulède, sont dépourvus de littéarité, si le désir de revanche qu'ils manifestent peut sembler passablement déplaisant, il n'en faut pas moins prendre au sérieux ce qu'ils proposent : la vénération du héros en son monument sur fond de piété et de crainte sacrée.

Le « faire gloire » accompli par le monument ne s'exerce pas seulement sur le regardeur, mais aussi sur ce héros dont il montre l'effigie. Le représentant agit sur le représenté, et ce faisant le transforme, le parachève. Le monument promet, en représentant le héros, d'en révéler la gloire constitutive. Dès lors il *fait* le héros. Un texte mineur, le sonnet qu'André Gill consacre en 1882 à Erwin de Steinbach, fondateur de la cathédrale de Strasbourg, le confirme :

La Statue d'Erwin

Erwin, le grand Erwin, pâle sous le ciel clair,
Quand il vit achevée enfin son œuvre immense,
La lourde cathédrale, et sa flèche en démente,
Éperdument plongée aux profondeurs de l'air ;

Erwin qui sentait l'âge appesantir sa chair,
Fit sa propre statue et, dans la véhémence
De sa joie, il cria : « Que ma gloire commence ! »
Car l'orgueil au génie allume son éclair³.

Ce poème datant de 1882, évoque le personnage de pierre qui, au fond de la cathédrale, regarde du haut d'un balcon le Pilier des anges. La légende veut que ce soit l'effigie de l'architecte Erwin, qui contemplerait son œuvre. Cette figure, dont le poème de Gill fait un autoportrait plein d'*hybris* admirable, constitue bien une manière de monument, rappelant la présence d'Erwin dans le lieu qu'il construisit. En 1866, la ville de Strasbourg lui donna une contrepartie à l'extérieur de l'église avec l'œuvre de Philippe Gass représentant dans le grès rose le génial architecte, un plan à la main, gardant le portail sud de l'édifice (fig.2). Cette sculpture participe à la fois de la logique du décor médiéval dans lequel elle se fonde, et de la logique de l'entreprise monumentale du XIX^e siècle. Le poème évoque peut-être aussi ce second Erwin de pierre. À la lecture du sonnet de Gill, il apparaît que l'« œuvre immense, /

¹ Paul Déroulède, « Sur la Jeanne d'Arc de Frémiet » [1875], *Nouveaux Chants du Soldat*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 16 et p. 19.

² Auguste de Villiers de l'Isle Adam, *Axël*, Paris, Maison Quantin, 1890, p. 205.

³ André Gill, « La statue d'Erwin » [18 mars 1882], dans *Les Poètes du Chat Noir*, op. cit., p. 169.

La lourde cathédrale et sa flèche en démesure », malgré leur splendeur, ne sauraient suffire à assurer la gloire de l'architecte. Cette dernière demeure entièrement tributaire de la présence de l'effigie. Sans la statue, sans le monument, point de gloire possible.

Du début du XIX^e siècle et jusqu'à la Première Guerre mondiale, l'ensemble des sociétés occidentales continue majoritairement de croire à l'héroïsme, au bien-fondé de l'entreprise monumentale, et à la possibilité de représenter adéquatement le héros sous la forme d'un monument. Si le héros a suscité une réflexion abondante, ses incarnations concrètes dans le monument ont moins souvent été scrutées. Chaque monument infléchit à sa manière l'héroïsme, avant d'être à son tour transformé par le texte qui l'accueille. Ces héros du XIX^e siècle, tels qu'ils sont représentés en leur monument, sont travaillés de survivances millénaires. Ils continuent ceux de l'Ancien Régime, en particulier les rois, et, plus lointainement, ceux de la Grèce archaïque. Les analyses de Jean-Pierre Vernant, celles de Bénichou sur le Grand Siècle, les pages de Blanchot confrontant héros homériques et cornéliens, peuvent donc jeter un éclairage sur ces manifestations ultérieures. L'univers homérique demeure tout particulièrement un cadre de référence essentiel pour comprendre l'héroïsme guerrier du XIX^e siècle¹, et dans un chef militaire de la guerre de Sécession figuré dans le bronze, il n'est pas impossible de reconnaître un lointain reflet d'Achille. La confrontation des textes, par delà les frontières géographiques et temporelles dessine alors une cohérence anthropologique de l'héroïsme guerrier tel qu'il se donne à lire dans le monument. De texte en texte, réapparaissent des images similaires, à la manière de variations sur un même thème. Le héros en son monument suscite un monde imaginal consistant.

Durant des millénaires, l'héroïsme, catégorie éthique, a constitué l'apogée de l'excellence humaine. Le héros apparaît comme une intensité de l'homme, en qui les plus belles vertus sont portées à leur paroxysme. Le XVIII^e siècle met toutefois en concurrence ce héros avec le « grand homme », comparant leurs vertus et mérites respectifs. Le « grand homme », « titre sublime » d'après le Chevalier de Jaucourt, englobe désormais le héros, et le surpasse². Au XIX^e siècle, si l'héroïsme continue de connoter avant tout l'exploit militaire, la

¹ L'exposition « Masculin / Masculin ». L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours », organisée sous le commissariat de Guy Cogeval, qui s'est tenue au musée d'Orsay du 24 septembre 2013 au 2 janvier 2014 l'a encore montré en explorant systématiquement ce que l'on pourrait appeler un corps héroïque néo-classique.

² Voir Louis de Jaucourt, « Héros », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, des métiers*, t. VIII, Paris, Briasson, 1765, p. 182 (orthographe originale respectée) : « On définit un *héros*, un homme ferme contre les difficultés, intrépide dans le péril, & très-vaillant dans les combats ; qualités qui tiennent plus du tempérament, & d'une certaine conformation des organes, que de la noblesse de l'ame. Le grand homme est bien autre chose; il joint aux talents & au génie la plupart des vertus morales ; il n'a dans sa conduite que de beaux & de nobles motifs; il n'écoute que le bien public, la gloire de son prince, la prospérité de l'état, & le bonheur des peuples. Le nom de César, donne l'idée d'un *héros*; celui de Trajan, de Marc-Aurèle ou d'Alfred, nous présente un grand homme. Titus réunissoit les qualités du *héros*, & celles du grand-homme; cependant, pourquoi Titus est-il plus loué par ses bienfaits, que par ses victoires ? C'est que les qualités du cœur l'emportent toujours sur les présens de la fortune & de la nature; c'est que la gloire qu'on acquiert par les armes est, si j'ose m'exprimer ainsi, une gloire attachée au hasard ; au lieu que celle qui est fondée sur la vertu, est une gloire qui nous appartient.

Le titre de *héros* dépend du succès, celui de grand-homme n'en dépend pas toujours. Son principe est la vertu, qui est inébranlable dans la prospérité, comme dans les malheurs : le titre de *héros*, ne peut convenir

distinction stricte entre les deux catégories vacille. Héros et grands hommes agissent dans un élan commun, « Les uns armés d'un glaive et les autres d'un livre¹ », et tous méritent la gloire.

L'examen de plusieurs sculptures publiques permet de cerner l'héroïsme tel qu'il est réalisé par les monuments. Deux bronzes équestres, figurant des chefs militaires, constitueront ici les références principales. Le premier, datant de 1897, œuvre d'Augustus Saint-Gaudens, se dresse à Boston sur le mur d'enceinte du *Common* et montre le jeune Colonel Shaw, héros de la Guerre de Sécession et de l'abolitionnisme, entouré de son régiment de fantassins noirs (fig.20). Ce monument a été essentiel à l'histoire du groupe l'ayant érigé, il a renouvelé l'histoire des représentations équestres, et il a suscité l'attention de nombreux écrivains, depuis la mort de Robert Gould Shaw en 1863, jusqu'à une date récente. Deux des plus grands poètes américains du XX^e siècle lui ont consacré des pages majeures : John Berryman avec « Boston Common, A Meditation upon the Hero » (1942) et Robert Lowell avec « For the Union Dead » (1960)². Alors que ces textes tardifs se désengagent avec méfiance de l'héroïsme tel qu'il se dévoile dans le bas-relief de bronze, un premier corpus, rédigé entre 1864 et 1900, y adhère au contraire sans réserve. Durant plus d'un siècle, une tradition poétique où les poèmes se répondent les uns aux autres s'est ainsi sédimentée, rendant tangibles les évolutions de l'héroïsme.

Nul héros ne saurait cependant à lui seul subsumer tous les possibles de l'héroïsme, catégorie complexe, oscillant entre plusieurs pôles, ainsi que le montre notamment les travaux de Jean-Marie Apostolidès dressant un panorama de l'histoire sociale du héros³. Aussi, en contrepoint du bronze de Saint-Gaudens, un autre monument, tout aussi exemplaire, sera mobilisé. Il s'agit de l'œuvre de Verrocchio datant des années 1480, représentant le Colleone à Venise (fig. 3 à fig. 6). La renommée du monument de la Renaissance est immense, contrairement à celle du monument américain, qui, en dépit de son importance locale, ne dépasse pas les frontières de la Nouvelle-Angleterre. L'œuvre de Verrocchio a enthousiasmé romanciers et poètes, tels Henry James, Aragon, Cocteau ou Wallace Stevens⁴. Une page

qu'aux guerriers, mais il n'est point d'état qui ne puisse prétendre au titre sublime de grand-homme ; le héros y a même plus de droits qu'un autre

Enfin, l'humanité, la douceur, le patriotisme réunis aux talents, sont les vertus d'un grand-homme ; la bravoure, le courage, souvent la témérité, la connaissance de l'art de la guerre, & le génie militaire, caractérisent davantage le héros ; mais le parfait héros, est celui qui joint à toute la capacité, & à toute la valeur d'un grand capitaine, un amour & un désir sincère de la félicité publique. »

¹ Victor Hugo, « Au Statuaire David », *Les Rayons et les ombres*, op. cit., p. 1070.

² Voir nos développements *infra* aux chapitres VII et VIII.

³ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité* (op. cit.).

⁴ Pour des textes de moindre envergure consacrés au bronze équestre de Verrocchio voir le sonnet d'Albert Méral, « La Statue de Colleoni » [*Les Villes de marbre*, 1869], dans Gérard Walch, *Anthologie des poètes français contemporains. Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866-1906)*, t. I, préface de Sully Prudhomme, Paris et Leyde, Charles Delagrave et A.-W. Sijthoff, 1906, p. 225 ; et voir l'essai de Michel Onfray, *La Sculpture de soi. La morale esthétique*, Bernard Grasset, 1993. La section « Du Condottiere ou L'énergie pliée », p. 31-49, est ouvertement inspirée de Suarès.

d'André Suarès, datant de 1910, célébrant à la gloire du Colleone, permettra de dégager une approche du héros complétant celle que les poètes bostoniens mettent en œuvre.

A. « Raconter les pompeuses légendes de la gloire et du martyr » : acte de gloire et prouesse héroïque

1. Le sacre de Robert Gould Shaw, héros bostonien

À Boston, le passant longeant la Massachusetts State House se retrouve soudain face à un énorme bas-relief jaillissant du mur d'enceinte extérieur du *Common*, du côté de la rue (fig.20). Il est presque écrasé par l'armée de bronze et le cheval à taille réelle marchant au dessus de lui. Le corps du cavalier juché sur cette monture est plus protubérant que celui de ses soldats, et son épée, fine et pointue, se dégage complètement du fond (fig.22). C'est le Cinquante-quatrième Régiment du Massachusetts, le premier régiment entièrement composé d'hommes noirs, et formé durant la Guerre Civile (fig.21). Son commandant, le Colonel Robert Gould Shaw est exalté par trois poèmes : « *Memoriæ Positum* » de James Russell Lowell (1864), « *An Ode on the Unveiling of the Shaw Memorial on Boston Common* » de Thomas Bailey Aldrich (31 mai 1897), ode récitée lors de l'inauguration du monument, et enfin « *An Ode in Time of Hesitation, After Seeing at Boston the Statue of Robert Gould Shaw, Killed While Storming Fort Wagner, July 18, 1863, at the Head of the First Enlisted Negro Regiment, the Fifty-fourth Massachusetts* » de William Vaughn Moody (1900)¹. Ces trois textes furent écrits les uns en réponse aux autres par des auteurs enracinés dans le territoire bostonien. Entre Concord, Cambridge – c'est-à-dire Harvard – et Boston, ces écrivains entretiennent des rapports intriqués, nourrissant souvent des liens de compagnonnage intime, et parfois, par le jeu des mariages, devenant parents les uns des autres. Ainsi James Russell Lowell fut l'ami intime d'Emerson, et de Longfellow qu'il aida à traduire Dante. Si Moody n'est pas originaire de Nouvelle-Angleterre, contrairement aux deux autres, il fut, comme James Russell Lowell, un professeur respecté enseignant à Harvard. James Russell Lowell puis Aldrich quant à eux dirigèrent la très prestigieuse *Atlantic Review*. Aldrich et Moody sont sans doute désormais peu ou prou oubliés mais la postérité se souvient encore de James Russell Lowell comme d'un poète important de la seconde moitié du XIX^e siècle américain. Son œuvre, très admirée du vivant de l'auteur, apparaît dorénavant comme quelque peu conventionnelle et empreinte d'un sentimentalisme

¹ Le monument de Saint-Gaudens a inspiré de très nombreux artistes, tels le compositeur Charles Ives dans sa symphonie *Three Places in New England* (1903-1935). Il semble que le plus récent avatar en date de cette tradition bostonienne soit « *Regiment in Bronze* » de Donald M. Bishop (1996). Plusieurs poètes noirs du XIX^e siècle ont écrit des textes à la gloire de Shaw, tels Paul Laurence Dunbar, poète de la Harlem Renaissance, auteur de « *Robert Gould Shaw* » (1900). Voir *The Book of American Negro Poetry*, éd. James Weldon Johnson, 1922. Pour une liste plus exhaustive des poèmes consacrés à Robert Gould Shaw, voir Steven Axelrod, *Robert Lowell : Life and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 268-269, note 33 et William Doreski, *Robert Lowell's Shifting Colors, the Poetics of the Public and the Personal*, Athens, Ohio University Press, 1999, p. 242, note 5.

de mauvais aloi. Il a pu faire figure à Boston de chantré public et de poète monumental, célébrant par ses odes de nombreuses occasions officielles¹.

Pour comprendre les enjeux du monument bostonien, un rappel historique s'impose. Durant la Guerre Civile, jusqu'en 1863, les Noirs n'eurent pas droit de se battre pour leur propre cause contre les Sudistes, et ils furent cantonnés à des tâches subalternes dans l'armée. Même dans le camp abolitionniste, on redoutait de transformer en soldats d'anciens esclaves, on craignait la colère des Sudistes qui jamais ne toléreraient de devoir combattre d'égal à égal de tels adversaires. Dès que le régiment noir fut constitué, les Sudistes annoncèrent que les officiers blancs se trouvant à sa tête renonceraient par là à tous leurs privilèges. Leur corps ne serait pas rendu à leur famille mais enterré dans la fosse commune. On décèle ici un héritage lointain des outrages aux cadavres que faisaient subir les Grecs à leurs ennemis. Ce fut le Colonel Robert Gould Shaw qui se porta volontaire pour assurer le commandement de ce 54^{ème} Régiment. Il n'avait alors que vingt-six ans. Shaw, issu d'une famille d'ardents abolitionnistes, savait que cette décision controversée mettait un terme à ses espoirs d'une carrière militaire très brillante. Pour des raisons de propagande, le 54^{ème} Régiment du Massachusetts ne fut entraîné que durant deux mois, puis envoyé tout de suite au combat. Deux cent cinquante hommes périrent lors d'une offensive contre Fort Wagner (Caroline du Sud), dont le colonel Shaw. Son corps fut enseveli avec celui de ses hommes. La famille du colonel échangea alors des lettres demeurées célèbres, où elle bravait l'opinion publique en se félicitant que Robert ait été enterré « avec ses nègres » qui s'étaient battus bravement. Le sacrifice de ce jeune officier suscita beaucoup d'émotion. Son importance symbolique ne cessa de croître, et en vint à représenter la lutte pour l'égalité entre Noirs et Blancs.

Très vite d'anciens esclaves récoltèrent de l'argent dans les états confédérés pour dresser à Shaw un monument, mais finalement ils choisirent d'édifier une école à son nom, en Caroline du Sud. À Boston, l'esclave affranchi Joshua Smith leva à son tour des fonds dans la communauté noire afin d'élever un monument équestre dans la grande tradition des hommages aux officiers, mais les parents de Shaw émirent des réticences. Ils trouvaient inconvenant d'accorder à leur fils, trop peu avancé dans la hiérarchie militaire, un honneur traditionnellement réservé aux plus grands généraux. Le projet cessa alors d'être l'apanage de la communauté noire pour devenir uniquement celui des patriciens blancs. Les « Brahmines » (c'est-à-dire les membres des vieilles familles fortunées de Boston) penchèrent en faveur d'une iconographie innovante pour un monument qui commémorerait bien plus qu'un chef

¹ L'œuvre de James Russell Lowell abonde en poèmes commémoratifs tels « Lines (Suggested by the Graves of Two English Soldiers on Concord Battle-Ground) » ou comme ses poèmes-mémoriaux, les « Three Memorial Poems » : « Ode Read at the One Hundredth Anniversary of the Fight at Concord Bridge, 19th April, 1975 », « Under the Old Elm, Poem Read at Cambridge on the Hundredth Anniversary Washington's Taking Command of the American Army, 3rd July, 1775 », et enfin « An Ode for the Fourth of July, 1876 ». Si James Russell Lowell rédige avec les plus grands sérieux des inscriptions pour les monuments de Boston, son œuvre du monumental connaît aussi un versant plus léger : le long dialogue rimé du Pont de Concord et l'Obélisque de Bunker Hill reconstituant la prononciation vernaculaire du « Moniment » et de son compagnon (*The Biglow Papers*, Second Series, II, 1867).

militaire, si valeureux fût-il. C'est le plus grand sculpteur américain de l'époque, Augustus Saint-Gaudens, qui fut chargé du projet, lequel ne fut achevé qu'en 1897, trente ans après la fin de la Guerre Civile. Il ne donna donc pas à son œuvre la forme classique d'un monument équestre en ronde bosse – semblable par exemple à celui du Général Hooker de l'autre côté de la rue – mais le conçut comme un énorme bas-relief de bronze, encadré de marbre blanc, montrant Shaw à cheval, au milieu de ses fantassins représentés de manière très réaliste, sous un ange (moins réaliste) volant dans le ciel. En donnant préférence au bas-relief sur la ronde-bosse, Saint-Gaudens inversait audacieusement tous les codes de la monumentalité jusqu'alors en vigueur. Son bronze équestre constitue de surcroît un monument collectif, non pas à la gloire d'un seul officier, mais pour la première fois dans l'histoire de la sculpture américaine célèbre tout un régiment, comme l'indique son titre complet : *Le Colonel Robert Gould Shaw et le Cinquante-quatrième Régiment du Massachusetts*. Au dos, la surface de marbre est couverte d'inscriptions et quelques marches le relie à l'herbe du *Common* : le bas-relief doit s'examiner sur ses deux faces. Seuls les noms des officiers blancs y furent gravés, tandis que ceux des Noirs furent passés sous silence¹. Les générations successives dénoncèrent ce paradoxe, et la municipalité de Boston, en 1987, répara cette injustice en faisant ajouter leurs noms. Le bas-relief de Saint-Gaudens constitue le cas exceptionnel d'un monument qui a évolué et s'est modifié en fonction de l'histoire, dans le sens même du combat qu'il commémore².

2. « Où le conduisez-vous ? — À la mort ! — À la gloire !³ » : la prouesse et le sacrifice

Une conception très simple de l'héroïsme émerge des poèmes bostoniens, et la fonction du monument est ici claire et bien définie. Le héros, « Brave, bon et juste » selon les mots de James Russell Lowell (« Brave, good and true⁴ »), « âme de valeur loyale et de vérité candide » selon ceux d'Aldrich (« O soul of loyal valor and white truth⁵ »), est celui qui, grâce à l'excellence de ses vertus, accomplit des actes de courage exceptionnels, au nom des plus hautes valeurs. Il agit sur le monde et le transforme. Le rôle dévolu au monument élevé à cet être d'exception est tout aussi nettement défini : cet objet célèbre la gloire du héros en

¹ John Berryman, dans son poème « Boston Common » [1942], fait allusion à l'injustice paradoxale de cet anonymat en évoquant les « Noirs sans nom » du monument (« Negroes without name »). John Berryman, *Collected Poems, 1937-1971*, éd. Charles Thornbury, Faber and Faber, Londres, Boston, 1989, p. 41.

² Pour une analyse historique et artistique de ce monument, voir Kirk Savage, *Standing Soldiers, Kneeling Slave: Race, War and Monument in Nineteenth century America*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 193-207. Kirk Savage remet en cause la thèse selon laquelle le bronze de couleur uniforme effacerait les différences de couleur de peau entre les hommes. À ses yeux, le monument de Saint-Gaudens demeure porteur de stéréotypes racistes, bien que le sculpteur se fût attaché à représenter avec précision la diversité des visages noirs.

³ Pierre Corneille, *Polyeucte*, V, 4.

⁴ James Russell Lowell, « *Memoriæ Positum* » [1863], *The Complete Poetical Works of James Russell Lowell*, éd. Horace Scudder, Boston, Houghton Mifflin Company, coll. « The Cambridge Riverside edition of the poets », 1925, p. 338. Traduction française : C.G.

⁵ Thomas Bailey Aldrich, « An Ode on the Unveiling of the Shaw Memorial on Boston Common », dans *Poems of American History*, éd. Burton Egbert Stevenson, Boston, Houghton Mifflin Company, 1908, p. 604. Traduction française : C.G.

perpétuant sa mémoire. Les poèmes bostoniens ont pour fonction de faire apparaître, « à la manière d'un révélateur¹ », la vertu héroïque du Colonel Shaw, laquelle rend le monde moralement meilleur. James Russell Lowell définit Shaw comme celui qui « pour toujours mène à sa suite la marche en avant » (« He leads for aye the advance »), et « plante le [...] bien / Pour des Mondes plus nobles et des jours d'humeur plus virile » (« plant the [...] good / For nobler Earths and days of manlier mood »). Shaw prépare l'avenir :

Ah, when the fight is won	Ah, quand le combat sera gagné,
Dear Land [...]	Chère Patrie [...]
How nobler shall the sun	Comme il sera noble le soleil qui
Flame in thy sky, how braver breathe thy air	Flamboiera en ton ciel,
	Comme il sera brave, cet air que tu exhaleras ²

La prouesse de Shaw en elle-même peut être résumée en peu de mots : le colonel a combattu, accomplissant son dur devoir sans hésiter un instant, et il a donné sa vie. Chaque poème reprend le récit de ce trépas héroïque au champ d'honneur. James Russell Lowell relate :

Right in the van,	Précédant tous ses hommes,
On the red rampart's slippery swell,	Sur la houle glissante des remparts rouges,
With heart that beat a charge, he fell	Son cœur battant la charge, il tomba
Foeward, as fits a man.	Faisant face à l'ennemi, comme il convient à un homme ³ .

Et Aldrich développe ce même épisode – la chute fatidique portant la mort est sacrée du héros :

[...] once he stood	[...] un jour il se dressa, debout,
In that heroic mood,	En veine d'héroïsme,
He and his dusky braves	Lui et ses braves au teint sombre
So fain of glorious graves! –	Tellement impatients de trouver des tombes glorieuses ! –
One instant stood, and then	Debout, un instant, et puis
Drave through that cloud of purple steel and flame,	Chargea à travers ce nuage d'acier pourpre et de flammes
Which wrapt him, held him, gave him not again,	Qui l'enveloppa, le retint pour ne plus le rendre,
But in its trampled ashes left to Fame	Mais qui, dans ses cendres piétinées laissa à la Renommée
An everlasting name!	Un nom indélébile !

De tels vers font apercevoir le rapport consubstantiel qu'entretiennent l'héroïsme, la renommée et la mort⁴. Les poèmes bostoniens célèbrent en effet dans le trépas de Shaw un phénomène semblable à ce que Jean-Pierre Vernant, dans le contexte de la Grèce archaïque, nomme « la belle mort », qui est la mort héroïque par excellence : une mort au combat dans un ultime exploit, venant interrompre une vie brève, et laissant un jeune cadavre étincelant, en qui tout est beau⁵. C'est la mort d'Achille. Durant le bref moment de la mort héroïque,

¹ L'expression est de Jean-Pierre Vernant, et caractérise les éloges et oraisons funéraires d'Athènes faisant apparaître la vertu et l'excellence des guerriers tombés à la bataille. Voir Jean-Pierre Vernant, « La Belle Mort et le cadavre outragé » [1982], dans *L'Individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1989, p. 42.

² James Russell Lowell, « *Memoriae Positum* » *op. cit.*, p. 339.

³ *Ibidem*, p. 338.

⁴ Voir Jean-Pierre Landry (éd.), *La Mort du héros dans la littérature française du Moyen-Âge à nos jours : actes du colloque des 13 et 14 décembre 1996*, Lyon, Université Jean Moulin Lyon III, Centre d'études des interactions culturelles, 1997.

⁵ Jean-Pierre Vernant, *La Mort Héroïque chez les Grecs*, *op. cit.*, p. 18. Vernant est revenu à de très nombreuses reprises sur la « belle mort » des héros au cours de son œuvre.

condensant toute une vie, le Colonel atteint son point d'intensité existentielle. Seule une telle « mort », selon Aldrich constitue une « vie » digne de ce nom :

<p>That was indeed to live – At one bold swoop to wrest From darkling death the best That death to life can give. He fell as Roland fell That day at Roncevaux, With foot upon the ramparts of the foe ! A Paen, not a knell, For heroes dying so¹.</p>	<p>Cela c'était vivre vraiment – D'un coup unique et plein d'audace Disputer à la mort enténébrée le meilleur De ce que la mort à la vie peut donner. Il est tombé comme Roland tomba En ce jour-là à Roncevaux, Un pied posé sur les remparts de l'ennemi ! Que résonne le Péan, non le glas Pour les héros mourant ainsi.</p>
--	---

James Russell Lowell et Aldrich, pour chanter le sacrifice du jeune colonel, font ainsi de lui un nouvel Achille, sans que ce nom ne soit toutefois explicitement prononcé. L'éloge de la mort héroïque du Colonel entraîne ces poètes à examiner la vie en des termes qui rappellent l'alternative devant laquelle se trouve Thétis au moment de décider du destin de son fils (*Iliade*, IX, vers 410 et suivants) : d'une part une vie longue et heureuse mais plate et dépourvue d'intensité, ou bien une vie brève et vouée à l'intense, préservée de tout affadissement :

<p>Happy their end Who vanish down life's evening stream Placid as swans that drift in dream Round the next river-bend ! Happy long life, with honor at the close, Friends' painless tears, the softened thought of foes ! And yet, like him, to spend All at a gush, keeping our first faith sure From mid-life's doubt and eld's contentment poor, What more could Fortune send ?²</p>	<p>Heureuse la fin De ceux qui s'évanouissent au bout du flot [crépusculaire de la vie Aussi placides que des cygnes qui, en glissant [rêveusement, prennent Le prochain tournant de la rivière ! Heureuse la vie longue, qui se clôt dans l'honneur, Les larmes versées sans douleur, la pensée adoucie des [ennemis ! Et pourtant, faire comme lui, dépenser Tout en une seule fois, préserver notre première foi Des doutes du milieu de la vie, et du pauvre contentement [de la vieillesse, Qu'est-ce donc que la Fortune aurait pu accorder de plus ?</p>
--	--

La mort constitue la pierre de touche de l'héroïsme car elle permet de reconnaître de manière incontestable le courage extrême de celui qui accepte, à chaque instant, de mettre en jeu la totalité de lui-même. Le héros risque de tout perdre dans une logique « du tout ou rien³ », selon les mots de Jean-Pierre Vernant. Aux yeux de celui-ci, la mort héroïque, chez les Grecs, fonde l'exception radicale des héros en les propulsant dans un système de valeur différent du principe qui régit l'existence des autres hommes. Vernant rappelle que « dans le reste de l'existence, de l'ordre social, tous les biens sont échangeables et monnayables. Dans l'honneur, le bien c'est la vie, et cela en fonde l'exception⁴ ». Par ce rapport exceptionnel à la mort, le héros est alors le seul qui puisse « dépasser la finitude de la condition humaine en

¹ Thomas Aldrich, « Ode », *op. cit.*, p. 604.

² James Russell Lowell, « *Memoriæ Positum* », *op. cit.*, p. 338.

³ Jean-Pierre Vernant, « La Belle Mort », *op. cit.*, p. 47.

⁴ Jean-Pierre Vernant, « La Mort héroïque », *op. cit.*, p. 16.

l'assumant complètement¹ », définition du sublime que reprendra notamment Schiller. Selon les mots de Vernant :

On dépasse la mort en l'accueillant au lieu de la subir, en en faisant le constant enjeu d'une vie qui prend ainsi valeur exemplaire et que les hommes célébreront comme un modèle de « gloire impérissable »².

Pourquoi faut-il, par delà les raisons déjà énoncées, que la gloire naisse de la mort ? Pourquoi faut-il que le héros, selon un vers de Moody, marche vaillamment « le long des vastes chemins où la mort et la gloire se rencontrent » (« Up the large ways where death and glory meet³ ») ? Pour Jean-Pierre Vernant, la mort parfait la vie du héros, et confère une dimension d'absolu à son existence. Grâce à elle, « l'excellence (*areté*) cesse d'avoir sans fin à se mesurer à autrui, à s'éprouver en s'affrontant. Elle se réalise d'un coup et à jamais dans l'exploit qui met fin à la vie du héros⁴ ». La mort affranchit des hasards qui pourraient faire vaciller la vaillance. Daniel Oster, commentant non plus la poésie homérique mais la prose d'Apollinaire, pousse plus loin encore cette idée : la mort du héros constitue un « événement unique et absolu qui le sacre et le fonde tout entier⁵ ». D'Achille à Apollinaire, le principe demeure semblable : la mort, essence du héros, « lui fait transcender toute origine et toute biographie⁶ ». Or, c'est aussi la fonction de la gloire, « cette puissance anonyme sans lieu ni origine, qui délivre le nom de toute contrainte biographique, héréditaire, sociale⁷ » qui fonctionne de manière parallèle à la mort, et agit en complicité avec celle-ci. La mort redéfinit le héros. Ce dernier accède à un nouveau mode d'être, épuré de tout ce qui n'est pas la résonance de son propre nom. Shaw, sacré héros par son trépas, cesse d'être voué à la contingence, il se confond entièrement avec son nom, il n'est plus que sa propre gloire – « tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change⁸ ».

Shaw fait figure d'Achille américain. Sa figure est de surcroît patiemment redéfinie, dans le contexte religieux et moralisateur de Boston, pour se superposer à celle d'un saint. Ainsi lorsque James Russell Lowell décrit le Colonel au combat, il voit dans sa silhouette « Une forme sainte de gloire » (« A saintly shape of fame⁹ »). Chez Aldrich, la christianisation de la figure de Robert Shaw passe par la comparaison avec Roland le preux

¹ Jean-Pierre Vernant, « En Grèce ancienne, la mort plurielle », *La Mort en ses miroirs*, dir. Michel Constantini, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 18.

² Jean-Pierre Vernant, « La Belle Mort », *op. cit.*, p. 52.

³ William Vaughn Moody, « An Ode in Time of Hesitation », dans *Poems of American History*, *op. cit.*, p. 647. Toutes les traductions ici proposées sont les nôtres.

⁴ Jean-Pierre Vernant, « La Belle Mort », *op. cit.*, p. 42.

⁵ Daniel Oster, « Statue et statut du poète dans le Poète assassiné d'Apollinaire », *Passages de Zénon, essai sur l'espace et les croyances littéraires*, Éditions du Seuil, 1983, p. 205.

⁶ Daniel Oster, *op. cit.*, p. 206.

⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁸ Stéphane Mallarmé [1876], « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 1952, p. 94. Rappelons que ce très fameux sonnet fut écrit lors de l'érection d'un monument à Baltimore, célébrant Edgar Poe sous la forme d'un simple bloc de granit (inauguré en novembre 1875, vingt-cinq ans après la mort de Poe).

⁹ James Russell Lowell, « *Memoriæ Positum* », *op. cit.*, p. 339.

(« He fell as Roland fell / That day at Roncevaux¹ »). Le gain de cette comparaison est double.

Tout d'abord, Roland comme Robert Shaw furent vaincus par l'ennemi, et les armées qu'ils menaient furent anéanties. La défaite de Fort Wagner précède la victoire de l'Union, et de même, la défaite essuyée à Roncevaux n'en prépare pas moins la glorieuse victoire de Charlemagne. La prestigieuse figure de Roland permet de définir l'héroïsme en y laissant place à l'échec : le héros ne vainc pas toujours. Le Colonel Shaw permet alors de retrouver le sens premier de la « prouesse », c'est-à-dire, selon Apostolidès, une « notion spirituelle marquant un achèvement individuel que souligne le sentiment de dépassement² ».

Puis, la légende fait de Roland un champion de la chrétienté, affrontant les Sarrasins. Roland devient alors le paladin d'une guerre sainte, le précurseur des croisés. De manière parallèle, la très noble cause de Shaw, l'abolitionnisme, fait du jeune colonel un soldat du Christ combattant pour le Bien. Aldrich insiste tout particulièrement sur cette figure du chevalier de Dieu (« So here he rides, our Knight ! / [...] Our Paladin, our Soldier of the Cross »; « Et le voici qui caracole, notre chevalier ! / [...] Notre Paladin, notre Soldat de la Croix³ »).

Toutefois, c'est chez William Moody, en 1900, que culmine la christianisation de Shaw – ainsi que de ses hommes puisque Moody accorde aux fantassins du régiment une attention qui faisait cruellement défaut chez ses prédécesseurs. Pour lui seul, les soldats noirs ne sont pas des « invisibles », selon le titre du terrible roman de Ralph Ellison⁴. L'image de la forme sainte de James Russell Lowell trouve chez lui un écho pluriel quand il évoque la justesse d'une nation « s'inclinant devant le sanctuaire de l'égalité, / Considéré par chacun comme divin / Et dont sa troupe et lui même sont le signe le plus saint » (« bowing down before that equal shrine / By all men held divine, / Whereof his band and he were the most

¹ Thomas Aldrich, « Ode », *op. cit.*, p. 604. Le poème de Benjamin Brawley « My Hero. To Robert Gould Shaw » (1915), retrouve avec plus d'insistance encore le même univers des chevaliers chrétiens, faisant de Shaw un héros de la Table Ronde semblable au pur Galaad :

Flushed with the hope of high desire,	And Lancelot and Sir Bedivere
He buckled on his sword, [...]	May pass beyond the pale,
Into the smoke and flame he went,	And wander over moor and mere
For God's great cause to die—	To find the Holy Grail;
A youth of heaven's element,	But ever yet the prize forsooth
The flower of chivalry.	My hero holds in fee;
[...] And never nobler martyr burned,	And he is Blameless Knight in truth,
Or braver hero died,	And Galahad to me.
Than he who worldly honor spurned	
To serve the Crucified.	

Pour une analyse détaillée de la figure de Robert Shaw dans la poésie noire américaine, voir le remarquable chapitre consacré à cette question par James Edward Smethurst dans *The African American Roots of Modernism: From Reconstruction to the Harlem Renaissance*, The University of Carolina Press, 2011, p. 66-95.

² Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, *op. cit.*, p. 88.

³ Thomas Aldrich, « Ode », *op. cit.*, p. 604.

⁴ Ralph Waldo Ellison, *Invisible Man*, 1952. Ce roman a été traduit en français sous les titres d'*Au delà du regard* par Michel Chrestien en 1954 et d'*Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* par Magalie et Robert Merle en 1969.

holy sign »). La christianisation du régiment héroïque survient à la faveur d'une description de la nuit précédant la bataille. Le régiment est alors comparé au calice recueillant le sang du Christ qui est aussi sang des soldats du 54^{ème} Régiment. Pour lire un tel poème, le lecteur du XXI^e siècle doit surmonter la réticence que lui inspire la peinture des soldats noirs comme des simples d'esprit : les partisans de l'abolitionnisme n'étaient pas eux-mêmes dépourvus des pires préjugés. Il n'en demeure pas moins la surprise de voir l'image eucharistique s'hypertrophier jusqu'à l'étrangeté :

Crouched in the sea fog on the moaning sand
All night he lay, speaking some simple word
From hour to hour to the slow minds that heard,
Holding each poor life gently in his hand
And breathing on the base rejected clay
Till each dark face shone mystical and grand
Against the breaking day;
And lo, the shard the potter cast away
Was grown a fiery chalice crystal-fine
Fulfilled of the divine
Great wine of battle wrath by God's ring-finger
[stirred]¹.

Recroquevillé dans le brouillard marin sur le sable gémissant
Toute la nuit il demeura étendu, proférant d'heure en heure
Quelque parole simple adressée aux esprits lents qui l'entendaient,
Tenant doucement dans sa main chacune de ces pauvres vies
Et soufflant sur l'argile vile et rejetée
Jusqu'à ce que chaque visage sombre rayonnât mystique et
En prévision du jour qui allait poindre [grandiose
Et voici que le tesson rejeté par le potier
était devenu un calice ardent, pur comme cristal,
Empli à ras bord du divin
Grand vin de la colère belliqueuse remué par l'annulaire de Dieu.

« La pierre que les bâtisseurs avaient rejetée était devenue la pierre d'angle » (*Psaumes* 118, 22 ; *Matthieu* 21,42 ; *Marc* 12,10 ; *Luc* 10, 17). De même, les soldats noirs, « argile vile et rejetée », « tesson que le potier avait jeté au loin », peuvent devenir la pierre de fondation d'une société, c'est-à-dire, ici, le calice empli du sang sacrificiel nécessaire à l'édification de la communauté. La citation de psaume 118 par Jésus surgit au sein de la parabole des Mauvais Vignerons tuant le fils envoyé par leur Maître. C'est donc le texte même de Matthieu, Marc et Luc qui suggère à Moody cette association de la pierre d'angle, du vin, et du fils sacrifié. Les vers de Moody, tressant des fragments d'évangiles à des images liturgiques, apparentent au Christ le héros se sacrifiant pour le salut de toute la communauté. Le sang du héros emplit certes le calice, mais il façonne lui-même ce vase avec l'argile humaine. Ce potier héroïque, qui souffle sur l'argile pétrie afin de la transformer, entretient une ressemblance avec Dieu qui de son haleine donne vie à Adam modelé dans l'argile. La métaphore filée de Moody ne manque pas d'audace. Le souffle du héros possède le pouvoir de transfigurer au sens propre les hommes – les visages noirs se mettent à briller – cependant que dans le calice s'opère une transsubstantiation inversée, le sang devenant vin de la colère. La transformation la plus importante, n'est pas nommée explicitement, mais affleure entre les lignes : d'anciens esclaves, qui étaient moins que des hommes, parviennent au plein état d'humanité, non pas parce qu'ils se font soldats, mais parce qu'ils accèdent à une vie spirituelle. Il y va d'une transsubstantiation de l'esclave en homme doué d'une âme.

Moody comprend l'héroïsme comme un sacrifice salvateur accompli pour la collectivité. Le héros meurt pour que les autres vivent. Ainsi les fantassins du 54^{ème} Régiment

¹ William Moody, « Ode », *op. cit.*, p. 647.

« moururent / Pour sauver le pays de la mort et de l’opprobre » (« The land they died to save from death and shame¹ ») ce qui fait que les générations qui leur succèdent sont liés à eux par une dette immense (« Too sorely heavy is the debt they lay / On me and the companions of my day² » ; « Trop douloureusement lourde est la dette qu’ils nous font porter / À moi et aux compagnons de mon époque »). Nul acte n’aura jamais assez de grandeur pour rembourser la dette ainsi contractée³. Ce n’est pas seulement la figure de Robert Shaw que Moody lit de cette manière, mais celle de tout soldat mort⁴. Ce schéma récurrent du sacrifice héroïque, du don de la vie d’un seul pour le salut de tous, apparente fortement tout héros au Christ⁵.

Apostolidès fait du sacrifice le fondement de sa définition de l’héroïsme, reprenant en cela les théories du XVIII^e siècle sur le sublime⁶. Le héros, à ses yeux, est celui qui se sait entièrement promis à l’immolation de lui-même, et qui l’accepte. Apostolidès souligne toutefois que le sacrifice a deux faces, et que le héros sacrifié est aussi un sacrificateur n’hésitant pas à immoler autrui à sa cause. Il examine à la lueur de l’anthropologie les actes du héros, et avance qu’au sens strict, ce dernier accomplit un sacrifice sans rituel. Son geste transgressif ne participe pas encore de la mémoire, mais précipite l’avènement de l’histoire. La dimension rituelle survient par la suite, dans la commémoration de ce geste héroïque par la société⁷. Ces analyses trouvent une illustration éclatante dans la figure du Colonel Shaw, et la fonction que lui confèrent les Bostoniens. D’après Apostolidès, le héros, par son sacrifice serait un « incarnateur de l’enveloppe communautaire, tenant ensemble les membres du clan ». Après sa mort, il renaîtrait comme « corps symbolique », « sous la forme d’une enveloppe soudant en une totalité renouvelée les membres d’un groupe ayant perdu son identité⁸ ». James Russell Lowell, Aldrich et Moody montrent que Robert Shaw incarne la collectivité : Aldrich le dit et le répète, Robert Gould Shaw est « notre héros ». La première personne du pluriel est essentielle à ces poèmes. Par les bouches des trois poètes, c’est la société qui s’exprime. L’enjeu des textes bostoniens consiste à construire cette communauté unifiée dans le nous, formant un cercle dont Shaw est le centre.

Monuments royaux, monuments à Jeanne d’Arc et au Colleone, monument à Shaw : toutes ces effigies ont été coulées dans l’airain. Tout se passe comme si le bronze, bien plus

¹ *Ibid.*, p. 646.

² *Ibid.*, p. 647.

³ Sur la dette contractée à l’égard des morts, voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *Le Temps raconté*, Éditions du Seuil, coll. « L’Ordre philosophique », 1985, p. 253 et p. 283 note 1.

⁴ William Moody, « On a Soldier Fallen in the Philippines », dans *Poems of American History*, *op. cit.*, p. 643.

⁵ Jean-Marie Apostolidès analyse ainsi la figure du Christ, à la fois victime au corps immolé et grand prêtre sacrificateur. Toutefois, l’historien souligne aussi que la crucifixion constitue un acte incommensurable et exceptionnel, inversant la structure traditionnelle du sacrifice : ce ne sont plus les hommes qui sacrifient un être pour se rapprocher du divin, mais Dieu qui se sacrifie lui-même pour se lier à l’humanité. Le divin possède désormais le monopole du sacrifice, ce qui endette éternellement les hommes et les engage à se soumettre entièrement à Dieu. Voir *Héroïsme et victimisation*, *op.cit.*, p. 52-53.

⁶ Friedrich von Schiller, *Über das Erhabene* [*Sur le sublime*, 1801]. Traduction française dans Pierre Hartmann, *Du sublime : de Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.

⁷ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, *op.cit.*, p. 35- 37.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

que le marbre, avait *vocation* à représenter le guerrier, le roi, le héros. Dans un jeu de correspondance entre représentant et représenté, les diverses valeurs imaginaires accordées au bronze par la littérature réalisent concrètement les caractéristiques héroïques. Dans la représentation du héros, le bronze, matière elle-même héroïque, agit en protagoniste dynamique.

B. « L'airain est un héros » : le bronze comme protagoniste de la représentation

Entre toutes matières susceptibles d'être sculptées, la littérature tient le bronze en faveur et lui accorde un privilège. Cette prédilection se marque notamment à même les titres des textes, tels par exemple les poèmes « Le Cavalier d'airain, conte pétersbourgeois » de Pouchkine (1833)¹, « Le Cavalier de bronze » de Cocteau (1956), « Bronzes » de Carl Sandburg (1916), « Bronze » de James Merrill (1984), ou le récit « Bronze » du belge Franz Hollens (1961), hommage à Germaine Richier. Dans un long et sidérant poème « La Colère du bronze » (1869), Hugo livre une fougueuse prosopopée du bronze qui se révolte avec acrimonie contre les usages que font de lui les hommes. Par un geste extraordinaire, l'auteur dissocie la matière des représentations dont elle est le support afin de pouvoir lui confier la parole. En 1972, l'airain, cette fois incarné en une statue représentant Condillac, mais « inclin[ant] à penser qu'il y a dans toute parcelle de bronze une conscience obscure d'appartenir à la totalité du bronze² » prendra à nouveau la parole dans la *Méditation sur la difficulté d'être en bronze* de Roland Dubillard. Le marbre de son côté peut parfois susciter des rêveries³, mais nul ne lui confère un poids imaginaire semblable à celui qui leste le bronze, et jamais, à notre connaissance, il ne prend lui-même la parole. Cette dissymétrie ne s'explique pas entièrement par la traditionnelle opposition proposée depuis la Renaissance entre la sculpture *per via di levare* (la taille directe, et donc la pierre) et celle *per via di porre* (le modelage, et donc par extension la fabrication des bronzes)⁴. Ce qui fascine c'est que, contrairement au marbre acheiropoïète, donné par la nature, l'airain est entièrement fabriqué de main d'homme, ainsi que l'explique le bronze chez Dubillard :

¹ Le titre de Pouchkine, « Медный всадник » [Mednij vsadnik], traditionnellement traduit par « Cavalier d'airain » ou « Cavalier de bronze », signifie littéralement « le Cavalier de cuivre ».

² Roland Dubillard, *Méditation sur la difficulté d'être en bronze*, op. cit., p. 14.

³ Le plus grand rêveur du marbre est peut-être Adrian Stokes, spécialiste de la Renaissance italienne et de la sculpture anglaise du XX^e siècle, puis poète. Ses essais, écrits dans une langue fulgurante, s'apparentent par moments à des poèmes en prose. Ezra Pound rédigea pour la revue *Criterion* la critique de *The Stones of Rimini*, qui fut pour lui une grande source d'inspiration, dont ses « Cantos » portent la trace (voir le Canto XVII de Pound). L'essai magistral de Stokes commence de la manière suivante : « I write of stone. I write of Italy where stone is habitual. [...] This book is concerned with the imaginative meanings that we attach to stone and water in relation » (« J'écris de la pierre. J'écris de l'Italie, où la pierre est habituelle. [...] Ce livre prend pour objet les significations imaginaires que nous attachons à la pierre et l'eau quand elles entrent en relation. ») Adrian Stokes, *The Stones of Rimini* [1934], dans *The Critical Writings of Adrian Stokes*, t. I 1930-1937, Londres, Thames and Hudson, 1978, p. 183 et p. 187.

⁴ Voir notre introduction.

Notre nom nous vient des hommes: statues. Mais nous, nous venons d'autre part. [...]

Elles, des statues? Ces pierres que rien ne préparait à l'état où les voilà, qui n'étaient pas faites pour lui et ne pouvaient le désirer, ces pierres qui, sous leur épiderme poli, restent profondément des pierres, au point qu'elles ignorent, dans leur grande hébétude, l'usage que l'homme a fait de leur surface ! Des statues comme nous? Ces pierres qui, s'il leur était donné de penser, chose absurde, se penseraient pierres comme des roches brutes ! – Faut-il que l'homme soit superficiel.

Il nous parle le même mot qu'aux pierres et n'entend pas de différence entre notre réponse et leur silence.

Et pourtant, nous, le bronze, nous ne sommes pas tombés du ciel comme les pierres. Notre naissance n'est pas naturelle. Le bronze n'est pas de ces matières qu'il suffit de ramasser [...] [I]l n'y a pas de bronze brut; si près de notre origine que vous puissiez nous prendre, notre destin de statue était en nous, déjà: le bronze n'était que par ce qu'il sera¹.

Comment alors la littérature, face à ce bronze voué depuis sa naissance à la statue et au monument, fait-elle de la matière un protagoniste de la représentation héroïque ?

1. Chair de héros, chair de canon : le corps en arme

Dans « La Colère du bronze », Hugo énonce explicitement la surdétermination héroïque du bronze. Deux alexandrins disent avec fermeté la nature héroïque qui est celle du bronze, *avant* même d'être celle du guerrier représenté : « Les Grecs disaient de moi : Le bronze est un héros² » – vers posant un programme dont « La Colère du bronze » est la longue amplification ; puis « Et j'étais pour les Grecs la chair du grand Achille³ ». La réussite de ce dernier vers tient à une triple présence du [e] ouvert (**étais**, **grecs**, **chair**) et à un discret entrelacs des sonorités [gr] (**G**recs, **g**rand) et [ʃ] (**ch**air, **Ach**ille). Chair d'Achille, le bronze fait alors de n'importe quel corps sculpté celui d'un preux. Le métal n'est pas seulement adéquat à représenter le guerrier dans sa gloire, il *est* le guerrier dans ce qu'il a de meilleur.

Le monument se donne comme un signe où représenté et représentant coïncident étroitement : les qualités du représentant – telles que résistance et endurance, taille gigantesque, éclat éblouissant du métal ou de la pierre polie – se confondent avec celles du héros représenté ; de la même manière les vertus morales de ce représenté se transmettent à la matière. Hugo « croit le bronze honnête, et sûr⁴ », ajoutant que les Grecs « Honoraient [s]a noirceur et [s]a virginité⁵ ». Le vers, résonnant du doux écho ricochant entre « **honor**aient » et « **noir**ceur », réserve la surprise de lire dans la couleur noire, non plus la preuve de la scélératesse, mais celle de la pureté d'une matière nettoyée par le feu. Le bronze déclare avec orgueil :

Savez-vous que je suis le métal souverain ?
Que j'ai mis sur Corinthe un quadrigé d'airain,
Et que mes dieux, mes rois, mes victoires ailées,
Font de l'ombre sur vous du haut des Propylées ?

¹ Roland Dubillard, Méditation sur la difficulté d'être en bronze, *op. cit.*, p. 15-16.

² Victor Hugo, « La Colère du bronze », *op. cit.*, p. 617.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 618.

⁵ *Ibid.*, p. 617.

Savez-vous qu'autrefois j'étais sacré ? J'avais
L'impossibilité d'être vil et mauvais ;
Et c'est pourquoi, vivants, je valais mieux que l'homme ¹

Le poème intitulé « Le Colosse de Rhodes », où c'est désormais le Colosse qui parle, constitue à bien des égards un double de « La Colère du bronze ». Certains thèmes semblent circuler d'un poème à l'autre, pour s'y creuser et s'y développer dans un jeu de reflets. Ainsi, « Le Colosse de Rhodes » revient sur cette excellence morale du bronze :

Eh bien, ce ciel sacré, pur, jamais endormi, [...]
 Ô mer, c'est lui qui veut que, saint et respectable,
Le bronze soit formé d'or, de cuivre et d'étain ;
Comme un sage, envoyé pour vaincre le destin,
Étant la souveraine et grande conscience,
Est composé de foi, d'honneur, de patience ;
L'un affronte les ans, et l'autre les bourreaux ;
Et le ciel fait l'airain comme il fait le héros².

Le sage (qui est ici héros en tant qu'il est martyr) et le bronze se ressemblent en ce qu'ils constituent chacun un alliage, selon un surprenant système d'analogie où les métaux (or, cuivre, étain) et deviennent, par décrets célestes, équivalents aux qualités morales (foi, honneur, patience). Ainsi l'auréole imaginaire qui tournoie autour du bronze se nourrit de la technique. Le dernier vers de ce passage, posant côte à côte les deux paronymes « airain » et « héros » doit retenir l'attention. « La Colère du bronze » déployait la coïncidence morale et physique du héros et de l'airain en l'étayant sur cette similitude sonore, qui était disséminée à travers tout le poème. C'est finalement « Le Colosse de Rhodes » qui la condense en un vers unique.

Le bronze, tel qu'il apparaît en littérature, a pour particularité d'être toujours travaillé de mémoire. Il s'amplifie du souvenir de sa fabrication, s'augmente de tout son passé et de tous ses possibles à venir. Voilà le Colosse de Rhodes qui se livre à une rêverie sur la valeur de la matière le constituant, et qui s'adresse à la mer lui battant les jambes :

Tu ne lui montres rien, ô mer, qu'il ne connaisse ;
Il t'égale en durée, il t'égale en jeunesse ;
Il a rongé la cuve ainsi que toi les ports ;
Étant le bronze, il est rocher comme tes bords,
Et flot comme ton onde, ayant été la lave³.

Le rocher d'airain sait qu'il a été lave, la matière refroidie se souvient de sa chaleur brûlante, le solide immobile se rappelle sa liquidité originelle et les danses de sa fluidité. Le bronze s'accroît de ce souvenir ardent. Perpétuellement mu par ses métamorphoses passées et futures, il excède son propre présent. Par cette mémoire et cette anticipation, le bronze se fait matière anachronique, ou plus exactement polychronique, donnant simultanément plusieurs temps à la fois. Dans ce perpétuel débordement, il apparaît comme une *matière intense*.

¹ *Ibid.*, p. 616-617.

² Victor Hugo, « Les Sept Merveilles du monde » [1862], *La Légende des siècles*, op. cit., p. 186.

³ *Ibid.*, p. 185.

Ces métamorphoses du bronze constituent la clé de sa coïncidence étroite avec le soldat et le roi qu'il représente:

L'airain, ô large gouffre à jamais agité,
C'est la victoire ; [...]
Il monte au piédestal comme à son trône un roi¹

Longtemps, les monuments représentant guerriers ou rois victorieux furent façonnés dans la matière même de la guerre : les armes, et tout particulièrement les canons². Le bronze, matière porte-mémoire, se souvient alors qu'il fut canon, et sait que, sans métaphore aucune, il le redeviendra. Une statue conquise à l'adversaire pouvait être fondue et transformée en canons afin de pouvoir mieux combattre l'adversaire en question. Inversement, prendre les canons d'un ennemi puis les fondre pour en faire la statue du général victorieux constitua longtemps une forme de vengeance sur cet ennemi. Ainsi, sur le ventre du cheval monté par Ferdinand I^{er} de Médicis une inscription proclame fièrement en larges lettres « *Dei metalli rapiti al fero Trace* » (« fait avec les métaux pris aux Traces cruels »)³. *La Colonne de la Grande Armée* de Napoléon, inaugurée en 1810, sur la place Vendôme (fig.18), constitue un exemple fameux de cette transformation des canons en statues⁴. Alberto Savinio dans *Clio*, en 1939 se rappelle encore cet usage lorsqu'il note : « Ettore Ferrari a fondu sa statue d'Ovide dans le bronze des canons allemands⁵ ».

Cette propension de la statue à se faire canon répercute certes sur le plan imaginaire des usages avérés, mais peut aussi recevoir une interprétation symbolique plus large. Apostolidès s'interroge rapidement sur la raison pour laquelle les monuments honorant les monarques sont presque toujours de bronze. Selon lui, la statue royale « est faite dans le matériau même qui manifeste à une époque donnée la frontière entre extérieur et intérieur (fer ou bronze)⁶ ». Les corps du roi, du héros ou de leurs monuments, qui enveloppent

¹ *Ibidem*.

² Sur cette question des usages du bronze, voir Michael Cole, Martina Droth, Frits Scholten, *Bronze : The Power of Life and Death*, Leeds, Henry Moore Institute, 2005. Cette exposition pionnière, en posant les unes à côté des autres statues, armures et armes de combat, engageait une nouvelle compréhension de la statuaire de bronze et débusquait la constante imaginaire que l'on retrouve à l'œuvre dans les textes qui nous préoccupent. L'article de Michael Cole, « Under the Sign of Vulcan », p. 36-52, y est consacré aux transformations des statues de bronze en armes, et réciproquement. Voir aussi David Ekserdjian et Cecilia Treves (dir.), *Bronze*, catalogue de l'exposition de la Royal Academy, 15 septembre-9 décembre 2012, Londres, Royal Academy Edition, 2012.

³ Il s'agit de l'œuvre de Giambologna située Piazza della Santissima Annunziata à Florence.

⁴ Lors de son inauguration, on disait que 1200 canons autrichiens et russes avaient été nécessaires à couler la *Colonne*, mais ce chiffre énorme relève sans doute de la propagande car les historiens ne dénombrent que 133 canons pris en 1805 sur le champ de bataille d'Austerlitz. Alexandre Dumas a consacré une causerie très spirituelle à l'inscription latine du monument rapportant que la colonne a été faite avec les canons pris à l'ennemi (Voir *Causeries d'un voyageur* [1854], Chapitre X « Ah ! qu'on est fier d'être français »). L'histoire abonde en exemples de transformations similaires. De manière symétrique par exemple, l'obélisque de Leo von Klenze sur la Karolinenplatz de Munich commémorant les soldats tombés durant la Campagne de Russie menée par Napoléon fut fondue à partir des canons capturés chez les Russes, les Autrichiens et les Français, et à partir de canons bavarois trop vieux pour être utilisés. Voir Michael Cole « Under the Sign of Vulcan », *op. cit.*, p. 48.

⁵ Alberto Savinio, *Dico a te, Clio* [1939], Milan, Adelphi, 1992. *C'est à toi que je parle, Clio*, publié dans *Maupassant et l'autre*, trad. Michel Arnaud, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1977, p. 269.

⁶ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, *op. cit.*, p. 174.

symboliquement les membres de la communauté¹, « traduis[ent] concrètement le rapport entre extérieur et intérieur² ». Le monument, en se faisant canon pour défendre les frontières et les places fortifiées³, s'assimile d'autant plus intimement à cette frontière.

Le motif de la métamorphose du bronze fascine Victor Hugo qui s'en empare et le retravaille tout au long d'une carrière poétique émaillée de textes consacrés à la Colonne Vendôme (fig. 18 et fig. 19). Hugo figure Napoléon en héros sublime qui ramasse les canons sur les champs de bataille, et les verse dans le moule fait dans sa pensée, afin de fondre directement sa propre statue, de se créer et de s'organiser monument. Nous sommes face à une entité complexe qui est à la fois empereur vivant, général victorieux, sculpteur et modèle, moule, presque déjà statue. Dans un raccourci spectaculaire, l'empereur se suffit à lui-même et assume toutes les fonctions liées à la sculpture :

Les rois fuyaient; les rois n'étaient point de sa taille;
Et, vainqueur, il allait par les champs de bataille
Glanant tous leurs canons.

[...] Et lui, poussant du pied tout ce métal sonore,
Il courait à la cuve où bouillonnait encore
Le monument promis.
Le moule en était fait d'une de ses pensées.
Dans la fournaise ardente il jetait à brassées
Les canons ennemis !⁴

Hugo revient constamment sur cette colonne-canon et dont les bas-reliefs figurent des armées sculptées toujours prêtes à retourner au combat. Ainsi, il écrit dans *Toute la lyre*, (au moment où il ne parvient pas, en dépit de tous ses efforts, à empêcher la destruction de la Colonne par la Commune de Paris en 1871) :

Cette colonne était toute pleine de voix,
Étant forgée avec des canons pris aux rois;
On entendait le peuple en ce bronze, bruire⁵.

Toutefois, Hugo élargit ce motif de la métamorphose du bronze pour en appliquer le principe à tous les monuments des grands hommes. Dès 1831, dans « À M. David, Statuaire », il décline la consanguinité du monument et du canon, auxquels il adjoint la cloche :

Du bronze auguste on ne peut faire
Que des cloches pour la prière,
Ou des canons pour le combat⁶.

Le simulacre humain se fait objet de prière ou artillerie. C'est là, sous la plume de Hugo, la

¹ Voir Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, op. cit., p. 164-174.

² *Ibid.*, 167. L'inscription du monument de Louis XIV par Desjardins, qui souligne que le roi a « Assuré les frontières par des Places imprenables » va dans le même sens.

³ Deux poèmes de *L'Année terrible* de Victor Hugo, « Au canon le V.H. » et « Les Forts », donnent aux canons des corps anthropomorphes, et les décrivent presque comme des monuments.

⁴ Victor Hugo, « À la Colonne » [1830], *Les Chants du crépuscule* [1835], dans *Œuvres poétiques*, t. I, op. cit., p. 825-826.

⁵ Victor Hugo, « La Destruction de la colonne » [1871], *Toute la lyre, Poésie 3*, Éditions du Seuil, 1974, p. 186.

⁶ Victor Hugo, « À M. David, Statuaire » [1828], *Les Feuilles d'automne, Œuvres poétiques*, t. I, op. cit., p. 733.

clé de l'efficace des monuments de David d'Angers dans leur mission sociale et politique. Comme les cloches et les canons, ils font œuvre combative, et quand bien même ces monuments relèvent d'une tradition laïque, ils sont aussi appel à se tourner vers le sacré.

Les grandioses monuments de Hugo, dont le bronze intense bat du savoir de leurs métamorphoses, peuvent être rapprochés de la description par Vassili Grossman de l'énorme monument à Staline, œuvre de Merkourov datant de 1951, telle qu'en 1961 il surplombait Erivan (voir chapitre II, fig. 12) :

Je m'approchai dans l'obscurité du monument. Le tableau qui s'offrait à moi était vraiment saisissant. Des dizaines de pièces d'artillerie formaient un demi-cercle près du piédestal. À chaque salve, la longue flamme des canons illuminait les montagnes alentour et la figure gigantesque de Staline jaillissait de l'ombre. La fumée brûlante, brillante, tourbillonnait autour des jambes de bronze du maître des lieux.

On eût dit que le généralissime commandait une dernière fois à son artillerie – l'obscurité était traversée de part en part de grondements et de flammes, des centaines de soldats s'agitaient près des pièces d'artillerie – et de nouveau c'étaient le calme et l'obscurité, puis des ordres retentissaient encore une fois, et de l'obscurité de la montagne sortait à nouveau le terrible dieu de bronze en manteau¹.

Chaque coup de canon fait jaillir le feu originaire d'où naît le bronze. Les salves constituent alors autant de nouvelles naissances pour le monument « jailli[ssant] de l'ombre », pour le « terrible dieu de bronze » sortant de « l'obscurité de la montagne ». Cette montagne obscure dont émerge le monument devient un équivalent de la forge élémentale, tellurique et chtonienne que l'on rencontre si souvent chez Hugo. L'association du monument au canon, fonctionne dans les deux sens : les bordées font naître le monument, le monument commande les bordées. Le texte travaille de manière latente, sans le dire explicitement, avec l'idée que le monument de bronze pourrait à son tour faire feu. Vassili Grossman effleure le motif capital à la constitution de l'imaginaire du bronze, motif que Hugo a retravaillé sans cesse de son côté : le bronze de la statue est aussi bronze du canon.

2. La prouesse d'une naissance

La polymorphie du monument de bronze renvoie à chaque instant à sa naissance, c'est-à-dire au moment de la fonte. Ainsi, Victor Hugo rêve le bronze sur le mode du lyrisme dynamique du forgeron décrit par Bachelard². Pour Hugo, la naissance du bronze devient une naissance divine dans une forge cosmique où le Ciel joue le rôle de l'ouvrier fondeur : Le ciel

Le ciel [...]
— Anime l'ouvrier, fondeur ou forgeron,
Et sur le moule obscur, béant comme un clairon,
Où l'artiste sculpta Cécrops ou Polyphonte,
Penche et fait basculer les chaudières de fonte³

¹ Vassili Grossman, *La Paix soit avec vous, notes de voyage en Arménie*, trad. Nimila Changkakoti, Éditions de Fallois, L'Âge d'Homme, 1989, p. 39.

² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, 1948, p. 134. Voir aussi plus largement sur ce thème essentiel à la plupart des civilisations Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, 1956, rééd. 1977.

³ Victor Hugo, « Les Sept Merveilles du monde », *op. cit.*, p 185.

Or, si la mort constitue la pierre de touche de l'héroïsme humain, symétriquement c'est à l'instant de la naissance du monument, quand la matière est fondue et coulée dans le moule, moments techniquement si délicats, que se dévoile la nature héroïque du bronze :

Vous allumez la braise et vous creusez le moule ;
 Mon bloc fumant se gonfle et tombe, s'enfle et croule ;
 Vous fouillez mon flot rouge avec des crocs de fer
 Comme font des satans remuant un enfer ;
 Vous attisez avec le zinc incendiaire
 Mon cratère où bascule et s'épand la chaudière,
 Et tout mon dur métal devient une eau de feu,
 Et j'écume et je dis : Hommes, faites-moi dieu !
 J'y consens. Et je brûle avec furie et joie.
 Faites. Dans mon tourment mon triomphe flamboie.
 Quiconque voit ma pourpre auguste est ébloui.
 Le noir moule béant, sous la terre enfoui,
 S'ouvre à moi comme un gouffre obscur au fond d'un antre,
 Et ma voix sombre gronde et crie¹

Dans ce monde rouge et noir de contrastes grandioses, l'enfer chrétien rempli d'hommes-démons se superpose à la forge d'Héphaïstos. Le « flot rouge » du bronze en fusion devient alors une chair torturée, sang versé par le bronze pour s'engendrer lui-même. Cette genèse réunit à elle seule les différents éléments constitutifs de l'héroïsme, car si naître, pour le bronze, devient prouesse, sa fabrication est l'occasion d'un martyr, où il prouve ses valeurs d'endurance et sa fortitude en affrontant les épreuves du feu. Cet exploit le rend adéquat à représenter le héros : la preuse matière figure le preux. La naissance du bronze devient l'équivalent d'une mise à mort dans la souffrance, trépas pleinement consenti par la matière afin qu'elle puisse se faire forme éblouissante. Cette acceptation courageuse de la mort afin d'atteindre au rayonnement de la gloire définit en partie l'héroïsme comme nous l'avons vu dans le cas du colonel Shaw : selon les mots déjà cités de Jean-Pierre Vernant, « On dépasse la mort en l'accueillant au lieu de la subir² ». Pour le métal, le passage par la forge et le moule s'apparente au calvaire sur le bûcher. Philippe Sellier, dans *Le Mythe du héros*, démontre que la trajectoire des héros est régie par une séquence contrastée et alternée de morts et de renaissances alternées, où chaque trépas est suivie par une renaissance plus éblouissante que la précédente, jusqu'à ce que l'immortalité soit atteinte. Les héros, fréquemment brûlés au bûcher, renaissent de leurs cendres à la manière du phénix, comme l'illustrent les figures d'Héraclès, de Jeanne d'Arc ou du Tête d'Or de Claudel³. On retrouve la séquence d'une mort suivie de renaissance étincelante dans la fabrication du bronze telle que Hugo la relit, où seul le « tourment » du martyr permet le « triomphe [qui] flamboie. »

Hugo n'ignore pas que la fonte d'un bronze de grande taille en un seul jet est un

¹ Victor Hugo, « La Colère du bronze », *op. cit.*, p. 616.

² Jean-Pierre Vernant, « La Belle Mort et le cadavre outragé », *L'Individu, la mort, l'amour, op. cit.*, p. 52.

³ Philippe Sellier parle d'une séquence mythique « rythmée par l'alternance naissance-mort-renaissance », au cours duquel l'occultation du héros, précédant l'épisode de sa révélation au monde dans une épiphanie héroïque, fonctionne comme une mort symbolique. Voir *Le Mythe du héros ou le Désir d'être dieu*, Paris, Montréal, Bordas 1970, p. 17.

exploit d'une immense difficulté technique¹, et se fait le plus souvent au péril des ouvriers fondeurs, l'immense flot de matière en fusion pouvant très facilement échapper à leur contrôle. Dans ses mémoires, Cellini dépeint en détails ces difficultés, principalement au moment de la fabrication de son célèbre Persée² (fig.10). Le texte de Cellini a suscité plusieurs réécritures³, dont la plus récente et la plus surprenante est « The Third Hour of the Night » (2004), très long poème de l'américain Frank Bidart. L'histoire du sculpteur, racontée à la première personne par Cellini lui-même, à la manière d'un monologue, y est arcbutée contre un autre récit, narratif, toujours à la première personne, un rituel de sorcellerie australien particulièrement cruel. Par cette juxtaposition, Cellini fait figure de sorcier. Dans toutes les réécritures de la *Vie* de Cellini, la scène de la fonte du Persée est capitale. Comme ses prédécesseurs, Frank Bidart la développe longuement, suivant le texte du Florentin de très près, pour en faire une clé de voûte de son poème :

The old inertia of earth that hates the new [...] rose from the ground, legion: —

La vieille inertie du monde qui déteste le nouveau [...] se souleva du sol, en légion :

truceless ministers of the great unerasable ZERO, eager to annihilate lineament and light,

des ministres sans trêve du grand, de l'ineffaçable ZÉRO, avide de réduire à néant lumière et linéament,

waited, pent, against the horizon: —

attendirent, haletant, se découpant à l'horizon : —

some great force (*massive, stubborn, multiform as earth, fury whose single name is LEGION, —*)

un grande force (*massive, obstinée, protéiforme comme la terre, furie dont l'unique nom est LÉGION —*)

wanted my Perseus not to exist: —

voulait que mon Persée n'existe pas : —

and I must defeat them.

et je dois les mettre en défaite.

Then my trembling assistants woke me.

Puis mes assistants tremblotant m'éveillèrent.

They said all my work was spoiled.

Ils me dirent que mon ouvrage était perdu.

Perseus was spoiled. He lay buried in earth

On avait laissé perdre Persée. Il gisait enseveli en terre,

¹ « Quels travaux, quelles dépenses, quelle industrie ! » s'écrie Diderot à propos de la fonte. Il note alors avec fierté « La statue équestre élevée par la ville de Paris dans la place de Louis le grand en 1699, est le plus grand ouvrage qui ait peut-être jamais été fondu d'un seul jet; il a vingt-un piés de haut. Les statues équestres de Marc-Aurèle à Rome, de Cosme de Medicis à Florence, d'Henri IV & de Louis XIII à Paris, ont été fondues par pièces séparées. » Denis Diderot, « Bronze, terme de fonderie », *Encyclopédie*, éd. citée, t. II, 1752, p. 442.

² Benvenuto Cellini, *Vita di Benvenuto Cellini, orfice e scultore fiorentino, de lui medesimo scritta* [rédigée de 1558-1567]. Traduction française : *Vie de Benvenuto Cellini, orfèvre et sculpteur florentin, écrite par lui-même*, trad. Denis-Dominique Farjasse, Paris, Audot fils, 1833. La scène de la fonte du Persée se trouve au t. II, p. 182-188.

³ La *Vie* de Cellini fut traduite en allemand par Goethe (1818), et adaptée en français, sous le titre de *Benvenuto Cellini*, par Lamartine (Paris, Michel Lévy frères, 1866). Un réseau extraordinaire se tisse autour de ce texte au XIX^e siècle. Hector Berlioz adapta les mémoires sous la forme d'un opéra intitulé *Benvenuto Cellini* (composition de 1834 à 1837, première en 1838). Alexandre Dumas dans son roman *Ascanio* en 1843 recopie presque mot pour mot les pages de *La Vie* du sculpteur consacrées à la fonte du Persée, mais les déplace en France. Le *Persée* est alors remplacé par un énorme Jupiter porte-flambeau commandé par François I^{er}. Paul Meurice fit d'*Ascanio* une pièce de théâtre intitulée *Benvenuto Cellini* (1852), pièce dont Louis Gallet tira un livret d'opéra sur une musique de *Saint-Saëns* (1890). L'opéra de Saint-Saëns reprit le titre d'*Ascanio* pour éviter la confusion avec l'œuvre de Berlioz.

wreathed in fragile earthenware veins from the furnace	couronné de veines de terre fragile s'élançant du fourneau
above, veins through which he still waited to be filled with burning metal.	le surplombant, veines par lesquelles il attendait encore d'être rempli de métal brûlant.
The metal was curdled. [...]	Le métal s'était coagulé. [...]
I thought, <i>Unwitting ministers of the gorgon Medusa herself</i> . The furnace choked with caking, [curdling	Je pensais : « <i>Ministres involontaires de la gorgone Méduse en personne</i> . Ce fourneau engorgé de métal
metal that no art known to man could	se coagulant, formant du gâteau, et qu'aucune technique, aucun art, connus de l'homme n'aurait pu
uncurdle, must be utterly dismantled — all who made it agreed this must destroy	fluidifier, il fallait le démanteler complètement – tous ceux qui le fabriquèrent s'accordaient à dire que cela allait détruire,
the fragile, thirsty mould of Perseus beneath.	au-dessous, le moule fragile et assoiffé de Persée.
But Perseus was not more strong than Medusa, but more clever: — if he ever	Toutefois Persée n'était pas plus fort que Méduse, mais plus intelligent : – s'il devait jamais
was to exist as idea, he must first exist as matter	exister en tant qu'idée, il lui fallait d'abord exister comme [matière ¹

Suit le récit du coup de génie de Cellini : avoir lancé toute sa vaisselle d'étain dans le fourneau de sorte à modifier l'alliage et à fluidifier la « masse turgide » en fusion.

As I watched the metal for movement, the cap of the furnace	Alors que je surveillais les mouvements du métal, le couvercle du fourneau
exploded — bronze welling over on all sides.	explosa – le bronze sourdit de tous côtés.
I had the plugs pulled, the mouths of the mould opened; in perfect liquefaction	Je fis retirer les tampons, ouvrir les orifices du moule; dans un état de liquéfaction parfaite
the veins of Perseus filled . . .	les veines du Persée s'emplirent . . .
Days later, when the bronze had cooled, when [the clay sheath had been with great care removed, I found	Des jours plus tard, quand le bronze se fut refroidi, [une fois qu'on eut retiré avec grand soin la chape d'argile, [je découvris
what was dead brought to life again.	ce qui était mort ramené à la vie ² .

De manière explicite, la naissance annoncée se transforme en mort : le Persée gît enterré, couvert de veines, de canaux formant comme des couronnes funéraires (« wreathed »). Cette mort *intra utero* d'un Persée qui n'est pas même encore constitué est suivie de sa résurrection comme le souligne vigoureusement le dernier vers de la séquence. L'idée que Cellini, en liquéfiant le métal coagulé, parvient « pour ainsi dire à ressusciter un mort » était déjà

¹ Frank Bidart, « The Third Hour of the Night », *Poetry*, Chicago, Octobre 2004, Vol. 93, N°1, p. 23-25. Le texte de Bidart demeure extrêmement proche dans le détail de celui de Cellini, dont il s'est inspiré grâce à la traduction de John Addington Symonds (1887). Bidart s'est aussi servi de l'ouvrage de référence de l'historien de l'art Michael W. Cole *Cellini and the Principles of Sculpture* (2002). Aussi dans la traduction du poème que nous proposons, nous avons employé les termes français du lexique de la fonderie, tels qu'on les rencontre dans l'article de Diderot ou dans les versions françaises de la *Vie* de Cellini datant du XIX^e siècle : « faire du gâteau », « tampon », « orifice » et « chape » sont des termes techniques exacts.

² Frank Bidart, *Ibid.*, p. 26.

présente en toutes lettres dans le texte du sculpteur italien. Là encore, le bronze, à la manière des héros, connaît le cycle mythique de la mort et de la renaissance.

La création du Persée constitue un exploit pour Cellini, qui fait preuve de précision technique, d'ingéniosité, et d'habileté à déjouer les complots de ses ennemis. Dans sa *Vie*, le sculpteur florentin présente sa réussite comme un miracle divin tandis que ses ennemis le considèrent comme un démon pour avoir fait ce dont nul autre n'aurait été capable. Chez Bidart la fonte du bronze devient une prouesse pour Persée lui-même. Pour naître en tant que statue, alors même qu'il n'existe que sous forme d'une « masse turgide » de métal, Persée doit d'abord vaincre la Gorgone. Méduse apparaît alors sous deux instances. D'une part, elle se fait désormais principe primordial. Elle est diluée et décuplée, force d'inertie devenue légion, à l'œuvre en toute chose. D'autre part, Méduse, c'est plus spécifiquement ici l'ensemble des circonstances conduisant à la catastrophe qui fait cailler le bronze. Sous le regard pétrificateur de la Gorgone le métal en fusion, sang qui devait donner la vie à Persée, « fait du gâteau » et se grumelle, selon les expressions techniques en vigueur. Sans doute ce métal coagulé renvoie-t-il aussi au sang de bronze qui coulera abondamment du cou de Méduse, une fois la statue achevée, selon un chiasme entre liquide et solide. Le combat de Persée contre Méduse est un combat héroïque archétypal, lutte contre les forces du chaos qui déforment l'univers, lutte de l'être contre le non-être. Il y va ici d'un semblable affrontement. La fonte, c'est-à-dire le combat contre les forces de l'amorphe, est suivie de la naissance de la statue parfaitement moulée, victoire de la forme sur le chaos ; la statue *représente* la victoire de Persée sur la Gorgone, et montre le héros dans son triomphe, brandissant la tête monstrueuse. Le bronze, pour naître, a réellement dû mener quant à lui ce combat héroïque.

Même lorsque les textes du monument ne mentionnent pas explicitement ce combat du bronze, ils sont travaillés souterrainement par l'imaginaire d'un airain héroïque accomplissant bravement des exploits consistant à mourir, naître et vaincre l'informe et le mal. Ainsi en va-t-il du bas-relief commémorant la lutte du Colonel Shaw contre la monstruosité de l'esclavagisme, et lui rendant pleine mémoire.

C. « Que ma gloire commence¹ » : faire mémoire

Les textes du Colonel Shaw s'élaborent presque collectivement. Le héros et son monument n'ont pleinement de sens que pour le groupe social qui se rassemble autour d'eux pour s'y reconnaître. La communauté confie à son monument le soin de célébrer le deuil du héros venant de trépasser, et de lui faire mémoire.

¹ André Gill, « La statue d'Erwin » [1882], dans *Les Poètes du Chat Noir*, *op. cit.*, p. 169.

compatir, à la souffrance en commun. Les vers de James Russell Lowell, tels une tombe, offrent un espace de recueillement où verser des larmes. Ils rendent le chagrin visible et tangible. En tant que monument, ils confèrent à la consternation une dimension publique, partagée par tous. Cette question de la douleur collective est à prendre au sérieux. James Russell Lowell écrit pour une société où, en 1864, les hommes s'engagent au combat et meurent par milliers. La société bostonienne est ravagée par le deuil. *Memoriæ Positum* fait explicitement de la mort de Shaw une métonymie de la mort de tous les autres soldats, dont les trois neveux de l'auteur :

I write of one,	J'écris sur un seul,
While with dim eyes I think of three;	Cependant que les yeux troubles, c'est à trois que je pense;
Who weeps not others fair and brave as he?	Qui n'en pleure d'autres qui furent aussi justes et braves que lui ? ¹

Entre le moment où James Russell Lowell rédige son élégie, et celui où Aldrich écrit son *Ode*, trente-trois ans se sont écoulés, soit un peu plus d'une génération. Entretemps, un monument réel, de bronze et de marbre, a été construit. Dès lors le second poème ne fonctionne plus *comme* un monument, mais prend le monument pour objet. Il a été écrit spécifiquement pour être proclamé lors de l'inauguration du bas-relief. Il est nécessaire de lire ce second poème comme une réponse à l'élégie qui le précède. Les larmes réclamées par James Russell Lowell sont désormais proscrites par Aldrich :

Time was – time was, ah, unforgotten years! –	Il fut un temps – un temps, oh, années impossibles à oublier ! –
We paid our hero tribute of our tears.	Où nous avons payé à notre héros le tribut de nos larmes.
But now let go	Mais maintenant, nous abandonnons
All sounds and signs and formulas of woe	Tous les sons, tous les signes, toutes les formules de chagrin ²

L'*Ode* clôt solennellement le temps du deuil, pour ouvrir un autre temps, le temps du monument, des réjouissances, du souvenir heureux. Les vers d'Aldrich font office de borne et de charnière entre les époques. Boston est désormais entrée dans le temps de la commémoration du héros, comme l'indiquent clairement, trois ans plus tard, les premiers vers du poème de Moody :

Before the solemn bronze Saint-Gaudens made [...]	En ce matin lumineux de mars, je me tiens
And set here in the city's talk and trade	Devant le bronze solennel que façonna Saint-Gaudens [...]
To the good memory of Robert Shaw,	Et qu'il plaça ici au cœur de la rumeur et du négoce de la cité
This bright March morn I stand.	À la bonne mémoire de Robert Shaw ³ .

Le début serein de cette ode suggère que la remémoration, guidée par le monument, est un acte simple et stable, ne nécessitant nullement qu'on le questionne.

Un vers hardi de Hugo pousse cette idée dans son dernier retranchement. Les *Quatre Vents de l'Esprit* définissent le monument comme un « colosse qui prend de force la mémoire⁴ ». Même la fonction mémorative participe de la domination exercée par le monument. La réussite de cet alexandrin repose sur un effet sonore, le double éclat du [ɔs]

¹ James Russell Lowell, « *Memoriæ Positum* », *op. cit.*, p. 339.

² Thomas Aldrich, « Ode », *op. cit.*, p. 604-605.

³ William Moody, « Ode », *op. cit.*, p. 646.

⁴ Victor Hugo, « Les Statues », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 1378.

soulignant l'importance des vocables « colosse » et « force », termes chacun porteurs de violence. Le vers de Hugo redistribue entièrement la grammaire du souvenir. Le regardeur est dépossédé de l'acte de mémoire, il subit passivement l'assaut brutal du monument. Celui qui autrefois fut sujet de sa propre mémoire, n'est plus qu'un objet agi. Face au monument, il n'y a plus de « se souvenir », il n'y a désormais qu'un « souviens-toi » impératif, acte de commandement s'apparentant à une attaque ou à un viol (« prendre de force »).

2. Stabilité du souvenir

Les textes qui, au XIX^e siècle, adhèrent au monument sans réserve s'interrogent peu sur le surgissement de la mémoire. Rares sont les auteurs qui se demandent de quoi exactement on se souvient face au monument. La plupart font du souvenir une vision destinée à l'œil, précise et détaillée. Ainsi, lorsque James Russell Lowell songe au colonel Shaw, le souvenir se manifeste à lui à la manière d'une image complète du disparu : « En ce moment même, je le vois se dresser devant moi ». (« I see him stand before me now¹»). Et de même, lorsqu'en 1915, Georgii Ivanov contemple à Saint Pétersbourg le monument à Souvorov (fig.11), apparaît une vision exacte du paysage où se déroula la plus grande victoire du général russe vaincu, tableau visuel complété par un tableau sonore. Les appels de la gloire et les bruits de la bataille se substituent au vacarme de la ville. Le lieu du combat se superpose à la cité :

К памятнику суворова

У моста над Невою плавной,
Под электрическим лучом,
Стоит один из стаи славной
С высоко поднятым мечом. [...]

Гудок мотора, звон трамвая...
Но взор поэта ищет звезд.
Передо мной во мгле всплывают
Провалы Альп и Чертов мост.

И ухо слышит клики те же,
Что слышал ты, ведя на бой,
И гений славы лавром свежим
Венчает дряхлый кивер твой!...

Au monument de Souvorov

Près du pont au-dessus de la Néva lente et majestueuse
sous le rayon électrique,
Il se tient seul devant la meute glorieuse
Avec son épée levée très haut. [...]

Trompe du moteur, tintement du tramway....
Mais l'œil du poète ne cherche pas les étoiles.
Devant moi dans les ténèbres surgissent
Les Précipices des Alpes et le Pont du Diable.

Et l'oreille entend les appels, toujours les mêmes
Ceux-là que tu entendis, en les menant au combat,
Et le génie de la gloire de laurier frais
Couronne ton shako usé ! ...²

Le poète américain et le poète russe recourent tous deux à une formule similaire (devant moi surgit, devant moi apparaît ; « Передо мной [...] всплывают » et « I see him stand before me »). À la fin de « Commémoration » (1922), sonnet du belge Jean Delville décrivant les rites accomplis autour des monuments aux morts de la Grande Guerre, les morts se présentent aux yeux de ceux qui font acte de mémoire :

¹ James Russell Lowell, « *Memoriæ Positum* », *op. cit.*, p. 338.

² Georgii Ivanov, « К памятнику суворова », *Собрание сочинений [Sobranie sočineni]*, t. I « Стихотворения » [*Stihotvoreniâ*], éd. Evgenij Vitkovskij, Georgii Mosechvili, et V. P. Kotchetov, Moscou, Soglasie, 1994, p. 115. Traduction française : « Au Monument de Souvorov », Ksenia Fesenko et C.G.

La foule pleure. Et puis, autour du piédestal,
 En silence, longtemps, pieusement circule.
 Tandis que sur le sol le laurier s'accumule,
 Le nom des Morts se lit, glorieux et fatal.

Et quand la nuit étend son ombre solennelle
 Sur le marbre sacré de ce fier monument,
 L'on croit voir à travers la fumée, un moment,

Le visage de ceux qu'on pleure et qu'on appelle,
 Puis, sourire au milieu du funèbre décor,
 Dans la flamme montant de ses grands trépieds d'or¹.

Le processus mémoriel s'appuie sur le verbe voir : le souvenir s'apparente à la fois à une apparition surnaturelle, et une fois de plus à une image exacte.

Des vers de circonstance, pleins de grandiloquence naïve, signés par un certain « Maurice », datés de 1847 et sobrement intitulé « La Statue de bronze » introduisent une variation sur ce modèle largement partagé. Ils ne font pas de la remémoration une vision destinée à l'œil, mais un récit. « Maurice » évoque le premier bronze à échelle humaine fondu sur le sol américain, représentant Nathaniel Bowditch, considéré comme le fondateur de la navigation moderne². Le monument fut promené par les rues de Boston, afin que chacun pût rendre un dernier hommage à celui qu'il représentait, avant que son effigie ne fût installée au cimetière du Mount Auburn à Cambridge (fig.12). Ces vers dénudent l'efficace mémorielle des monuments.

Le texte de « Maurice », paru dans une gazette locale, raconte comment les badauds saluent le passage du bronze. Les lecteurs se reconnaissent alors dans ces protagonistes. Des souvenirs communs (souvenir du grand homme quotidiennement côtoyé, puis souvenir du jour où la statue fut exhibée à travers la ville) lient ensemble ces Bostoniens, « amis et voisins ». La commémoration constitue un acte de souvenir accompli en commun. Le locuteur de ces vers laisse la parole à un autre témoin pour que ce dernier raconte la vie de Bowditch, dans un discours enchâssé au cœur du poème, et tenant lieu d'expérience de remémoration. Cette allocution prend la forme d'un récit parfaitement ordonné, reconstituant dans l'ordre chronologique les grandes étapes de l'existence du savant jusqu'à son dernier souffle. L'orateur lance alors à la foule :

“Turn your eyes upon the statue, for my tale is nearly done.
 Full of years, he closed his eyelids, softly drew his dying breath,
 And the flags of many nations waved at half mast on his death.”

¹ Jean Delville, « Commémoration », *Les Splendeurs méconnues*, Bruxelles, Oscar Lamberty éditeur, 1922.

² Nathaniel Bowditch (1773-1838), originaire de Salem, est l'un des premiers mathématiciens américains. Les marins du monde entier continuent encore d'utiliser (sous une forme toutefois quelque peu révisée) son ouvrage *The Practical American Navigator*, paru en 1802.

« Tournez vos yeux vers la statue, car mon récit sera bientôt fini.
Chargé d'ans, il ferma les paupières, et rendit doucement son ultime soupir,
et à sa mort, de nombreuses nations mirent leur drapeau en berne. »¹

Suit une description de la statue montrant au lecteur ce que la foule obéissante regarde. La narration d'une vie digne de gloire aboutit donc à l'existence d'un monument qui en est comme le couronnement. Dorénavant, ce monument pourra prendre la place du récit, et le condensera sous une forme solide et ramassée sur elle-même, pour tous ceux qui visiteront le cimetière. En choisissant de mener ce récit ordonné et complet de la vie de Bowditch, le poème prend appui sur les oraisons funèbres et les cérémonies commémoratives, qui, aux États-Unis concernaient alors principalement la Guerre d'Indépendance de 1775. Jake York, dans son ouvrage *The Architecture of Address*, souligne que dans ces cérémonies, ce sont les « orations », les discours solennels, qui jouent le rôle principal. De tels discours, parfois prononcés par de célèbres avocats, reconstituaient de manière palpitante, durant plusieurs heures, les événements commémorés. Les batailles étaient contées au présent, comme si elles se déroulaient sous les yeux de l'auditoire, et reposaient volontiers sur le sensationnel du sang et des coups de feu. York va jusqu'à suggérer que ces orations, non sans ressemblance avec les docudrames modernes, remplaçaient alors en Amérique le théâtre².

Dans la commémoration selon « Maurice », le récit unique a pour fonction de consolider la communauté mémorante. L'expérience singulière des individus n'y trouve pas de place. Aux antipodes de cette monodie – de ce chant funèbre à une seule voix – la plasticienne Sophie Calle, à la fin du XX^e siècle, cherchera à faire entendre la polyphonie de la mémoire, en menant un travail sur le souvenir des monuments communistes de Berlin, déboulonnés ou occultés³. L'artiste propose à des inconnus de décrire leurs souvenirs de ces monuments devenus invisibles, et elle récolte leurs voix divergentes. Les contradictions et les hésitations qui surgissent divulguent alors l'instabilité de la souvenance vécue, à l'opposé des visions stables ou récits mémoriels convoqués par « Maurice », Delville, Ivanov ou James Russell Lowell. L'expérience rapportée par Ivanov tranche cependant sur les trois autres. Chez « Maurice », Delville et James Russell Lowell, la communauté mémorante se souvient des disparus qu'elle connaissait personnellement. Le monument de Saint-Pétersbourg suscite au contraire la mémoire d'événements que le locuteur n'a pas lui-même vécus. L'efficace du monument réside dans la suscitation de souvenirs impersonnels. Deux textes analysent les

¹ Maurice, « The Bronze Statue » [paru dans le Boston Courier en 1847], cité dans Levi Merriam Stevens, *Handbook for Passengers over the Cambridge Railroad, with a description of Mount Auburn Cemetery. Illustrated with Engravings*, Boston, William V. Spencer, 1858, p. 34.

² Jake Adam York, *The Architecture of Address, The Monument and Public Speech in American Poetry*, op. cit., p. 31-34.

³ Sophie Calle, *Souvenirs de Berlin Est*, Arles, Actes sud, 1999. Dans d'autres œuvres qui ne concernent pas les monuments mais des tableaux volés, manquants ou détruits, Calle mène une enquête similaire. Voir la série des *Disparitions*, concernant les tableaux volés au Musée Isabella Stewart Gardner de Boston, et la série des *Fantômes* concernant le Musée d'Art moderne de la ville de Paris et le MoMA de New York. Les textes et photographies de ces trois dispositifs d'installations ont été publiés sous la forme de petits volumes regroupés sous le titre collectif de *L'Absence*, Arles, Actes Sud, 1999-2000.

ressorts de la souvenance et décèlent dans le rapport au lieu où se dresse l'effigie les secrets de cette efficace mémorative

3. Lieux de mémoire

Un autre poème de James Russell Lowell (1875), célébrant le centenaire de la Révolution américaine et un extrait du roman *Consuelo* de George Sand (1842) anticipent les propositions que Maurice Halbwachs énonce dans son essai décisif, *La Mémoire collective*. Pour Halbwachs, le cadre spatial est support et appui du souvenir :

il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial [...] et l'on ne comprendrait pas que nous puissions ressaisir le passé s'il ne se conservait pas en effet dans le milieu qui nous entoure. [...] L'espace contient bien tous les souvenirs d'événements et de formes qui y ont pris place¹.

Analysant le fonctionnement des monuments aux grands hommes, James Russell Lowell se prend à dénier aux effigies toute efficace mémorative, et il confie cette dernière uniquement au *lieu* où se dressent ces statues :

Men's monuments, grown old, forget their
They should eternize, but the place [names
Where shining souls have passed imbibe a grace
Beyond mere earth; some sweetness of their
[fames
Leaves in the soil its unextinguished trace,
Pungent, pathetic, sad with nobler aims [...]
Our sense, refined with virtue of the spot,
Across the mists of Lethe's sleepy stream
Recalls him, the sole chief without a blot,
No more a pallid image and a dream,
But as he dwelt with men decorously supreme.

II

Our grosser minds need this terrestrial hint
To raise long-buried days from tombs of print;
'Here stood he,' softly we repeat,
And lo, the statue shrined and still
In that gray minster-front we call the Past,
Feels in its frozen veins our pulses thrill,
Breathes living air and mocks at Death's deceit.
It warms, it stirs, comes down to us at last,
Its features human with familiar light,
A man, beyond the historian's art to kill,
Or sculptor's to efface with patient
[chisel-blight.

Quand ils se font vieux, les monuments des hommes oublient
Qu'ils devaient éterniser, mais le lieu [leurs noms
Où des âmes étincelantes sont passées absorbe une grâce
le pénétrant par delà le simple sol ; quelque chose de leur douce
Laisse dans la terre sa trace inaltérée, [renommée
Puissante, pathétique, triste avec de nobles desseins [...]
Notre perception, affinée par la vertu du lieu,
À travers les brumes du ruisseau endormi du Léthé
Se souvient de lui, le seul chef sans tache,
Non plus comme une image insipide, un rêve,
Mais bien tel qu'il se tenait avec des hommes suprêmes,
[ainsi qu'il convenait.

II

Nos esprits dans leur grossièreté ont besoin de cette
[allusion terrestre
Pour faire se relever, du tombeau de l'écrit, des jours
[enterrés depuis longtemps ;
« Il s'est tenu ici », répétons-nous doucement,
Et regardez ! voici que la statue, se tenant enchâssée et
[tranquille
Au fronton de cette cathédrale grise que nous nommons le
[Passé,
Ressent dans ses veines gelées les tressaillements de notre
[pouls,
Elle respire l'air vivant et raille les tromperies de la mort.
Elle se réchauffe, elle remue, et descend vers nous enfin,
Ses traits se faisant humains dans la lumière familière –
Un homme, que jamais l'art de l'historien ne pourra tuer,
Ni l'art du sculpteur effacer, de la rouille patiente de son ciseau².

¹ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective* [1950], éd. Gérard Namer et Marie Jaisson, Albin Michel 1997, p. 209-211.

² James Russell Lowell, « Under the Old Elm, Poem Read at Cambridge on the Hundredth Anniversary Washington's Taking Command of the American Army, 3rd July, 1775 » [1875], *Complete Poetical Works, op. cit.*, p. 364-365, trad. C.G.

Le monument, qui passe à l'arrière plan, n'est érigé que pour désigner, à la manière d'un index pointé, le lieu où le héros s'est tenu. Il prononce les mots suivants : « il a été ici », que répète alors avec émotion le passant¹. La présence éphémère d'un héros en un lieu se pérennise par l'empreinte indélébile qu'il y laisse. Le poème opère un glissement entre la trace laissée dans la terre et le souvenir, empreinte mémorielle. Entre le sujet mémorant et le héros remémoré, c'est donc le lieu qui fonctionne comme intermédiaire. Le souvenir retenu dans le sol se transmet à la mémoire du passant, par un contact direct. L'empreinte devient gage de l'authenticité du souvenir suscité². Aucun autre texte de notre corpus n'imagine avec autant de fermeté une théorie du souvenir. Seules peut-être quelques lignes du *Rhin* de Victor Hugo font écho au poète américain :

Je n'ai pas eu le courage d'aller voir à Bazeilles si quelque paysan propriétaire n'a pas fait arracher l'allée d'arbres qu[e Turenne] avait fait planter. Au lieu de tout cela la grande place de Sedan donne au visiteur une assez médiocre statue en bronze de Turenne, laquelle ne m'a pas consolé du tout. Cette statue n'est que de la gloire. La chambre où il est né, le château où il a vécu, les arbres qu'il a plantés, c'étaient des souvenirs³.

Le fonctionnement de la mémoration selon James Russell Lowell est complexe, et proprement étonnant. Pour James Russell Lowell, le souvenir, se déployant dans le for intérieur du passant, est vivant, alors que les livres d'histoire ne sont que des tombeaux. Voilà Histoire et monument, c'est-à-dire les instruments du souvenir, entièrement renvoyés du côté de l'oubli. Bien plus, le souvenir contrecarrant les effets mortifères de la sculpture. Il propage la vie, animant la statue qui représente un héros, et parvient donc à conférer une ressemblance réelle et vivifiante à cette morne effigie. James Russell Lowell bâtit une opposition pleine d'audace entre la rouille de l'Histoire et de la sculpture commémorative. Le premier vers n'hésite pas à anthropomorphiser le monument pour en faire ainsi un vieillard sénile oubliant jusqu'à son propre nom.

James Russell Lowell envisage la mémoration sur un mode magique, à la manière d'un charme. Le sol conserve une vertu efficace, transmise par le héros, qui transforme le passant, raffinant son esprit grossier, et le rend à même de percevoir le souvenir. Le passant à son tour transforme le monument, le réchauffant et l'animant presque comme Pygmalion sa statue. James Russell Lowell se souvient indéniablement d'Ovide et suit les mêmes étapes que ce dernier quand il laisse envahir le corps du monument par l'événement de la mémoire. Le souvenir – sang agité de pulsations, souffle chaud – constitue la vie du monument. Se profile une nouvelle version du mythe de Pygmalion, différant fortement de celle à l'œuvre dans les

¹ Les vers de James Russell Lowell portent survivance des épigraphes de l'*Anthologie palatine*.

² Cette théorie resurgira chez Brodsky qui imagine le monument à la manière d'une empreinte dans l'« Hommage à Marc Aurèle » (1994). L'un des monuments de Cambridge fut peut-être imaginé en souvenir du poème de James Russell Lowell. Il s'agit d'empreintes de cheval en métal incrustées dans le sol, retraçant la trajectoire de la chevauchée de William Dawes qui galopa à travers la nuit le 18 avril 1775 pour prévenir aux alentours de Boston les miliciens coloniaux de l'arrivée des troupes anglaises. Ce fut par cet événement que commença la Révolution américaine.

³ Victor Hugo, *Le Rhin*, *op. cit.*, p. 39.

romans d'artistes de l'époque, revue et corrigée pour rester peut-être plus près de la lettre ovidienne : la vie de l'image n'est pas dans l'art même, mais dans la relation qu'entretient le regardeur avec l'image. Chez James Russell Lowell, la dynamique de Hugo s'inverse (« prendre de force la mémoire »). C'est le regardeur qui agit sur le monument, et le métamorphose afin de l'élever à la hauteur du souvenir vivant. Un tel texte constitue un hapax.

Le poème de James Russell Lowell sur l'Orme de Washington édicte la règle générale de la mémoration, et parle à l'impersonnel. Une page du *Consuelo* de George Sand (1842) explore en revanche la situation inverse : il s'agit pour la jeune cantatrice de se souvenir de Saint Népomuk qui vécut cinq siècles auparavant. Si modeste puisse-t-il paraître à la première lecture, le texte de George Sand offre un aperçu unique de l'efficace mémorative du monument. Il montre la pertinence des analyses de Halbwachs, Ricœur, Pierre ou même de Blanchot. C'est peut-être parce que dans cet épisode le souvenir n'est pas seulement transmis par l'effigie ou le lieu, mais aussi par le chant, qui est, à en croire Blanchot le moyen de transmettre et de remémorer ce que les êtres « n'ont pas encore par souvenir propre¹ ». À cette « grande mémoire impersonnelle qui est le souvenir sans souvenir de l'origine² », se superposent alors des souvenirs individuels :

La Moldaw s'engouffrait, obscure et rapide sous ce pont d'un style si sévère, théâtre de tant d'événements tragiques dans l'histoire de la Bohême ; et le reflet de la lune, en y traçant de pâles éclairs, blanchissait la tête de la statue révérée. Consuelo regarda cette figure du saint docteur, qui semblait contempler mélancoliquement les flots. La légende de saint Népomuck est belle, et son nom vénérable à quiconque estime l'indépendance et la loyauté. Confesseur de l'impératrice Jeanne, il refusa de trahir le secret de sa confession, et l'ivrogne Wenceslas, qui voulait savoir les pensées de sa femme, n'ayant rien pu arracher à l'illustre docteur, le fit noyer sous le pont de Prague. La tradition rapporte qu'au moment où il disparut sous les ondes, cinq étoiles brillèrent sur le gouffre à peine refermé, comme si le martyr eût laissé un instant flotter sa couronne sur les eaux. En mémoire de ce miracle, cinq étoiles de métal ont été incrustées sur la pierre de la balustrade, à l'endroit même où Népomuck fut précipité.

La Rosmunda, qui était fort dévote, avait gardé un tendre souvenir à la légende de Jean Népomuck ; et, dans l'énumération des saints que chaque soir elle faisait invoquer par la bouche pure de son enfant, et elle n'avait jamais oublié celui-là, patron spécial des voyageurs, des gens en péril, et par-dessus tout, *le garant de la bonne renommée* ». [...]

Consuelo se rappela donc en cet instant la prière qu'elle adressait autrefois à l'apôtre de la sincérité ; et, saisie par le spectacle des lieux témoins de sa fin tragique, elle s'agenouilla instinctivement parmi les dévots qui, à cette époque, faisaient encore, à chaque heure du jour et de la nuit, une cour assidue à l'image du saint³.

George Sand prend soin d'enseigner à son lecteur la légende de Saint Népomuk (selon la graphie la plus répandue de son nom). Ce dernier en effet n'est guère connu en France alors qu'il est omniprésent sur l'ancien territoire austro-hongrois. Son culte fut promu dans le cadre des offensives de la Contre-réforme par les Jésuites, afin de contrecarrer celui du martyr Jean

¹ Maurice Blanchot, « Oublieuse mémoire », *op. cit.* p. 459-460. Blanchot affirme, quant au chant et à la poésie : « Ce qui importe, ce n'est pas de dire mais de redire ».

² *Ibid.*, p. 460.

³ George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, p. 512- 514. Ainsi que Nezval le démontre à nouveau par la suite dans toute sa poésie, le pont Charles, à Prague, est le lieu même où se fonde l'identité de la ville.

Hus : le souvenir du noyé devait occulter celui du brûlé¹. Népomuk est le saint du silence, du rapport essentiel au secret et à la valeur pleine de la parole, car il refusa de trahir les secrets de la reine, préservant sa renommée (d'où la prière ardente de la mère de Consuelo, la Rosmunda). En représailles de ce silence volontaire, le roi Wenceslas fit couper la langue du prêtre². Sand évoque ici l'œuvre de Matthias Rauchmüller, datant de 1683. Celle-ci représente un saint, mais elle n'en est pas moins un monument, au sens le plus littéral du terme, puisque la présence d'une effigie suscite la mémoire d'un événement historique, la noyade en 1393 de Nepomuk, dans le lieu même où celle-ci s'est produite. L'histoire a fécondé la géographie de la ville, et y a imprimé ses plaies et ses stigmates. La cantatrice est « saisie par le spectacle des lieux témoins de [l]a fin tragique » de Népomuk. Le monument de Saint Népomuk proclame tout entier à son tour « cela est arrivé *ici* ». Il concentre du temps dans de l'espace³. Il ponctue et accentue le lieu *a posteriori*. Dans ce dispositif, jouent alors plusieurs éléments : la statue, le pont, théâtre du meurtre du saint, l'eau meurtrière du fleuve, et les étoiles de métal, « quintette stellaire⁴ », qui semblent garder l'empreintes des étoiles originaires, apparues sur la Vltava lorsque le saint y fut englouti.

Le souvenir de Népomuk n'est pas présent de manière constante dans la mémoire de Consuelo, mais y affleure ponctuellement, à la faveur des circonstances. Paul Ricœur analyse ce « caractère inaperçu de la persévérance du souvenir, [et par] sa soustraction à la vigilance de la conscience⁵ » : le souvenir n'est présent que sous la forme de traces, il est simultanément présence et absence. L'oubli n'est donc pas l'antonyme du souvenir, il l'accompagne au contraire et en constitue l'arrière fond⁶. Le verbe « rappeler », présent dans le texte de Sand,

¹ Les représentations de Népomuk abondent, comme par exemple à Vienne, dans la Peterskirche, l'œuvre sidérante de Lorenzo Mattielli (1728), et représentant le moment même de la noyade du saint, par un dispositif baroque surplombant un spectateur interloqué : les sbires de Wenceslas poussent le saint par dessus un demi pont stylisé. Le malheureux est momentanément suspendu dans les airs, au-dessus du spectateur. L'eau, où flottent les fameuses cinq étoiles, est modelée, comme les nuages, en bronze argenté tranchant sur le bronze doré du gigantesque groupe. Cette eau d'argent forme une nappe plate qui gicle et déborde. Des vagues tombent vers le sol mais s'arrêtent à mi-chemin, anticipant ainsi les effets de la photographie suspendant un mouvement au cours de son déroulement. Mattielli relève le défi de représentation de l'impossible, tant du paysage urbain (le demi pont), du mouvement (la chute du saint et de l'eau), que celle, dans le bronze rigide, de la matière fluide ou impalpable (l'eau et les nuages).

² Pour le rôle de Népomuk, voir une nouvelle d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « Informations sur les récentes fortunes du chien Berganza » [1814], *Fantaisies dans la manière de Callot*, trad. Henri de Curzon, Phebus, p. 113-114. Népomuk n'y est plus le patron des secrets gardés en silence, mais de la langue qui bavarde.

³ John R. Gillis, « Memory and identity: The History of a Relationship » in *Commemorations : The Politics of National Identity*, éd. John R. Gillis, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 14. Cité par Jake York, *The Architecture of Address*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ L'expression est d'Angelo Maria Ripellino, spécialiste de la culture tchèque, mais aussi poète à part entière, qui rapporte les circonstances dans lesquelles la statue a été dressée sur le pont. Voir Angelo Maria Ripellino, *Praga Magica. Voyage initiatique à Prague* [1973], trad. Jacques Michaut-Paternò, Plon, coll. « Terre humaine », p. 287.

⁵ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000. p. 570.

⁶ *Ibid.*, p. 553. Ricœur rejoint en cela très fortement ce que déjà Blanchot avait formulé avant lui : L'essence de la mémoire est ainsi l'oubli » car « l'oubli est la vigilance même de la mémoire la puissance gardienne grâce à laquelle se préserve le sens caché des choses ». Blanchot reprend encore : « Oublier, c'est détenir en son secret la force médiatrice, puisque ce qui s'efface ainsi de nous doit nous revenir, enrichi de cette perte et accu de ce manque ». Voir Maurice Blanchot, « Oublieuse Mémoire » dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 460-461.

prend alors tout son poids. Les injonctions impératives gravées au fronton des monuments, « n'oublions jamais » ou « souvenez-vous », devraient plutôt se lire comme un « rappelez-vous », c'est-à-dire : « faites au moins un instant revenir dans votre conscience le souvenir de son effacement ».

Maurice Halbwachs ajoutait à ses analyses que les groupes « dessinent en quelque sorte leur forme sur le sol et retrouvent leurs souvenirs collectifs dans le cadre spatial ainsi défini¹ », articulants ainsi fermement le support concret de la mémoire à sa dimension plurielle et communautaire. Or Sand décrit un « se souvenir ensemble ». La mémoire du saint, affleurant en Consuelo, se nourrit ici à deux sources, la source intime et singulière du souvenir d'enfance, et la source collective, entretenue par un groupe constitué « de pauvres femmes, de pèlerins, de vieux mendiants, peut-être aussi quelques zingaris² ». Consuelo, que chacun considère dès les premières pages du roman comme une Bohémienne (une « Zingarella »), appartient à cette communauté des grands chemins. L'ancrage local du souvenir est d'autant plus important que ces nomades ne possèdent aucun lieu propre.

La dimension partagée de la mémoire s'incarne dans les « anciens hymnes de l'office du bienheureux Népomuk³ », entonnés en chœur. La contemporanéité supposée des chants avec le meurtre leur confère une valeur symbolique car cantiques, hymnes et malédictions rituelles contre le roi émanent directement de l'événement commémoré. Ils en portent l'empreinte tout autant que le lieu, et témoignent à leur tour, survivances du passé dans le présent. Sans les chants transmettant le récit de la mort de Népomuk, la statue perdrait sa signification. Les chœurs et les hymnes font office de « mémoire sociale » selon l'expression de Jean-Pierre Vernant. Ce dernier insiste sur l'étroite corrélation qui existe entre le souvenir des héros et « l'existence d'une tradition de poésie orale, dépositaire de la culture commune », non seulement parce que le chant poétique permet de « perpétuer le souvenir en [...] rendant [les héros] aux auditeurs plus présents que leur pauvre existence quotidienne » mais aussi parce que « c'est à travers la transposition littéraire du chant épique que le personnage du héros acquiert cette stature, cette densité d'existence, cette pérennité⁴ » qui font précisément de lui un héros. L'analyse de Vernant, *mutatis mutandis*, s'applique au cas de Népomuk.

Enfin, le texte de George Sand permet de pleinement comprendre la distinction opérée par Pierre Nora entre « milieu » et « lieu » de mémoire, incarnés respectivement, l'un par des traditions collectives qui inscrivent la mémoire vivante au cœur de l'homme, et l'autre par un site où s'inscrit la trace de l'événement passé. Dans le « milieu de mémoire », le souvenir ne relève pas d'une sphère du passé radicalement disjointe du présent. Au contraire, le souvenir est envisagé dans sa continuité avec le présent. Le milieu de mémoire est communal. Il appartient à la vie publique, fonctionne par un réseau d'associations à de nombreux lieux,

¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 232.

² George Sand, *Consuelo*, op. cit., p. 513.

³ *Ibidem*. George Sand cite en latin quelques extraits de ces hymnes.

⁴ Jean-Pierre Vernant, « La Belle Mort et le cadavre outragé », *L'Individu, la mort, l'amour*, op. cit., p. 53-54.

espaces et groupes. Comme la mémoire humaine, dont Nora développe admirablement le fonctionnement, il condense, abrège, transforme, déplace des fragments de passé afin de les rendre vivants pour des groupes en particulier. Le lieu de mémoire quant à lui entérine l'inscription du souvenir dans un passé révolu. Le sentiment d'une continuité entre ce passé et le présent a été dissout :

La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond encore avec le sentiment d'une mémoire déchirée; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire¹.

Lieux et milieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille sur différents modes. La bipartition entre « milieux » et « lieux de mémoire » semble recouvrir en partie une autre distinction dynamique opérée par Nora, opposant mémoire et histoire. Nora précise que « la mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel² » tandis que l'histoire et le lieu de mémoire parlent quant à eux au passé accompli et révolu. George Sand nous apprend comment se déploie le milieu de mémoire : la tradition est vivace, dans les prières et litanies récitées par Consuelo avec sa mère, dans les cantiques et les malédictions entonnés en chœur. Mais surtout la remémoration du meurtre le rend continu au présent, car dans la figure de Népomuk, martyrisé par un monarque tyrannique, peuvent se reconnaître tous les opprimés politiques. Traiter Wenceslas de « piger imperator », de chef paresseux, devient pour les Tchèques un moyen oblique et licite de maudire l'Empereur autrichien qui les oppresse³.

Durant des siècles, le chant et le monument, s'étayant mutuellement et se complétant, ont transmis le souvenir de Népomuk de génération en génération. Dans cette alliance, on retrouve l'association du chant épique et du *kolossos*, décrite par Vernant⁴, lesquels propagent *conjointement* le souvenir glorieux des héros grecs. George Sand ne le formule pas explicitement, mais ce processus de transmission du souvenir est appelé à se répéter à l'avenir infiniment. Le chant et le monument, ensemble, maintiendront saillante dans les mémoires la gloire du martyr. Les textes qui entendent propager l'efficace du monument se préoccupent moins d'une mémoire au présent que d'une mémoire au futur.

¹ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire, la problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire*, t. I. La République, éd. cit., p. 23.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Ripellino déploie l'enjeu historique qu'a constitué la dévotion à ce saint qui protège les ponts, les voyageurs, les travailleurs de l'eau, mais aussi et surtout les opprimés politiques. Voir *Praga magica*, op. cit., p. 277-282. L'on pourrait avancer que Ripellino lui-même, banni de Tchécoslovaquie par le pouvoir soviétique pour les chroniques journalistiques qu'il publia après l'écrasement du Printemps de Prague, se place symboliquement sous protection de ce saint patron des proscrits et des poètes que l'on force au silence.

⁴ Voir par exemple *La Mort héroïque chez les Grecs*, op. cit., p. 24, ou « La Figure des morts II » (résumé du cours au collège de France, année 1977-1978), *Figures, idoles et masques*, dans *Religions, Rationalités, Politiques, Œuvres*, t. II, Éditions du Seuil, coll. « Opus », 2007, p. 1557.

4. « Hommes de l'avenir, souvenez-vous de lui » : la mémoire au futur

Lorsqu'Apollinaire implore à l'ouverture de « Vendémiaire » : « Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi¹ », il réinterprète le cri d'Hector avant son combat avec Achille : « Non, je n'entends pas mourir sans lutte ni sans gloire (*akleîôs*) ni sans quelque haut fait dont le récit parvienne aux hommes à venir (*essoménoisi puthésthai*)² ». Le héros a pour essence l'inoubliable. Sa vaillance est telle que son nom demeure saillant dans la mémoire des hommes. Il échappe au sort du reste des mortels sombrant dans le magma informe de l'oubli. Jean-Pierre Vernant le rappelle à plusieurs reprises : pour les Grecs la véritable mort, c'est l'oubli et le silence de la postérité³. Cette attention portée à la mémoire à venir résume la gloire. Les monuments s'adressent aux hommes de l'avenir en leur demandant de faire mémoire.

Les textes célébrant l'efficace du monument proclament alors leur certitude inébranlable : le héros ne sera jamais oublié et le monument qui le représente, en persistant dans le temps, continuera de perpétuer sa mémoire et sa gloire par delà les siècles⁴. « Maurice » écrit alors à propos du monument à Bowditch : « Oui, sur ce visage ferme et solennel – tombe la nuit, se lève l'aube – / Se poseront des regards mortels quand un millier d'années auront passé » (« Yes, those firm and solemn features – fall the night and rise the morn – / Shall be seen by mortal vision when a thousand years are gone⁵ »). La fermeté du visage de bronze correspond à la fermeté de la foi dans l'efficace mémorielle du monument. L'élan de la confiance en l'avenir se manifeste par ce grand « oui » planté au début du vers et lançant dynamiquement la parole. Deux temporalités tranchent l'une sur l'autre, le temps vaste de l'humanité où l'on compte par siècles et la temporalité brève de la vie humaine, à l'échelle d'une alternance du jour et de la nuit. Ce contraste se superpose à celui opposant le visage impérissable à la multiplicité infinie des yeux qui se poseront sur lui avant de s'éteindre. Les premiers vers de « La Colère du bronze » de Hugo introduisent un contraste similaire, lorsque le bronze s'écrit amèrement : « Et voilà donc l'emploi que vous faites, vivants, / De moi l'airain, vous cendres éparses aux quatre vents !⁶ ». L'homme, « cendres éparses », n'est jamais qu'un mort en sursis, voué à la plus grande instabilité et à l'impermanence. Seul le monument dans sa constance échappe à cette précarité fatale. Il dure et traverse le temps, alors que passent les hommes et les générations. Maurice imagine que le monument à Bowditch se dressera sur la colline du cimetière jusqu'au jugement dernier,

¹ Guillaume Apollinaire, « Vendémiaire », *Alcools* [1913], Gallimard, coll. « Poésie », 1994, p. 136.

² *Iliade*, XXII, v. 304-305. Voir aussi XXII, v.110. Cité par Jean-Pierre Vernant, « La Belle Mort et le cadavre outragé », *L'Individu, la mort, l'amour*, *op. cit.* p. 41.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ Une telle espérance ne tient nullement compte de la possibilité que le monument soit détruit. Voir *infra*, chapitre IV.

⁵ Maurice, « The Bronze Statue », *op. cit.*, p. 34.

⁶ Victor Hugo, « La Colère du bronze », *op. cit.*, p. 615.

quand le mort se relèvera et le remplacera (« Place the statue on the hillock, where we laid his bones, alas ! / Leave it there until he rises¹ »).

Le motif d'une mémoire projetée dans l'avenir, dans l'éloignement et la succession des générations enchevêtrées, se retrouve de texte en texte, comme le fait apparaître la confrontation de brefs extraits. Didi-Huberman décrit le monument comme « quelque chose qui reste, qui se transmet, qui se partage (fût-ce dans le malentendu)² ». Ainsi, la troisième strophe de « L'Hymne à Concord » d'Emerson (1837) fait de l'obélisque commémorant la première bataille de la Guerre d'Indépendance (1775) un objet reliant les générations :

<p>On this green bank, by this soft stream, We set to-day a votive stone; That memory may their deed redeem, When, like our sires, our sons are [gone³.</p>	<p>Sur cette rive verdoyante, au bord de cette rivière affable, Nous posons aujourd'hui une pierre votive ; Que la mémoire les dédommage de ce qu'ils firent Quand, comme nos pères, nos fils s'en seront allés.</p>
--	---

Et parallèlement, chez Thomas Bailey Aldrich, on lit en 1897, à propos du monument au Colonel Shaw :

<p>[...] we dedicate This storied bronze, whereon is wrought The lithe immortal figure of our thought, To show forever to men's eyes, Our children's children's children's eyes, How once he stood⁴</p>	<p>[...] nous consacrons Ce bronze historié, où est forgée La souple silhouette immortelle de nos pensées, Afin de présenter à jamais aux yeux des hommes, Aux yeux des enfants des enfants de nos enfants, Comment naguère il se dressait</p>
---	---

Ces quelques vers résument l'entreprise monumentale et commémorative telle que Aldrich et ses contemporains la conçoivent : la présence matérielle maintient indéfectiblement les héros dans la conscience et la mémoire des hommes qui le voient et le verront. Victor Hugo résume ainsi le rôle du sculpteur. S'adressant à David d'Angers, il s'écrie à propos, du héros ou du grand homme : « Sans toi peut-être sa mémoire / Pâlirait d'un oubli fatal⁵ ». L'hymne d'Emerson apporte sur ce thème une variation subtile : le verbe « *to redeem* » n'indique en rien ici que la mémoire doive racheter un péché commis par les fermiers qui combattirent l'armée anglaise lors de la bataille de Concord en 1775. Il s'agit bien plutôt de leur offrir, par le souvenir, une compensation. Chaque génération devra rembourser envers eux une dette constamment reconduite. Le monument, « pierre votive », en effet n'est pas compris par Emerson comme une simple présence visuelle consolidant la mémoire et garantissant de l'oubli. Il est aussi, de manière beaucoup plus dynamique, une promesse faite aux morts, engageant toutes les générations à venir, et le gage consacrant ce serment.

¹ Maurice, « The Bronze Statue », *op. cit.*, p. 34.

² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 69.

³ Ralph Waldo Emerson, « Concord Hymn », *Collected Works*, t. IX, *Poems: a Variorum Edition*, Éd Albert J. von Frank et Thomas Wortham, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011, p. 307. Notre traduction.

⁴ Thomas Aldrich, « Ode », *op. cit.*, p. 604.

⁵ Jean-Pierre Vernant en venait à la même conclusion : seul le chant du héros et son monument funéraire échappent à l'instabilité du monde. La seule permanence est temporelle.

Des certitudes de Maurice et Aldrich, du vœu plein d'espoir, pieusement prononcé d'Emerson, il faut tirer deux conséquences d'importance quant à la manière dont le XIX^e siècle comprend le monument.

La première concerne la conception du temps. Penser l'écoulement temps comme une succession de générations, ce n'est pas faire du temps un absolu calculé mathématiquement, le résultat de l'addition d'une suite d'époques, mais c'est adopter sur le temps un point de vue affectif. Baudelaire, alors qu'il évoque le rôle divin de la sculpture, et qu'il fait la liste des emblèmes (outils, livres, épées), brandis par les grands hommes représentés par les monuments, y ajoute avec un certain humour des *Vitai lampada*, « lampes de la vie ». Il s'agit d'une citation des vers de Lucrèce:

Sic rerum summa novatur
semper, et inter se mortales mutua vivunt.
[...] Inque brevi spatio mutantur sæcla animantum,
Et quasi cursores, vitai lampada tradunt.

Ainsi le monde se renouvelle
toujours et les mortels vivent d'échanges perpétuels.
[...] En peu de temps les générations se remplacent
et tels des coureurs se passent le flambeau de la vie¹.

Le monument, pour Baudelaire, est semblable au flambeau que les athlètes se transmettent lors des courses de relais, tandis que les générations sont elles-mêmes analogues aux coureurs. Le monument, jetant sa lumière constante, maintient une continuité entre les générations, tel les « phare » du poème portant ce titre. La tâche dévolue au monument consiste à fonder une permanence, à relier moments, époques et générations, et à lutter contre la discontinuité du temps. Selon les mots de « Maurice », le monument est considéré comme un « messenger envoyé à un avenir inconnu » (« Messenger to unknown futures »), adressé par les ancêtres à leurs descendants. Sans sa présence, le temps serait vécu sur le mode d'une fragmentation d'époques². Ériger un monument, c'est alors manifester sa confiance dans la continuité d'une société qui, croit-on, perdurera à travers le temps. Le monument n'est donc pas seulement un acte de souvenir, il est projection vers l'avenir. Il pense le temps en se tournant dans les deux sens.

La seconde conséquence à tirer de cet enchevêtrement des générations par le monument montre la continuité qui perdure entre la pensée grecque du monument et la littérature du XIX^e siècle : la persistance à travers le temps du souvenir transmis est compris en terme d'immortalité accordée au défunt commémoré. Ce dernier, par glissement imaginaire, d'inoublié devient inoubliable, puis immortel ou éternel. Les épigraphes récoltées dans *L'Anthologie palatine* ne disent pas autre chose. Ni les Grecs, ni leurs successeurs ne s'attardent à considérer que cette éternité ne concerne nullement le grand homme lui-même, mais seulement son effigie monumentale et la trace qu'elle laisse dans les esprits.

Le héros n'a pas d'autre existence que sa propre renommée. La gloire se confond avec

¹ Lucrèce, *De Rerum natura*, II, v. 75-79, trad. José Kany-Turpin, GF Flammarion, 1997, p. 119.

² Pierre Nora insiste sur la disparition du sentiment de continuité temporelle à mesure que les sociétés occidentales voient les milieux de mémoire (c'est-à-dire la mémoire incarnée et vivante) pâlir et les traditions disparaître. L'accélération de l'histoire, selon lui, provoque un basculement de plus en plus rapide dans un passé définitivement mort, où toute chose est perçue comme révolue, irrémédiablement achevée. Voir Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire » *Les Lieux de mémoire*, t. I, La République, *op. cit.*, p. 23.

la mémoire, une mémoire ouverte sur son propre aval, projetée dans l'avenir, et appelée à toujours continuer. C'est ce que Jean-Pierre Vernant analyse sous le nom de « *kleos aphtiton* », la gloire indestructible et immortelle¹⁵⁰. Gloire et mémoire se confondent si étroitement que, dans un syntagme figé, « l'inoubliable », prenant pour nom « l'immortel », s'accole indissociablement à la gloire. Déjà chez Homère l'inoubliable se transforme en impérissable. L'ode d'Aldrich, saturée du lexique de l'éternité, est toute entière dévolue à mettre en place ce système d'équivalence entre perpétuation du souvenir, persistances d'une effigie et d'un récit, et immortalité du héros représenté. Alors que Emerson dans « L'Hymne de Concord » ne mentionnait aucun individu, mais simplement de grands et nobles actes accomplis par un groupe (« deed¹⁵¹ »), c'est bien du nom du Colonel Shaw dont il s'agit avant tout pour Aldrich, c'est-à-dire de sa gloire : « Mais avec ses cendres piétinées il laissa à la Renommée / Un nom indélébile ! » (« But in its trampled ashes left to Fame / An everlasting name !¹⁵² »). L'ode d'Aldrich illustre les analyses de Blanchot qui soulignent que le héros « a un nom, il est un nom » car l'essence glorieuse « s'affirme et se vérifie dans ses actes, se consacre et se dénonce dans son nom¹⁵³ ».

Le thème de l'immortalité du héros, tissé au long des strophes, culmine dans les derniers vers de l'*Ode* :

I
 Not with slow, funeral sound
 Come we to this sacred ground;
 Not with wailing fife and solemn muffled drum,
 Bringing a cypress wreath
 To lay, with bended knee,
 On the cold brows of Death –
 Not so, dear God, we come,
 But with trumpet's blare
 And shot-torn battle-banners flung to air,
 As for a victory!

Hark to the measured tread of martial feet,
 The music and the murmurs of the street!
 No bugles breathes this day
 Disaster and retreat! – [...]

II
 'T is Life, not Death, we celebrate;
 To Life, not Death, we dedicate
 This storied bronze [...]

III
 A Paen, not a knell,
 For heroes dying so.

I
 Ce n'est pas avec une lente musique funèbre
 Que nous venons à ce sol sacré ;
 Ce n'est pas avec les lamentations du fifre,
 Ni en battant solennellement d'un tambour assourdi,
 Ou en portant une couronne de cyprès
 Que nous déposerions, en ployant le genou,
 Sur les fronts refroidis de la Mort –
 Non ce n'est pas ainsi que nous venons, ô Grand Dieu,
 Mais en faisant résonner nos trompettes
 et en brandissant dans les airs les bannières déchiquetées par
 [le feu de la bataille,
 Comme pour une victoire.

Entendez donc le bruit mesuré des pas martiaux,
 La musique et le murmure de la rue !
 Nul clairon ne souffle aujourd'hui
 Le Désastre et la retraite ! [...]

II
 C'est la Vie, et non pas la Mort, que nous célébrons ;
 C'est à la Vie, et non pas à la Mort, que nous dédicaçons
 Ce bronze historié [...]

III
 C'est un péan, et non le glas,
 Qu'il faut aux héros qui meurent ainsi.

¹⁵⁰ Voir par exemple *La Mort héroïque chez les Grecs*, *op. cit.*, p. 24 et 33.

¹⁵¹ Ralph Waldo Emerson, « Concord Hymn », *op. cit.*, p. 307.

¹⁵² Thomas Aldrich, « Ode », *op. cit.*, p. 604.

¹⁵³ Maurice Blanchot, « La Fin du héros », *op. cit.*, p. 542.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 603-604.

No need for sorrow here,
No room for sigh of tear,
Save such rich tears as happy eyelids know.
[...]

Oh, unto him belong
The homages of the Song;
Our praise and the praise
Of coming days
To him belong –
To him, to him, the dead that shall not
[die⁵.

Point besoin ici de chagrin,
Pas de place pour le moindre soupir, la moindre larme,
Si ce n'est de riches larmes comme en connaissent
Les paupières heureuses. [...]

Oh, c'est à lui qu'appartiennent
Les hommages de la Louange ;
Notre éloge, et l'éloge
Des jours à venir
Lui appartiennent –
À lui, à lui, le mort qui ne mourra pas.

L'ode se consacre résolument à nier la défaite que constitue la mort du jeune colonel et de ses soldats, pour transformer cette défaite en victoire. Comme le suggèrent les cortèges parcourant des rues de la ville, loin de constituer une déploration funèbre, le poème et le monument célèbrent dorénavant un triomphe, presque au sens que donnaient à ce mot les Romains. Alors que la comparaison « Comme pour une victoire » laissait entendre que si la cérémonie ressemblait à celle du triomphe, elle n'en était pas un à strictement parler, cette nuance semble se dissoudre entre les strophes. C'est soudain la victoire du bien sur le mal qui éclate avec la musique triomphale de la trompette que décrit Aldrich. Ici, chaque mot aspire à exercer une force illocutoire. Une affirmation telle que « C'est la Vie, et non pas la Mort, que nous célébrons » ne peut être énoncée qu'en vertu de sa dimension auto-réalisante. Il semble qu'il suffise de prononcer ces mots, pour que le bas-relief soit redéfini. Il cesse alors d'être monument funéraire pour exalter les forces de la vie. Le dernier vers triomphal, éclatant de toute la force de son paradoxe, énonce un programme démesuré, qui est peut-être celui de tout monument : empêcher le mort de mourir.

Un tel renversement était déjà préparé par James Russell Lowell, qui après avoir exposé en ces termes brillants la mort du héros, réexaminait la vie longue du commun des mortels pour l'envisager en des termes très défavorables :

While we, who make pretence
At living on, and wake and eat and sleep,
And life's stale trick by repetition keep,
Our fickle permanence
(A poor leaf-shadow on a brook, whose play
Of busy idlesse ceases with our day)
Is the mere cheat of sense.
We bide our chance,
Unhappy, and make terms with Fate
A little more to let us wait¹ ;

Cependant que nous autres, qui feignons
De survivre, et qui nous éveillons, et mangeons, et dormons,
Et qui entretenons en le répétant le tour éculé de la vie
Notre inconstante permanence
(Une pauvre ombre de feuille sur un ruisseau, qui joue,
S'affaire oisivement et cesse avec notre journée)
N'est rien d'autre qu'une tromperie de nos sens.
Nous attendons notre coup du hasard,
Malheureux, et marchandons avec le Destin
Afin qu'il nous accorde encore un petit délai ;

L'éclat intense de la mort héroïque dévalorise et assombrit toute autre forme de vie. Contrairement au héros, le reste des mortels ne vit pas réellement, voué à la fadeur d'une existence dépourvue de saillance ou de signification. C'est certes là survivance, chez un poète du XIX^e siècle, de la conception homérique de l'existence. La vie, telle qu'on l'entend au sens ordinaire, par la vertu d'un renversement axiologique devient une non-vie, une manière de

¹ James Russell Lowell, « *Memoriae Positum* », *op. cit.*, p. 339.

mort avant l'heure. Il n'en faut alors pas beaucoup pour qu'à son tour la mort devienne une non-mort, et constitue la vie. Ce pas, Aldrich le franchit résolument dans son *Ode*.

Le monument et son ode n'existent que pour donner vie éternelle au malheureux Colonel. Dès lors, nous voudrions risquer une nouvelle interprétation des vertus actives du monument. La prétention première à inscrire indélébilement le héros du monument dans la mémoire de l'humanité demeure, mais pour être dépassée. Si l'efficace du monument consiste à donner vie éternelle au héros, c'est peut-être qu'il agit à la manière d'un rituel d'apothéose.

D. « Sortir de la tombe avec un air de gloire¹ » : accomplir l'apothéose du héros

1. Le devenir apothéose du monument

Dans la Rome impériale, la cérémonie de l'apothéose (ou déification) élevait au rang des dieux les empereurs, ainsi parfois que certains de leurs proches au moment de leurs funérailles². Dans de très rares occasions, ce rituel était célébré de manière anthume. Ces personnages devenaient l'objet d'un culte officiel et les sujets de l'Empire devaient alors désormais leur rendre les honneurs divins. Le déroulement de ce rituel de déification s'inspirait des récits mythologiques narrant l'admission posthume chez les dieux de quelques héros tels Héraclès ou Énée et a parfois été représenté sous la forme de monuments. Si cet usage religieux et politique disparaît avec le passage de Rome au christianisme, la littérature et les arts, à travers les siècles, ont continué de figurer des apothéoses. L'apothéose cesse alors d'être un rituel pour devenir un genre pictural ou littéraire, montrant de manière codifiée l'ascension triomphale et lumineuse au ciel d'un être illustre et la réception de celui-ci par les dieux, les anges ou les grands prédécesseurs de sa civilisation. De l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, le genre de l'apothéose demeure vivace et persiste, tout particulièrement dans la peinture³. La littérature travaille elle aussi à ces scènes de triomphe sur le même modèle.

¹ Victor Hugo, « Les Statues », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, op. cit., p. 1378 : la statue monumentale est définie comme une entité « sortant de la tombe avec un air de gloire ».

² César fut le premier à être divinisé selon le rite d'apothéose, et ce par décision du Sénat. Par la suite, tous les empereurs, depuis Auguste jusqu'à Constantin I^{er}, le furent à leur tour, et devinrent les objets d'un culte officiel. L'histoire a aussi retenu qu'Hadrien fit diviniser son favori, Antinoüs. Sur les rituels d'apothéose, voir Eric Varner, *Mutilation and Transformation, Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden et Boston, Brill, 2004 et le catalogue d'exposition *La Apoteosis de Claudio. Un monumento funerario de la epoca de Augusto y su fortuna moderna*, Madrid, Musée National du Prado, 2002.

³ La peinture d'apothéose, souvent réservée aux plafonds ou aux murs des bâtiments officiels, tantôt exploite une veine mythologique (*Apothéose d'Hercule* par François Lemoyne à Versailles en 1733-1736, *Apothéose d'Homère* par Ingres en 1827), tantôt exalte les monarques (*Apothéoses* par Rubens d'*Henri IV* dans les années 1620 ou de *Jacques I^{er}* d'Angleterre en 1635 à Whitehall), tantôt porte aux nues des héros bien plus contemporains et profanes, comme en 1802 *L'Apothéose des Héros français morts pour la patrie pendant la guerre de Liberté* par Girodet où l'on reconnaît parmi une troupe de soldats napoléoniens accueillis dans l'au-delà par Ossian et de gracieuses joueuses de harpe, de grands généraux comme Kléber et Desaix, ou encore, comme en 1865, *L'Apothéose de Washington* par Brudimi sous la couple du Capitole. Voir aussi *Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, catalogue d'exposition Milan et Lyon, Electa et Musée des beaux-arts de Lyon, 1988.

Ainsi par exemple, l'auteur de l'*Apothéose de Pierre le Grand* décrit dans les dernières lignes de son panégyrique le moment où les dieux mythologiques accueillent le Tsar pour en faire l'un des leurs :

Après avoir empli glorieusement une si brillante destinée, le ciel fut empressé de le couronner. Les habitans des régions éthérées attendoient avec impatience le moment de posséder un prodige qui avait rendu des services si importans au culte divin, aux arts et à l'humanité [...] Il est donc enlevé, ce Réformateur, ce Héros, ce Législateur russe au milieu des desseins les plus avantageux ! Oui, il est placé dans cette béatitude éternelle, où il goûte, avec les autres immortels, l'ambrosie délectable et ce nectar divin dont la source est intarissable. FIN ¹.

Et en 1880, pour glorifier Garibaldi, héros profane de l'indépendance et de l'unité de l'Italie, Giosuè Carducci a encore recours à ce même dispositif d'apothéose. Il montre l'ascension céleste triomphale de son héros devenu divin, enveloppé de lumière et accueilli par les mannes de Virgile et Dante, ses plus grands compatriotes. Le héros, qui n'est pas même mort, accède à la vie éternelle. Le seuil séparant la vie du trépas s'amenuise et devient inconsistant. La menace de la mort s'efface. L'Esprit passant sur la terre s'adresse au « rebelle splendide d'Aspromonte, vainqueur superbe de Mentana » (« O d'Aspromonte ribelle splendido / O di Mentana vindice ») pour lui déclarer passionnément :

Oggi l'Italia t'adora. Invòcati la nuova Roma novello Romolo : tu ascendi, o divino : di morte lunge i silenzi dal tuo capo. [...]	Aujourd'hui, l'Italie t'adore. La nouvelle Rome te nomme nouveau Romulus. Tu montes, ô divin. Loin de la tête le silence de la mort ! [...]
Tu ascendi. E Dante dice a Virgilio : "Mai non pensammo a forma piú nobile d'eroe" [...]	Tu montes. Et Dante dit à Virgile : « Jamais nous ne conçûmes plus belle figure de héros » [...]
Gloria a tè, padre.	Gloire à toi, ô Père ² .

Du texte naïf exaltant Pierre le Grand aux vers grandioses de Carducci, de la Russie à l'Italie, le héros, quel qu'il soit, est envisagé selon les mêmes configurations. Il faut en prendre la mesure : l'apothéose est l'une des modalités selon lesquelles le XIX^e siècle envisage ses héros et dit leur héroïsme. Or, lorsque la littérature mentionne l'apothéose, elle l'apparente souvent au monument. C'est l'airain qui déclare ainsi fièrement : « Je suis l'apothéose ou bien le châtement³ » dans « La Colère du bronze ». L'apothéose prend alors pour sens le triomphe accordé en récompense de la vertu. C'est une « Divagation » de Mallarmé évoquant le monument qui vient d'être accordé à Théodore de Banville au jardin du Luxembourg. Mallarmé envisage ce monument comme la « résurrection » d'un « triomphateur », le monument se faisant alors aux yeux du passant une « quotidienne apothéose », une apothéose

¹ *Apothéose de Pierre le Grand, tsar et empereur de toutes les Russies, op. cit.*, p. 90.

² Giosuè Carducci, « Oda a Giuseppe Garibaldi – III novembre MDCCCLXXX », *Nuovi Odi Barbare* [1882], dans *Poesie*, Bologne, Nicola Zanichelli, 1906, p. 845-846. Traduction française : « Ode à Giuseppe Garibaldi – 3 novembre MDCCCLXXX », dans *Œuvres poétiques*, sans indication de traducteur, Paris, Rombaldi, coll. « Collection des Prix Nobel de la littérature », 1969, p. 128-129.

³ Victor Hugo, « La Colère du bronze », *op. cit.*, p. 619.

itérative, une apothéose sans cesse en train de s'accomplir¹. C'est le dernier chapitre du *Poète assassiné* d'Apollinaire, intitulé « Apothéose » et décrivant le fameux « monument en rien » conçu par l'Oiseau du Bénin pour Croniamental. C'est la répétition du mot sous la plume de David d'Angers, le sculpteur par excellence aux yeux de Hugo puis d'Aragon. Quelques extraits des *Carnets* du statuaire donnent la mesure du poids déterminant accordé à ce mot :

Il est beau pour la sculpture de représenter l'apothéose des grands hommes. Elle ne doit pas représenter la réalité. C'est pour ainsi dire comme une flamme qui a pris la forme humaine pour se faire voir aux hommes. Cette couleur uniforme est bien poétique, bien immortelle².

Comme la statue, ou le buste d'un homme, est son apothéose, la représentation de son âme, le statuaire doit faire des têtes plus grandes que nature³.

Le statuaire qui n'a pour opérer que des matières d'une teinte uniforme, le marbre qui peint si bien la couleur de la mort, ne doit et ne peut donc pas prétendre à imiter la vie. C'est l'apothéose d'un homme que le statuaire est chargé de rendre, c'est l'âme, l'expression de cette âme⁴.

La sculpture, avec sa couleur uniforme, n'a d'autre mission que de faire l'apothéose de l'âme ; c'est plutôt l'apparition de la chose représentée, que l'intention de représenter sa réalité. Quand vous voyez un portrait peint, c'est comme si vous voyiez la personne à travers une glace. Au contraire, le buste est un monument avec sa forme d'Hermès ou son corps et ses bras coupés⁵.

La sculpture est le livre qui est chargé de transmettre aux époques les plus reculées non les notes sur la vie d'un homme, non une nomenclature de traits, mais le poème, l'apothéose d'une âme noble⁶.

Ce qui donne une si haute importance à la sculpture sur la peinture, c'est qu'elle parle à la postérité par la durée des matières dont elle se sert pour donner la forme de l'apothéose. [...] Cela vient de ce que la sculpture ne peut pas comme la peinture donner une idée de la réalité. Puisque la sculpture n'a qu'une seule couleur, elle est plutôt l'apparition de l'âme exprimée sur le corps. [...] Elle voit le grand homme, tel qu'il est sorti de la main de Dieu, sans cette malheureuse défroque d'une époque qui ne sert qu'à garantir des injures des saisons, vêtir notre nature infirme. [...] L'apothéose de l'Empereur [sur la Colonne Vendôme] l'eût élevé au-dessus du terre à terre de notre époque. [...] On voulait seulement représenter le général. Le costume d'apothéose eût représenté le grand homme⁷.

La statue d'apothéose ne serait consacrée qu'aux hommes qui se sont élevés au-dessus de l'humanité. Ce serait encore un moyen de les distinguer des autres hommes qui m'ont fait que rendre quelques services à leur patrie⁸.

À mesure que les années passent, le sculpteur revient sans cesse sur l'idée d'apothéose qui le préoccupe, et avec une telle insistance que ce vocable finit par devenir le levier de sa pensée. C'est par ce terme que David se formule à lui-même la mission et la fonction spécifiques de la sculpture. La sculpture ne sait pas prétendre au réalisme. Elle n'en a pas les moyens, puisqu'elle n'a pas la couleur. Elle doit être réservée à l'apothéose, terme que David emploie

¹ Stéphane Mallarmé, « Théodore de Banville » [1892], *Divagations dans Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 162.

² Jean Pierre David d'Angers, Carnet n°6, 1829, *Carnets de David d'Angers*, t. I, Paris, Plon, 1958, p. 52.

³ Carnet n° 16, 1831-1832, *Ibid.*, p. 171.

⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁵ JCarnet n° 30, 1836, *Ibid.*, p. 398-399.

⁶ *Ibid.*, p. 399.

⁷ Carnet n°33, 1838, *Ibid.*, t. II, p. 30.

⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

avec un peu de flou, pour désigner à la fois la représentation triomphale de ce grand homme et l'âme de celui-ci – c'est-à-dire son essence la plus profonde, ce qui en lui est immortel, et ne relève pas des contingences matérielles.

Ne faut-il pas relever tous ces indices disparates et prendre au sérieux la récurrence du mot d'apothéose pour lui donner sa valeur pleine de rituel ? Le monument au XIX^e siècle, sans nécessairement *représenter* explicitement une apothéose, accomplit peut-être toujours cette dernière pour le héros qu'il figure : il fait passer ce dernier du trépas à l'éternité. Il existe un monument qui prend pour sujet, non le char triomphal s'élevant vers les cieux, mais le moment transitoire où le corps héroïque passe de la mort à la vie céleste. Il s'agit de *Napoléon se réveillant à l'immortalité* de François Rude (1845-1847), parfois aussi appelé *Apothéose de Napoléon*, dont un tirage en bronze orne le Parc Noiset à Fixin en Bourgogne (fig.13). Le corps allongé de l'empereur est traversé par un flux d'énergie vitale qui le pousse à se relever progressivement. Le visage serein, aux yeux fermés, appuyé sur une main semble tendre l'oreille à un appel divin. À en croire le sculpteur Alain Kirili, l'énergie de résurrection qui se propage peu à peu dans le cadavre redresse surtout le sexe de l'empereur que l'on verrait poindre, en érection, sous le suaire¹. Un projet de monument à la gloire de Villiers de l'Isle-Adam, proposé par le sculpteur Frédéric Brou en 1906 montre quant à lui la Renommée défaisant les planches du cercueil où est enfermé le cadavre amaigri de l'écrivain, afin de le faire accéder à la gloire (fig.14). Cette œuvre surprenante capture à son tour le moment transitoire où le corps statufié du grand homme est suspendu entre mort et vie éternelle. Le groupe, vu de profil, prend une signification érotique évidente qui enthousiasma certains contemporains de Brou mais scandalisa les autres (fig.15). Le projet fut refusé. La maquette de plâtre accrédite néanmoins l'idée de Kirili : l'énergie qui galvanise le monument pour le faire revivre est indubitablement de nature sexuelle.

Le dispositif d'apothéose inventé par Rude révèle, selon un principe que l'on pourrait qualifier de réflexif et d'autotélique, révélerait les forces vitales qui œuvrent dans tout monument. Le devenir-apothéose du monument consiste à redresser les héros tombés pour les remettre debout, les rendant ainsi à leur héroïsme.

2. Debout : verticalité héroïque et monumentale

La station debout est essentielle en cela qu'elle condense et énonce l'héroïsme guerrier. Le héros est celui qui se tient toujours dressé, prêt à combattre, sa verticalité est afflux d'énergie belliqueuse. Il vit et meurt debout, ne pliant ni devant l'ennemi, ni devant la peur du trépas, et refusant toute humiliation. C'est la posture de l'homme fier, par opposition à l'esclave agenouillé qui se laisse asservir. Moody s'appuie sur ce contraste simple mais

¹ Voir notamment, Alain Kirili, *Statuaire, op. cit.*, p. 160. Le sculpteur revient sur le monument de Rude au cours de nombreux entretiens car l'énergie qu'il y décèle est, à ses yeux, le fondement même de tout vrai travail de sculpture. L'interprétation provocante de Kirili peut être erronée, mais elle n'est pas absurde.

efficace. Les soldats noirs, après avoir vécu agenouillés se redressent pour combattre :

Then upward, where the shadowy bastion loomed [...]	Puis ils se relevèrent, là où se dresse l'ombre [menaçante du bastion [...]]
They swept, and died like freemen on the height,	Ils furent balayés, et moururent comme des [hommes libres sur la colline,
Like freemen, and like men of noble breed ¹ ;	Comme des hommes libres, et comme des [hommes de noble race ;

C'est seulement en se tenant debout que ces soldats deviennent des hommes. La littérature du XIX^e siècle, innervée de nationalisme et de patriotisme, exalte dans toutes les langues cette posture de l'héroïsme et de la dignité. Ainsi, pour Emerson la posture debout, sous sa forme verbale et dynamique *to stand*, résume-t-elle le juste et noble combat des fermiers outrés par les exigences de la Couronne britannique à leur égard. Ils forment alors une milice pour lutter contre l'armée anglaise régulière :

By the rude bridge that arched the flood, Their flag to April's breeze unfurled, Here once the embattled farmers stood, And fired the shot heard round the world ² .	Auprès du rude pont s'arc-boutant sur les flots, Leur drapeau se déploya à la brise d'avril, Ici, un jour, se tinrent debout les fermiers en bataillons Et ils tirèrent le coup de mousquet qui résonna tout [autour de la terre.
--	---

Ainsi pour Victor Hugo, le mot d'ordre « Debout ! », chuchoté par les soldats sculptés en bas-relief sur l'Arc de Triomphe et la Colonne Vendôme (fig.19), réveille ces mêmes soldats pour les animer et les rendre à leur héroïsme essentiel :

L'un à l'autre à voix basse ils se diront : Debout !
Ceux de quatre-vingt-seize et de mil huit cent onze,
Ceux que conduit au ciel la spirale de bronze,
Ceux que scelle à la terre un socle de granit
Tous, poussant au combat le cheval qui hennit,
Le drapeau qui se gonfle et le canon qui roule,
À l'immense mêlée ils se rueront en foule !³

Cet être-debout du héros combattant conserve encore toute sa puissance évocatrice durant la Première Guerre mondiale. Dans *l'Écho de Paris* du 18 novembre 1915, Maurice Barrès rapporte que l'adjuvant Péricard aurait crié à ses soldats blessés : « Debout les morts ! », et que « À cet appel les blessés se redressent. Ils chassent l'envahisseur ». En 1922, le Belge Jean Delville dans ses vers patriotiques continue d'opposer alors avec exaltation les deux postures résumant la condition humaine, l'être-debout et l'être-à-genoux. Il adresse « au poète pâliissant » les recommandations suivantes :

Accorde les accents de l'hymne à la Patrie,
À l'immense douleur des mères à genoux,
Au grand sanglot qui sort de la terre meurtrie,
Afin qu'aux jours futurs on nous trouve debout.

Oui, debout, le front haut, face aux horreurs prochaines,
Comme hier et toujours, comme aux temps des aïeux,

¹ William Vaughn Moody, « Ode », *op. cit.*, p. 647.

² Ralph Waldo Emerson, « Concord Hymn », *op. cit.*, p. 307.

³ Victor Hugo, « À l'Arc de Triomphe » [1837], *Les Voix intérieures*, dans *Œuvres poétiques I*, éd. cit., p. 947.

Et tenant, ferme et droit, sous la voûte des cieux,
Le faisceau triomphal des libertés humaines¹.

Cet être-debout permettant de tenir tête à la mort pour la vaincre symboliquement est encore celui de Gabrielle Petit, jeune infirmière fusillée pour espionnage par les Allemands en 1916, et héroïne nationale belge. Jean Delville, dans le sonnet « La Statue vengeresse » qu'il lui consacre, s'émerveille de son courage par ces simples mots « Car la voici debout, face au tyran immonde² » (fig.16 et 17).

La verticalité, chantée par Delville, caractérise à la fois la jeune fille au cœur noble et le monument la représentant ; l'héroïne et son monument la possèdent en partage. C'est précisément la verticalité fondamentale du monument qui fait de celui-ci une forme adéquate à la représentation de l'héroïsme. Ainsi, la verticalité héroïque et monumentale, tantôt portée par l'adverbe « debout », tantôt par le verbe « se dresser », ponctuée chez Victor Hugo l'ample poème épique « Révolution », consacré aux statues équestres des rois français. Dès le tout premier vers, l'aplomb du monument apparaît avec le vocable « debout », planté à l'initiale du poème : « Le cavalier de bronze était debout dans l'ombre³ ». Le poème réaffirme sans cesse l'importance de cette qualité partagée par le héros et le monument : « Il était là debout en habit de bataille. / Héros par le sourire et géant par la taille⁴ ».

Le sculpteur Alain Kirili revient volontiers dans ses écrits sur cette verticalité inhérente au monument et à la statuaire (laquelle est, pour lui, fondamentalement monumentale). Il cherche à l'explorer par son œuvre, ainsi que le soulignent de manière appuyée dans les années 1980 des titres comme *Qui a peur de la verticalité ?* ou *Stare* (du verbe latin « se dresser »). Kirili souligne que c'est le vocable « statue » lui-même qui trace ce programme formel, puisque la statue, étymologiquement, c'est ce qui est debout, ou mieux, ce qui se lève. La force que le sculpteur prête au phonème [sta-], lançant le mot de « statue » en avant, galvanise toute sculpture de l'énergie émanant dans le titre d'un poème de Bernard Noël, « La statue d'élan », consacré au sculpteur Appel. les Fenosa.⁵ Pour Kirili, la statue est mobilisation verticale de l'énergie dressant les choses, lesquelles sinon s'affaîsseraient. Ce qu'il nomme le « monolithe » – moins la pierre que la forme d'un seul tenant se dressant vers le haut – en est l'expression la plus pure⁶. La statuaire, à ses yeux, doit alors « se libère[r] de la nécessité de la représentation, de l'iconographie, pour devenir ce que suggère l'étymologie du mot⁷ ». Pour Kirili, le *Balzac* de Rodin fait figure de monument de référence. Il le décrit comme l'« exaltation d'une force verticale⁸ » – enchevêtrant les différentes significations du

¹ Jean Delville, « Le Bouclier sacré », *Les Splendeurs méconnues*, op. cit.

² Jean Delville, « La Statue vengeresse », *ibid.*

³ Victor Hugo, « Les Statues », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, op. cit., p. 1377.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Bernard Noël, « La Statue d'élan », Bernard Noël et Vernard Vargaftig, *Suite Fenosa*, illustré de lavis d'Apel.les Fenosa, Marseille, André Dimanche, coll. « Ryôan-ji », 1987.

⁶ Voir Alain Kirili, *Statuaire*, op. cit., p. 66 et *passim*.

⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸ *Ibid.*, p. 160.

terme d'« exaltation » : fait de glorifier et de louer la verticalité, fait d'accroître l'activité de cette « force » d'énergie pour l'élever à un haut degré, et enfin fait d'élever très haut, comme le rappelle l'exaltation de la croix dans le vocabulaire liturgique. Ce monument à Balzac constitue « sûrement la verticalité la plus extraordinaire de tous les temps » et « surgit dans un hymne à l'affirmation de l'être¹ ». Pour Kirili, c'est l'énergie phallique de l'érection qui dresse les statues et qui les érige, faisant de tout monument une joyeuse affirmation de la vie².

L'énergie étymologique, qui fait se lever la statue, se décline en différentes langues. Le *kolossos* grec a pour racine koln-, dont la base, souligne Jean-Pierre Vernant renvoie à quelque chose de dressé, d'érigé. La statue debout trouve sa pleine expression dans l'un des vocables allemands permettant de désigner la ronde-bosse, « das Standbild ». La poussée vers le haut se trouve alors soudée à même le mot de statue. L'énergie verticale travaille la sculpture aussi bien chez Claudel que chez Ponge. Le premier définit les monuments grecs, dressés dans les cités antiques, en termes de poussée vers le haut : « La statue, ce qui, dégagé du terme et de l'obélisque, se tint debout sur l'agora de la Grèce antique, ce furent des corps vrais de femmes et d'hommes, [...] Nus ils se maintiennent sur leurs pieds ». Le second, décrit l'humanité façonnée dans le bronze par Germaine Richier sous la forme d'un « champion de catch catégorie poids lourd mis Knock-out debout par notre sculpteur³ ». Victor Hugo résume alors : « Il n'y a que deux attitudes pour le soldat, la bataille ou la mort ; il n'y en a que deux pour le roi, l'empire ou le tombeau ; il n'y en a que deux pour la statue, être debout dans le ciel ou couchée sur la terre⁴ ». Le monument pour sa part choisit de redresser les gisants, afin de les faire se profiler en apothéose sur le firmament, et de les rapprocher du séjour de gloire en les élevant au sommet de colonnes et de piédestaux.

3. *Resurgere* : redresser les morts

Si l'on suit la leçon de Kirili, le vers de Delville décrivant le monument à Gabrielle Petit – « Car la voici debout, face au tyran immonde » – n'oppose alors plus seulement la verticalité à la forme affaissée de l'humilié, mais surtout à l'horizontalité du gisant⁵. Ce vers n'énonce rien moins que la fonction du monument héroïque : redresser l'héroïne fusillée, couchée à terre par la mort, pour la faire passer de l'horizontalité à la verticalité. Le

¹ Alain Kirili, *Mémoires de sculpteur*, Paris, École Nationale des Beaux-Arts, 2007, p. 219 et 222.

² *Ibid.* p. 228 et *Statuaire, op.cit.*, p. 160. Kirili ne perd pas une occasion de s'extasier devant une ébauche du monument à Balzac montrant le romancier en train de se masturber, et faisant de lui une « force authentique de transgression, d'impudeur, de puissance, entièrement liée à l'érection monolithique ». *Statuaire, op. cit.*, p. 24 et p. 85. Le sculpteur à propos de ce *Balzac* remarque que la verticalité n'est pas nécessairement synonyme de perpendicularité, et qu'une verticalité oblique gagne en force et en énergie. *Ibid.*, p. 229.

³ Francis Ponge, « SCVLPTVRE » [1948], *Œuvres complètes*, t.II, *op. cit.*, p. 283.

⁴ Victor Hugo, 8 mai 1841, *Choses vues*, t. I, Paris, Ollendorf, 1913, p. 53.

⁵ On est tenté de rapprocher ce passage de l'horizontal au vertical de deux vers de Rilke, au début de son poème « Saint Sébastien » [1905-1906], selon l'interprétation qu'en donne Gaspar Loran : « Il se tient debout comme un gisant ; / retenu par une volonté très grande » (« Wie ein Liegender so steht er; ganz / hingehalten von dem großen Willen »). *Nouveaux poèmes I*, trad. Gaspar Loran, *Œuvres*. t. II « poésie », éd. Paul de Man, Éditions du Seuil, 1971, p. 186.

monument doit remettre le gisant debout. Cette mission affleure parfois explicitement dans la poésie monumentale du XIX^e siècle. Victor Hugo, s'adressant à David d'Angers, définit en ces termes mêmes la tâche qu'il accomplit :

Car c'est toi, lorsqu'un héros tombe,
Qui le relèves souverain !
Toi qui le scelles sur sa tombe
Qu'il foule avec des pieds d'airain !

Le grand homme au tombeau s'apaise
Quand ta main, à qui ne rien ne pèse,
Hors du bloc ou de la fournaise
Le jette vivant et debout !¹

À ces strophes se superpose exactement le programme dressé par Aldrich pour le monument de Saint-Gaudens. Le nouveau monument de Boston doit :

To show forever to men's eyes,
Our children's children's children's eyes,
How once he stood
In that heroic mood, [...]
One instant stood [...]

Here, by this iron gate,
They serried ranks about thee as of yore,
Stand thou for evermore
In thy undying youth !²

Montrer pour toujours aux yeux des hommes,
Aux yeux des enfants de nos enfants de nos enfants,
Comment un jour il se dressa debout
en veine d'héroïsme, [...]
Debout pour un instant [...]

Ici, auprès de ce portail de fer,
Leurs rangs serrés t'entourant comme naguère,
Tu te tiens debout pour toujours
Dans ta jeunesse impérissable.

Chez Hugo comme chez Aldrich, la posture quintessenciant l'héroïsme est perdue un instant dans la mort, avant d'être rétablie par le monument. Lorsque le monument relève le corps, il y va d'un passage de la mort à la vie éternelle. Hugo, comme Aldrich, le disent chacun de son côté : le héros hugolien foule la tombe, piétinant la réalité de la mort devenue désormais méprisable pour lui. Puisque le héros est créé par le statuaire « vivant et debout » – la coordination de ces deux termes instaurant presque entre eux une relation de synonymie – sa représentation sous la forme d'un monument constitue pour lui une renaissance et une entrée dans l'éternité, voire même une résurrection. Le colonel Shaw, une fois redressé, ne peut plus mourir. Il sort de l'ordre de l'éphémère et du ponctuel, auquel il appartenait auparavant comme Aldrich le répète (« once stood », « one instant stood »), pour entrer dans l'ordre de l'éternel, ce qui est souligné avec insistance dans ces strophes par la présence de l'adverbe « forever », se prolongeant dans « undying youth ». C'est bien le verbe « to stand » qui constitue le pivot de ce passage de l'éphémère à l'éternel. Or dans ce redressement du monument semble alors travailler secrètement l'étymologie du terme « résurrection », qui provient du verbe latin *resurgere*, « se relever ». Le redressement accomplit une apothéose et une résurrection. Le devenir-apothéose du monument est aussi, en partie, un devenir-résurrection, l'un et l'autre se recouvrant partiellement comme l'indique par exemple en 1846 cet éloge du *Napoléon s'éveillant à l'éternité* :

¹ Victor Hugo, « À Monsieur David, Statuaire », *op. cit.*, p. 734.

² Thomas Aldrich, « Ode », *op. cit.*, p. 604.

Le Napoléon de Rude est [...] enveloppé de son manteau comme d'un linceul. Il semble se réveiller de la mort dans l'immortalité. La tête est belle et radieuse ; la draperie est simple, modelée à grands plans qui laissent transparaître la forme du corps. C'est une apothéose pleine de conviction, comme une promesse de résurrection future¹.

Le poème intitulé « Sur la Jeanne d'Arc de Frémiet » de Déroulède (1875), évoquant le monument qui, au lendemain de la défaite contre la Prusse a été installé place des Pyramides, est susceptible d'être interprété en fonction de ce devenir-résurrection. Déroulède s'empare du monument et souligne qu'il appelle à la victoire future. Ce faisant, il le transforme en dispositif de résurrection. De manière explicite, le motif de la sortie du tombeau rend Jeanne analogue à Lazare et au Christ ressuscités :

Quand broyé par la force et broyé sous le nombre,
Ce peuple gisait terrassé ;

Et que le croyant mort, et que s'en croyant maître,
L'enroulant de son noir drapeau,
L'étranger avait fait un tombeau pour l'y mettre,
Jeanne a surgi de ce tombeau ;

Et, qu'embrassant les cœurs à son âme immortelle,
La gloire au front, bannière en main,
Elle a détruit par nous et chassé devant elle ;
Tous nos vainqueurs de grand chemin².

À en croire le poète nationaliste, le monument de Frémiet présente l'héroïne animée de l'élan qui le précipite hors du sépulcre. L'oriflamme que Jeanne brandit n'est peut-être pas seulement l'étendard de la France, mais aussi, bel et bien, l'étendard de la résurrection, semblable à celui que tient le Christ au matin de Pâques, ainsi qu'on le voit par exemple sur la fresque de Piero della Francesca à Sansepolcro en Toscane (c. 1460). Le monument à Jeanne, si l'on suit l'interprétation de Déroulède, montre une résurrection qui est à la fois en propre celle de l'héroïne, et celle du peuple français tout entier que cette dernière incarne.

Ces monuments d'apothéose et de résurrection présentent alors des « corps glorieux » : Jeanne surgit « la gloire au front ». Ces corps ne sont pas seulement parés de vertus héroïques, mais aussi étincelants, rayonnants de la lumière du séjour des bienheureux, ils participent de la gloire de Dieu. En accédant à la perfection que leur confère la gloire céleste, ils recouvrent la beauté qui les caractérisait avant qu'ils ne se fassent cadavres. Ainsi faut-il comprendre l'insistance des poètes bostoniens sur la jeunesse de leur héros, laquelle manifeste la survivance d'un thème grec analysé par Vernant. Si le guerrier est jeune, il ne s'agit en rien d'une jeunesse circonstancielle et fortuite, mais d'une qualité par essence héroïque : le héros, quel que soit son âge, au moment d'accomplir l'exploit gagne la jeunesse, laquelle est alors éternisée par sa mort. Les flétrissures de l'âge sont épargnées au héros connaissant la belle mort, et formant un beau cadavre étincelant dont la jeunesse est ainsi

¹ Théophile Thoré, *Le Salon de 1846, précédé d'une lettre à George Sand*, Paris, Alliance des arts, 1846, p. 196, cité par Bertrand Tillier, « Noisot, Rude et Napoléon, le pouvoir de résurrection de la sculpture », dans *Sociétés et représentations*, n°32, 2011-2012, Publications de la Sorbonne, p. 275.

² Paul Déroulède, « Sur la Jeanne d'Arc de Frémiet », *op. cit.*, p. 17.

préservée¹. James Russell Lowell retrouve de son côté la même idée. Il dit la jeunesse éternelle de son héros par un terme théologique rare, l'adjectif « coéternel », lequel qualifie ce qui existe dans une éternité conjointe avec une autre éternité² :

His life's expense	Au prix de sa vie
Hath won him coeternal youth	Il gagna une jeunesse coéternelle
With the immaculate prime of Truth ³ ;	À la perfection immaculée de la Vérité ;

Or, pour Aldrich c'est le monument qui confère le don de la jeunesse héroïque, jeunesse dorénavant devenue impérissable » (« undying youth »). Le monument de Saint-Gaudens montre un corps glorieux, un corps réparé, sans trace de blessure, un corps de beauté, de jeunesse et de perfection, un corps redressé, ayant vaincu l'épreuve de la mort et l'ayant dépassée.

À ce stade de l'analyse de l'efficace du monument héroïque, trois « faire », trois actes ont été étudiés. La première de ces actions, combat, prouesse, sacrifice ou accueil de la mort, est celle du héros. Elle peut devenir ensuite celle du monument lorsque la littérature imagine un héroïsme du bronze. La troisième consiste à dépasser cette mort que le héros embrasse, et à la renverser. Vaincre la mort qui tue le héros constitue l'acte héroïque ultime, sans lequel, Jean-Pierre Vernant le rappelle sans cesse, l'héroïsme n'a pas de fondement. Or ce programme démesuré et sans doute impossible n'est pas tant le fait du héros lui-même que celui de son monument, et de la littérature qui accompagne ce dernier. Monument et littérature, dans leur complicité, échangent leurs fonctions et tentent de retirer le héros défunt à la mort. Ils combattent l'oubli et luttent contre la transformation du corps en cadavre en lui donnant un corps glorieux. Le monument et sa littérature, accomplissant ensemble un acte héroïque ultime, escamotent la mort⁴ et parachèvent le héros.

Pourtant, une fois le héros changé en corps glorieux par l'apothéose, que reste-t-il de son faire ? Ce que le monument présente, n'est-ce pas, autant qu'un faire, une essence héroïque – laquelle doit alors s'analyser en termes d'être ? Du sein même de ce faire d'apothéose, jaillit une autre conception du héros, cette fois ramenée à l'être. Les poèmes du monument de Shaw nous aiguillent donc vers une nouvelle compréhension du monument, sans pour autant pleinement exemplifier celle-ci. Par l'apothéose du héros remis debout, ils nous invitent à reconsidérer la simplicité de notre première définition du héros comme celui qui accomplit un exploit hors du commun. Le faire apparaît désormais comme une catégorie insuffisante pour envisager le héros en son monument. Le monument héroïque doit être appréhendé, selon la belle formule d'Alain Kirili, comme un « hymne à l'affirmation de

¹ Jean-Pierre Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », *op. cit.*, p. 57-61.

² Le terme « coéternel » peut s'appliquer par exemple au Fils, coéternel au Père, tandis que la création, elle, n'est pas coéternelle au Démenteur.

³ James Russell Lowell, « *Memoriæ Positum* », *op. cit.*, p. 338-339.

⁴ Ce sont les mots de Maurice Blanchot, « La Fin du héros », *op. cit.*, p. 548 : « La mort, dite héroïque, a pour sens d'escamoter la mort et pour vérité d'en faire un beau mensonge ».

l'être¹ ». L'épreuve des textes est là pour le rappeler : « le héros n'est qu'action, l'action le rend héroïque, mais ce faire héroïque n'est rien sans l'être² ». Il faut dorénavant détourner les yeux de Shaw, et se mettre en quête de monuments où l'être côtoie le faire, et parfois le déborde. Ainsi par exemple, lorsque Hugo décrit le monument d'Henri IV, ses vers laissent peut-être poindre une autre conception de l'héroïsme :

Calme, l'épée au flanc, et portant sur le dos
Le harnais des anciens chevaliers féodaux,
Il était là debout en habit de bataille.
Héros par le sourire et géant par la taille³

La taille colossale, tout en renvoyant à la haute stature du monument représentant Henri, insiste sur la force physique exceptionnelle du roi, faisant de lui un personnage de légende du Moyen-Âge à la manière de Roland ou d'Olivier transformés en géants par le folklore. La taille de géant évoque l'exploit merveilleux, et le harnais féodal les prouesses des chevaliers, tout comme l'épée et l'habit de bataille. Dans tous les cas, on est entraîné du côté du faire héroïque. C'est le syntagme « héros par le sourire », en revanche, qui esquisse un autre héroïsme. Il s'agit certes là d'un détail minuscule, mais auquel on peut choisir de donner une valeur pleine. Ce sourire essentiel révèle que l'héroïsme doit être aussi entendu comme la beauté et la grâce imprégnant l'individu. Il renvoie à l'adjectif « calme » ouvrant la description d'Henri : l'héroïsme est affaire de maîtrise de soi, affaire de vertu, et surtout, affaire de disposition de l'être. Le « héros par le sourire » n'est plus tant héros par le faire que héros par l'être. Le sourire de héros entrouvre la question d'une essence héroïque.

La monumentalité héroïque de l'être touche à son apogée avec le monument équestre à la gloire du Colleone, œuvre de Verrocchio dressée à Venise (fig.3 à fig.6). Tandis que le Colonel Shaw est représenté dans son faire, en train de mener son régiment, le Colleone, juché à cheval sur son piédestal, se détache de l'action. Il se contente d'être. La rencontre du monument au Colleone est pour André Suarès dans le *Voyage du Condottière* (1910) l'occasion d'une *ekphrasis* allègre. Le morceau de bravoure que celui-ci consacre au bronze monumental résonne comme une longue exclamation de célébration, dont rien n'assombrit la jubilation. À l'échelle de notre enquête, cette page constitue le cas rare d'une rencontre exceptionnellement heureuse avec un monument. Hugo avouait questionner durant des heures les statues lui plaisant, et le narrateur de Suarès confie : « Chaque jour, je rends visite à Colleone ; et je ne me lasse pas de lui parler⁴ ». Suarès, ami fidèle du sculpteur Bourdelle avec lequel il voyagea et entretint une correspondance fournie⁵, peut faire figure comme Hugo de connaisseur intime des monuments et des statues ; il peut lui aussi nous servir de guide. Or,

¹ Alain Kirili, *Mémoires de sculpteur*, op. cit., p. 222.

² Maurice Blanchot, « La Fin du héros », op. cit., p. 542.

³ Victor Hugo, « Les Statues », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, op. cit., 1377.

⁴ André Suarès, *Voyage du condottière*, [Vers Venise, 1910], Paris, Granit, coll. « L'Aimant », 1984, p. 146.

⁵ Antoine Bourdelle et André Suarès, *De l'amitié : lettres*, éd. Michel Dufet, Paris, Arted, 1977.

Suarès, dans son texte, invente un nouvel héroïsme. Il fait du Colleone « le héros en armes¹, mais ne dit rien des prouesses effectivement accomplies par le grand capitaine. La rhétorique de l'exploit des textes bostoniens s'estompe. Le sacre de la mort disparaît. La question d'un trépas héroïque fondant la gloire est ici radicalement absente et Suarès laisse entièrement en suspens la question de la commémoration. La survie du nom du Colleone ne préoccupe pas l'auteur. Suarès refuse de considérer le héros à partir de son faire. Il en esquisse dorénavant une compréhension à partir de l'être.

E. Héros en gloire : entre le faire et l'être

1. Colleone

Le *Colleone* de Verrocchio, façonné de 1483-1488, et dont s'empare Suarès en 1910 dans le *Voyage du condottière*, montre l'effigie du Condottière Bartolomeo Colleoni (1395 ?-1475), lequel servit Venise et y fit office à vie de *capitano generale*, de général en chef. Qu'est-ce encore que le *Colleone* ? Monument par excellence, il fait figure d'exception dans l'histoire. Les secrets techniques de la fabrication des monuments équestres de bronze furent oubliés après la chute de Rome, avant d'être retrouvés par les artistes de la Renaissance. La représentation en bronze d'un cavalier demeura longtemps une prouesse technique, et de statue en statue les artistes se lançaient le défi de faire mieux, et en particulier de toujours donner plus de dynamisme au cheval. Léonard de Vinci échouera alors dans son désir de représenter un cheval cabré sur ses deux jambes arrière (fig.7), tandis que Le Bernin, dans une certaine mesure, y parviendra en callant le ventre du destrier sur un appui (fig.8)². Il faudra toutefois attendre Falconet pour que les jambes avant d'un cheval de bronze s'envolent vraiment du piédestal (fig.9)³. Le *Colleone* est l'un des tout premiers monuments équestres de la Renaissance, et avec lui s'invente un type de représentation. Le *Gattamelata* de Donatello à Padoue (1453) le précède pourtant. Toutefois, c'est bien le Colleone qui fait figure d'œuvre fondatrice pour l'histoire de l'art, la littérature formant une caisse de résonance à son prestige et sa renommée. Côte à côte avec *Marc-Aurèle* auquel il est souvent comparé, le condottiere de bronze incarne la perfection des monuments équestres. Ainsi Suarès écrit-il en le voyant : « Il a toute la force et tout le calme. Marc-Aurèle, à Rome, est trop paisible. Il

¹ André Suarès, *Voyage du condottière*, *op. cit.*, p. 145.

² Le Bernin donne deux images sidérantes du pouvoir, sous la forme de cavaliers juchés sur des chevaux cabrés. D'une part, dans la Basilique Saint-Pierre, celle de l'Empereur Constantin, au moment de la révélation, apercevant la croix dans le ciel et s'apprêtant à partir conquérir un empire en son nom (1670). Il s'agit de la première image du pouvoir papal que rencontre le visiteur du Vatican. Toutefois, il est impossible de tourner autour de cette figure de marbre qui est presque appuyée sur un mur. D'autre part, le monument à Louis XIV, sous la forme d'un Curtius. Des flammes partant du piédestal étaient le ventre du cheval.

³ Les critiques que Falconet oppose au monument de Marc-Aurèle doivent aussi se lire dans le sillage de la Querelle des Anciens et des Modernes. Sur la prouesse de Falconet, voir *infra* notre chapitre VI.

parle et ne commande pas¹ ». Le narrateur des *Papiers d'Aspern* de Henry James (1888) déclare pour sa part :

I was standing before the church of Saints John and Paul and looking up at the small square-jawed face of Bartolomeo Colleoni, the terrible *condottiere* who sits so sturdily astride of his huge bronze horse, on the high pedestal on which Venetian gratitude maintains him. The statue is incomparable, the finest of all mounted figures, unless that of Marcus Aurelius, who rides benignant before the Roman Capitol, be finer.

Je me retrouvai devant l'église Saints-Jean-et-Paul, à regarder le petit visage à la mâchoire carrée de Bartolomeo Colleoni, le terrible *condottiere* si robustement monté sur son énorme cheval de bronze, en haut du grand piédestal où le maintient la reconnaissance vénitienne. C'est une statue incomparable, la plus belle de toutes les figures équestres, à moins que celle du bienveillant Marc-Aurèle sur son cheval devant le Capitole, à Rome, ne la surpasse en beauté².

Et lorsqu'en 1942 Wallace Stevens distingue à travers l'Histoire quelques représentations de cavaliers juchés sur leur monture afin de mener une réflexion sur l'évolution de l'idéal, il s'attarde sur le Colleone, remarquant : « Je l'ai choisi parce que là, sur le bord du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, il a établi une forme de noblesse telle qu'elle n'a jamais cessé de nous grandir à nos propres yeux » (« I have selected him because there, on the edge of the world in which we live today, he established a form of such nobility that it has never ceased to magnify us in our own eyes »)³.

Suarès ne prend aucune distance quant à la rhétorique monumentale et héroïque du monument équestre qu'il contemple. Il embrasse résolument celle-ci et la fait sienne, dans un élan d'admiration esthétique et morale, manifesté par un grand cri de joie « Qu'il est beau dans la grandeur mon Colleone ». James Russell Lowell, Thomas Aldrich, Déroulède ou Jean Delville adhéraient inconditionnellement au monument représentant leur patrie, énonçant leur identité nationale, incarnant et rassemblant la communauté. L'intérêt que porte Suarès au Colleone est en revanche dépourvu de tout nationalisme. Aux vers patriotiques, s'oppose ici l'écrit de voyage. L'auteur ne confie plus au monument la fonction d'unifier une communauté. Contrairement aux Bostoniens entretenant la plus grande proximité avec « leur héros », il évoque un héros qui est doublement éloigné de lui, à la fois dans le temps et dans l'espace. En dépit de cette double distance, Suarès s'approprie le Colleone pour en dresser un portrait comme être de la force pure. Dans ces lignes, Suarès hisse la force au rang de catégorie cardinale. Cette insistance contribue certes à dater l'*ekphrasis* de Suarès et à l'inscrire dans le sillage d'une esthétique fin-de-siècle, mais elle dépasse amplement un

¹ André Suarès, *Voyage du condottière*, *op. cit.*, p. 144.

² Henry James, *The Aspern Papers* [1888], dans *The Complete Tales of Henry James*, t. VI, éd. Leon Edel, London, Rupert Hart-Davis, 1963, p. 378. Traduction française : *Les Papiers d'Aspern* [trad. Aurélie Guillaïn], dans *Nouvelles complètes*, t. II 1877-1888, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1150.

³ Wallace Stevens, « The Noble Rider and the Sounds of Words », *The Necessary Angel, Essays on Reality and the Imagination* [1942], New York, Vantage Books, Random House, 1951, p. 8. Traduction française : « Le Noble Cavalier et le son des mots », *L'Ange nécessaire, essais sur la réalité et l'imagination*, trad. Sonia Bechka-Zouechtiagh et Claude Mouchard, Belfort, Circé, 1997, p. 15.

simple phénomène d'époque¹. Comment comprendre cette catégorie de la force, amplifiée par Suarès ?

2. L'être du monument comme force au corps

Les analyses de Louis Marin s'avèrent utiles pour répondre à cette question. Se penchant sur les représentations du pouvoir, ce dernier établit une distinction entre force et pouvoir :

Que dit-on lorsqu'on dit « pouvoir » ? Pouvoir, c'est d'abord être en état d'exercer une action sur quelque chose ou quelqu'un ; non pas agir ou faire, mais en avoir la puissance [...]. Pouvoir [...], c'est être capable de force [...] [C'est avoir] une réserve de force qui ne se dépense pas mais met en *état* de se dépenser².

Suarès ne s'attarde pas sur l'écart séparant force, pouvoir et puissance. Il fait de ces termes des synonymes. Les réflexions de Louis Marin mettent néanmoins en lumière un élément crucial : la force est puissance ou capacité d'agir, *sans être l'agir même*. La force est donc une propriété de l'être, et c'est pourquoi Marin propose de connaître l'*être* de l'image en étudiant ses *forces* et en en faisant l'épreuve³. La force se situe à la charnière de l'être et du faire, analogue au héros selon la définition qu'en donne Blanchot⁴. Suarès expose le principe à l'œuvre dans tout monument héroïque : la force du héros manifeste son être, un être situé sur les bords de l'agir.

Illustrant par avance les analyses de Louis Marin sur les images de pouvoir, l'*ekphrasis* de Suarès décline des variations sur la force du Colleone : répétition insistante des vocables « force » et « puissance », scandant le texte ; signes indiquant la force du capitaine mort plusieurs siècles auparavant ; force et puissance du monument lui-même, se révélant dans les effets que ce dernier exerce sur son regardeur. Aragon en 1947 actualisera la « grâce aigüe dans la violence⁵ » du capitaine, et transformera l'excès de cette force en férocité : « Le Colleone continuait à fouler le faible et l'orphelin de tout le bronze de son cheval et de sa méchanceté⁶ ». Le monument, décrit par Suarès, devient ce que l'on pourrait nommer une « image-force » laquelle *force* l'admiration, séduit le locuteur, et l'emporte. La joie de cette page en témoigne :

¹ Voir l'analyse de Suzanne Ravis-Françon qui compare la présence du Colleone chez Suarès et chez Aragon dans le roman *Les Voyageurs de l'impériale* (1939). L'esthétique fin-de-siècle, selon Ravis-Françon, se compose de l'exaltation d'un colosse qui se fait surhomme, par delà le bien et le mal – exaltation certes bien présente chez Suarès – et d'un sentiment de catastrophe imminente – en revanche absent du *Condottière*. Ravis-Françon affirme que Suarès regrette le dédain du Colleone pour la plèbe. Nous ne partageons pas cette analyse. Voir. Suzanne Ravis-Françon, « *Les Voyageurs de l'impériale* » de Louis Aragon, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2001, p. 87-88.

² Louis Marin, *Le Portrait du roi*, *op. cit.*, p. 11. Ce paragraphe est repris mot pour mot dans l'introduction de *Des Pouvoirs de l'image*, *op. cit.*, p. 13.

³ Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Maurice Blanchot, « La Fin du héros », *op. cit.*, p. 543 : le héros est toujours pris entre l'être et le faire.

⁵ André Suarès, *Voyage du condottière*, *op. cit.*, p. 144-145.

⁶ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'Impériale*, *op. cit.*, p. 803-827.

Et voici Colleone, la tragédie du grand Verrocchio. Je savais bien qu'il n'était pas à Bergame. Il domine sur Venise même ; c'est par prudence qu'on l'a banni dans l'exil de cette petite place, au bord d'un canal croupi sans avenue ni perspective. Colleone est la puissance.

Qu'il est beau dans la grandeur, mon Colleone. Et combien la grandeur porte toute vérité et toute beauté virile. Un peu moins de grandeur et l'œuvre serait seulement terrible, elle ne donnerait que de l'effroi.

Colleone à cheval marche dans les airs. S'il fait un pas de plus, il ne tombera pas. Il ne peut choir. Il mène sa terre avec lui. Son socle le suit. Qu'il avance s'il veut, il ira jusqu'au bout de sa ligne, par-dessus le canal et les toits, par-dessus Cannaregio et Dorsoduro, par delà toute la ville. Il ne fera jamais retraite. Il va irrésistible et sûr.

Il a toute la force et tout le calme. Marc-Aurèle, à Rome, est trop paisible. Il parle et ne commande pas. Colleone est l'ordre de la force à cheval. La force est juste, l'homme est accompli. Il va un amble magnifique. Sa forte bête, à la tête fine, est un cheval de bataille ; il ne court pas ; mais ni lent ni hâtif, ce pas ignore la fatigue. Le condottière fait corps avec le glorieux animal : c'est le héros en armes.

Il est grand, de jambes longues, le torse puissant, maigre à la taille, en corset de fer, en amphore de bronze qui s'évase aux épaules¹.

La force se transforme en corps: « Il est grand, de jambes longues, le torse puissant ». Suarès évoque « la forte bête », avec laquelle Colleone « fait corps », et la « lèvres large, forte » du capitaine. Ces détails descriptifs se complètent de maximes, dépassant le cas particulier du Colleone : « La force ruine la force. La seconde génération de la force, c'est la loi, comme la famille est l'âge second de l'amour. Faute de quoi, tout s'écroule. Mais ce que la force a fait, la force peut le défaire ». Suarès s'émerveille alors à propos du cavalier : « Il a toute la force et tout le calme. [...] La force est juste, l'homme est accompli ». La spirale des mots qui se répètent et l'usage de l'article défini portent progressivement la force à son paroxysme. Elle se substantialise. La simplicité de la clause du premier paragraphe, « Colleone est la puissance », accentue le verbe : ce qui est ici énoncé, c'est une définition de l'être. L'affirmation « Colleone est l'ordre de la force à cheval », redouble cette première assertion ontologique réduite à sa plus simple expression, de même encore que la formule présentative « c'est le héros en armes ». Le monument au héros compose un système à trois termes, mettant en tension la force, le corps et l'être, dans sa totalité.

Un poème légèrement antérieur d'Émile Verhaeren, simplement intitulé « Statue » et parfois sous-titré « Soldat », résonne puissamment avec le texte de Suarès, constituant un second chant à la force, mais un chant cette fois inquiet – un contrechant. C'est l'*ekphrasis* d'un monument imaginaire², énumérant les caractéristiques quintessentielles de tout monument dressé à la gloire d'un guerrier.

¹ *Ibidem*.

² John Hollander établit une distinction fameuse entre l'*ekphrasis* d'œuvres imaginaires, fictives (« notional *ekphrasis* »), le texte créant alors l'objet d'art qu'il décrit, et l'*ekphrasis* d'œuvres réelles que le lecteur peut contempler (« actual *ekphrasis* »), effectuant alors un aller et retour entre le monde et le mot qui dit ce monde. Voir John Hollander, *The Gazer's Spirit : Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1995, p. 7 et p. 32. Le poème de Verhaeren est donc une « notional *ekphrasis* », termes que Isabelle Gadoin propose de traduire par l'expression d'« *ekphrasis* non référentielle ». Isabelle Gadoin, « L'Étrange Voyage des oiseaux dans les pôles : les migrations de l'*ekphrasis* dans Jane Eyre », « Le Conférencier », *Textimage*, « Nouvelles approches de l'*ekphrasis* », Aurélie Barre et Olivier Leplatre (dir.), mai 2013, p. 3, http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/gadoin1.html, consulté le 10 décembre 2013.

Émile Verhaeren a ponctué son recueil *Les Villes tentaculaires* (1895) de quatre descriptions de « statue » ; un « Moine », un « Soldat », un « Bourgeois », et un « Apôtre ». Il évoque ainsi chaque grand type d'effigies rencontrées dans les villes, à la manière d'une histoire condensée de la monumentalité. Chaque « statue » correspond de surcroît à une époque du développement des cités occidentales, depuis le Moyen-Âge jusqu'à la modernité capitaliste. Le « Soldat » au « masque d'airain » et au « bicorne d'or » incarne la Renaissance. Il ressemble comme un frère jumeau au Colleone :

Il est de calcul froid, mais de force soudaine :
Des fers de volonté barricadent le seuil
Infrangible de son orgueil.

Il croit en lui – et qu'importe le reste !
Pleurs, cris, affres et noire et formidable fête,
Avec lesquels l'histoire est faite. [...]

Il ne regrette rien de ce qu'il accomplit,
Sinon que les ans brefs aillent trop vite
Et que la terre immense soit trop petite.

Il est l'idole et le fléau¹

Force, volonté, orgueil, ambition illimitée, assertion du moi au prix d'une destruction éventuelle du reste de l'humanité – les mêmes catégories émergent des deux textes. Le syntagme « fers de volonté » renverse l'expression lexicalisée « volonté de fer ». Suarès déploie ici l'auréole imaginaire de cette matière qui évoque l'âge de la violence et de la guerre, pour jouer sur la matérialité d'un monument forgeant littéralement la volonté dans le métal. Il n'est pas jusqu'au verbe être qui ne prenne chez Verhaeren presque le même poids que chez Suarès : « Il est de calcul froid, mais de force soudaine », « Il est l'idole et le fléau ». Plus encore chez Suarès, l'*ekphrasis* de Verhaeren ressortit à une esthétique fin-de-siècle : on y rencontre un surhomme dont le désir de surpuissance se situe par delà le bien et le mal. Une atmosphère de catastrophe imminente imprègne le poème, annonçant la destruction par le fléau. Voici ce qui sépare les deux descriptions : Verhaeren n'adhère pas inconditionnellement au monument.

Ressurgit avec insistance la question du corps héroïque, montré par le monument. Verhaeren invente un corps d'abord investi par l'être, puis basculant tout à coup dans le faire. Son monument au soldat de ne se limite pas aux simples contours d'un corps, mais doit se comprendre comme un désir de conquérir et dominer l'horizon :

Masque d'airain, bicorne d'or ;
Et l'horizon, là-bas, où le combat se tord,
Devant ses yeux hallucinés de gloire !

Un élan fou, un bond brutal
Jette en avant son geste et son cheval
Vers la victoire¹.

¹ Émile Verhaeren, « Statue (Soldat) » publié pour la première fois dans *L'Art jeune* en septembre 1895. *Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires*, éd. Maurice Piron, Gallimard, coll. « Poésie », 1982. p. 104.

Le premier de ces tercets juxtapose le corps du monument à l'horizon, tandis que le second, par l'élan, relie ce qui jusqu'alors était délié. Le monument, loin de constituer une présence statique, devient soudain rapport dynamique au monde.

L'*ekphrasis* de Suarès met en tension l'être et le faire. Le corps de bronze agit : « toute la face rayonne d'une énergie inexorable ». Le terme d'« énergie » forme ici le carrefour où le héros et le monument se rencontrent, où représentant et représenté convergent intimement. Le mot « énergie » renvoie étymologiquement à la « force en action », par opposition à la *dynamis*, simple « force en puissance ». Le faire de la prouesse, débordé, acquiert une ampleur nouvelle. L'action du monument prend, comme chez Verhaeren, la forme d'une lutte contre le monde. Le monument ne se contente pas d'*exister* dans la portion d'espace où il se dresse, mais il l'affronte et la domine, comme le révèle la description du bras droit de Colleone :

L'autre bras est plus impérial encore. Colleone est un peu tourné vers la droite, comme un homme qui regarde devant soi, sans quitter totalement des yeux l'horizon qu'il laisse sur un bord. Et de la sorte, son bras écarté ramène à lui, surveille et pousse comme un prisonnier cet horizon qu'il maîtrise. Elle serre, elle serre, cette droite redoutable, le bâton ducal pareille à une épée ronde ; et si le cheval marche, elle entrera dans le plein des ennemis, ou du ciel, ou des nuages, comme une lance maniée par l'éclair, et plantée par le dieu même de la victoire. Voilà le rythme du maître, chef de la guerre, patron de la paix².

Le corps monumental et héroïque est un corps terrible, brutal, susceptible de devenir directement arme de combat, et de se confondre avec la guerre, ainsi que le suggère la transformation du bras en lance pour transpercer le ciel. Cette brutalité est toutefois quelque peu contrebalancée par l'évocation du bras gauche, non pas bras pour la destruction, mais pour l'effleurement : « Presque sans y toucher, l'anse du bras gauche tient la bride ; et le ciel est plus bleu, le ciel est plus pur dans l'espace qui sépare le gantelet de la cuirasse³ ». Ainsi le cavalier ne demeure pas hermétiquement clos sur lui-même, mais il s'entrouvre au monde, et accueille en lui un morceau de firmament. Ces quelques lignes de Suarès rencontrent de manière fortuite un vers de Tahar Ben Jelloun : « Une statue faite de mots a mis du bleu sur un carré de ciel vêtu de blanc⁴ ». Le Colleone, tel cette « statue faite de mots » intensifie la portion de ciel devenue part de lui-même. En *étant au monde* le monument agit sur ce dernier : il met l'être en acte. Dans le même élan, l'essor horizontal du bronze transforme l'être-là passif du monument en marche, c'est-à-dire en faire : « Colleone à cheval marche dans les airs. [...] Il ne fera jamais retraite. Il va irrésistible et sûr⁵ ». Il ne faut pas seulement lire ici un trait récurrent du genre de l'*ekphrasis*, animant ce qu'elle décrit. Le monument accomplit ici son acte d'être.

¹ *Ibid.*, p. 103.

² André Suarès, *Voyage du condottière*, *op. cit.*, p. 145. Dans ces lignes, il s'agit bien de la puissance, de la réserve de force à disposition dont parlait plus haut Louis Marin.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ Tahar Ben Jelloun, « Une statue faite de mots... », *Non identifiés* [1995], *Le Discours du chameau* suivi de *Jénine et autres poèmes*, Gallimard, coll. « Poésie », 2007, p. 445.

⁵ André Suarès, *Voyage du condottière*, *op. cit.*, p. 144.

L'*ekphrasis* s'achève en montrant comment le monde complète le monument : « Et seul, là-haut, sur le piédestal, le sublime cavalier défie encore les ténèbres ; et une flamme rouge fait cimier à son casque¹ ». Suarès et Verhaeren convergent à nouveau. Le héros ne lance pas seulement un défi à tous les hommes, mais à l'univers tout entier. Rien, pas même l'horizon que le Condottière capture et domine, ne peut borner son ambition. Ces lignes soulèvent l'enjeu ultime de la représentation monumentale, c'est-à-dire la possibilité du monument d'agir sur le monde.

Le centre de l'*ekphrasis* de Suarès apporte une deuxième réponse à la question du corps héroïque. Le corps du cavalier, son visage et son socle sont détaillés dans une description se faisant sans cesse plus précise. Les traits du visage prennent ainsi de plus en plus d'importance, jusqu'à ce que les yeux occupent un paragraphe autonome. Chaque élément du corps de Colleone signifie l'héroïsme. Le héros, rappelle Suarès encore et toujours, est affaire de totalité. Ce portrait est l'occasion de multiplier les rapprochements avec des figures d'héroïsme, guerriers historiques comme César, ou mythiques comme Mars ou Saint Michel, complétés par un bestiaire allégorique de la grandeur et de la noblesse rassemblant des prédateurs : lions, aigles, faucons et éperviers. Suarès dépasse toutefois cette approche relativement traditionnelle de l'héroïsme, en introduisant peu à peu dans sa description des considérations sur le caractère de son héros, avant de consacrer la fin de son texte au portrait psychologique supposé de celui-ci : « Il ne pouvait souffrir le mensonge, et méprisait la ruse. Désintéressé comme pas un en son siècle, le dédain était, je pense, sa faiblesse² ». Blanchot décrétait que « l'héroïsme ignore le for intérieur³ », ajoutant que « l'âme du héros est la plus vide » : ici réside une singularité de Suarès. Tandis que ce dernier dote d'une intériorité son héros monumental, les auteurs bostoniens évident Shaw de toute psychologie pour le faire correspondre à une figure archétypale du combattant pour le Bien. Suarès, en creusant son monument héroïque d'un for intérieur, contribue à l'inscrire du côté de l'être.

La description physique du héros en son monument se change en physiognomonie : « tête terrible », « grandes joues carrées » aux « muscles carnassiers », nez « assez court et violent », bouche de « formidable mépris⁴ ». La « volonté » qui caractérise le héros se transforme en signes, visible sur le visage : « Le col épais est gonflé de trois plis, [...] et ces plis bien ourlés répètent trois fois la ligne du menton vaste. Tout le bas de la figure est animé par la houle de ces vagues, comme par une marée de triple volonté⁵. » Cette marée de volonté submerge le corps, et se retrouve encore dans « la lèvre basse, qui porte [...] la volonté du silence ». L'héroïsme apparaît comme le règne de la « volonté », c'est-à-dire une tension

¹ *Ibid.*, p. 147.

² André Suarès, *Voyage du condottière*, *op. cit.*, p. 146.

³ Maurice Blanchot, « La Fin du héros », *op. cit.*, p. 543.

⁴ André Suarès, *Voyage du condottière*, *op. cit.*, p. 145.

⁵ *Ibidem.*

raidissant le héros dans une pure affirmation de son être, et le dotant de l'infini face au fini de la nature¹. Suarès rejoint la conception cornélienne de l'héroïsme, qu'il laisse se profiler en filigrane. De son héros, il pourrait décréter : « Il est libre, il est maître, il veut tout ce qu'il fait », comme Bérénice le déclare de Tite (Corneille, *Tite et Bérénice*, III, 4). Le monument regardé par Suarès ressemble au héros d'une tragédie cornélienne.

3. Monument héroïque : héros tragique, héros sublime

L'*ekphrasis* s'ouvre par une phrase solennelle : « Et voici Colleone, la tragédie du grand Verrocchio ». Par ce terme de « tragédie », posé à l'orée de la description du Colleone, Suarès désigne au lecteur le chemin d'interprétation de l'héroïsme qu'il emprunte tout au long de cette page. La « tragédie du grand Verrocchio », n'est pas à comprendre au sens où le sculpteur aurait vécu une tragédie en façonnant le Colleone, mais au sens où le monument constitue une tragédie, écrite non en mots, mais en bronze, en pleins, en vides et en creux. Une telle tragédie ne fait pas naître chez son spectateur la pitié mais l'admiration. Suarès se souvient peut-être de l'examen de *Nicomède*. Corneille y remarquait que l'admiration devant la fermeté des grands cœurs produit dans l'âme du spectateur des effets aussi agréables que ceux suscités par la compassion devant le malheur que ces grands cœurs rencontrent. L'admiration devenait le ressort de la tragédie².

« Œuvre sublime », « cavalier sublime », répète alors Suarès. Le Colleone est sublime au sens où l'entend le XVII^e siècle : il est ce qu'il y a de plus élevé dans l'ordre moral, esthétique et intellectuel. Selon les mots de Georges Forestier « en termes rhétoriques, la perfection esthétique de la violence se traduit par le mot sublime, qui renvoie à une esthétique et à une éthique de la grandeur : le sublime est ravissement vers la grandeur par la violence de la beauté³. » Sublime, le Colleone l'est aussi, plus largement, en tant qu'il suscite un ensemble dynamique d'émotions esthétiques, mêlant l'« effroi » et l'admiration devant la grandeur unie au « terrible ». Suarès effleure ici la formule du sublime, telle qu'elle a été élaborée par la philosophie esthétique au cours du XVIII^e siècle, et tout particulièrement par Burke⁴. Si Suarès n'insiste pas sur l'effroi provoqué par le Colleone, cette émotion demeure néanmoins

¹ Maurice Blanchot, « La Fin du héros », *op. cit.*, p. 546.

² Pierre Corneille, Examen [1660] de *Nicomède* [1550-1551], dans *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, 1963, p. 521.

³ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 275.

⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757]. Traduction française : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Vrin, 1998. Burke définit le sublime de la manière suivante : « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleurs et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir » (p. 84). La passion causée par le sublime est l'étonnement (astonishment) dont l'admiration ne constitue qu'un degré (p. 101). Il faut aussi noter qu'en 1759, Burke ajoute une section où il fait du pouvoir une source du sublime, pouvoir qu'il glose comme force et violence. Parmi les exemples qu'il donne alors de ce pouvoir, on trouve aussi bien le lion et la panthère que le « pouvoir qui procède de l'institution, celui des chefs et des rois » (p. 114). La description du Colleone frôle sans cesse le sublime de Burke.

présente tout au long de l'extrait : le Colleone dans sa violence, menace ses spectateurs : il regarde les passants « comme l'épervier d'aplomb sur les poules¹ ».

Le monument héroïque, dans sa violence est enclin à se retourner contre ceux qui l'entourent, citadins et passants. Suarès, en montrant le Colleone seul contre tous, opposé au reste de l'humanité et à tout l'univers, rappelle que le héros est radicalement retiré de l'ordinaire, voué à l'exception :

On a bien fait de le mettre sur une place solitaire. Sa bouche d'homme insomniaque, qui a l'odeur de la fièvre, ses lèvres sèches que gerce l'haleine des longues veilles, et où le dégoût a jeté ses glaces, ne pourraient s'ouvrir que pour laisser tomber de hautains sarcasmes. Il n'y a rien de commun entre le héros passionné, fier, croyant, d'une grâce aiguë dans la violence, et le troupeau médiocre qui bavarde à ses pieds, ni les Barbares qui lèvent leur nez pointu en sa présence. Il est le seul de son espèce. Personne ne le vaut, et il ne s'en flatte pas. Il jette par-dessus l'épaule un regard de faucon à tout ce qui l'entoure, un regard qui tournoie en cercle sur la tête de ces pauvres gens, comme l'épervier d'aplomb sur les poules. Qu'ils tournent, eux, autour de son socle, ou passent sans le voir seulement².

Le monument est isolé du reste du monde par son piédestal. Suarès fait ici discrètement allusion à l'histoire du Colleone : le général avait légué sa fortune à Venise à condition qu'on lui élève un monument à Saint-Marc. La ville parvint à récupérer l'héritage sans laisser l'effigie du *Condottiere* dominer son centre névralgique. On érigea le cavalier de bronze devant la Scuola San Marco, sur le Campo dei Santi Giovanni et Paolo, et non sur la célèbre place Saint Marco. Suarès transforme ce bannissement l'exil existentiel, subi par l'homme supérieur dans la multitude : le héros sublime alors « repousse la foule d'un terrible coup de coude ». La solitude du monument manifeste donc l'exceptionnalité du héros, et la marginalisation hors de la société qui en résulte. Beaucoup d'auteurs s'affligent de la cécité des foules devant les monuments. Suarès semble au contraire s'en réjouir. Il en propose une interprétation unique : les hommes ne voient pas le monument, car il se situe trop haut, physiquement et moralement. Le monument sublime devient invisible. « Il est le seul de son espèce », dit Suarès, ouvrant la voie aux analyses de Jean-Marie Apostolidès qui souligne l'analogie du héros et du monstre :

Le héros est un être unique. Dans son incarnation parfaite, il constitue une forme qui ne se reproduira plus. Au XVI^e siècle, on le range dans la catégorie des monstres. [...] Le héros est dans le domaine social ce que le monstre est dans la nature : un phénomène unique, chargé de manifester la volonté divine, de rappeler aux individus l'autorité de Dieu. Il peut venir pour le bien comme pour le mal, récompenser les hommes ou bien les punir. Dans tous les cas, il transgresse les lois pour modifier le cours des choses³.

Le héros de Suarès, sans être tout à fait un monstre, tend, dans la démesure de son orgueil, vers la monstruosité. Il fait éclater les catégories établies.

¹ André Suarès, *Voyage du condottière*, op. cit., p. 147.

² *Ibidem*.

³ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, op. cit., p. 44-45. Apostolidès prend ici le contrepied de positions traditionnelles, comme celle de George Zaragoza, selon lesquelles le héros s'oppose aux monstres et au chaos. La question des rapports du héros et du groupe est au centre de l'ouvrage de Georges Zaragoza, *Héroïsme et marginalité, Le Crépuscule du Héros*, Nantes, Editions du Temps, 2002.

Le Colleone coïncide avec les héros cornéliens par l’assertion d’un moi s’imposant dans une tension de la volonté. La description du Colleone gagne à être lue en parallèle avec les pages que Bénichou consacre à Corneille dans *Morales du grand siècle*. Le Colleone devient de ses âmes en qui s’épanouit, selon la formule de Bénichou, une « forme glorieuse et ostentatoire du sublime, le même étalage des puissances du moi¹ ». Bénichou donne à la gloire l’une de ses plus belles définitions. Il fait de celle-ci un élan pour devenir visible, en un pur spectacle d’elle-même :

Un mouvement constant porte l’homme noble du désir à l’orgueil, de l’orgueil qui se contemple à l’orgueil qui se donne en spectacle, autrement dit à la gloire. La gloire, ainsi entendue, n’est que l’auréole du succès, l’éclaboussement qui accompagne la force, le cortège de respects que fait lever tout triomphe².

Cette définition prend une portée inattendue lorsqu’on l’applique au monument, lequel en est à son tour transformé. Sans spectateurs pour l’admirer, le héros n’a pas de gloire. Maurice Blanchot, Jean-Pierre Vernant et Paul Bénichou s’accordent sur cette question : le héros n’est rien sans l’hommage d’autrui, il est tout entier tendu vers l’autre et déterminé par son regard³. Il doit éblouir. Le monument, qui n’a d’autre dessein que d’être regardé, apparaît comme la traduction dans l’ordre concret de l’ostentation de la gloire héroïque. Il met en spectacle un héros dont l’essence ne demande qu’à se montrer. C’est ce que laissent entendre, par exemple, les vers encomiastiques du Cavalier de Caux célébrant en 1768 le monument à Louis XV par Bouchardon (fig. 22 à fig. 24) :

Aux traits d’un Héros & d’un Sage
Puis-je m’éconnaître mon Roi ? [...]
Sur son front la gloire immortelle
Fait luire une vive étincelle,
Rayon de la divinité⁴.

L’enjeu principal du monument consiste à conférer évidence au héros: le regardeur doit *voir* son visage (« Prodige du bronze flexible ! [...] / Je vois sa bouche magnanime⁵ »), de le *reconnaître* à ses traits, et de ne plus jamais pouvoir le « m’éconnaître » (*sic*). Selon une même logique, Hugo fait du pilier, jaillissant vers le ciel, de la colonne Vendôme l’incarnation concrète de la gloire de l’Empereur, forçant ceux qui l’ont naguère hué à s’incliner : « Napoléon, devenu homme de bronze, salué à toute heure par la foule, enveloppé

¹ Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1948, p. 19.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Jean-Pierre Vernant le rappelle dans le contexte de la Grèce archaïque : « Dans une société de face-à-face où, pour se faire reconnaître il faut l’emporter sur ses rivaux dans une incessante compétition pour la gloire, chacun est placé sous le regard d’autrui, chacun existe par ce regard. On est ce que les autres voient. », « La “Belle Mort” d’Achille » [1991], dans *Entre mythe et politique*, *op. cit.*, p. 502. Paul Bénichou parvient à la même conclusion pour l’âge classique dans *Morales du Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 26. Enfin, Maurice Blanchot, dans « La Fin du héros », texte évoquant tant l’héroïsme homérique que l’héroïsme cornélien, souligne lui aussi « cette relation avec le dehors » (*op. cit.*, p. 543).

⁴ Nicolas Caux de Cappeval dit cavalier de Caux, « La Statue équestre de Louis XV par le fameux Bouchardon, ode », *Odes héroïques et morales* tirées d’un recueil de poésies intitulé *Les Muses Palatines*, Mannheim, L’Imprimerie Académique, 1768, p. 40.

⁵ *Ibidem*.

de nuées et de rayons, debout sur son éternelle gloire et sur sa colonne éternelle !¹ ». Le monument épouse et emplit parfaitement les contours de la gloire. Il n'est rien d'autre que gloire rendue manifeste. Victor Hugo rassemble tous ces éléments dans une formule adressée à David d'Angers à propos du héros ou du grand homme : « Mais c'est toi qui sculptes sa gloire / Visible sur un piédestal² ». Rendre la gloire du héros visible constitue l'efficace du monument.

4. Sculpter la gloire visible sur le piédestal

Qu'est-ce que la gloire ? Le mot bifurque. Une double signification est déjà présente dans l'étymon latin « *gloria* », qui dénote « la réputation, le renom », mais possède aussi une acception ecclésiastique : « splendeur de la majesté divine, auréole lumineuse entourant la tête de personnages divins ». La gloire accompagne toutes les manifestations de majesté du pouvoir divins, et, par extension, du pouvoir politique. Plusieurs chemins de signification se tracent alors. D'une part, la gloire peut désigner, de manière très précise, le nimbe ou les faisceaux de rayons enveloppant de lumière le Christ, le Saint-Esprit, les saints, et tous les élus qui, après leur mort, par leur corps *glorieux*, participent de la splendeur de Dieu. La demeure céleste prend précisément pour nom le « séjour de gloire ». Une « gloire », entendue au sens technique, dans les arts visuels, indique certaines représentations codifiées de cette lumière céleste rayonnante. D'autre part, la gloire dénote toutes les manifestations visibles de la puissance, comme l'indique un vers fameux de Racine : « Venez dans mon palais, vous y verrez ma gloire » (*Athalie*, II, 7). La gloire, c'est ce qui dévoile la puissance à ceux qui la contemplent, poussant ceux-ci à la reconnaître et à lui rendre hommage. Lorsqu'il enquête sur le terme de gloire, Giorgio Agamben rend alors avant tout à ce terme sa signification de « lumière rayonnante créée par Dieu », dont découlent, selon lui, les autres acceptions. Agamben remarque que le syntagme « Gloire de Dieu » (*kabod YHWH*) dans l'Ancien Testament change fréquemment de sens, selon trois directions principales. La « gloire de l'Éternel » désigne d'abord « la lumière créée que Dieu fait d'une manière miraculeuse descendre sur un lieu pour le glorifier ». Agamben renvoie à *Exode*, 24,16 : « Et la gloire de l'Éternel demeura sur le mont Sinaï et le nuage la couvrit ». Le syntagme indique en second lieu « l'essence de Dieu, son véritable être », comme c'est le cas dans l'invocation « Fais moi donc voir ta gloire » (*Exode*, 33, 18). Enfin, la gloire renvoie à la glorification de Dieu par les hommes et l'univers. En glorifiant Dieu, ils comprennent sa perfection : « Toute la terre est remplie de Sa gloire » (*Isaïe*, 6, 3)³. À écouter cette polysémie complexe, la « gloire » du héros ne doit pas s'entendre comme son seul renom, ou son seul corps glorieux, mais bien plutôt comme une révélation de son essence ontologique *coïncidant* avec la lumière qui émane de sa personne et manifeste son héroïsme.

¹ Victor Hugo, *Le Rhin*, op. cit., p. 348.

² Victor Hugo, « À M. David, statuaire », op. cit., p. 734.

³ Giorgio Agamben, *Le Règne et la gloire*, op. cit., p. 301.

C'est cette lumière de gloire – lumière est au principe du sensible, qui en est l'essence et l'être même – que le monument entreprend de rendre visible sur un piédestal. Le rayonnement émanant de l'effigie héroïque réalise alors le nœud polysémique de la gloire. La sculpture et littérature font alliance pour faire irradier les effigies de héros. Ainsi, au moment où les protagonistes du *Faune de marbre* rencontrent le monument de Marc-Aurèle, Hawthorne rend au monument de bronze oxydé et érodé ses dorures d'antan :

The moonlight glistened upon traces of the gilding which had once covered both rider and steed; these were almost gone, but the aspect of dignity was still perfect, clothing the figure as it were with an imperial robe of light. It is the most majestic representation of the kingly character that ever the world has seen.

Le clair de lune faisait étinceler les traces de la dorure jadis plaquée sur le cavalier et sa monture. Si elle avait à peu près disparu, la dignité du personnage n'en demeurerait pas moins parfaite et il en émanait une aura impériale autant que lumineuse¹.

La surface dorée s'enveloppe alors d'une splendeur plus abstraite, dans un chassé croisé entre le matériel et le spirituel. On pourrait retraduire le passage, pour rester plus proche du texte original : « mais l'apparence de dignité du personnage n'en demeurerait pas moins parfaite, habillant la silhouette comme d'une robe de lumière impériale ». La comparaison avec le vêtement, présente à la fois par le verbe « to clothe » et par l'expression « robe of light », insiste sur la dimension concrète de la dignité impériale, à partir de laquelle émane l'aura impalpable de l'empereur. Une analyse parallèle peut être conduite quant à l'or du monument à Jeanne d'Arc de Frémiet qu'évoque Déroulède dans le poème déjà cité (fig.1). L'or couvrant Jeanne la fait briller d'une gloire polysémique, rendant à la fois visibles le renom de l'ardente guerrière, sa sainteté et l'éclat de son être d'exception. Hugo formule alors explicitement la convergence monumentale de la gloire héroïque, de la lumière et du bronze. De toutes ses forces, il s'emploie à faire des mots « bronze » et « gloire » des équivalents. Il déclare à propos de la colonne Vendôme: « L'airain sera la gloire et le granit la foi² », et réciproquement il transforme la gloire en matière, où l'on peut directement sculpter le monument :

Ce bronze, devant qui tout n'est que poudre et sable,
Sublime monument, deux fois impérissable,
Fait de gloire et d'airain³ ;

L'airain hugolien, alors qu'il se précipite dans le moule, s'exclame alors victorieusement : « mon triomphe flamboie. / Quiconque voit ma pourpre auguste est ébloui⁴ », tandis que le colosse de Rhodes se sacre « roi des vagues éblouies⁵ », et que le Cavalier de Caux, chanteur de Louis XV, admire le monument commandant le respect : « Du docile airain la souplesse

¹ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, *op. cit.*, p. 165. Traduction française : *Le Faune de Marbre*, *op. cit.*, p. 155.

² Victor Hugo, « À l'Arc de Triomphe », *Les Voix intérieures*, *op. cit.*, p. 940.

³ Victor Hugo, « À la Colonne », *Les Chants du crépuscule*, *op. cit.*, p. 825.

⁴ Victor Hugo, « La Colère du bronze », *op. cit.*, p. 616.

⁵ Victor Hugo, « Les Sept Merveilles du monde », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 187.

[...] / Impose aux regards éblouis¹ ». L'éclat de la gloire que le monument représente blesse l'œil d'autrui et le sidère : l'éblouissement constitue l'efficace même du monument en tant qu'il est gloire visible.

Ainsi, une fois de plus, représentant et représenté convergent étroitement et se confondent. Le corps héroïque en effet, par delà les frontières géographiques et temporelles, se manifeste avec constance par sa splendeur². Le héros se révèle à ceux qui l'entourent par un corps brillant, dans une épiphanie. La catégorie pertinente pour comprendre l'héroïsme est alors celle d'éclat – à la fois éblouissement de l'œil, assourdissement de l'oreille, et défi pour l'entendement qu'il déborde. Lorsque James Russell Lowell montre son héros au plus fort de la bataille, celui-ci se déchaîne dans la prouesse guerrière à la manière d'un éclair meurtrier :

[...] he flashes o'er the fight,	[...] il fulgure au dessus le combat
A saintly shape of fame, to cheer the right	Une sainte silhouette de gloire, pour réjouir les justes
And steel each wavering glance	Et acérer chaque regard chancelant

Le premier vers de cet extrait renvoie au *kûdos* (κῦδος) homérique : le héros au moment de la haute prouesse se met à rayonner. Le vers suivant rectifie la violence de cette image de l'éclat héroïque : la lumière glorieuse devient un nimbe de sainteté. Ce nimbe indique l'élection du héros par Dieu, dont il fait rayonner la gloire. Puis, dans un nouveau glissement, l'éclat glorieux n'est plus envisagé pour lui-même mais dans sa capacité à agir sur les autres. L'éclat devient efficace transformative. Une même lumière glorieuse enveloppe le soldat chez Aldrich:

So here he rides, our Knight !	Le voici qui caracole, notre Chevalier !
Within his eyes the light	Au fond de ses yeux la lumière
Of battle and youth's gold about his brow ³ ;	De la bataille, et l'or de la jeunesse imprégnant son front ;

Comme l'indique, dans le contexte de *l'Ode*, le terme « ici » (« here »), ce n'est pas du corps de chair du colonel Shaw dont il s'agit, mais bien de sa représentation de bronze. C'est un corps en gloire que montre ce monument de bronze, exhibant dans le métal le corps héroïque, encore intact et parfait, tel qu'il se manifeste et éclate durant le combat. Le monument redonne au héros le corps parfait qui fut le sien, il rétablit la corporéité parfaite qu'il avait momentanément perdue dans la mort. La luminosité nimbant le monument est alors à la fois celle du héros dans l'ardeur des combats, et celle du bienheureux qui a ressuscité. Le front imprégné d'or de Shaw rappelle « la gloire immortelle / Fai[san]t luire une vive étincelle, / Rayon de la divinité⁴ » sur le « front » du Louis XV décrit par le Cavalier de Caux, rappelle encore la figure hugolienne de « pierre, cuivre et albâtre qui « Porte divinement sur son front calme et fier / La beauté, ce rayon, la gloire, cet éclair !⁵ », rappelle enfin le front rayonnant

¹ Nicolas Caux de Cappeval, « La Statue équestre de Louis XV », *op. cit.*, p. 41.

² Sur la solarité du héros, voir Philippe Sellier, *Le Mythe du héros*, *op. cit.*, p. 18.

³ Thomas Aldrich, « Ode », *op. cit.*, p. 604.

⁴ Nicolas Caux de Cappeval, « La Statue équestre de Louis XV », *op. cit.*, p. 41.

⁵ Victor Hugo, « Au statuaire David » [1840], *Les Rayons et les ombres*, *op. cit.*, p. 1069. Le syntagme « rayon divin », revenant régulièrement, avec quelques variations, sous la plume de nos auteurs, insiste sur cette

de gloire de Jeanne d'Arc. Ces rapprochements font apparaître nettement les invariables anthropologiques des représentations héroïques : tous ces héros glorieux en leurs monuments rayonnants sont imaginés à la manière de Moïse irradiant de lumière, alors qu'il descendait du Mont Sinaï après y avoir rencontré Dieu. La gloire est le signe d'une élection divine. Chaque monument dans sa gloire manifeste quelque chose de l'ordre d'une transfiguration. Il montre la transformation du corps après la résurrection, il montre le corps revêtu de la gloire conférée par Dieu. Et même lorsque la gloire se fait nimbe sacré, la violence du guerrier glorieux est susceptible d'affleurer. Le corps monumental se fera alors éclair de destruction. Ainsi la littérature sollicite-t-elle la gloire dans la diaprure de sa polysémie lorsqu'elle décrit la visibilité de la gloire d'un héros en son monument.

Nombre des auteurs jusqu'ici rencontrés travaillent la luminosité du monument au héros sous les formes du feu et de l'orage. Dans l'*ekphrasis* du Cavalier de Caux décrivant le Louis XV de Bouchardon, il n'est pas jusqu'au cheval qui ne participe à la gloire de son cavalier, coursier « Souffl[ant] la martiale flamme », caractérisé par « l'horreur foudroyante » « de ses crins », par « sa prunelle flamboyante », et par le « courroux ardent qui l'embrase¹ ». Le Louis XV de bronze surgit à la manière de Zeus pour commander à l'orage. La comparaison avec le « Maître du tonnerre » culmine en un vers bref et sidérant lorsqu'il est appliqué au monument : « L'éclair s'allume à sa parole² ». Le corps foudroyant de Louis XV se continue par celui du Colleone de Suarès, qui « tourne le dos, avec une violence roide et tranchante comme le Z de l'éclair³ » et dont le bras droit est « comme une lance maniée par l'éclair, et plantée par le dieu même de la victoire⁴ ». Il se retrouve dans celui du soldat de Verhaeren :

Au carrefour des abattoirs et des casernes,
Il apparaît, foudroyant et vermeil,
Le sabre en bel éclair dans le soleil⁵.

Le verbe « apparaître », suivi des deux adjectifs « foudroyant » et « vermeil » suffit à changer le corps entier du soldat en « éclair », avant même que ce mot ne soit prononcé. La construction elliptique du troisième vers renforce l'impression de vitesse enveloppant un monument dont le « sabre éclair », qui est aussi un « sabre au clair », s'apprête à s'abattre son regardeur. L'image de l'éclair se redéploie à travers le poème (« Il est volant comme une flamme », « Le vent qui souffle autour de son front clair / Toucha celui des Dieux armés

transfiguration du héros. Il faut noter que chez Hugo, le vocable rayon et ses dérivés reviennent avec une telle fréquence qu'il serait vain de vouloir en faire un relevé exhaustif. Ce mot surgit dans des contextes débordant amplement la question du monument, à la manière d'un indice, pour désigner Dieu, et tout ce qui situe dans le sillage du divin. Le rayon, son mouvement, sa nature infinie et insondable étant notamment figurés par un X chez Hugo, voir à ce propos l'ouvrage remarquable de Claude Rétat, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Littérature », 1999.

¹ Nicolas Caux de Cappeval, « La Statue équestre de Louis XV », *op. cit.*, p. 41.

² *Ibid.* p. 39-40.

³ André Suarès, *Voyage du condottière*, *op. cit.*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ Emile Verhaeren, « Statue », *op. cit.*, p. 103 et p. 105.

d'éclairs ») jusqu'au moment où le comparé se modifie : le guerrier « sent qu'il passe en brusque orage ». La destinée du représenté, dans sa brièveté et sa violence, est à son tour pensée sur le modèle de l'éclair. Le paradigme du monument changé en éclair trouve, de manière passablement inattendue, sa pleine expansion chez Francis Ponge. Toute sculpture chez lui entretient un rapport consubstantiel à la foudre : la statue jaillit de la foudre, l'attire, se laisse galvaniser par son électricité et enfin la commémore. Deux textes le prouvent dans leur convergence. Le premier datant de 1948 introduit à la sculpture de Germaine Richier, représentant des hommes orages et des femmes ouraganes. Il fait du mot « SCVLPTVRE » un « mot de foudre, créé en souvenir de la première fulguration », et il achève ces lignes par les mots suivants : « j'invoquerai la foudre, la priant impérieusement de se reproduire [...] pour inscrire sur le socle le mot imprononçable SCVLPTVRE¹. » Seul l'éclair peut adéquatement écrire la sculpture qu'il a fait naître. Un second texte, datant de 1954, mène une rêverie de l'électricité. De nouveau, la foudre y fait figure d'écriture, y apposant une signature complétant la statue dont elle est le véritable auteur :

Beaucoup plus tard, Numa, l'un des premiers rois de Rome, connaissait le moyen d'invoquer le feu de Jupiter. Et je me suis laissé dire, chez l'un des meilleurs sculpteurs de notre temps, qu'il existait sous le capitole une grotte ouverte où l'on exposait les nouvelles statues de bronze des dieux, afin qu'au cours d'un de ces orages, si fréquents à Rome vers les cinq heures du soir, elles aient la chance que la foudre, un beau jour, les consacre, au risque d'en fondre quelque partie : ainsi, en quelque façon, les signant².

Ponge met au jour ce qui besogne de manière souterraine dans les textes du monument héroïque. Ce dernier demeurerait incomplet s'il n'était lié aux éléments du feu et de la terre dans un déploiement brutal d'énergie. À la manière d'une force primordiale, il provoque à son tour la commotion de son regardeur qu'il frappe de son trait de foudre, qu'il éblouit des rayons de sa gloire.

Faut-il penser que le héros se manifeste dans ce rayonnement de gloire ? Oui, répond Maurice Blanchot dans un texte qui concerne plus la gloire littéraire que la gloire héroïque. Les bifurcations polysémiques de la gloire convergent peut-être à nouveau en un seul chemin dont une formule de cet auteur trace la trajectoire. Blanchot qui partait d'une définition du héros par le faire, le ramène peu à peu à l'être : « ce n'est plus son action qui est glorieuse, c'est l'essence glorieuse qui s'affirme et se vérifie dans ses actes³ ». Il infléchit en ce sens la compréhension de la gloire :

La gloire, au sens antique, est le rayonnement de la présence (sacrée ou souveraine). [...] [L]a gloire est la manifestation de l'être qui s'avance dans sa magnificence d'être, libéré de ce qui le dissimule, établi dans la vérité de sa présence découverte⁴.

¹ Francis Ponge, « SCVLPTVRE », [1948], *Œuvres complètes*, t. II., *op. cit.*, p. 582-583.

² Francis Ponge, « Texte sur l'électricité » [1954], *La Nouvelle Revue Française*, n° 31, 1^{er} juillet 1955, repris dans *Le Grand Recueil* [1961], *Ibid.*, t. I, p. 496. C'était la Compagnie d'électricité qui avait passé commande de ce texte destiné à ses ingénieurs.

³ Maurice Blanchot, « La Fin du héros », *op. cit.*, p. 542.

⁴ Maurice Blanchot, « La Puissance et la gloire », *Le Livre à venir*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959, p. 333.

En faisant l'économie de l'honneur, l'orgueil, la réputation et la renommée, en déliant l'héroïsme de la gloire, Blanchot fait basculer cette dernière du plan de la *praxis* et de l'éthique au plan de l'ontologie. Elle devient « rayonnement de la présence » et « manifestation de l'être ». L'être, la présence et la gloire, dessinent ensemble une triade – presque une trinité – chargée de résonances chrétiennes et métaphysiques. Chez Blanchot, ces trois termes, rétifs à la définition, s'enchevêtrent inextricablement, chacun réclamant d'être compris dans son équivalence avec les deux autres. Ailleurs Blanchot écrit de la présence qu'elle est « ce qui est là, non pas s'approchant, non pas se dérochant, ignorant tous les jeux de l'insaisissable, est là avec l'évidence abrupte de la présence¹ ». La notion de présence, qui ne peut s'appréhender que par son évidence, constitue l'horizon de la relation entretenue par le regardeur avec le monument. De texte en texte se bâtit l'exigence immense d'un monument habité de la présence de l'être. Ce que Blanchot écrit de la sculpture de Giacometti concerne aussi le monument à la gloire du héros: il nous attire « vers ce point, point unique où la chose présente (l'objet plastique, la figure figurée) se change en pure présence² ».

Ce qui se joue chez Blanchot, par le rayonnement, la libération de la dissimulation et la présence découverte, c'est aussi, une fois de plus, la question de la visibilité. La gloire, selon lui, ne serait à comprendre autrement que comme un acte accompli par l'être (vocable devant s'entendre à la fois comme un substantif et comme un verbe pleinement actif), pour se faire visible. Le monument coïncide alors avec la définition blanchotienne de la gloire : il est objet concret aspirant à participer à la dynamique de la manifestation de l'être représenté. Il prétend en être le rayonnement et l'émanation, c'est-à-dire la pure monstration. Le monument désire libérer l'être de ce qui le dissimule, il désire le découvrir au regard, le dénuder, afin de le montrer dans sa magnificence enfin révélée. Les propos de Blanchot éclairent d'un jour nouveau les remarques que Falconet adresse à Diderot dans une lettre à propos du monument à Pierre le Grand (fig. 25):

L'exécution du monument auquel je travaille ici sera simple. La Barbarie, l'amour des peuples et le symbole de la Nation n'y seront point. [...] Ajoutez que Pierre le Grand est lui-même son sujet et son attribut ; il n'y a qu'à le montrer. Je m'en tiens donc à la statue de ce héros que je n'envisage ni comme grand capitaine, ni comme conquérant, quoiqu'il le fût sans doute³.

Falconet, en renonçant à représenter Pierre comme un guerrier, en le dépouillant de tous ses attributs accessoires, et en le rendant à l'essentiel, renouvelle profondément la compréhension de l'héroïsme. Le terme de « gloire » est absent de la lettre du sculpteur. Et cependant, cette pure monstration de Pierre le Grand, libéré de tout ce qui n'est pas lui-même, ce Pierre héroïque enfin découvert et montré, n'est-ce pas la manifestation de sa gloire presque au sens

¹ Maurice Blanchot, « Traces », *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 247. Blanchot analyse les formules de Jacques Dupin sur Giacometti.

² *Ibid.*, p. 248.

³ Maurice-Étienne Falconet, Lettre du 26 février 1767 à Denis Diderot, dans Denis Diderot, *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Le Club Français du livre, 1970, p. 492.

où l'entend Blanchot, si surprenante que puisse paraître la rencontre de ce dernier avec Falconet ? Certes un écart demeure, car Blanchot pousse la présence jusqu'à la nudité la plus complète de l'être¹ : l'être n'a rien, ne possède nul attribut, et il n'est rien, il ne s'actualise pas dans une identité. Il s'agit de s'arrêter un pas avant. Chez Falconet, Pierre le Grand demeure bien Pierre le Grand. L'entreprise de Falconet – la pure monstration d'un être héroïque – adossée à la formule de Blanchot et éclairée par celle-ci, sera toutefois tenue provisoirement comme l'essence du monument.

À la triade blanchotienne – être, présence et gloire – s'ajoute alors un quatrième terme, celui d'« intensité » : la présence, au sens le plus plein du terme, est un mode intense d'être ; la gloire, une présence poussée à son degré la plus intense. La représentation monumentale, accomplit une opération sur un être, opération consistant à le montrer, et ce faisant à le densifier, à l'exacerber et à le porter à son paroxysme, en bref, à l'intensifier. L'efficace du monument serait d'accomplir cette opération ontologique sur l'être qu'il représente. Louis Marin, analysant le préfixe re- du verbe re-présenter note d'abord que ce préfixe « importe dans le terme la valeur de la substitution² ». La re-présentation se substitue à ce qui fut présent ici mais qui est dorénavant absent ou présent ailleurs. « Non pas présence, dit-il, mais l'effet de présence. Ce n'est certes pas le même mais tout se passe comme si ce l'était et souvent mieux que le même³ ». Ici réside la deuxième valeur que Louis Marin décèle dans le préfixe re-. Analysant les emplois archaïques du terme dans le domaine du droit, Marin conclut que

Représenter est alors montrer, intensifier, redoubler une présence. Il ne s'agit plus, pour représenter quelqu'un, d'être son [...] ambassadeur, mais de l'exhiber [...]. Le préfixe re- importe dans le terme non plus, comme il y a un instant, une valeur de substitution mais celle d'une intensité, d'une fréquentativité⁴.

Ce préfixe intensif fait de la représentation une présentation intense. La présence est redoublée, accentuée. Ainsi le monument peut-il se comprendre comme participant deux fois de l'intensité : tout d'abord, son intensité est celle du héros montré en effigie ; puis elle est celle du monument lui-même, phénomène de monstration d'un héros rendu visible et proposé au regard. C'était l'enjeu du *Colleone* exalté par Suarès. Le monument se veut l'assertion, l'exacerbation d'un être densifié par le mouvement même de sa monstration.

¹ Maurice Blanchot, « Traces », *op. cit.*, p. 248.

² Louis Marin, *Le Portrait du roi*, *op. cit.*, p. 9

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 10.

CHAPITRE II

Signifier l'histoire : visible lisible, visible efficace

A. Expliquer l'Histoire

Dans une lettre envoyée en 1852 à l'échevin de Louvain, Hugo commente la façade de l'Hôtel de Ville, dont il déplore que les niches soient dépourvues de statues. Il le regrette en particulier, dit-il, pour

une raison d'histoire : un édifice communal ou religieux dont les niches statuaire sont vides est un livre dont les pages sont blanches. Mettre une statue, c'est tracer une lettre. C'est avec ces lettres-là que l'histoire s'écrit¹.

Quant à la façade de l'Hôtel de Ville de Paris, elle regroupait les portraits de cent-huit Parisiens illustres, pour former, disait-on vers 1882, un « Plutarque de pierre² ». Voici énoncée la seconde mission que le XIX^e siècle confie à ses monuments : ils figurent l'Histoire pour l'expliquer. L'effigie ramassée du héros aura la même valeur que le déploiement du récit historique. Les paradoxes de Lessing ne sont pas de mise. Pour le large XIX^e siècle, l'efficace du monument réside alors entièrement en son intelligibilité : il doit être facilement compréhensible afin d'expliquer l'Histoire.

À cet égard, les analyses de Moses Finley sur le mythe peuvent aussi s'appliquer au monument. Finley écrit que « le passé est une masse résistante et incompréhensible de données non dénombrables et non dénombrées. Il ne devient intelligible que lorsque l'on effectue une certaine sélection autour d'un ou de plusieurs centres d'intérêt³ ». Paul Ricœur ne dira pas autre chose, soulignant que la relation de l'homme à son propre passé est une relation incomplète et obscure, et ce en partie à cause de l'éloignement, de la séparation de l'homme quant au passé en question⁴. Finley affirme alors que la fonction du mythe consiste à « rendre le passé intelligible et [à] lui donner sens par sélection d'un petit nombre d'éléments, sur lesquels on concentrerait l'attention⁵ ». Le monument – qui constitue souvent au demeurant une entreprise de mythification de l'Histoire – agit en l'occurrence de manière comparable au

¹ Victor Hugo, lettre du 29 février 1852 à M. de Luesemans, citée par Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, P.U.F., coll. « Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines - Université de Grenoble », 1962, p. 501. Hugo signale aussi qu'il regrette le vide des niches pour « une raison d'art », car ces vides sombres dessinant des lignes horizontales nuisent « au jeu vertical splendide » de l'édifice.

² Cité dans June Hargrove, *Les Statues de Paris, la représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Anvers, Fonds Mercator et Paris, Albin-Michel, 1989, p. 109.

³ Moses Finley, « Mythe, mémoire, histoire », *Mythe, mémoire et histoire, les usages du passé*, trad. Jeannie Carlier et Yvonne Llavaor, Flammarion, 1981, p.12.

⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 511.

⁵ Moses Finley, « Mythe, mémoire, histoire », p. 12.

mythe. Dans la masse chaotique et labile du passé, où tout est mêlé, et où rien n'est visible ni compréhensible, il sélectionne un élément qu'il érige à la manière d'un repère, de sorte à tout réorganiser autour. Ainsi, le monument de Falconet à Pierre le Grand propose de comprendre l'histoire de la Russie selon deux grandes périodes : avant le règne du grand tsar, le chaos, puis, à partir de son règne, l'harmonie d'un pays fermement édifié qui se prolonge dans l'œuvre de Catherine II.

Nombreux sont ceux qui, à l'instar de Patrick Talbot, déplorent « les interprétations contestables ou l'usage sélectif du passé que toute entreprise de commémoration officielle ratifie¹ ». Le monument éluderait la complexité inhérente à l'Histoire pour en proposer des lectures partielles et partiales. Il ne s'agit pourtant nullement à nos yeux de condamner la simplification de l'Histoire opérée par le monument, mais d'en prendre acte comme d'une opération dans une certaine mesure nécessaire pour permettre à une collectivité donnée de définir un sens aux événements qui lui sont cruciaux. Le monument est une manière de redire le passé, de le raconter afin de l'interpréter et de lui donner, littéralement, une *forme*. Kirk Savage explique comment le monument remodèle l'Histoire, la coule au moule (le verbe qu'il emploie étant « to mold », terme de fonderie), pour lui donner l'Histoire la forme juste et droite qui doit être la sienne². Le monument, en particulier au XIX^e siècle, possède alors la potentialité de transformer l'Histoire en une chronique d'exploits historiques. Les ouvrages de James Edward Young sur les mémoriaux de la Shoah, en particulier *The Texture of Memory* (1993), insistent sur la nécessité dans laquelle les nations se trouvent de s'expliquer leur passé à elles-mêmes³. Cette formule éclaire remarquablement la mission du monument. Celui-ci constitue donc l'un des moyens à la disposition d'une société donnée pour poser des questions au passé, et donner une forme à ce qui sans cela demeurerait informe, chaotique et labile, glissant hors de la mémoire, oublié. À cet égard, le terme « Denkmal », désignant en allemand le monument, est très riche de significations. Le monument, ce n'est pas seulement ce qui fait mémoire d'un événement, mais ce qui incite à penser cet événement. Cette fonction est elle aussi inscrite dans l'étymon latin *monumentum*, signifiant « ce qui avertit », « ce qui appelle » et « ce qui incite à penser » tout autant que « ce qui fait se souvenir ». Sergiusz Michalski souligne que dans la foulée de la construction de monuments commémorant l'holocauste et la Seconde Guerre mondiale, de nouveaux termes allemands ont fleuri, tels « Gedenkmal » ou « Denkzeichen », constituant ostensiblement les monuments en signes destinés à faire réfléchir. Ces nouveaux monuments reposent sur un effort de compréhension de la part du regardeur. Ils sollicitent de sa part une compréhension conceptuelle du procédé de représentation, de signifiante, d'allusion complexe à un référent. Ils le poussent à se

¹ Patrick Talbot, « Postface », dans Jean-Christophe Bailly, Jean-François Poirier, Jean-Luc Nancy *et al.*, *Art, mémoire et commémoration*, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Nancy, Éditions Voix Richard Meier, p. 153.

² Kirk Savage *Standing Soldiers, Kneeling Slaves. Race, War and Monument in Nineteenth-Century America*, Princeton University Press, 1997, p. 4 : « The impulse behind the public monument was an impulse to mold history into its rightful pattern. And history was supposed to be a chronicle of heroic accomplishments ».

³ James Edward Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials Meaning*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993, p. 2.

demander, par exemple, ce que signifie le cheminement sur une allée formée de pierres gravées chacune au nom d'un cimetière juif détruit dans le passé en Allemagne, sachant que ces pierres sont retournées, et que leurs noms demeurent invisibles...¹ De tels monuments forment, métaphoriquement, des pierres d'achoppement pour la pensée. Ils obligent le passant déstabilisé à ralentir le pas et s'arrêter pour réfléchir, afin de ne pas trébucher.

Les monuments de la meilleure sorte posent des questions au passé, et se constituent en dispositifs permettant de construire non pas *la seule* signification de ce passé mais *une* signification possible. En revanche, lorsque le monument est à son pire, il cesse de poser des questions, et propose à la place une réponse définitive qui refuse d'être contredite. Ainsi en va-t-il en particulier des monuments des régimes totalitaires.

1. Le monument absent et l'obscurcissement de l'Histoire

Certains monuments déforment à dessein l'histoire. Cependant, de manière réciproque, l'absence de monument peut constituer un crime. Au fur et à mesure que s'écoule un XX^e siècle tristement scandé par les massacres, les guerres, les génocides et les arrestations de masse, la littérature dénonce le scandale de telles absences. Deux vers du poète russe Ritali Zaslavski le proclament : « l'absence de monument / est sans doute un monument à quelque chose² ». L'absence de monument indique le mensonge sur l'histoire, et le refus d'admettre qu'un événement soit survenu. De telles lacunes attestent à la fois un crime ancien, et la volonté coupable de dissimuler celui-ci dans le présent. L'absence, délibérément organisée par les sphères du pouvoir, laisse transparaître un désir autoritaire de nier le passé, de reconfigurer l'histoire, d'organiser l'amnésie et de manipuler la mémoire. Si un événement crucial et douloureux ne possède pas de monument pour le commémorer, cet événement demeure plongé dans l'incompréhensible et l'informe. La collectivité ne peut s'en emparer. Mémoires à la Shoah partout en Europe, et plus particulièrement en Allemagne jusqu'au cœur même de Berlin, mémoires au *Holodomor* en Ukraine³ témoignent du besoin d'admettre l'horreur pour vivre en paix avec le passé. La présence visible des monuments est nécessaire pour donner forme à un événement et le faire exister dans les consciences. Elle est nécessaire à l'intelligibilité de l'Histoire par les sociétés qui en héritent. C'est ce que démontrent *a contrario* les textes qui s'attaquent au scandale de l'absence de monuments, de Hugo à Aragon, en passant par le poète indien Arun Kolatkar. De ces dénonciations, le poème

¹ Sergiusz Michalski, *Public Monuments, Art in Political Bondage*, op. cit., p. 204. Le monument complexe ici décrit, intégrant des éléments de ritualité, est celui conçu par Jochen Gerz, avec le Projektgruppe Mahnmal, HBK Saar. Il s'intitule *2 146 pierres – Mémorial contre le racisme* et fut construit de 1990 à 1993 dans la cour d'honneur du château de Saarbrücken. Michalski analyse ce monument p. 180-183.

² Ritali Zaslavski, « Я с Анной Франк сидел на чердаке » [« Is a Annoï Frank sidel na tcherdake »] [Je me cachais avec Anne Franck au grenier], *Эхо Бабьего Яра [Ekho Babiego Iara]*, p. 37, cité par Annie Épelboin et Assia Kovriguina, *La Littérature des ravins. Écrire sur la Shoah en URSS*, Robert Laffont, 2013, p. 25.

³ Le terme *Holodomor* (« голодомор ») désigne littéralement l'« extermination par la faim » qui fut organisée en Ukraine par le pouvoir soviétique dans les années 1930. Il est généralement traduit en français par « grande famine ».

d'Evgueni Evtouchenko intitulé « Babi Yar » (1961) constitue le très célèbre emblème :

Бабий Яр

Над Бабьим Яром памятников нет.
Крутой обрыв, как грубое надгробье.
Мне страшно.
Мне сегодня столько лет,
как самому еврейскому народу.

Babi Yar

Sur le ravin de Babi Yar, il n'y a pas de monument.
La pente raide y tient de plaque funéraire.
Je suis effrayé.
J'ai aujourd'hui l'âge
qui est celui du peuple juif¹.

Comment voir l'absence ? Il faut un poème pour attirer l'attention sur ce qui n'est pas. Le premier vers d'Evtouchenko, dans sa grande simplicité, dénuce la terrible et scandaleuse absence, en clouant fortement à la fin la négation (« нет »). Ce mot aurait pu ouvrir le vers. Il l'achève, tombant ainsi sous l'accent, ce qui confère à la phrase un rythme fortement descendant et une tonalité déplorative. La syntaxe est brutale dans son objectivité constative qui supprime le verbe. Notons que le terme « надгробие » ne désigne pas une simple plaque comme l'indique la traduction, mais un ensemble funéraire très orné, comme celui qu'on destine aux tombeaux des rois. L'adjectif « грубый » signifiant « frustré, grossier », « rudimentaire », « fabriqué de manière rapide » introduit donc une discordance avec la préciosité qu'implique le « надгробие ». À la place du monument commémoratif attendu, objet plein, saillance s'élevant à la verticale, on découvre la forme inverse, le vide béant du ravin, comme une immense fosse ouverte. Le précipice creuse un monument en négatif.

Evtouchenko fit lecture devant 1200 personnes de ce texte explosif où il s'identifiait au Christ en croix et à Anne Franck, le 16 septembre 1961, lors de l'une des soirées de l'amphithéâtre du Musée polytechnique de Moscou où de jeunes poètes (dont Andreï Voznessenski) tentaient de faire entendre leurs voix pour secouer les dogmes de leurs aînés. C'est à Babi Yar (littéralement, le « Ravin des bonnes femmes »), situé dans un faubourg de Kiev, que se déroula l'épisode le plus meurtrier de l'Holocauste en URSS. Ce que les historiens nomment la « Shoah par balles » est infiniment moins bien connu du grand public que l'extermination dans les camps, alors même qu'elle fit encore plus de victimes. Le 29 et

¹ Evgueni Evtouchenko, « Babi Yar », *Œuvres choisies*, t. I, Moscou, Khoudojestvennaïa literatoura, 1980, p.309-311. Première publication dans *Literatournaïa Gazeta (La Gazette littéraire)*, le 19 septembre 1962. La traduction française est celle citée par Annie Épelboin et Assia Kovriguina, *op. cit.*, p. 86. Elle diffère dans sa tonalité de la traduction notoire de Katia Granoff dans son *Anthologie de la poésie russe*, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 522-523 :

Il n'est au Babi Yar sur tant et tant de tombes
Pas d'autre monument que ce triste ravin.
J'ai peur... Quel poids ici sur mes épaules tombe !
Ô peuple juif, vraiment, j'ai ton âge soudain.

La traduction qui épouse le mieux l'âpreté de la première strophe d'Evtouchenko demeure à nos yeux celle de Jacques Burko, y compris dans sa disposition typographique :

Non, Babi Yar n'a pas de monument.
Le bord du ravin, en dalle grossière.
L'effroi me prend.
J'ai l'âge en ce moment
Du peuple juif.

<http://www.pulrulczyk.net/mapage12/babi-yar-trad.-j.burko.pdf>, consulté le 1^{er} février 2014.

30 septembre 1941, d'après le rapport officiel du commandement allemand, 33 771 Juifs furent fusillés et jetés dans le précipice transformé en une immense tombe collective. Ce chiffre terrible est pourtant largement inférieur à celui que les historiens avancent aujourd'hui, puisqu'en quelques semaines, c'est toute la population juive de Kiev qui disparut au fond du ravin¹. À la fin des années 1950, les autorités ukrainiennes décidèrent de combler le ravin et de modifier la topographie des lieux, en les baptisant d'un nouveau nom, de sorte à éradiquer toute possibilité de se souvenir du massacre. Ce geste du gouvernement, détruisant le lieu, constitue l'antithèse du monument que l'on érige pour qu'il proclame : « cela a eu lieu ici ».

Le courageux poème d'Evtouchenko affirmait soudain l'existence du génocide des Juifs ukrainiens par les Nazis, et, de manière corollaire, l'occultation négationniste de ce massacre par les gouvernements ukrainien et russe en raison d'un antisémitisme soviétique qui refusait de s'avouer². Vassili Grossman dénonce lui aussi cet antisémitisme dans *La Paix soit avec vous, notes de voyage en Arménie* (1962), de manière très strictement contemporaine à la tentative d'Evtouchenko. Dans ses *Mémoires*, Chostakovitch se rappelle alors son bouleversement à la lecture de « Babi Yar » :

Les Allemands, puis les autorités ukrainiennes ont essayé de détruire le souvenir de Babi Yar. Mais, après le poème d'Evtouchenko, il devint évident que les hommes n'oublieraient jamais Babi Yar. C'est en cela que réside la force de l'art. Avant le poème d'Evtouchenko, beaucoup de gens savaient ce qu'était Babi Yar, mais ils se taisaient. Une fois qu'ils eurent lu le poème, le silence fut rompu. L'art, c'est la rupture du silence³.

La force d'impact des vers d'Evtouchenko s'amplifia encore lorsque Chostakovitch mit le poème en musique, dans le premier mouvement de sa *Treizième Symphonie*, dite *Symphonie de Babi Yar*⁴. Des milliers de personnes apprirent par cœur le texte d'Evtouchenko, qui représentait aussi l'espoir, rapidement déçu, d'un dégel. L'onde de choc se propagea à travers tout le pays, jusqu'en occident. Au TNP, Jean Vilar fit ainsi faire lecture du poème dans sa traduction française. Dans le cas de Babi Yar, le cri du poème fut entendu.

En Pologne, la forêt de Katyń constitue le théâtre d'un autre terrible massacre où, selon les chiffres des historiens, 21 857 victimes furent abattues d'une balle dans la nuque et jetées dans des charniers. Au printemps 1940, la police d'État soviétique (le NKVD) élimina ainsi tous les Polonais qui auraient pu se montrer en principe hostiles à l'instauration du

¹ Annie Épelboin et Assia Kovriguina, *La Littérature des ravins*, op. cit., p. 84. Tous les renseignements concrets concernant l'histoire de Babi Yar et du poème d'Evtouchenko sont tirés de cet ouvrage, p. 84-90. Les autorités poussèrent Evtouchenko à édulcorer la brutalité de son poème. Le lendemain de la publication en revue du poème, le rédacteur de la *Gazette littéraire*, Valéri Kossopolapov fut limogé.

² En 1961, on ne parlait pas encore de négationnisme. Ce terme fut créé en 1987 par Henri Rousso (*Le Syndrome de Vichy*, Éditions du Seuil, 1987, 2^{ème} édition 1990, p. 176-183). Il semble que dans le cas de Babi Yar, il puisse être employé dans sa plus stricte acception.

³ Dimitri Chostakovitch, *Témoignage. Les mémoires de Dimitri Chostakovitch*, propos recueillis par Salomon Volkov, 1979, New York. Traduction française : André Lischke, Albin Michel, 1980, p. 199-200, cité par Annie Épelboin et Assia Kovriguina, *La Littérature des ravins*, op. cit., p. 89.

⁴ Sur l'histoire de la mise en musique de « Babi Yar », et sur le changement des paroles imposé par les autorités à Chostakovitch, voir Félix Roziner, « La musique russe des années 1950 aux années 1980 », dans Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe*, t. III, vol. 3, « Le XX^e siècle. Gels et dégels », Fayard, 1990, p. 800-802.

communisme dans leur pays : officiers, mais aussi étudiants, médecins, ingénieurs, professeurs, membres de l'élite politique. Les Russes attribuèrent obstinément aux troupes allemandes ces assassinats, et ce n'est que très progressivement, à partir des années 1990, qu'ils commencèrent à reconnaître, à contre cœur, leur responsabilité. En 2015, la Russie demeure encore très réticente à rendre des comptes sur Katyń. Un texte du poète polonais Zbigniew Herbert intitulé « Les Boutons », datant du début des années 1990, évoque à la fois le crime atroce et son occultation, en s'emparant, comme le faisait Evtouchenko, de la figure de l'absence du monument :

Guziki*Pamięci kapitana Edwarda Herberta*

Tylko guziki nieugięte
przetrzymały śmierć świadkowie zbrodni
z głębin wychodzą na powierzchnię
jedyne pomniki na ich grobie

są aby świadczyć Bóg policzy
i ulituje się nad nimi [...]

i dymi mgłą katyński las

tylko guziki nieugięte
potężny głos zamilkłych chórów
tylko guziki nieugięte
guziki z płaszczy i mundurów

Les Boutons*À la mémoire du capitaine Edward Herbert*

Seuls les boutons inflexibles
témoins survivants du crime
montent des profondeurs à la surface
l'unique monument sur leur tombe

ils témoignent Dieu fera les comptes
et les prendra en compassion [...]

la forêt de Smolensk s'embrume

seuls les boutons inflexibles
des chœurs muets la voix puissante
seuls les boutons inflexibles
boutons des vareuses et des sangles¹

Avec une rare pudeur, le poème suggère les fosses communes. Le poème d'Evtouchenko nommait dès le titre le lieu du massacre, puis en répétait le nom. Chaque mot du poème devait donc être lu en fonction de cette référence au crime terrible sur lequel aucune hésitation ne pouvait avoir lieu, le texte parlant explicitement des milliers de tués, du sang, des viols. Rien de tout cela chez Herbert. Il faut attendre le douzième vers d'un poème qui en compte seize pour entendre le nom de Katyń (traduit par « forêt de Smolensk » par Jacques Burko), nom devenu emblématique des crimes de l'URSS envers la Pologne. La référence au massacre est pourtant présente au début du poème, mais sur un mode plus secret, à travers la dédicace. Le capitaine Edward Herbert, oncle du poète, fut en effet au nombre des victimes de Katyń, comme l'explique une note de Jacques Burko. L'absence ici est double : elle est certes celle du monument qui avouerait le crime, mais aussi celles des cadavres, hélas décomposés dans l'humus. Des petits boutons imputrescibles témoignent et accusent. La substitution de ces objets humbles et quotidiens à l'architecture officielle est poignante.

Le roman de Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli* (1978), fait lui aussi œuvre de dénonciation. Cette fois il ne s'agit pas de déplorer l'absence d'un seul monument précis, mais de s'indigner des disparitions au pluriel de tous les monuments du peuple de Bohême

¹ Zbigniew Herbert, « Guziki », *Rovigo* [1992], *Épilogue de la tempête, Œuvres poétiques complètes*, t. III, édition bilingue, trad. Brigitte Gautier, Paris, Le Bruit du temps, 2014, p. 142. Traduction française citée : *Élégie pour le départ* suivi de *Rovigo* [1990-1992], trad. Jacques Burko, Nantes, Le Passeur, Cecofop, 2000, p. 102.

(Kundera nommant ainsi en ces pages la Tchécoslovaquie). Dès le titre, la notion d'oubli émerge comme la catégorie essentielle permettant de comprendre le totalitarisme. À mesure que se déploient les sept récits constituant cette œuvre, cette catégorie va en s'élargissant. Kundera montre comment le pouvoir en Bohême agence l'oubli tant pour les individus qu'au sein de la société dans son ensemble. Le problème est posé dès le tout début du roman : « On est en 1971 et Mirek dit : « la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli¹ ». Prague est une ville sans mémoire, amnésie dont Kafka se faisait le prophète en ces œuvres². Les historiens sont chassés des instituts scientifiques et universités par le régime de Husak³. Le roman forme alors une manière de fugue sur l'oubli, dont la disparition de monuments détruits volontairement par le pouvoir constitue l'un des nombreux motifs. Cette absence indique les effacements volontaires et successifs de la mémoire, non seulement par les Communistes, mais par tous leurs prédécesseurs :

Dans les rues qui ne savent pas comment elles se nomment rôdent les spectres des monuments renversés. Renversés par la Réforme Tchéque, renversés par la Contre-Réforme autrichienne, renversés par la République Tchécoslovaque, renversés par les communistes ; même les statues de Staline ont été renversées. À la place de tous ces monuments détruits, des statues de Lénine poussent aujourd'hui dans toute la Bohême par milliers, elles poussent là-bas comme l'herbe sur les ruines, comme les fleurs mélancoliques de l'oubli⁴.

Ces lignes entrelacent des images que Kundera reprend dans les pages alentour en les infléchissant. Il a précédemment développé le motif de la rue dont, alors qu'elle demeurerait toujours identique, « on [...] changeait le nom, sans cesse, on [...] lavait le cerveau pour l'abêtir⁵ ». L'explication a été avancée quelques lignes plus haut : « les rues [de Prague] sont des rues sans nom ou portent un autre nom qu'hier, car le nom est une continuité avec le passé⁶ ». Kundera introduit ensuite les « spectres des monuments passés erra[nt] autour de l'estrade » où se tient « le Président de l'oubli⁷ ». L'image des monuments à Lénine détruisant la mémoire de la Bohême à la manière de mauvaises herbes maléfiques revient dans une parenthèse, où Kundera chuchote : « On dit que pour chaque historien, mystérieusement comme dans un conte de fées, un nouveau monument à Lénine a poussé quelque part en Bohême⁸ ». Lorsque les statues de Lénine sont comparées aux fleurs et mauvaises herbes, il ne s'agit en rien d'une simple image de la prolifération. En Kundera s'empare d'une image fixée par la tradition littéraire, et notamment par les romantiques : celle de l'herbe chétive érodant les plus forts monuments et réduisant leur vanité en poussière. On lit dans *René* de Chateaubriand (1802) cette description des ruines antiques :

¹ Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli* [1978], trad. François Kerel revue par l'auteur, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1985, p. 10. Milan Kundera ayant revu la traduction en français de ses propres romans, le texte français a désormais valeur d'original.

² *Ibid.*, p. 225.

³ *Ibid.*, p. 228.

⁴ *Ibid.*, p. 226-227.

⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, p. 265-266.

⁸ *Ibid.*, p. 228.

les palais sont ensevelis dans la poudre et les mausolées des rois cachés sous les ronces. Force de la nature et faiblesse de l'homme ! Un brin d'herbe perce souvent le marbre le plus dur de ces tombeaux, que tous ces morts, si puissants, ne soulèveront jamais !¹

La statue de Lénine devient comme l'herbe destructrice de l'amnésie, qui attaque les constructions de la mémoire et les fait sombrer dans l'oubli. Le monument de substitution, dissimulant l'absence de monuments plus anciens, est une puissance d'effacement. Les monuments de Lénine, en propageant l'oubli et éradiquant la mémoire nationale de la Bohême, rejoignent l'armée agressive des statues baroques du Pont Charles. Ces statues furent érigées par les Jésuites qui tentèrent d'inculquer au peuple la foi catholique après la défaite de la Réforme tchèque en 1621:

Ces milliers de saints pétrifiés qui vous regardent de toutes parts, et vous menacent, vous épient, vous hypnotisent, c'est l'armée frénétique des occupants qui a envahi la Bohême il y a trois cent cinquante ans pour arracher à l'âme du peuple sa foi et sa langue².

Ainsi, ce n'est pas seulement l'absence de monument qu'une nation doit redouter, mais aussi les monuments de substitution, qui font œuvre de contre-commémoration.

2. Le poème peut-il combler l'absence du monument ? Le cas du poème-mémorial d'Andreï Voznessenski

Andreï Voznessenski propose, dans sa poésie de la fin des années 1980, quelques monuments qui doivent servir à contrer ces stratégies de propagation délibérée de l'oubli par manque de commémoration. Le titre d'un autre poème de Zbigniew Herbert, « Trois poèmes de mémoire », rappelle que poésie et mémoriaux sont tous affaire de mémoire, même si celle-ci est toujours extrêmement fragile³. Lorsque l'absence du monument se fait sentir, le poème peut s'y substituer pour faire à son tour mémoire, du moins pour un temps. Ce relai ne peut être que provisoire. Lorsque le poème dénonce l'absence, il n'appelle pas à construire seulement un monument avec des mots dans l'espace du texte, mais espère aussi agir sur le monde factuel, afin que soit réparé l'oubli.

Le poème accomplit d'autant mieux cette fonction de relai mémoriel lorsqu'il décrit un monument possible⁴. Dans « Mon projet de monument aux victimes des répressions »

¹ François-René de Chateaubriand, *René* [1802], *Œuvres romanesques et voyages* t. I, éd. Maurice Regard, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 122. Pour d'autres exemples de la destruction des monuments et statues par la végétation voir *infra*, chapitre IV, et tout particulièrement notre analyse des sonnets « Oubli » et « Sur un marbre brisé » de Heredia.

² *Ibid.*, p. 226.

³ Zbigniew Herbert, « Trzy wiersze z pamięci ». Traduction française : « Trois poèmes de mémoire », *Corde de lumière* [1956], *Œuvres poétiques complètes* t. I, trad. Brigitte Gautier, Le Bruit du temps, 2011, p. 29-33. Voir *infra*, chapitre VII.

⁴ Sur cette question, voir l'ouvrage de Lucie Taïeb, *Territoires de mémoire. L'écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2012, qui explore, à partir des œuvres de Nelly Sachs, d'Edmond Jabès et de Juan Gelman, la possibilité de considérer le poème comme un mémorial. Si l'inspiration de ce livre est née de la rencontre avec le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Berlin (œuvre de Peter Eisenman et de Buro Happold inaugurée en 2005), la perspective de Lucie Taïeb n'est toutefois pas d'étudier la manière dont le poème pourrait prendre pour modèle le mémorial dans sa réalité concrète.

(1987), Voznessenski désire bâtir le monument directement dans les consciences, en antidote à l'effacement de l'histoire. Il conçoit ce monument comme un « réveil-matin commémoratif, œuvre monumentale nous réveillant », sonnait l'alerte pour les mémoires endormies. Le vers qui présente cette image audacieuse bégaie, répétant la même chose avec des mots presque similaires (« Мемориальный будильник - будящий монумент »). Même un poème consacré aux victimes des répressions staliniennes laisse poindre à travers la gravité du sujet de légères touches d'humour :

Мой проект памятника жертвам репрессий

Ни пирамиды Хеопса. Ни пантеоны Рима.
Вижу огонь пульсирующий над городом на виду.
Каждую пусть секунду загорается новое Имя.
30 миллионов секунд в году.

3 марта в полночь зажжется секунда Табидзе,
в 9.15 молнией мигнет Мандельштам,
крестьянин Ребров секундой успеет перекреститься,
и шестилетняя Даша секунду будет дышать.

Я вижу этот памятник не в пространстве - во времени.
Мемориальный будильник - будящий монумент.
Пускай, хотя бы секунду побудет Бергольц беременной.
Миллион секунд безымянных прольется дождем комет.

Пусть по секунде Даши самолеты сверяют скорости.
Пускай грядущую сволочь предостережет пример.
Я хочу поставить памятник не во времени, а в совести.
Счет идет на секунды. Совесть - секундомер.

1987

Monument aux victimes des répressions

Ni pyramide de Chéops. Ni panthéon de Rome.
Je vois un feu scintillant
sur la ville bien en vue.
Qu'à chaque seconde
s'embrase un Nom nouveau.
Trente millions de secondes en un an.
Le 3 mars à minuit flamboiera
la seconde de Tabidzé,
À 9h15 en un éclair
fulgurera Mandelstam,
Le paysan Rebrov en une seconde
aura le temps de se signer,
Et Dacha, six ans,
l'espace d'une seconde respirera.
Je vois ce monument
non dans l'espace, mais dans le temps.
Réveil-matin commémoratif,
œuvre monumentale nous réveillant.
Ne serait-ce qu'une seconde,
que Bergholtz enceinte soit là.
Un million de secondes anonymes
se déverseront en une pluie de comètes
Que les avions règlent leur vitesse
sur la seconde de Dacha.
Que cet exemple soit une mise en garde,
pour le salaud à venir.
Je voudrais ériger un monument
non dans le temps
mais dans la conscience.
Le décompte des secondes est en marche.
La conscience est le chronomètre¹.

Voznessenski propose un étonnant monument lumineux : pour chaque personne commémorée, un projecteur s'allume le temps d'une seconde. L'accumulation de ces brefs flashes électriques dure une année complète. Le monument, intervention sur le temps qu'il marque et commente, s'apparente donc certes à un réveil, mais aussi à une horloge astronomique. Le verbe « мигнуть », désignant aussi bien le clignotement d'une lumière qui

¹ Andreï Voznessenski, « Мой проект памятника жертвам репрессий » [«Moy proyekt pamiatnika jertvam repressij»] [1987], *Аксиома самоиска*, [Aksioma samoiska], Moscou, Ikpa, 1990, p. 91. Traduction française : « Monument aux victimes des répressions », *Boîte noire*, trad. Christine Lutz, adaptation d'Alain Bosquet, maquette de Joëlle Leblond, Grasset, 1990, p. 17. En 1995, Saint-Petersbourg a été dotée d'un *Mémorial aux victimes des purges staliniennes* répondant en quelque sorte au dessein de Voznessenski. Cette œuvre de Mikhaïl Chemiakine prend la forme d'un étrange sphinx de bronze dont une tête de mort perce le visage.

s'allume que le passage des secondes sur un réveil assure la convergence de la lumière et du temps. La succession des secondes lumineuse, à la manière d'une trotteuse qui se meut, confère une urgence à l'acte commémoratif qui doit s'accomplir dans la précipitation. C'est là une manière de souligner le nombre terrible des victimes dont une année entière suffit à peine à prononcer chacun des noms. Le monument reprend, en l'infléchissant, la tradition fermement ancrée dans les pays de l'Est de disposer dans la rue de petites bougies en l'honneur des défunts, mais lui donne une tournure plus moderne en passant par la lumière électrique. Se laisse ici entrevoir la parenté revendiquée par Voznessenski avec le Zaoum de Khlebnikov et avec le futurisme. Ce dispositif ne dénote pas dans l'œuvre d'un poète qui imagine à plusieurs reprises des monuments aux formes très inventives, à la manière des monuments de lumière proposés par Apollinaire et les Surréalistes¹.

Ce poème prolonge un texte qui le précédait dans le recueil, « Liturgie des ans », où le seul monument qui demeure est constitué par « la boîte noire de l'âme » (« черный ящик души »)². Voznessenski s'interroge sur les justes formes que peut prendre la mémoire des souffrances de son peuple. Il montre l'âme en proie à la douleur de l'obscur, au souvenir d'une catastrophe généralisée. Cette âme, comme la boîte noire des avions, devient la machine à enregistrer la calamité meurtrière pour en garder la mémoire indélébile. La boîte noire, évoquant la forme d'un monument, se matérialise dans l'édition française par un carré noir venant ponctuer la fin de certains poèmes. Cette boîte noire où regarde un enfant qui demande craintivement ce qu'elle contient, ce sont aussi les cercueils de zinc des soldats soviétiques morts en Afghanistan, ou encore le téléviseur que fixent les peuples assis dans leur fauteuil.

L'humanité est entrée dans une nouvelle ère, où elle ne fait que survivre au désastre. Désormais on n'élèvera plus des monuments aux héros, mais des mémoriaux aux victimes. La commémoration concerne maintenant ceux qui souffrent de l'Histoire, et non plus ceux qui la font. Arthur Danto met vigoureusement en lumière ce qui distingue monuments et mémoriaux :

Nous érigeons des monuments afin de nous souvenir pour toujours, et des mémoriaux pour ne jamais oublier. Ainsi, nous avons le *Washington Monument* mais le *Lincoln Memorial*. [...] Très peu de nations élèvent des monuments à leur défaites, mais beaucoup construisent des mémoriaux à leurs défunts vaincus. Les monuments rendent perpétuellement présents les héros et les triomphes, les victoires et les conquêtes, et les font participer à la vie. Le mémorial est une zone d'exception, exclue de la vie, une enclave ségréguée où nous honorons les morts. Avec les monuments c'est nous-mêmes que nous honorons. [...] Le paradoxe du Mémorial des

¹ Dans *O* [1981], essai qu'il consacre au sculpteur anglais Henry Moore, Voznessenski se présente en train de construire un monument à la gloire du langage, et plus spécifiquement, des mots disparus. Il souhaiterait construire ce monument en lumière concentrée, mais se contente de papier, clous, fil de nylon et colle artisanale pour fabriquer la maquette. Andreï Voznessenski, *Incontrôlable*, suivi de *O*, trad. Léon Robel, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1983, p. 195-197.

² Andreï Voznessenski, *Boîte noire*, op. cit. 1990, p. 11. Dans le préambule, Alain Bosquet explique qu'il était nécessaire d'adapter la poésie de Voznessenski, en raison des jeux sur le signifié qui y abondent, mais aussi à cause de nombreuses allusions aux acteurs de la vie quotidienne en URSS, inconnus hors de ce territoire. Ce poème, radicalement transformé et très écourté quant à l'original russe, fait les frais d'une telle adaptation.

vétérans du Vietnam à Washington consiste en ce que nous n'aurions pas gardé la mémoire des morts ou des portés disparus si nous avions gagné la guerre et construit un monument à la place¹.

Il faut toutefois remarquer que la terminologie usuelle ne reflète pas la distinction de Danto. Voznessenski nomme « monument » le mémorial qu'il bâtit, alors même qu'il a conscience de devoir se démarquer des glorieuses constructions monumentales du passé, Panthéon de Rome ou Pyramide de Chéops (qu'Horace prétendait dépasser et que Derjavine prenait pour modèle²). Par la formule « Je voudrais ériger un monument » (« Я хочу поставить памятник »), qui apparaît à la fin du poème, Voznessenski convoque le souvenir de toute une tradition poétique russe, avec laquelle Brodsky joue lui aussi constamment. Toutefois, si Derjavine et Pouchkine pouvaient s'écrier au premier vers de leurs poèmes respectifs, « J'ai érigé un monument à moi-même » (« Я памятник себе воздвиг »), réécrivant ainsi Horace³, il est impossible pour Voznessenski de prétendre au même orgueil triomphant, ou même de parler à l'actuel. La transformation de la formule consacrée et sa migration en fin de poème indiquent la timidité avec laquelle doit désormais s'énoncer le désir de monument.

Ce « Projet de monument » s'inscrit dans un courant de renouveau des formes de la monumentalité, suite aux grandes catastrophes du milieu du XX^e siècle⁴. Pour commémorer les victimes des guerres, des génocides, des répressions, les formes traditionnelles de la monumentalité sont devenues inadéquates. Les nouveaux monuments-mémoriaux ne glorifient pas un unique héros mais commémorent de très nombreuses victimes, présentées collectivement. Ils prennent souvent l'apparence de longues listes de noms, pour lesquels il faut trouver des solutions formelles⁵. De fait, le *Monument aux victimes des répressions* de

¹ Arthur Danto, « The Vietnam Veterans Memorial », *The Nation*, 31 août 1986, p. 152. Trad. C.G.

² La toute première traduction en russe de l'ode d'Horace (III, 30) fut le fait de Lomonosov en 1747. Il rendit les célèbres premiers vers « Exegi monumentum aere perennius » par ces mots « Я знак бессмертия себе воздвигнул », c'est-à-dire, « J'ai élevé un signe d'immortalité à moi-même ». Gavril Derjavine s'appropriera l'ode et en donna une version accommodée au contexte russe, chantant la géographie slave, intitulée « Monument » [« памятник », 1796]. Traduction française : Louis Aragon dans *La Poésie russe*, Elsa Triolet (éd.), Seghers, 1965, repris dans Anita Davidenkoff, *Derjavine, un poète russe dans l'Europe des Lumières*, Institut d'études slaves, 1994, p. 229. Pouchkine à son tour donna sa propre version de l'ode horacienne, dans un poème sans titre qui est aussi une parodie de Derjavine et qui porte en exergue les mots « exegi monumentum ». Alexandre Pouchkine, *Poésies*, trad. Louis Martinez, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, p. 175-176.

³ Sur les appropriations successives de l'ode d'Horace par la littérature russe, voir *infra*, l'analyse du poème « Le Monument » de Brodsky, à la fin de notre chapitre II.

⁴ Voir les chapitres « In Quest of a New Heroic Form » et « Invisibility and Inversion » dans Sergiusz Michalski, *Public Monuments*, op. cit. p.154-189. Voir aussi les livres de James Edward Young, *The Texture of Memory*, op. cit., et *At Memory's Edge : After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2000.

⁵ *Le Monument aux Juifs d'Europe assassinés* de Berlin comprend une « Salle des noms », où les noms de tous les disparus, parfois accompagnés d'une courte biographie, sont lus à haute voix par un enregistrement. Il faut plus de six ans, sept mois et vingt-sept jours pour parvenir au bout de cette lecture. Le mémorial aux Juifs hongrois victimes de la Shoah, intitulé *l'Arbre de vie*, œuvre d'Imre Varga inaugurée en 1991 à la Grande Synagogue de Budapest constitue l'exemple d'une solution formelle radicalement différente. Le monument se constitue d'une arche de granit sombre, portant la forme des tables de la loi évidées, et d'un saule pleureur d'acier (fig.1). Sur chaque feuille de l'arbre, le nom de l'un des 60 000 Juifs hongrois assassinés est inscrit. Les branches, jaillissant comme le jet d'une fontaine, conservent assez de finesse et de souplesse pour être agitées par le vent (fig.2).

Voznessenski se constitue des noms de ces victimes et s'apparente à autant de pierres tombales portant des épitaphes réduites à l'extrême. Il porte les noms fameux des poètes Mendelstam et Olga Bergholtz, le nom quelque peu oublié du poète géorgien Titsian Tabitzé, ami de Pasternak (lequel fut l'un de maîtres de Voznessenski), les noms enfin demeurant obscurs au lecteur du « paysan Rebrov » et de Dacha, peut-être des camarades de l'auteur. Avec la fillette de six ans, emblème de la vulnérabilité, un pathétique fugace infiltre le poème. Cette victime, la plus innocente de toutes, doit devenir l'étalon où régler la vie, et elle se fait nouvelle mesure pour l'existence : « Que les avions règlent leur vitesse / sur la seconde de Dacha ». Les noms de Rebrov et de Dacha deviennent alors des images du martyr collectif subi par tous ceux que la déportation transforme en anonymes. Le dessein du *Monument aux victimes* est à la fois modeste et crucial : il s'agit simplement de redonner un nom à ceux qui en ont été dépourvus par la catastrophe, et de maintenir ces noms, pour une seconde à peine, si brève soit-elle, dans la conscience des regardeurs. Le souvenir ne consiste peut-être jamais qu'à laisser advenir un nom pour une fraction d'instant, le faisant passer de la latence à la conscience. Cette courte seconde, comme saturée d'intensité mémorative, accorde à chaque nom une fulgurance posthume. Le monument de Voznessenski repousse encore l'espace d'un instant l'oubli qui surviendra un jour irrémédiablement. Connaître un nom, dire le nom d'un disparu que l'on n'a pas connu, sont les seuls actes de piété qui puissent encore être accomplis pour les victimes.

Les déplacements que Voznessenski opère à mesure du poème – voir le monument non dans l'espace mais dans le temps ; l'ériger non dans le temps, mais dans une conscience qui comme un chronomètre, mesurerait et surveillerait le temps – donnent la clé de la nécessaire présence de monuments travaillant à rendre l'Histoire intelligible. Le monument devient une instance de conscience, portant des jugements moraux sur l'Histoire, surveillant le présent à l'aune des leçons du passé, punissant les tyrans en gardant souvenir de leurs crimes. L'axiome selon lequel « quiconque oublie le passé ne saurait lui échapper » rend cruciale l'existence de tels monuments. Cet axiome constitue une variation sur le « N'oubliez jamais » gravé aux frontons des édifices publics. Il est difficile d'en faire la généalogie dans la mesure où il est devenu, durant la deuxième moitié du XX^e siècle, un principe presque sacré, imprégnant toute la culture occidentale¹. Cette injonction impérative prend le contre-pied de la *damnatio memoriae* antique. Deux châtiments infligés au criminel politique s'opposent, l'oubli absolu ou le souvenir absolu. L'oubli de la *damnatio memoriae* constitue une punition magique et métaphysique consistant à effacer *a posteriori* l'existence du criminel qui soudain n'a jamais existé. Le souvenir absolu du crime, fait basculer la punition de l'ordre du religieux à l'ordre du judiciaire. Ainsi Delville pouvait-il écrire dans « La Statue de bronze » (1922) que le monument de Gabrielle Petit « fera désormais qu'au tribunal du

¹ Nous le donnons ici dans la version de Ruth Berlau, préfaçant *l'ABC de la guerre* de Brecht [1955], trad. Philippe Ivernel, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1985, p. 231.

monde / Paraîtront chaque jour ceux qui l'ont fait mourir¹ ! », et déjà chez Hugo le monument déclarait « Je suis l'apothéose ou bien le châtement² ». Construire le présent, construire l'avenir excluent de faire l'impasse sur le passé, que ce soit en refoulant ou en répétant celui-ci, et c'est au monument que l'on confie, dans l'espace public, la difficile tâche d'expliquer le passé et de faire lire l'Histoire rendue intelligible au passant.

3. Fantasma de lisibilité et métaphores scripturaires

Le monument efficace, qui explique l'Histoire, doit donc *faire sens*. Il doit correspondre à un acte de signification que le XIX^e siècle a rêvé évident, immédiat et parfaitement transparent. Une telle conception réclame que le sujet regardeur soit persuadé que le monde a un sens. Il doit croire que l'image qu'il contemple, s'ouvrant sur un référent extérieur à elle, puisse signifier de manière adéquate.

Tout se passe alors comme si le monument n'était plus qu'un signifié, entièrement confondu avec la signification qu'il garde. Le signifiant, occulté, passe à l'arrière-plan. Paul Claudel, bâtissant à grands traits l'histoire de la statuaire publique dans un article consacré à l'œuvre de sa sœur Camille, observe ce phénomène avec lucidité. Ce qui est, aux yeux de Claudel, un amoindrissement, s'amorce selon lui au Moyen-Âge. Le « peuple fictif » des statues qui parsemait durant l'Antiquité places, rues et carrefours doit alors « s'incorpore[r] à l'église » où l'on confie aux statues une fonction didactique. En écrivant ces lignes, Claudel se souvient peut-être que la cathédrale est pensée comme un grand livre de pierre, tout particulièrement par Victor Hugo :

Le corps individuel ne se suffit plus à lui-même ; il ne vaut plus que par la place qu'il occupe ou par le geste ou le signe qu'il fait, et non par ce qu'il est mais par ce qu'il dit. Il n'épouse plus du soleil que certains rayons³.

Ainsi l'effigie cesse d'être perçue comme corps, et sa réalité sensible est occultée derrière sa transformation en signe. L'effigie n'est plus pour elle-même, vidée de sa présence. Elle *veut dire*, elle est devenue un « ceci » qui signifie un « cela ». De manière parallèle, le regard porté sur le monument se transforme. Le regardeur ne contemple plus, il lit des signes, il les interprète et tente de les comprendre. La signification du monument se substitue à son être.

Avec le monument, est porté à son paroxysme un phénomène plus général, concernant la grande ville moderne du XIX^e siècle, où, ainsi que le résume Karlheinz Stierle dans *La Capitale des signes* : « Le spectateur est sommé de devenir lecteur, de dépouiller l'apparence

¹ Jean Deville, « La Statue de bronze », *Les Splendeurs méconnues*, *op. cit.*

² Victor Hugo, « La Colère du bronze », *op. cit.*, p. 619.

³ Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire » [1905], *L'Œil écoute*, dans *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et al, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 273. L'analogie avec l'analyse que mène Rilke dans l'essai « Du paysage » est flagrante : l'Antiquité s'enchantait du corps tandis que « L'art chrétien perdit ce rapport avec le corps [...] hommes et choses [y] étaient comme des lettres, et il construisait de longues phrases peintes avec un alphabet d'initiales. », « Du paysage » [1902, date supposée], *Œuvres en prose, récits et essais*, éd. Claude David, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 740.

de son immédiateté esthétique et de la déchiffrer¹ ». À cet égard, l'ouvrage magistral de Stierle se place tout entier sous l'égide de Walter Benjamin qui, le premier, aurait soulevé la question de la lisibilité de la capitale du XIX^e siècle dans le *Livre des passages* et l'aurait fait comme telle affleurer à la conscience². Il n'est dès lors pas surprenant que l'étude de Stierle prenne pour figure tutélaire le flâneur, véritable « sémioticien de la ville³ », pour qui tout détail a valeur de signe à déchiffrer⁴. Dans ce contexte, visibilité et lisibilité convergent pour ne plus former qu'un seul et même processus, qu'une seule même catégorie, celle de la « visibilité-lisibilité », selon le néologisme de Philippe Hamon. À en croire Karlheinz Stierle ou Philippe Hamon, le XIX^e siècle ne concevrait le réel qu'en fonction de cette « visibilité-lisibilité », et, les textes se construiraient eux-mêmes en fonction de cette catégorie :

Et tout bâtiment étant toujours monument peut être comme un appel à l'activité même de la lecture qui restaure à la fois un sens (tout texte écrit est une ruine sémantique) et une situation concrète de (ré-)énonciation. S'énoncer comme bâtiment, c'est se proposer à la résurrection par le lecteur-visiteur. Tout texte lyrique, en ce sens, est un peu *stèle, épitaphe et tombeau*⁵.

Or, cette catégorie efficiente de la « visibilité-lisibilité », problématisée par de tels auteurs comme la clé d'un certain rapport au monde propre au XIX^e siècle et à ses grandes villes modernes parcourues de flâneurs, forme aussi le fond de toute représentation figurative. Toute représentation en général, et en particulier toute figuration de l'Histoire, n'opère-t-elle pas en son cœur une transformation du visible en lisible ? Ces termes deviennent les deux maîtres mots du rapport à l'image. Toute l'œuvre critique de Didi-Huberman fait notamment appel au couple de la visibilité et de la lisibilité, envisagé dans un rapport dialectique⁶. Louis Marin prend fréquemment pour objet d'étude cette transformation sémiotique. Un article qu'il consacre à la Colonne Trajane éclaire alors l'ensemble de l'entreprise monumentale comme représentation de l'Histoire jusque dans ses déploiements les plus tardifs. Les reliefs de la Colonne – seul monument du Forum impérial de Rome à nous être parvenu presque intact – dépeignent minutieusement la guerre des Romains contre les Daces. Marin se demande dans quelle mesure « la visibilité ostentatoire et triomphale » de la Colonne « se double de la

¹ Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes, Paris et son discours*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2001, p. 437.

² *Ibid.*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Hans Blumenberg retrace l'histoire de la métaphore faisant du monde un livre à déchiffrer dans *La Lisibilité du monde* [1981], trad. Pierre Rusch et Denis Trierweiler, Le Cerf, 2007.

⁵ Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989, p. 189.

⁶ Ainsi par exemple dans *Devant l'image*, une page évoque l'émergence, sous les yeux éblouis du regardeur, d'une fresque de l'Annonciation de Fra Angelico, et décrit les conditions selon lesquelles l'image devient *visible*, puis *lisible*, termes que Didi-Huberman intensifie d'italiques (*op. cit.*, p. 22). Dans le même ouvrage, l'auteur enquête sur la congruence du visible, du lisible et de l'invisible, dénonçant l'opération violente menée par toute histoire de l'art sur chaque image pour y changer l'invisible en visible, puis en faire du lisible par force (p. 148-150 et 275-276). Ou encore dans *Quand les images prennent position*, une section intitulée « Lisibilité » analyse *L'ABC de la guerre* [1955] de Brecht comme une entreprise désirant inscrire la lisibilité du temps dans la lisibilité de l'image (*op. cit.* p. 32-37).

lisibilité précise, rigoureuse des bas-reliefs dont elle est recouverte¹ ». Au cours des siècles, des dessins très précis, réalisés en particulier par Muziano en 1576 puis par Pietro Santi Bartoli en 1672², ont retracé les scènes représentées dans le bronze, rendant alors accessible à l'observation rapprochée et à l'étude chaque épisode belliqueux. Cette opération rend « lisible à un regard de savoir et de connaissance ce qui avait été longtemps l'objet du seul regard de respect et d'admiration³ ». Tout monument aspire à faire de sa visibilité grandiose une lisibilité rigoureuse, et, simultanément il appelle le regardeur à convertir son regard respectueux et enthousiaste en une lecture précise. Le monument exige la superposition de deux regards, tantôt se recouvrant partiellement, tantôt se débordant, celui qui admire l'histoire et celui qui la déchiffre pour l'apprendre. Le regardeur du monument doit être à la fois spectateur et lecteur – ce qui, selon Marin, ne va en rien de soi – pour faire du monument un texte à déchiffrer, et même plus précisément, comme le veut l'une des acceptions de l'étymon latin *monumentum*, un document⁴. L'entreprise monumentale, se situerait donc à la croisée de deux entreprises interprétatives : celle d'une part qui accompagne toute représentation figurative en général, et toute représentation de l'Histoire en particulier, et celle menée d'autre part par le flâneur dans la grande ville moderne.

Voilà l'image monumentale sommée de signifier, et de transformer son être-pour-lavue en vouloir-dire, comme l'affirme sur un ton quelque peu péremptoire un auteur anonyme du périodique anglais *The Civil Engineer* en 1839 :

A public monument is a book opened for the perusal of the multitude; unless it declares its meaning fully, plainly, and sensibly, the main use is lost. This principle is so self-evident that it is almost unnecessary to discuss it.

Un monument public est un livre ouvert à la lecture approfondie de la multitude ; à moins qu'il ne déclare entièrement, clairement et raisonnablement sa signification, c'est en pure perte qu'on l'érige. Ce principe est évident de lui même à tel point qu'il n'est presque pas nécessaire d'en discuter⁵.

Ici s'énonce le fantasme d'une congruence parfaite du visible, du lisible et de l'intelligible, fantasme d'un monde où tout fait sens. Dans le monument alors, rien ne serait en excès, rien ne serait insignifiant. Pour dire ce fantasme, l'article du *Civil Engineer* introduit un motif crucial, qui traverse en diagonale toute la littérature du XIX^e siècle consacrée à l'entreprise monumentale, celui du monument constituant un livre ouvert. Le livre est tenu pour le paradigme même de la clarté. Intelligibilité et lisibilité s'y confondent. On en oublie que ces deux notions, liées d'un lien en apparence indissolubles, diffèrent pourtant l'une de l'autre. Le

¹ Louis Marin, « Visibilité et lisibilité de l'histoire : à propos des dessins de la colonne Trajane » [1984], *De la représentation*, éd. Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri *et al.*, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994, p. 219.

² *Ibid.*, p. 224.

³ *Ibid.*, p. 219.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁵ « Application and Intent of Various Styles of Architecture », *The Civil Engineer and Architect's Journal, Scientific and Railway Gazette*, Juillet 1839, t. II, Londres, Hooper, Weale, Taylor et Williams, p. 251, trad. C.G., cité partiellement par Michael North, *The Final Sculpture*, *op. cit.*, p. 25.

monument est donc, avec constance, imaginé en livre de pierre ou de bronze : le sculpteur Antoine Bourdelle charge les bas-reliefs du Théâtre des Champs-Élysées « d'ouvrir au public comme un petit livre de marbre expliquant l'âme intérieure par ces figures sculptées¹ ». L'historienne de l'art Claire Barbillon, spécialiste des bas-reliefs, a minutieusement examiné comment le XIX^e siècle envisage la sculpture à la manière d'une écriture². Elle relève un grand nombre de citations convergeant toutes en cette direction chez les sculpteurs du XIX^e siècle et les théoriciens de l'art qui leur furent contemporains. Ainsi par exemple, selon Quatremère de Quincy, les hiéroglyphes égyptiens constituant l'origine des bas-reliefs, ces derniers demeurent une forme d'écriture à déchiffrer sur les murailles. Selon David le relief constitue une « écriture monumentale ayant à traverser les siècles³ », tandis que Charles Blanc déclare que le relief écrit « sur le piédestal des statues ces traits épisodiques et familiers qui sont les notes d'une histoire dont la statue est le livre⁴ ». Le paradigme de la sculpture-écriture oscille entre la clarté de l'alphabet latin et le mystère des hiéroglyphes, comme le remarque l'architecte Vaudoyer père, à propos de l'œuvre de David : « Le monument, c'est la statue, les bas-reliefs sont l'histoire du héros écrite en figures hiéroglyphiques au lieu d'être en caractères de l'alphabet⁵ ». Walter Benjamin lui-même compare la Colonne de Sedan au gros livre d'histoire illustré qu'il possédait enfant, et qui faisait la chronique de la guerre de 1870 contre la France⁶. Le monument se retrouve ainsi assimilé à un texte. Tout se passe comme si le visuel avait besoin de se métamorphoser en mots pour pouvoir signifier.

Pour observer comment la métaphore scripturaire tresse au XIX^e siècle visibilité, intelligibilité et lisibilité dans le dessin de déployer l'efficace du monument, convoquons trois brefs extraits, l'un de Baudelaire (1859), l'un de Victor Hugo (1840) et l'un de Velimir Khlebnikov (1912-1913). S'il n'est guère étonnant que des échos résonnent de Hugo à

¹ Antoine Bourdelle, Leçon du 5 mars 1912, *Cours et leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, t. II, éd. Laure Dalon, Paris-Musées, Cendres, 2007, p. 201. Cité par Claire Barbillon, « Comme un petit livre de marbre », dans *La Mémoire à l'œuvre. Les archives Antoine Bourdelle*, Paris-Musées, INHA, Cendres, 2009.

² Voir Claire Barbillon, *Le Relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, *op. cit.* et « Microlecture des Carnets de David d'Angers : le relief, un genre renouvelé ? », *La Revue de l'Art*, n°162, « Sculpture des XIX^e et XX^e siècles », automne 2008.

³ Jean Pierre David d'Angers, Carnet n°39, 1842-43, *Carnets*, t. II, *op. cit.*, p. 124.

⁴ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* [1867], Paris, Editions de l'école Nationale des Beaux-Arts, 2000, p. 457, cité par Claire Barbillon, « *Ut sculptura poesis* : la sculpture comme écriture, une métaphore féconde au XIX^e siècle », dans *L'Écrivain et le spécialiste, écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècle*, dir. Ivonne Riolland et Dominique Vaugeois, Classiques Garnier, 2010, p. 168. L'opposition entre texte principal et note reproduit le contraste hiérarchique entre l'effigie en ronde bosse du grand homme statufié et les reliefs ornant son piédestal.

⁵ Lettre de Vaudoyer père à son fils, 15 septembre 1827, Archives de la famille Vaudoyer, cité par Antoinette Le Normand-Romain dans *Vaudoyer, une dynastie d'architectes*, dossier du Musée d'Orsay, Paris RMN, 1992, p. 48.

⁶ Benjamin remarque notamment que, petit garçon, il éprouve des impressions similaires devant la Colonne et devant le livre, et il constate une analogie entre les incrustations dorées décorant la colonne et celles qui ornent la couverture de l'ouvrage. Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, [1932-1933] dans *Gesammelte Schriften*, Band IV-1 « Kleine Prosa », Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991, p. 241. Traduction française : *Une enfance berlinoise vers mil neuf cent*, dans *Sens Unique*, trad. Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 37.

Baudelaire, il est en revanche plus surprenant qu'une même constante imaginaire travaille la prose du Russe futurien, lequel considère pourtant le monument comme un « habitacle d'intelligibilité¹ ». Ni Baudelaire, ni Hugo, ni Khlebnikov ne décrivent une situation référentielle, où le monument parviendrait à se confondre effectivement avec son vouloir-dire. Ils établissent, chacun à leur manière, le programme d'une efficacité monumentale. Le registre jussif culmine tout particulièrement chez Khlebnikov, dont le texte est entièrement ponctué par des formules du type « on doit ériger », « il faut ».

Baudelaire, dans le « Salon de 1859 » énonce clairement que la transformation du visible en intelligible participe de l'efficace même du monument : les monuments « racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la science et du martyr² ». Ce « langage muet » se constitue de gestes aussi expressifs que ceux de la pantomime (« Les uns montrent le ciel, où ils ont sans cesse aspiré, les autres désignent le sol, d'où ils se sont élancés ») et d'« emblèmes » (outils, épées, livres, torches) condensant, sous la forme d'une image unique le récit de la vie de ceux ayant agité ces instruments. L'emblème, dans un mouvement d'abstraction, fait passer du particulier au général, du divers et du multiple au singulier. L'image, en présentant la quintessence du héros ou du grand homme, devient l'équivalent du récit de ses prouesses. Ici l'intelligibilité du visible a pour modèle le récit parlé, le verbe « raconter » connotant l'oralité dans son immédiateté dynamique. Dans ce corps parlant sans mots, il y va du rêve d'un événement historique se racontant de lui-même, sans que nul intermédiaire n'intervienne ni ne le déforme. Le regardeur, devant le monument, est mis directement face à l'histoire qui lui parle et qu'il comprend.

Parallèlement, Hugo transforme de manière très explicite le visible en lisible. Il accentue cette fois la figure du regardeur changé en lecteur. Le monument cesse d'être l'instance dynamique émettant l'énoncé de signification :

La vertu, c'est un livre austère et triomphant
Où tout père doit faire épeler son enfant ;
Chaque homme illustre, ayant quelque divine empreinte,
De ce grand alphabet est une lettre sainte.
Sous leurs pieds sont groupés leurs symboles sacrés,
Astres, lyres, compas, lions démesurés,
Aigles à l'œil de flamme, aux vastes envergures³.

Ces vers décrivant la mission sociale sacrée du sculpteur David d'Angers, présente une variation complexe sur la métaphore du monument-livre. L'attention porte moins sur l'effigie elle-même ou sur ses grands hommes, que sur la vertu que le dispositif incarne. Le monument isolé ne constitue plus à lui seul l'unité de sens et Hugo envisage désormais *les* monuments, dans leur rapport les uns avec les autres. Chaque monument érigé complète les autres, et en

¹ Velimir Khlebnikov, *Собрание сочинений*, [Sobranie sočinenij], t. III « Proza, stat'i, deklaracii, zametki, avtobiografičeskie materialy, pis'ma, dopolneniâ », Saint-Petersbourg, Akademičeskij proekt, 2001, p. 164. Traduction française : *Nouvelles du Je et du Monde*, trad. Jean-Claude Lanne, Imprimerie Nationale Éditions, coll. « La Salamandre », 1994, p. 355.

² Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1086.

³ Victor Hugo, « Au Statuaire David », *Les Rayons et les ombres, op. cit.*, p. 1070.

enrichit le sens global. C'est à l'échelle du réseau ou de la constellation que se produit la signification. Tous les monuments que dresse une société convergent donc, à l'unisson, vers un même sens.

Hugo remote la métaphore de la sculpture-lecture en présentant la scène touchante d'un père apprenant à lire à son enfant dans le grand livre de la vertu. Aux thèmes de l'édification morale et de l'efficace pédagogique du monument, s'enchevêtre celui de la transmission entre générations. Et si la signification du monument est accessible aux plus jeunes enfants, c'est bien que cette signification est régie par des principes de clarté et de simplicité. Pourtant, le langage monumental n'est plus immédiat et transparent comme chez Baudelaire, il nécessite une opération de déchiffrement, si simple soit-elle. Les passions et outils emblématiques des grands hommes énumérés par Baudelaire se retrouvent ici dans les « astres », « lyres » et « compas », qui se complètent du bestiaire allégorique de la noblesse d'âme (lions démesurés, aigles – animaux auxquels, on s'en souvient, Suarès comparait son Colleone). Ces allégories conventionnelles, encodées culturellement, sont loin du corps éloquent et du langage naturel que l'on rencontrait chez Baudelaire. Pour Hugo, si le monument est écriture, il est écriture sacrée. Il ne ressemble pas au premier opuscule venu, il est le grand Livre du monde et le Livre des Livres. L'abécédaire monumental est aussi une Bible, constituée de « lettre[s] sainte[s] », qui comme celles de l'alphabet hébreu, sont peut-être porteuses de magie, de forces agissantes, et de leurs propres significations.

C'est chez Khlebnikov, dans un manifeste sans titre, datant de 1912-1913 et demeuré inédit du vivant de l'auteur, que le monument est le plus fermement ramené à l'exigence du vouloir-dire. Khlebnikov s'exprime dans une langue impérieuse ne souffrant aucune contradiction. Ces pages sont empreintes de la violence pleine de défi propre aux manifestes : Khlebnikov appelle le pouvoir à traiter agressivement le peuple et il invite le gouvernement à traire les propriétaires d'usines et les constructeurs de voies ferrées comme des vaches laitières. Hugo, dans son poème à David, énumérait les monuments des grands hommes. Il glisse des allusions aux sculptures existant déjà et appelle à construire une constellation d'œuvres idéales qui montrent le progrès social accompli. Selon un procédé similaire, Khlebnikov construit une liste folle de monuments qui illustreraient l'âme et le génie russes dans leur acception la plus large. Avant cela toutefois, il définit les missions de ces monuments qui œuvrent à l'édification d'une grande nation slave réunissant Russie, Ukraine, Géorgie, Finlande et Astrakhan :

Памятники служат речью между населением и властью, они суть звуки чугунного разговора власти и народа, они доступны для чтения (на них соединяются взоры всего народа), они носители мысли, будучи чертогом смысла подобно членам письмен и иероглифам.

Поэтому должной цепью памятников можно сказать сердцу русского народа нечто, речь. Чугунное ударение русской речи - по обеим сторонам Днепра, дабы пароходы плыли под памятниками.

Les monuments servent de discours au pouvoir pour s'adresser au peuple, leur message est accessible (sur eux s'unissent les regards de tout le peuple) ; ils sont porteurs de pensée, étant

un habitacle d'intelligibilité, comme le sont les signes de l'écriture et les hiéroglyphes.

Aussi, grâce à une chaîne convenable de monuments peut-on dire quelque chose au cœur du peuple russe, lui faire un discours. L'accent de fonte de ce discours s'établira sur les deux rives du Dniepr afin que les vapeurs voguent sous les monuments¹.

Les monuments, définis par leur accessibilité, sont donc des « они носители мысли », des porteurs d'idée, ou encore des « чертогом смысла », des demeures de réflexion sur le sens. Entre « мысли » et « смысла », l'adjonction du préfixe met l'accent sur le processus de cogitation et de retour vers le sens. La traduction de Claude Lanne pourtant exacte et scrupuleuse a omis un segment du texte russe : « они суть звуки чугунного разговора власти и народа », qui signifie que les monuments « sont l'essence sonore du discours de fonte tenu entre le pouvoir et le peuple ». Dans son approche de l'intelligibilité du monument, Khlebnikov juxtapose l'oralité du monument-récit baudelairien et le déchiffrement de la lecture rencontré chez Hugo. Pour le poète russe, les monuments sont à la fois discours adressé à un peuple qui ne sait peut-être pas lire *et* signes d'écriture à décrypter, ce qui n'est pas sans rappeler le rôle traditionnel des cathédrales. Ils possèdent la simplicité d'un message accessible à tous *et* l'opacité des hiéroglyphes. Khlebnikov laisse éclater, avec un brin de provocation, les contradictions inhérentes au paradigme de l'intelligibilité du monument compris comme énoncé textuel.

Dans son introduction à la prose de Khlebnikov, Claude Lanne pose des jalons pour une analyse des rapports complexes du signe et de la signification chez cet auteur². Khlebnikov refuse la contingence des significations. Il rejette la dichotomie du signe et de son référent. Il est à la recherche d'une langue de l'ipséité, parfaitement transparente, où la chose même se donne dans ce qui l'exprime, se situant par delà le processus de l'entendement. Or ce langage de l'outre-entendement survient dans l'expérimentation ludique, dans la création d'une langue parfois purement explétive, abstraite et constituée de formules mathématiques. Le signe n'y transporte plus de sens intelligible, ce qui ne constitue pas le moindre de ses paradoxes. Le discours des monuments pourrait sembler aux antipodes de cette langue de l'étoile « futurianiste », dont Claude Lanne signale malgré tout qu'elle demeure marginale dans l'œuvre khlebnikovienne³. Ce discours monumental s'inscrit pourtant dans sa continuité. En effet, derrière l'invention de la langue abstraite d'outre-entendement et celle, infiniment plus concrète, d'un discours des monuments, c'est peut-être le même désir qui est à l'œuvre, celui d'une fusion parfaite entre signifiant et signifié, où le référent se donne enfin dans le

¹ Velemir Khlebnikov, « Памятники... », *Собрание сочинений*, [Sobranie sočinenij] t. III « Proza, stat'i, deklaracii, zametki, avtobiografičeskie materialy, pis'ma, dopolneniâ », Saint-Petersbourg, Akademičeskij proekt, 2001, p. 164. Traduction française : *Nouvelles du Je et du Monde*, *op. cit.*, p. 355.

² Claude Lanne, « Présentation », *Ibid.*, p. 7-38.

³ Khlebnikov propose à son lecteur quelques aperçus d'une langue faite de signes martiens et mathématiques, d'une langue sidérale destinée à l'esprit, alphabet muet, purement visuel, dont les signes ne sont pas destinés à être prononcés. Il met ce lecteur face à une langue où les nombres constituent l'équivalent d'anciennes glossolalies, et où la racine carrée du nombre négatif, obsession de l'auteur, est considérée comme un verbicide. Pour des exemples de poèmes en langue Zaoum, voir notamment, dans leur traduction française par Catherine Prigent, *L'ABC libéré des entraves*, Rome, Muro Torto, 1978 et *La Création verbale*, Christian Bourgeois, 1980.

signe. Le monument, compris comme signe immédiat et transparent, accomplit ce rêve, en déployant une signification absolue, indépendante du locuteur comme du destinataire.

L'idée qui se profilait chez Hugo d'un ensemble signifiant de monuments devient ici une « chaîne convenable de monuments », qui articule les monuments comme des morphèmes et des vocables réunis en un syntagme pour produire une unité de sens. La sècheresse assertive du texte laisse pourtant place à quelques images surprenantes non dénuées d'humour, comme celle d'un monument formant à la fois un pont et un accent entre les deux rives du Dniepr. L'importance de l'enjeu attaché à ce monument se mesure lorsque l'on sait qu'à l'époque, il n'y avait sur l'immense fleuve qu'un unique pont, situé à Kiev. L'image de l'accent de fonte réunit à la fois l'oralité et la scripturarité des monuments, tout en jouant sur la matérialité du métal. Il dénote à la fois le caractère d'imprimerie et l'acmé discours. L'image très forte des bateaux passant à travers les monuments suggère que ces derniers délivrent l'énergie nécessaire à la vie qui s'élance en avant.

La littérature décline de manière rhizomatique les métaphores d'une lisibilité des monuments devenus écriture, recourant sans cesse à des images qui transforment ces derniers en signes, lettres, et mots à écouter ou à lire. Un petit tableau fugace, surgissant dans les « Notes en vue d'une fiction suprême » de Wallace Stevens (1947), montre ce déchiffrement lent et scrupuleux en train de s'accomplir :

On Sunday, lawyers in their promenades
Approached this strongly-heightened effigy
To study the past

Le dimanche, les juristes durant leur promenade,
S'approchaient de cette effigie fortement amplifiée
pour étudier le passé¹

C'est parce qu'ils sollicitent un processus de décryptage de la part de leurs regardeurs, que les monuments se constituent en dispositifs d'intelligibilité de l'Histoire. L'étape du déchiffrement ne constitue pas un détour, mais un palier nécessaire pour faire du monument le mode de représentation privilégié de l'Histoire, au point que monument et Histoire semble se confondre : dès que le monument surgit, l'Histoire est là.

4. Écrire l'histoire avec les monuments : représentations obliques – « La Révolution » de Victor Hugo

Sur le plan imaginaire, le monument, apparié à l'Histoire, dresse une image de celle-ci sous les yeux du regardeur qui le rencontre, comme le relatent en 1936 trois vers rapides d'un poème grinçant de Wallace Stevens, « La Danse des souris macabres ». Le mot « Histoire » y surgit là où on attendait « monument », comme si ces deux termes étaient des stricts équivalents, parfaitement interchangeables :

¹ Wallace Stevens, « Notes toward a Supreme Fiction », *Transport to Summer* [1947], dans *The Collected Poems of Wallace Stevens* [1954], New York, Vintage Books, 1990, p. 391. Traduction française : C.G.

At the base of the statue we go round and round.
 What a beautiful history, beautiful surprise!
 Monsieur is on horseback. [...]

Au pied de la statue, nous tournons et tournons.
 Comme l'Histoire est belle, quelle belle surprise !
 Monsieur est à cheval¹.

Le poème de Brodsky « En développant Platon » atteste à son tour de cette union entre Histoire et monument. Ce n'est pas un simple destrier que chevauche les cavaliers de bronze, c'est l'Histoire elle-même :

И там были бы памятники. Я бы знал имена
 не только бронзовых всадников, всунувших
 истории свою ногу, [в стремя]

Et il y aurait des monuments. Je connaîtrais les noms
 des cavaliers de bronze qui ont glissé le pied
 dans les étriers de l'histoire²

Convoquer dans un texte un monument, quel qu'il soit, peut alors devenir un moyen, plus ou moins direct, d'écrire et de raconter l'Histoire.

Les trois poèmes regroupés sous le titre « La Révolution », dans *Les Quatre Vents de l'Esprit* (1857) de Victor Hugo, constituent l'exemple le plus spectaculaire de ce procédé. Des poèmes tels que « Dernier Conte fantastique de Saint-Petersbourg » (1916) de Maïakovski, « Bronzes » (1916) et « Amaryllis mauve » (1928) de Carl Sandburg, « On n'entendit pas les trompettes » de Jiří Kolář (1989), et certains « poèmes de Kala Gondha » d'Arun Kolatkar (2004-2006) opèrent aussi de manière analogue. Dans tous ces textes (sauf « Amaryllis mauve »), le récit des péripéties historiques passe par une animation des monuments. Plusieurs de ces textes peuvent se lire comme des représentations tâtonnantes de l'Histoire immédiate, alors même qu'elle est en train de s'accomplir, dans des tentatives, pétries d'incertitudes, pour déchiffrer les événements du présent. De tels poèmes accueillent les monuments pour pouvoir poser des questions à l'Histoire. Dans « Pantalon de fonte » de Maïakovski (1927), la présence de l'effigie d'un général polonais engage une représentation indirecte de la situation politique de la Pologne, de l'Ukraine et de la Russie en 1927. Toutefois le désarroi et l'hésitation disparaissent : le locuteur invective avec insolence le monument à Poniatowski et l'invite à rejoindre l'URSS. La lecture de l'Histoire par Maïakovski se pétrit de certitudes. La guerre opposant les monuments et les hommes dans *La Fin de Paris*, ou *la Révolte des statues* de Marcel Sauvage (1932) est peut-être un moyen d'évoquer le désordre de la Première guerre mondiale. Les exemples, plus ou moins explicites, plus ou moins secrets pourraient être multipliés : dès qu'un texte convoque un monument, il demande d'être lu comme une représentation indirecte de l'Histoire. L'allusion aux événements factuels peut s'y faire délibérément ténue, et tendre vers la cryptographie, en particulier dans les régimes où règne la censure.

L'ensemble « La Révolution » de Hugo, sous-titré « Livre épique », regroupe trois longs poèmes qui sont autant d'étapes d'un même récit. Ils s'intitulent respectivement « Les

¹ Wallace Stevens, « Dance of the Macabre Mice », *Ideas of Order* [1936], dans *Ibid.*, p. 123. Traduction française : C.G.

² Joseph Brodsky, « Развивая Платона » [1976, « Razivivaia Platona »], *Сочинения Иосифа Бродского*, t. III, édition citée, p. 123. Traduction française : « En développant Platon », *Vertumne et autres poèmes*, trad. Hélène Henry, André Markowicz et Véronique Schiltz, Gallimard, 1993, p. 30.

Statues », « Les Cariatides », et « l'Arrivée ». Ce texte, relativement peu connu au sein du corpus hugolien, a exercé une fascination sur Aragon qui dans son anthologie *Avez-vous lu Victor Hugo ?* le donne à lire dans toute son ampleur. Selon Aragon, ces pages forment le sommet de l'œuvre hugolienne. Il faut se pencher plus en détails sur la manière dont Hugo procède ici. Comment le poète écrit-il l'Histoire avec les monuments et les statues ? Comment accomplit-il littéralement le programme qu'il dressait pour la façade de l'Hôtel de ville de Louvain, c'est-à-dire « mettre [des] statue[s] » pour tracer les lettres avec lesquelles « l'histoire s'écrit¹ » ?

L'ensemble de trois poèmes anime les monuments équestres des rois de France et les mascarons du Pont Neuf (fig.5) – c'est-à-dire ses ornements architecturaux grotesques en forme de masque (fig.6) – afin d'agencer un récit de la Révolution française². « La Révolution » évoque le 21 janvier 1793 par le biais d'objets qui, à strictement parler, ne figurent pourtant pas la décapitation de Louis XVI. Si les monuments *représentent* désormais l'Histoire, ils le font à la manière d'acteurs jouant une pièce de théâtre – et ce à plus forte raison lorsque ce sont des masques qui prennent la parole. Il y a chez Hugo comme une anticipation du projet d'Eisenstein dans *Octobre* en 1927, film qui entreprend de raconter la révolution russe par les statues³. La virtuosité extraordinaire du texte hugolien consiste à investir d'un nouveau sens les objets sculptés déjà présents dans l'espace parisien, tout en jouant de toutes leurs ressources symboliques.

Le texte revêt d'abord l'aspect d'un cauchemar où se reflètent nombre des thèmes fantastiques propres à l'époque. Ce Paris spectral, parcouru de fantômes, ce désert battu par les vents devient peu à peu un espace où se déploie la prophétie. « La Révolution » s'infléchit en effet pour constituer une apocalypse, et en accomplit la fusion cauchemardesque avec l'Histoire. La date 1793 apparaît dans le ciel, tel le chiffre inscrit sur le front de la bête chez Saint Jean (*Apocalypse*, 13, 17-18) : « Deux nuages traçaient au fond des cieux ce nombre : / — Quarante-treize-chiffre on ne sait d'où venu⁴ ». Toutefois, ainsi que le souligne Pierre Laforgue – à notre connaissance l'un des rares exégètes hugoliens à s'être penché sur ce texte⁵ – cette apocalypse n'est plus située dans un avenir eschatologique du temps présent, mais elle a déjà été accomplie. Elle constitue un passé archéologique⁶ – ou plus exactement pourrait-on

¹ Voir la lettre de Victor Hugo du 29 février 1852 à M. de Luesemans, citée par Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, op. cit., p. 501.

² Sur les mascarons, voir Françoise Viatte, Dominique Cordellier, Violaine Jeammet (dir.), *Masques, mascarades, mascarons*, préf. Jean Starobinski, catalogue d'exposition Musée du Louvre, Paris et Milan, Louvre éditions et Officina Libraria, 2014.

³ Voir Ada Ackerman, « Les Statues dans Octobre d'Eisenstein », *La Revue de l'Art*, automne 2008, n°162, p. 71-78.

⁴ Victor Hugo, « L'Arrivée », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, op. cit., p. 1406.

⁵ Dans son énorme somme *Victor Hugo et l'architecture* (op. cit.), Jean Mallion par exemple ne mentionne qu'à peine « La Révolution ». Il résume rapidement la trajectoire des rois (p. 374-377), et signale succinctement l'intérêt de Hugo pour les cariatides de Pilon (p. 620-621).

⁶ Pierre Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des siècles : de la publication des Contemplations à l'abandon de La fin de Satan, avril 1856-avril 1860*, Orléans, Paradigme, coll. « Modernités », 1997, p. 82. Parmi les nombreuses similitudes avec l'*Apocalypse* ourdies par Hugo, Laforgue note encore la proximité entre le « Va »

dire, un passé archéal : le jour terrible du régicide est le point de recommencement de l'Histoire, à partir duquel tout se refonde.

Hugo décrit un temps fatalement orienté. Cette Histoire en marche prend la forme d'une déambulation précise, dont on suit la trajectoire exacte sur la carte de la ville. Les monuments équestres des rois de France Henri IV, Louis XIII et Louis XIV quittent successivement leur piédestal et se mettent ensemble en quête de leur héritier à travers un Paris spectral et horrifié. Ils finissent par découvrir non point la statue de Louis XV mais, à sa place, la guillotine, nouvelle statue animée décapitant Louis XVI :

Ô terreur ! Au milieu de la place déserte,
 Au lieu de la statue, au point même où leurs yeux
 Cherchaient le Bien-Aimé triomphal et joyeux,
 Apparaissaient, hideux et debout dans le vide,
 Deux poteaux noirs portant un triangle livide ; [...]

C'était on ne sait quel échafaud inconnu¹.

Ces « Deux poteaux noirs portant un triangle livide » dessinent deux bras et un visage, conférant à la guillotine une manière de ressemblance avec un corps humain. Bien plus encore, la disposition du noir et du blanc sur la machine répète les couleurs du bronze et du marbre « [D]es deux cavaliers noirs et [du] cavalier blanc » qui contemplant avec horreur la scène. La guillotine constitue l'atroce reflet de la monarchie, et son prolongement inévitable. La transformation du monument royal en guillotine fait obliquement référence au déroulement des événements historiques puisque la guillotine fut dressée en lieu du monument à Louis XV déboulonné par les Révolutionnaires. L'analogie entre la guillotine et la statue animée s'enracine cependant plus profondément encore dans l'imaginaire que ne le laisse entendre cette allusion factuelle. Une telle analogie apparaissait déjà dans la préface à l'édition de 1832 du *Dernier Jour d'un condamné*, où l'« hideuse machine » est décrite comme un « monstre fait de bois et de fer qui est à Guillotin ce que Galatée est à Pygmalion² ». Cette analogie trouvera encore des ramifications chez Blaise Cendrars : « Le chef-d'œuvre de la sculpture moderne est la guillotine : son dé clic crée le mouvement perpétuel³ ».

Le deuxième poème, « Les Cariatides », décrit les mascarons dont Germain Pilon orna le Pont Neuf au XVI^e siècle. Ces masques, par leur laideur, leur brutalité et leur multiplicité, ressemblent au peuple, dont le Pont Neuf forme alors une statue collective et anonyme. Victor Hugo procède à une relecture magistrale du pont surmonté du monument équestre à Henri IV,

lancé par Dieu aux cavaliers royaux, et le « Viens » enjoint dans le texte de Saint Jean par les Quatre Vivants aux quatre chevaux (*Ibidem*).

¹ Victor Hugo, « L'Arrivée », *op. cit.*, p. 1405-1406.

² Victor Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné* [1829, préface de 1832], édité par Roger Borderie, Gallimard, coll. Folio, 1970, p. 394.

³ Blaise Cendrars, « Dialogue sur la sculpture », dans *Œuvres Complètes*, t. IX « Textes Inédits », Editions Denoël, coll. « Le Club du livre français », 1969, p. 391. Des éléments de ce texte ont été repris dans le poème « La Tête » [juillet 1914], paru en 1919 dans *Dix-neuf poème élastiques* et dédié successivement aux sculpteurs Archipenko et à Csaki.

pour en faire le piédestal du roi (fig. 3 et fig. 4). Hugo déclare avec admiration à Pilon : « Au monarque, tu fis le grand soubassement, / L'homme ; sous le tyran tu mis la multitude !¹ ». Le piédestal a désormais trouvé une définition élargie, susceptible d'interprétations politiques et sociales. Le Pont Neuf en vient à symboliser, par son agencement, la société d'Ancien Régime : le peuple soutient le roi, et le roi écrase son peuple. Cette représentation d'un peuple écrasé par son roi rappelle la célèbre caricature des Trois États en 1789 montrant un paysan portant sur son dos le clergé et l'aristocratie, qui le grèvent de tout leur poids. Le cultivateur s'écrie alors : « Â faut espérer q'eu se jeu la finira ben tôt² ». La redéfinition imaginaire du pont ne s'arrête pas là puisque Hugo voit encore dans ces masques autant de cariatides, c'est-à-dire autant de statues tenant lieu de colonne ou de pilastre pour soutenir sur leur tête une charge architecturale. Afin de transposer chez les statues la logique de la société d'Ancien Régime, Hugo s'empare donc de la hiérarchie des différents genres sculpturaux : la statue équestre, genre majeur constituant un privilège royal s'oppose au genre mineur et décoratif des masques (« populace horrible des statues³ » dit Hugo), ainsi qu'à celui des cariatides.

L'entreprise de Hugo consiste à confier au peuple la possibilité de raconter l'Histoire. Afin de divulguer cette vérité nouvelle, jusque là inouïe, il place ce nouveau récit dans la bouche des mascarons, ces « portefaix de tout le poids humain / [Qui] regardent passer hier, aujourd'hui, demain⁴ ». Les mascarons, en tant que statues, sont abstraits des règles du temps ordinaire ; ils constituent donc les observateurs privilégiés de l'écoulement de l'Histoire⁵. Dans un spectaculaire « renversement historiographique », selon une formule de Pierre Laforgue⁶, le récit de l'Histoire cesse alors enfin d'être le fait des rois pour être rendu au peuple, son acteur et son témoin principal. Or, ce renversement n'est possible que grâce au geste de Germain Pilon tel que Hugo l'interprète sous une nouvelle lueur politique et idéologique. Rompant avec toute la tradition de la monumentalité, le Pilon hugolien décide de ne plus représenter les rois et les héros, mais, pour la première fois, le peuple. Figurer le peuple que les autres ignorent afin de lui donner un être politique, c'est en cela que l'entreprise hugolienne et celle de Pilon coïncident, et que le sculpteur génial devient un avatar du poète⁷ :

Ô dur géant, tandis que les autres sculpteurs,
Épris du bas-relief superbe des hauteurs,
Ciselaient le fronton de la toute-puissance ;

¹ Victor Hugo, « Les Cariatides », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 1390.

² *Le Peuple écrasé par les privilégiés. Un paysan portant un Prêlat, et un Noble*. Sous titré : Allusion aux impôts dont le poids retombait en entier sur le peuple : « MM. les Écclésiastiques et les Nobles non seulement ne payoient rien, mais encore obtenoient des grâces, des pensions qui épuisoient l'état, et le Malheureux cultivateur pouvoit à peine fournir à sa subsistance ». Eau-forte en couleurs, 25 x 16 cm, Paris, mai 1789, sans nom d'éditeur, BNF, Estampes, Qb1.

³ Victor Hugo, « Les Cariatides », *op. cit.*, p. 1392.

⁴ *Ibid.*, p. 1389.

⁵ Dans son roman *Petersbourg* [1916 et 1922], Andreï Biély fait lui aussi d'une cariatide, suspendue à la façade d'un ministère, le témoin du temps qui passe et des révolutions secouant la Russie.

⁶ Pierre Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 84

⁷ *Ibid.*, p. 88.

Tandis que sur le socle où le prêtre l'encense, [...]
 Ils dressaient dans l'azur César, fantôme équestre ; [...]
 [Pendant qu'] Ils montraient le tyran, glaive au flanc, sceptre en main,
 Pendant qu'ils construisaient sur d'altiers piédestaux
 De vastes empereurs traînant de lourds manteaux, [...]
 Et qu'ils faisaient le maître, et qu'ils faisaient le roi,
 Et qu'ils faisaient le Dieu, tu fis le peuple, toi !¹

Une clause admirable de concision vient contrebalancer le lourd édifice de l'accumulation en *crescendo* décrivant le dessein des « autres sculpteurs ». Ce peuple de masques grotesques forme alors un vaste carnaval :

Masque de Rabelais sur la face de Dante ! [...]
 Ô larves ! Visions de l'invisible ! Effrois !
 Mascarade aperçue à travers le suaire !
 Morne évocation du mage statuaire
 Qui n'a que Michel-Ange ou Milton pour rival !
 Sinistre mardi gras des spectres ! Carnaval
 De l'infini, flottant dans le souffle insondable !²

Le mot « Carnaval », survenant en fin de vers, est complété par un rejet surprenant qui en module fortement le sens. Ce « Carnaval / De l'infini », se faisant danse macabre où Rabelais et Dante se mêlent, relève par excellence, selon la dialectique hugolienne, d'un grotesque touchant au sublime. Le lugubre carnaval de l'infini devient, dans un processus de transformation oxymorique, un carnaval sublime. Laforgue insiste sur ce qu'un tel passage illustre une loi de la création hugolienne :

chaque fois que le Peuple est mis en scène au mépris de l'idéologie dominante, qui en interdit la représentation, il se manifeste sous une forme grotesque ou carnavalesque de façon générale [...]; la carnavalisation est le signe de la présence marginale, à peine licite du Peuple dans un espace idéologique qui cherche à l'exclure [...]. Dans *La Révolution* la carnavalisation débouche sur une nouvelle théorie du grotesque en art³.

Pierre Laforgue note alors la continuité rassemblant les mascarons et tous les personnages hugoliens grotesques, de Quasimodo à Gwynplaine. Or une lecture minutieuse de l'œuvre hugolienne permet de confirmer l'intuition du critique : les Mascarons étaient présents dès *Notre-Dame de Paris*. Lors de la fameuse élection du pape des fous, les visages grimaçants des Parisiens étaient en effet déjà comparés aux figures grotesques de Pilon :

Qu'on se figure une série de visages présentant successivement toutes les formes géométriques, depuis le triangle jusqu'au trapèze, depuis le cône jusqu'au polyèdre ; toutes les expressions humaines, depuis la colère jusqu'à la luxure ; [...]. Qu'on se représente tous les mascarons du Pont-Neuf, ces cauchemars pétrifiés sous la main de Germain Pilon, prenant vie et souffle, et venant tour à tour vous regarder en face avec des yeux ardents⁴.

Il faut pousser encore plus loin la réflexion sur le grotesque (qui retrouve ici son origine architecturale) et sur le carnaval, amorcée par Pierre Laforgue. Hugo fait de Pilon celui qui

¹ Victor Hugo, « Les Cariatides », *op. cit.*, p. 1387-1388.

² *Ibid.*, p. 1389.

³ Pierre Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 88.

⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1832], *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer*, éd. Jacques Seebacher et Yves Gohin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 49.

subvertit tous les codes sculpturaux, dans un renversement peut-être lui-même carnavalesque – à force de retournements, le carnaval se fera révolution. Au héros unique que d'autres sculptent, Pilon substitue la multitude, et au roi, le peuple ; il remplace le marbre et l'airain par le granit ; la verticalité du monument par l'horizontalité de la frise déroulée sur le pont ; et le triomphe par la misère. Le plus radical de ses gestes consiste à inventer un nouvel espace pour la sculpture, l'espace littéralement marginal, situé *sous* le monument. Alors que toute la monumentalité traditionnelle s'élanche vers le haut, le Pilon hugolien sculpte quant à lui vers le bas un contre-monument. Il crée ce que Hugo interprète comme des *cariatides*, c'est-à-dire des corps écrasés par un poids terrible, des corps pris dans la gravité et que le sol attire à lui : des corps destinés à l'écroulement. Pour souligner cette subversion, Hugo déploie un système d'opposition entre la préposition *sur* (condensant l'effort des autres sculpteurs) et la préposition *sous*, qui, résumant le geste de Pilon, sature le poème :

Toi qui, sous les héros et sous les Henri quatre, [...]

Sous les Charles sanglants se lavant aux aiguïères,

Sous les Louis suivis des fauves Lesdiguières,

Sous François à l'œil fier, sous Diane au pied nu,

Tu sentis remuer l'Encelade inconnu ; [...]

Toi, grave et dédaigneux, tu donnas pour support

À leur calme, à leur joie, à leur crime, à leurs fêtes,

L'hydre cariatide aux millions de têtes ;

Au-dessous de leur gloire, au-dessous de ces noms

Sonnés par la trompette et dits par les canons,

Au-dessous des splendeurs, des vertus proclamées, [...]

Tu fis, dans le brouillard livide qui s'écroule,

Ramper le gigantesque anonyme, la foule.

Sous les jeux et les ris, sous les molles amours,

Sous Valois, sous Bourbon, sous Condé, sous Nemours, [...]

Tu sculptas le supplice inouï du bloc noir,

L'angoisse de la masse informe, et le calvaire

Du manant redoutable et du granit sévère¹.

Pour peindre la figure du peuple écrasé assimilée à celle des cariatides brisées par leurs fardeaux, Hugo insiste sur le pathétique du corps torturé du peuple :

Ô mascarons d'un doigt magistral ébauchés !

Êtres vertigineux ! Tristes géants couchés !

En butte à ce qui souille ainsi qu'à ce qui change,

Leurs têtes, où l'oiseau fait sa fiente et son nid,

Percent lugubrement l'étrave de granit

Et s'avancent sur l'eau comme de noires proues,

Et leur corps se prolonge en pavé sous les roues,

Sous les talons ferrés et sous les pas perdus ;

Les attelages lourds, sous le fouet éperdus,

Marchent sur eux traînant des chaînes et des câbles,

Et, par moments, les pieds, les galops implacables,

La ruade féroce et l'affreux choc des fers

À ces durs patients arrachent des éclairs².

Dans ces vers, se construit l'image terrible des géants couchés, dont les masques forment la

¹ Victor Hugo, « Les Cariatides », *op. cit.*, p. 1387-1391.

² *Ibid.*, p. 1388-1389.

tête et dont le corps se constitue du pavé écrasé. Lorsqu'il compare quelques vers plus haut ce peuple à un « Encelade inconnu », Hugo se souvient peut-être du Bassin d'Encelade, à Versailles, œuvre des frères Gaspard et Balthazar Marsy (1775), où le géant hurle, gisant à terre, terrassé par un Apollon qui n'est autre que le Roi-Soleil. Son corps de bronze doré émerge à peine des pierres avec lesquelles il se confond. Ici, de même, le corps brisé du peuple-géant, ce corps-piédestal des rois, se confond avec le sol de la ville et ses pavés. C'est dire aussi que ce corps, subissant le supplice de la roue (avec une syllepse de sens), deviendra l'instrument avec lequel le peuple fait la révolution et construit des barricades, ainsi que Hugo le peindra dans *Les Misérables*. Enfin, ces géants écrasés, cet Encelade, sont autant de monstres, et forment une « Hydre cariatide aux millions de têtes¹ ». Pilon, résume Hugo « Sous les monstres d'en haut mit les monstres d'en bas² », il a « démuselé les gorgones des rêves » et « multiplié Méduse sur ce mur³ ». Le peuple sculpté est un monstre souffrant qui doit être pris en pitié. Hugo érige la compassion en valeur poétique cruciale. Il fait s'écrier à Pilon :

Venez, vous qui souffrez ! Vous qui pleurez, venez !
 Venez, tous les lépreux, venez, tous les damnés !
 Sous un socle royal je vais sur cette frise
 Vous faire fourmiller dans la pierre âpre et grise.
 Misère, maladie, ô deuils, haillons pendants,
 Colère du grabat, faim qui montres les dents,
 Venez, j'étalerai sous ce roi vos ulcères
 Saignants, affreux, cruels, formidables, sincères⁴ ;

Le mascarón cariatide fait la synthèse des différentes figures sculpturales du peuple portefaix des rois que l'on rencontre chez Hugo. Ainsi lit-on dans *L'Homme qui rit* (1869) que le peuple géant porte sur ses épaules un nain qui est le roi : « Le colosse piédestal contemple le pygmée fardeau », et ce faisant, selon son « habitude idiote », s'ébahit : « Que Myrmidon est grand ! il est sur mon dos⁵ ». Hugo relance immédiatement cette image en la modulant légèrement. Il assimile peuple, piédestal et monture :

La statue équestre, réservée aux rois seuls, figure très bien la royauté ; le cheval, c'est le peuple. Seulement ce cheval se transforme lentement. Au commencement, c'est un âne, à la fin c'est un lion. Alors il jette par terre son cavalier, et l'on a 1642 en Angleterre et 1789 en France, et quelque fois il le dévore, et l'on a en Angleterre 1649 et en France 1793⁶.

Le supplice du portefaix annonce toujours la révolte à venir. Le peuple écrasé par la royauté ne pourra pas ne pas tenter de renverser ses oppresseurs. Dans un texte préalable, la lettre XXIV du *Rhin* (1842), Hugo avait déjà fait de la cariatide la figure par excellence de

¹ *Ibid.*, p. 1390.

² Victor Hugo, « Les Cariatides », *op. cit.*, p. 1391.

³ *Ibid.*, p. 1393. Jean Clair dresse une comparaison entre la guillotine et Méduse, le monstre au cou coupé qui veille (y compris sous ses formes sculptées) aux décapitations et pétrifie les condamnés, dans le chapitre « La Mort en un clin d'œil » de son exaltant ouvrage *Méduse, contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Gallimard, 1989, p. 126-150. Les mascarons révolutionnaires de Hugo s'éclairent de telles pages.

⁴ Victor Hugo, « Les Cariatides », *op. cit.*, p. 1388.

⁵ Victor Hugo, *L'Homme qui rit* [1869], Le Livre de poche, 2002, p. 311.

⁶ *Ibid.*, p. 312.

l'opprimé. Déjà il y révélait la souffrance des statues, dont nul n'est conscient. Il y dévoilait la sensibilité méconnue de la matière, et la douleur qui point les choses :

Francfort est la ville des cariatides. [...] Il est impossible de faire travailler, geindre et hurler le marbre, la pierre, le bronze et le bois avec une invention plus riche et une cruauté plus variée. De quelque côté qu'on se tourne, ce sont de pauvres figures de toutes les époques [...] qui se tordent et gémissent misérablement sous des poids énormes. [...] Les uns portent des balcons, les autres des tourelles, les plus accablés des maisons ; d'autres exhausent sur leurs épaules [...] un immense empereur romain de pierre dans toute la pompe du costume de Louis XIV, avec sa grande perruque, son ample manteau, son fauteuil, son estrade, sa crédence où est sa couronne, son dais à pentes découpées et à vastes draperies ; colossale machine qui figure une gravure d'Audran complètement reproduite en ronde bosse dans un monolithe de vingt pieds de haut. [...] Sous ces fardeaux titaniques les cariatides fléchissent dans toutes les postures de la rage, de la douleur et de la fatigue. [...] Il y a des chimères exaspérées qui s'entre-mordent avec fureur ; d'autres pleurent, d'autres rient d'un air amer, d'autres font aux passants des grimaces effroyables. J'ai remarqué que beaucoup de salles de cabaret, retentissantes du choc des verres, sont posées en surplomb sur des cariatides. Il paraît que c'est un goût des vieux bourgeois libres de Francfort de faire porter leurs ripailles par des statues souffrantes.

Le plus horrible cauchemar qu'on puisse avoir à Francfort, ce n'est ni l'invasion des Russes, ni l'irruption des Français, ni la guerre européenne traversant le pays, ni les vieilles guerres civiles déchirant de nouveau les quatorze quartiers de la ville, ni le typhus, ni le choléra ; c'est le réveil, le déchaînement et la vengeance des cariatides¹.

Cette page virtuose, qu'il faudrait lire dans toute son ampleur, repose sur le procédé de l'accumulation, c'est-à-dire de l'empilement, pour donner la mesure de la souffrance des statues écrasées. Déjà Hugo y déploie le contraste entre ceux qui portent et ceux qui sont portés, entre ceux qui souffrent et ceux qui rient, et y insiste sur la douleur des corps broyés et scellés dans les murs, prisonniers de leur souffrance. Hugo ne propose pas encore l'interprétation politique radicale de la cariatide qui sera celle des *Quatre Vents de l'Esprit*, et pourtant tous les ingrédients nécessaires à cette lecture – tortures, pleurs, grimaces et poings brandis – se trouvent dès ce moment réunis.

La lettre de Francfort a fortement contribué à révéler aux contemporains de Hugo les potentialités de la figure de la cariatide, dont Théophile Gautier faisait déjà en 1838 une souffrante². Le même Gautier, voyageant en Italie en 1852 s'arrêtera à nouveau devant « Des monstres cariatides [qui] se tordent affreusement sous l'énorme pression et font de la peine aux yeux³ ». Dans son sillage et dans celui de Hugo, nombre d'auteurs se sont emparés à leur tour de cet objet qui réclame la compassion. La cariatide, dont l'autre nom est l'atlante quand elle est masculine, introduit une variation sur le thème millénaire d'Atlas écrasé par le poids du ciel qu'il soutient⁴. Dès 1842, l'année même de la parution du *Rhin*, Théodore de Banville publie *Les Cariatides*, son premier recueil. Plus encore que le poème qui donne son titre à l'ouvrage, c'est « Imprécations d'une cariatide » qui se place ostensiblement sous l'égide de Hugo, par le biais de deux épigraphes. La seconde donne à lire la clause de la lettre de Francfort tandis que la première, isole dans l'ode « À l'Arc de triomphe » le motif d'une

¹ Victor Hugo, *Le Rhin. Lettres à un ami*, op. cit., p. 224-225.

² Théophile Gautier, « Cariatides », *La Comédie de la mort* [1838], *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p.218.

³ Théophile Gautier, *Italia, voyage en Italie* [1852], Paris, Charpentier, 1894, p. 316.

⁴ Sur la souffrance d'Atlas écrasé, voir Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'Œil de l'histoire*, 3, Éditions Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 83-174.

exhortation à la révolte :

Que la cariatide, en sa lente révolte,
Se refuse, enfin lasse, à porter l'archivolte,
Et dise: C'est assez !¹

Banville, par un jeu de découpe, infléchit le texte de Hugo qui réclamait simplement que l'usure du temps vienne parfaire l'Arc :

Il faut qu'un vieux dallage ondule sous les portes,
Que le lierre vivant grimpe aux acanthes mortes,
Que l'eau dorme aux fossés, [...]
Attendez que de mousse elles soient revêtues,
Et laissez travailler à toutes les statues
Le temps, ce grand sculpteur !²

Conformément à ce programme hugolien, la cariatide de Banville s'insurge contre son sort et se répand en malédictions : « Puisse le Dieu vivant dessécher la paupière / À qui m'a mise là vivante sous la pierre³ ». Elle appelle « le souffle embrasé de ce simoun que roule / Sans pitié l'ouragan des révolutions⁴ » et conclut féroce :

[Si] Ma colère à son tour peut jeter sur leur dos
Une expiation et choisir les fardeaux,
Je mettrai ce jour-là sur l'épaule des hommes, [...]
Le poids intérieur de leurs iniquités !⁵

Baudelaire, en 1857, propose dans les « Phares » un portrait du sculpteur Puget, auteur des célèbres cariatides de Toulon (fig. 7) :

Colères de boxeurs, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand cœur gonflé d'orgueil, homme et débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats⁶.

Puget se dédiant aux goujats et forçats révoltés devient le frère jumeau du Germain Pilon de Hugo, sculpteur du peuple en colère.

Le motif romantique continue d'irradier jusqu'en 1998, quand Ted Hughes, décrit à son tour une cariatide, et s'étonne de l'inscription en son corps d'une chute la vouant à la damnation :

[...] massive, starless, mid-fall, falling	[...] massif, infortuné, à mi-chute, choyant
Heaven of granite	Paradis de granit
stopped, as if in a snapshot,	arrêté, comme dans un instantané,
By their hair.	Par leur chevelure ⁷ .

¹ Victor Hugo, « À l'Arc de triomphe », *Les Voies intérieures*, op. cit., p. 937.

² *Ibidem*.

³ Théodore de Banville, « Imprécations d'une cariatide » [1841], *Les Cariatides* [1842], *Œuvres poétiques complètes*, t. I, éd. Peter J. Edwards, Honoré Champion, 2000, p. 218.

⁴ *Ibid.*, p. 219.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Charles Baudelaire, « Les Phares », *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 13.

⁷ Ted Hughes, « Caryatid 1 », *Birthday Letters* [1998], *Collected Poems*, éd. Paul Keegan, Londres, Faber and Faber, 2003, p. 1046, trad. C.G. Ce texte fait allusion au premier poème écrit par Sylvia Plath, « "Three Caryatids without a Portico," by Hugo Robus. A Study in Sculptural Dimensions », publié en 1956 dans le magazine *Chequer* et jamais réimprimé.

Rodin, comme une manière de réponse à ces poèmes, sculpte alors dans le marbre le corps effondré sous le poids de celle qui était chargée d'un fardeau. Il s'agit de la *Caryatide tombée portant sa pierre* (vers 1881, fig.8), que Rilke décrit dans les termes suivants :

Nicht mehr die aufrechte Figur, die leicht oder schwer das Tragen eines Steines erträgt [...] ; ein weiblicher Akt, kniend, gebeugt, in sich hineingedrückt und ganz geformt von der Hand der Last, deren Schwere wie ein fortwährender Fall in alle Glieder sinkt. Auf jedem kleinsten Teile dieses Leibes liegt der ganze Stein wie ein Wille, der größer war, älter und mächtiger, und doch hat seines Tragens Schicksal nicht aufgehört. [...] Und sein Zusammengesunkenstein und Versagen ist immer noch Tragen geblieben, und wenn die nächste Müdigkeit kommt und den Körper ganz niederzwingt ins Liegen, so wird auch das Liegen noch Tragen sein, Tragen ohne Ende. So ist die *Karyatide*.

Ce n'est plus la figure verticale supportant plus ou moins aisément la charge d'une pierre [...] ; c'est un nu féminin, agenouillé, courbé, écrasé sur lui-même et tout entier modelé par la main de cette charge dont le poids lui tombe dans tous les membres comme une chute qui n'en finit pas. Sur la moindre portion de ce corps pèse la pierre tout entière, comme une volonté qui fut plus grande, plus ancienne, plus forte, et néanmoins, le destin qui réside en ce portement n'a pas cessé. [...] Et cet accablement et cet échec continuent de porter, et quand viendra la fatigue prochaine qui contraindra tout à fait le corps à se coucher, il continuera une fois couché à porter, à porter sans fin. Telle est la *Caryatide*¹.

Ainsi, la charge destine la cariatide à une chute inéluctable, et, réciproquement, le moment de la chute, où la cariatide échappe enfin à son fardeau, est interprété comme une révolte. La cariatide devient le signe sculpté qui permet d'écrire les Révolutions². Il faudra cependant attendre une nouvelle d'Alberto Savinio, « La Maison de la sottise » [1942], pour que la révolte de la cariatide s'actualise³. Un télamon, las de porter depuis cinquante ans le balcon d'une maison où demeure une famille particulièrement idiote, décide que son esclavage est inutile. Il explique au narrateur interloqué que le peuple des cariatides a été puni pour une faute⁴, mais que l'humanité, qui se croit lavée de son péché originel, n'expie guère en revanche sa bêtise originelle. Le télamon rebelle de Savinio, comme la cariatide de Banville, renvoie aux hommes « le poids de leur iniquité ». Il se dégage, saute, et s'éloigne en sautillant sur son unique pied triangulaire tandis que la maison s'effondre.

Chez Hugo, la révolution des statues prend la forme d'un iconoclasme : il s'agit pour les mascarons d'attaquer non pas directement les rois, mais leurs monuments équestres, images des rois par excellence.

¹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin, op. cit.*, p. 44-45. Traduction française : *Auguste Rodin*, trad. Bernard Lortholary dans *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 874. Un poème de 1908 intitulé « Les Caryatides », texte qui ne fut joint à aucun recueil, développe à nouveau ce thème. Il décrit cette fois le portement apaisé et sans effort des jeunes filles de l'Érechthéion. *Œuvres poétiques et théâtrales*, p. 835.

² Dans *Pétersbourg* (1916 et 1922) d'Andreï Biély, au moment de la Révolution de 1905, la cariatide saute de la rue et l'envahit de ses hurlements et des sifflements de vapeur de son haleine.

³ Alberto Savinio, « Casa della stupidità » [1942], *Tutta la vita* [1945], dans *Casa « La Vita » e altri racconti*, éd. Alessandro Tinterri et Paola Italia, Milan, Adelphi Edizioni, 1999, p. 627-634. Traduction française : « Maison de la sottise », *Toute la vie*, trad. Nino Frank, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1975, p. 109-118.

⁴ Le court-métrage documentaire plein de délicatesse d'Agnès Varda, *Les Dites Cariatides* (1984, Ciné Tamaris, TF1, 13 minutes), où les porteuses sont décrites comme des « statues calmes », revient sur cette question. Agnès Varda rappelle, telle que Vitruve la raconte dans *De architectura* (I^{er} siècle av. J.-C.), l'origine historique des cariatides, habitantes de la cité alliée des Perses, Karyes, qui furent réduites en esclavage par les Grecs en représailles militaires.

Partout ! Ils sont partout ! ... Oh ! Le grand vent farouche,
 Le vent d'en haut, quand donc se déchaînera-t-il ? [...] [Le vent]
 Qui roulera les rois dans ses larges bouffées,
 Fera rugir d'effroi le lion des trophées,
 Trembler le piédestal sous son orageux flot,
 Et prendre à la statue équestre le galop ?
 Ô colosses de bronze et de pierre, monarques [...] Tyrans,
 soyez maudits ! Puisse, à travers les cieux,
 La nuit vous emporter d'un souffle furieux,
 Et, le fouet de l'éclair aux mains, pâle et vivante,
 Vous poursuivre, mêlant dans l'immense épouvante
 Et le cheval de marbre et le cheval d'airain¹.

Cette proposition forte et complexe se superpose aux faits de l'histoire, les Révolutionnaires ayant brisé en 1792 les représentations publiques des rois, et ayant fondu leurs effigies de bronze². Ainsi, Hugo ne se contente pas de détourner le processus de signification de l'Histoire par les monuments. C'est chaque aspect des sculptures ponctuant l'espace public qu'il détourne pour le mettre au service d'une écriture de l'Histoire. Tout est capté pour alimenter cette immense entreprise. À charge alors pour le lecteur qui aurait dû déchiffrer le monument, de se livrer à une lente interprétation du poème.

« Révolution » de Hugo trouve un écho inattendu chez le poète indien d'expression anglaise et marathie, Arun Kolatkar (1930-2004). Ce dernier, d'une immense érudition, grand lecteur de poésie française, a pu délibérément se référer à Hugo. Chez lui aussi un mascarón raconte l'Histoire – mais cette fois l'Histoire de l'Inde – à travers l'animation d'un monument équestre de pierre sombre, surnommé le « cheval noir » (Kala Godha) et représentant Édouard VII. Cette figure équestre hante les *Kala Ghoda Poems* [2004-2006] et donne son titre au recueil. Celui qui prend la parole, d'une voix gouailleuse, se nomme David Sassoon. Il s'agit d'un juif venu de Bagdad, ayant doté au XIX^e siècle Bombay de nombreux bâtiments, parmi lesquels ce monument équestre, et une bibliothèque le jouxtant. Sa tête sculptée, ornée d'un énorme turban et d'une barbe de pierre, pare la porte de celle-ci (fig.9). Placé en position d'observateur, et frémissant de nostalgie conservatrice, regrettant le temps de la colonisation anglaise, le David de pierre fait la liste de toutes les transformations et désintégrations de sa chère Bombay. La section consacrée aux déboires du monument d'Édouard VII achève cette liste, réservant ainsi le pire pour la fin :

I've seen a black horse panic,
 neigh,
 buckjump and leap off

a high pedestal,
 a drop of nearly fifteen feet,

J'ai vu un cheval noir s'affoler
 hennir,
 ruer et sauter

du haut d'un piédestal
 une chute d'environ quinze pieds

¹ Victor Hugo, « Les Cariatides », *op. cit.*, p. 1403.

² Sur l'événement de la destruction des monuments royaux à Paris en 1792 et ses diverses représentations en gravure, voir Richard Clay, *Iconoclasm in Revolutionary Paris : the Transformation of Signs*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, notamment p. 176-195. Il faut remarquer que les monuments disparus à Henri IV, Louis XIII et Louis XIV furent remplacés au début du XIX^e siècle, et que ce sont ces sculptures nouvelles que décrit Hugo, et non les originaux. Le poème se déroule donc bien *après* la Révolution, et réitère, comme dans une tragédie, le déjà accompli, l'amenant de manière inéluctable vers une fin déjà décidée.

one manic night	lors d'une nuit de démence
in the light of a menstruating moon, and gallop away,	à la lumière d'une lune qui saigne et partir au galop
very nearly unhorsing the poor prince ne the process, dragging him along	en désarçonnant le malheureux prince dans sa course, le traînant en chemin
in his magnificent field-marshal's uniform, one foot, shod like its mate in a riding boot,	dans son splendide uniforme de maréchal, un pied enfoncé comme l'autre, dans une botte de cavalier
still hooked and hanging on to the stirrup, head banging on the ground, and the thunder of hooves	encore accroché à l'étrier, la tête cognant contre le sol, et le fracas des sabots
fadind down Hornby Road – or whatever they call it now – all the way to the zoo.	s'estompant dans Hornby Road – ils l'appellent aujourd'hui comme ça leur chante – jusqu'au zoo.
But the valiant prince, from what I hear, with true Brit grit, managed to get back in the saddle,	Mais le très vaillant prince, dit-on, avec un cran très british, réussit à remonter en selle
and there abides in total command of his steed once again,	et, pour l'éternité, le voilà derechef maître de son destrier,
the sword still by his side, the Order of Bath still around his neck, the hat still in his right hand,	l'épée au côté, l'ordre du Bain autour du cou, le chapeau à la main droite,
and head-wounds completely healed by a poultice of bird-droppings on his balding head.	les blessures à la tête cicatrisées par un cataplasme de crottes d'oiseau sur sa tête qui se déplume ¹ .

Le lecteur averti peut alors reconstituer le déplacement de la statue, arrachée sans ménagement à son terre-plein en 1965 (« la tête cognant contre le sol »), au moment où le gouvernement de l'État de Bombay décida de supprimer de l'espace public tous les portraits des dirigeants anglais. L'indépendance indienne tenta de s'affirmer pleinement en effaçant le souvenir l'époque coloniale, déboulonnant ses monuments et transformant le nom de ses rues, nettoyant l'espace des cicatrices de la mémoire. La ville de Bombay elle-même sera rebaptisée Mumbai en 1995. Le monument d'Édouard VII fut finalement déplacé au zoo de Bombay, où Kolatkar le montre, pansant ses plaies (fig.10). À la nuit d'apocalypse de Hugo correspond une autre « nuit de démence », ensanglantée par les menstrues de la lune, nuit où l'Histoire s'accomplit.

Comment le visible peut-il se faire efficace, et rendre intelligible l'Histoire que le

¹ Arun Kolatkar, *Kala Ghoda Poems* [2004-2006]. Traduction française : *Kala Ghoda. Poèmes de Bombay*, trad. Pascal Aquien et Laetitia Zecchini, édition bilingue, Gallimard, coll. « Poésie », 2013, p. 312-315. Signalons que le cheval noir « Kala Ghoda » a surtout laissé son nom à un quartier historique de Bombay, portant le souvenir architectural de l'époque coloniale. C'est ce quartier que chante Kolatkar dans son recueil.

monument représente ? Affirmer que le monument *signifie*, le transformer en signe, ne suffit pas à répondre précisément à la question cardinale de Louis Marin, qui demandait comment un monument visible peut concrètement devenir lisible. Peut-être faut-il reformuler ces questions, et se demander dorénavant comment la visibilité devient *ostension*, à la fois dans l'ancienne acception du terme, « action de montrer », mais aussi, et surtout, dans son sens plus récent, emprunté à l'anglais, « fait de signifier en montrant ». La qualité de visibilité, où le lisible trouve son principe, s'en trouve redéfinie. Le monument n'est pas seulement visible, il est le « visible de loin ».

B. Ostension : montrer pour signifier

1. « Être visible de loin » : pour une nouvelle définition du monument.

« Être visible de loin¹ » : cette définition du monument, suggérée par de nombreux auteurs, trouve sa claire formulation chez Joseph Brodsky dans son essai « Hommage à Marc-Aurèle » (1995). L'énoncé de Brodsky possède une affinité avec celui de Hugo qui prescrivait au monument de rendre « la gloire visible sur un piédestal », et cependant il en diverge, car il déporte l'attention depuis le représenté vers le représentant. Il ne s'agit plus de s'intéresser à ce que le monument rend visible, mais à la manière dont il donne visibilité.

Aux côtés de Victor Hugo et d'André Suarès précédemment convoqués, Joseph Brodsky fait figure de connaisseur des monuments et des statues, et il leur confère une très large place dans son œuvre. Statues, bustes et monuments, se déclinant tantôt sur le mode russe ou soviétique, tantôt sur le mode de l'antiquité romaine², constituent pour Brodsky des outils lui permettant de réfléchir sur la tyrannie, sur l'histoire, sur le rapport que le sujet entretient à celles-ci et à lui-même. Les mondes russes et romains s'ajoutent dans l'essai sur la statue équestre de Marc-Aurèle. Ce texte, rédigé en anglais dans une prose tranchante, examine avec une lucidité non exempte de dureté notre relation à l'antiquité. La première section de l'essai s'ouvre sur une remarque cinglante : alors que l'antiquité existe pour nous, nous n'existons pas pour elle. Un Romain de l'Antiquité, projeté dans notre monde, n'y reconnaîtrait sans doute rien, sauf, ajoute Brodsky, à rencontrer un homme à cheval. Ce sera

¹ Joseph Brodsky, « Homage to Marcus Aurelius », *On Grief and Reason : Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995, p. 279. Traduction française : C.G.

² Les bustes de marbre des empereurs et des poètes romains jouent un rôle important dans la pièce de Brodsky, *Мрамор* [*Mramor*], Ann Arbor, Ardis, 1984. Traduction française : *Marble*, trad. Véronique Schiltz, Die, A Die, 2005 et *Marbre : pièce en trois actes*, trad. Georges Nivat, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 2005. Brodsky travailla à une version anglaise de sa pièce, traduite avec la collaboration de Alan Myers, *Marbles, a Play in Three Acts*, New York, Noonday Press, 1996. Dans une antiquité de science-fiction, emplie d'ordinateurs et de navettes spatiales, l'empereur Tibère fait emprisonner dans une tour 3% de la population prélevée selon des critères aléatoires. La pièce montre deux détenus enfermés dans une cellule remplie de bustes de cette tour. L'antiquité et l'avenir sont souvent posés dans un rapport d'équivalence par Brodsky, ce qu'il expose dès la première page de l'« Hommage à Marc-Aurèle » (*op. cit.*, p. 267).

donc le monument équestre à Marc-Aurèle qui reliera les âges.

Brodsky conte sa toute première entrevue avec le monument majestueux. Celui-ci constitue le premier objet sur lequel le voyageur pose les yeux et entre en relation avec Rome :

I first saw this bronze horseman indeed through a windshield of a taxi some twenty years ago, almost in a previous incarnation. [...] “Where are we?” “Piazza Venezia,” [my driver] blurted, nodding to the left. “Campidoglio,” a nod to the right. And with another nod: “Marco Aurelio” [...] “Where?” He pointed to the top of a huge waterfall of marble steps leading uphill, now right in front of us, and as the car sharply swerved to gain some minuscule advantage in the sea of traffic, I momentarily beheld a floodlit pair of horse’s ear, a bearded head, and a protruding arm”

Je vis réellement pour la première fois ce cavalier de bronze à travers le pare-brise d’un taxi, il y a une vingtaine d’année, presque lors de ma précédente incarnation. [...] « Où sommes nous ? » « Piazza Venezia » laissa échapper [mon chauffeur], en indiquant la gauche du menton. « Campidoglio », coup de menton à droite. Et, avec un autre coup de menton : « Marco Aurelio » [...] « Où ? » Il indiqua du doigt le faite d’une énorme cascade de marches en marbre, montant la colline, juste en face de nous à ce moment là, et alors que la voiture faisait une brusque embardée afin d’accomplir un minuscule progrès dans la marée de la circulation, je contemplai fugacement, éclairés par les projecteurs, une paire d’oreilles équines, une tête barbue et la saillie d’un bras¹.

Même dans la cohue des embouteillages romains, le monument demeure visible et appelle le regard. Il provoque la rencontre, malgré la distance qui devrait l’interdire. Il y va, avec le « visible de loin », d’un mode particulier de visibilité. C’est le visible doté de force percutante et d’insistance, c’est le visible qui s’impose en dépit de tout ce qui devrait l’occulter. La qualité du « visible de loin » constitue comme un absolu de la visibilité. Le récit de ce premier contact avec le monument – défini par sa proéminence, son exhaussement sur la colline du Capitole, la saillie des oreilles et du geste – illustre par avance la théorie que Brodsky énonce quelques pages plus loin :

A monument is by and large a vertical affair, a symbolic departure from the general horizontality of existence, and antithesis to spatial monotony. A monument never actually departs from this horizontality — well nothing does—but rather rests upon it, punctuating it at the same time like an exclamation mark. [...] And it occurs to one that the monument owes its genealogy to great planes, to the idea of something being seen from afar — whether in a spatial or a temporal sense.

Un monument est dans l’ensemble affaire de verticalité, exception symbolique à l’horizontalité de l’existence, et antithèse à la monotonie spatiale. En réalité, un monument ne s’écarte jamais de cette horizontalité – rien finalement ne le fait jamais – mais plutôt se repose sur elle, la ponctuant en même temps tel un point d’exclamation symbolique. [...] Et il vous vient à l’esprit que le monument doit sa généalogie aux grandes plaines, à l’idée d’être vu de loin – que ce soit au sens spatial ou au sens temporel².

Définir le monument comme une ponctuation destinée à être vue de loin, c’est offrir, dans un même pli, une manière de comprendre celui-ci à la fois dans l’espace et dans le temps – c’est-à-dire à la fois sur le plan de sa forme et de sa signification. Tous les traits décrits par Brodsky sont susceptibles de cette double interprétation. La formule de Brodsky s’accote à celle que

¹ Joseph Brodsky, « Homage to Marcus Aurelius », *op. cit.*, p. 270-271. Traduction française : C.G.

² *Ibid.*, p. 278-279. Traduction française : C.G.

Victor Hugo profère dans son grand poème au sculpteur David : le monument montre les grands hommes, qui « sont debout dans l'histoire¹ ». Ces grands hommes sculptés, selon Brodsky, et selon une image déjà inventée de son côté par Théophile Gautier à propos de la Colonne Vendôme², sont comme autant de points d'exclamation : ils partagent la verticalité du monument dressé debout, et indiquent une intensité de l'Histoire. En assimilant le temps à l'espace, Brodsky applique la leçon même du monument qui prétend condenser cet espace et ce temps, et qui altère le premier dans l'espoir d'agir sur le second. La distance séparant le regardeur du monument est aussi un éloignement temporel. Pour ce regardeur, qui contemple le monde depuis son propre présent, le passé recule à l'horizon jusqu'à ce que tout s'y brouille et s'y confonde. Le monument rend soudain à la visibilité un fragment de ce passé éloigné. À partir de ce repère, le reste du passé s'organise, s'articule, et redevient discernable. Ainsi Brodsky peut-il dire que dans le plat désordre de l'espace et du temps, dans leur indétermination uniforme, le monument apporte sa « ponctuation » efficace pour indiquer des divisions dans l'Histoire, en l'organisant à la manière d'une syntaxe.

« Visible de loin », « ponctuation » de ce qui l'entoure : la définition du monument par Brodsky est confirmée de toute part. Ici, les méditations menées sur le monument par les écrivains et les sculpteurs s'entrelacent et se complètent. Ainsi, Kirili réfléchissant sur le monument dressé en plein air dans l'espace public remarque :

il faut, non pas que la sculpture se confonde avec la nature, avec l'environnement extérieur, mais au contraire qu'elle s'en démarque. Pour qu'il y ait une verticalité qui se distingue, elle gagne beaucoup à être peinte, et en particulier dans une couleur primaire³.

Et plus encore, apparaît une consonance frappante avec l'essai sur Rodin de Rilke⁴. Le « principe monumental » de Rodin, écrit Rilke qui examine *Les Bourgeois de Calais* (fig.11), consistait à « créer des choses visibles de loin, des choses qui n'étaient pas entourées que de l'air le plus proche, mais du ciel tout entier » (« weithin sichtbare Ding schaffen, Dinge, die nicht nur von der allernächsten Luft umgeben waren, sondern von dem ganzen Himmel⁵ »). Cet accord incite à prêter l'oreille. La rencontre qui se produit entre Brodsky et Rilke incite à penser que « le visible de loin » constitue l'essence du monument. Il faut alors déployer scrupuleusement cette expression remarquable. Le « visible de loin » ne dit pas exactement la même chose, par exemple, que le « visible par tous » qui insisterait sur la dimension publique, sociale et politique d'une sculpture mise en commun et partagée par les habitants de la cité.

¹ Victor Hugo, « Au statuaire David », *op. cit.*, p. 1071.

² Théophile Gautier, « Une visite aux ruines » [juin 1871], *Tableaux de siège*, Charpentier et C^{ie}, 1871, p. 318 : La colonne y est décrite comme « le gigantesque point d'exclamation d'airain posé au bout de la phrase sonore du premier empire ».

³ Alain Kirili, « Pour une nouvelle statuaire » entretien avec Philippe Dagen, *Statuaire*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ Cette rencontre est peut-être délibérée de la part de Brodsky, qui connaît parfaitement l'œuvre poétique de Rilke.

⁵ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 67. Traduction française : *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 887. Certaines œuvres d'Anish Kapoor accomplissent à la lettre la formule de Rilke. C'est en particulier le cas de Cloud Gate, énorme monument dressé à Chicago (2006), formant comme une boucle infinie de miroir dans laquelle tous les lointains se reflètent.

La locution « *weithin sichtbar* » ponctue l'essai sur Rodin. Sa réitération laisse entendre qu'elle est cruciale pour Rilke¹. Elle réapparaît notamment à la même époque dans l'essai *Du paysage* : l'Antiquité, écrit Rilke, n'accordait pas d'importance aux « collines où ne se dressait nulle statue visible de loin² ». « *Weithin sichtbar* » pourrait aussi être traduit par « visible à la ronde », tout particulièrement dans le cas de la sculpture en ronde bosse. Le « visible à la ronde », c'est ce qui se répand simultanément dans toutes les directions possibles. Le « visible de loin » engage de même à penser le monument dans son déploiement spatial, et invite à saisir le rapport du monument non au lieu ponctuel mais à l'étendue où le regardeur se meut. Le « visible de loin » articule la présence du monument à la totalité de la ville.

Les deux poètes cependant ne conçoivent pas tout à fait la « visibilité de loin » du monument de la même façon. Rilke ajoute immédiatement en effet, à propos de Rodin, qu'« il pouvait, avec une surface vivante, comme avec un miroir, capter les lointains et les faire bouger et, quand un geste lui paraissait grand, le modeler et contraindre l'espace à y participer » (« *Er konnte mit einer lebendigen Fläche, wie mit einem Spiegel, die Fernen fangen und bewegen, und er konnte eine Gebärde, die ihm groß schien, formen und den Raum zwingen, daran teilzunehmen³* »). Les écrits mêmes de Rodin affirment cette nécessité d'environner le monument de ciel, comme le montre par exemple sa correspondance avec le maire de Calais durant la longue période de gestation des *Bourgeois de Calais* :

Tel que votre croquis me montre le monument, il me semble qu'il se découpera sur le ciel ayant à sa droite l'hôtel des postes, et à sa gauche le square, ce serait bien ; beaucoup mieux que s'il se trouvait devant les arbres du jardin ; dans ce cas il ne se profilerait pas⁴.

Le monument doit entretenir à l'horizon et au ciel un rapport privilégié, s'y dressant, s'y mêlant, et agissant sur eux. Les textes de Verhaeren – que Rilke admirait tant – et de Suarès assignent précisément au monument la fonction de s'emparer de l'horizon. C'est, selon Rilke, une statuette antique d'oiseau admirée au Louvre qui enseigne à Rodin l'importance du rapport au firmament : « il en émanait un ciel qui demeurerait autour de lui, un vaste espace était replié sur chacune de ses plumes, et l'on pouvait le déployer dans toute son ampleur » (« *ein Himmel wuchs aus ihm heraus und blieb um ihn stehen, eine Weite war zusammengefaltet auf jede seiner Federn gelegt, und man konnte sie aufspannen und ganz groß machen⁵* »). La leçon de l'oiseau est ensuite appliquée par le sculpteur aux monuments qu'il invente. Ces derniers, même lorsque le regardeur se tient contre eux, reculent dans les lointains et ne se montrent que parés de la fascination de la distance. Regardés de près, ils

¹ Rilke y revient quatre fois : p. 9, p. 57, p. 66, p. 72 de l'édition allemande.

² Rainer Maria Rilke, « Du Paysage », *Œuvres en prose*, op. cit., p. 740.

³ *Ibidem*.

⁴ Lettre d'Auguste Rodin à Omer Dewavrin du 8 décembre 1893. Claudie Judrin, Monique Laurent, Dominique Viéville, *Auguste Rodin : le monument des Bourgeois de Calais, 1884-1895, dans les collections du musée Rodin et du musée des beaux-arts de Calais*, Paris et Calais, Musée Rodin et Musée des Beaux Arts, 1977, p. 76.

⁵ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, op. cit., p. 9. Traduction française : op. cit., p. 853.

sont néanmoins aussi vus de loin. La capture du lointain par l'œuvre prépare à Sartre le chemin. Le philosophe parlera de Giacometti comme de celui qui sculpte « à distance », conférant à ses personnages une « distance absolue », si bien que, même de près, on n'en peut approcher¹. Sartre se sera sans nul doute souvenu de la définition de l'aura par Benjamin : cette dernière se manifeste dans l'« unique apparition d'un lointain, si proche soit-il² ». La définition benjaminienne de l'aura est déjà en décanation dans l'essai sur Rodin par Rilke. Un écart sépare cependant Rilke et Benjamin. Pour le second, c'est le fait d'être *difficilement* accessible au regard qui confère à une œuvre son aura, tandis que le premier laisse irradier les formes depuis leur visibilité.

Rilke remarque que toute la sculpture de Rodin possède un même caractère grandiose, porté à son paroxysme par les monuments à proprement parler (en particulier *Les Bourgeois de Calais* et *Balzac*). Le monument se différencie des bustes et statues plus intimes en « manifest[ant] seulement une simplification supplémentaire des surfaces, un choix plus strict encore de ce qui est nécessaire, et la prise en compte de ce qui doit se voir de loin » (« [Der Denkmal] kommt bei diesem nur eine weitere Vereinfachung der Flächen, eine noch strengere Auswahl des Notwendigen und die Bedingung des Weithinsichtbaren dazu³ »). Ici réside l'articulation entre la visibilité de loin définissant le monument et son efficace d'intelligibilité : le visible de loin s'accompagne d'une simplification radicale, par laquelle le monument est réduit à l'absolu essentiel. Rilke anticipe ici ce que, dans un essai considéré comme l'un des textes les plus importants de la théorie de la sculpture, le minimaliste Robert Morris formulera dans les années 1960 : le monument (par définition forme publique) exclut le détail, qui le ramènerait dans la sphère de l'intime⁴.

L'opération de simplification se fait gage d'intelligibilité. La complexité infinie d'une époque est alors condensée en un seul être humain, lui-même à son tour ramassé en un geste, une attitude ou un instant révélateurs, et parfois accompagné d'une formule gravée sur le piédestal. C'est le cas à Strasbourg du monument à Kléber, œuvre de Philippe Gass inaugurée en 1840 et constituant un condensé d'héroïsme (fig.27). On lit sur un bas-relief du piédestal, les paroles fameuses que le général prononça à Héliopolis, le 10 mars 1800, avant de se jeter

¹ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *Situations III* « Lendemain de guerre », Gallimard, 1949, p. 296-299.

² « Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag ». Cette fameuse et ardue définition de l'aura se trouve dans « Petite histoire de la photographie » [1931], trad. Maurice de Gandillac, *L'Homme, le langage et la culture*, Denoël, 1971, p. 70. Des formulations très proches apparaissent dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1936] (*Ibidem.*, p. 145) et aussi dans « Sur quelques thèmes baudelairiens » [1939], et dans *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*. Il convient d'être prudent sur la question de l'aura des monuments. Notons néanmoins l'existence d'un autre point de convergence entre le monument et la pensée de l'aura : le monument constitue une « singulière trame d'espace et de temps », il est par excellence l'œuvre du *hic et nunc*, irréproductible, n'existant que dans et par le lieu où il se trouve.

³ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin, op. cit.*, p. 56. Traduction française : *op. cit.*, p. 881.

⁴ Robert Morris, « Notes on Sculpture » [1966], dans Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968. Traduction française : Claude Gintz (éd.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Le Vésinet, Territoires, 1979, p. 89.

farouchement dans le combat contre les Anglais : « Soldats, on ne répond à une telle insolence que par des victoires. Préparez-vous à combattre » (fig.28). Kléber est montré dans un moment caractéristique où son être se révèle entièrement et, se faisant visible, devient enfin lisible.

Lewka, le héros du roman *Le Monument* d'Elsa Triolet (1957), comprend à son tour sa noble mission de sculpteur de monument comme un travail de condensation. Le monument, représentant ici Staline, ne peut figurer l'Histoire que par le truchement d'une compression drastique :

Lui, Lewka, allait donner à son peuple un monument qui fixerait pour des siècles l'instant culminant de son histoire ! [...] Des sculpteurs, anonymes ou célèbres, ont fixé avec les moyens de l'art, leur époque et son actualité, ils ont tous ensemble écrit l'histoire. Il faut – disait-il – que je m'emploie à fixer notre époque à nous, dans l'image de l'homme qui la personnifie : Staline ! [...] Il était celui à qui on avait confié une tâche sacrée : fixer son temps, le représenter¹.

Elsa Triolet retrouve fugacement la métaphore d'une sculpture qui se fait écriture. Elle fait néanmoins porter l'accent sur l'acte de condensation, permettant de réduire le désordre incompréhensible de l'Histoire, et sa diversité labile. Le multiple se trouve ramené à une image unique, devenant enfin parfaitement intelligible. Le verbe « fixer », répété à trois reprises par la romancière, acquiert un sens mélioratif : un sculpteur de talent doit parvenir à donner une stabilité à ce qui par essence en est dépourvu. Elsa Triolet admire la condensation accomplie par les monuments à Staline, mais Vassili Grossman s'indigne, mais avec discrétion. Il s'exclame devant l'énorme effigie dressée par Sergueï Merkourov à Erivan : « Peut-être est-ce le meilleur monument de notre époque. C'est un monument à notre époque, l'époque de Staline² ». Cette formule consonne en apparence avec le paragraphe de la romancière, et nomme la même opération de compression, mais il faut néanmoins en décrypter l'horreur latente. Staline, aux yeux du sculpteur Lewka, incarne en revanche « l'instant culminant de notre époque ». Le héros ne se contente pas de résumer son époque en la simplifiant, il en est l'intensité, « debout dans l'histoire » selon la formule de Hugo, « point d'exclamation » selon celle de Brodsky.

Pour être vu de loin le monument accomplit des actes de sélection, de simplification, et de densification – opérations effectivement analogues à celles effectuées par le mythe selon Finley – qui lui permettent de rendre l'Histoire intelligible. Le « visible de loin » constitue bel et bien l'efficace du monument. Comment le monument acquiert-il cette qualité ? La sculpture élabore des moyens d'ostension, dont la première est l'emploi du piédestal. À partir de celui-ci se déclinent les modes de visibilité du monument : sa centralité, l'emprise qu'il possède sur le lieu, et le surplomb de sa stature colossale. La littérature du monument demeure alors fascinée par le piédestal et par ses corollaires.

¹ Elsa Triolet, *Le Monument*, Gallimard, 1957, p. 129-132.

² Vassili Grossman, *La paix soit avec vous*, op. cit., p. 36.

2. Du socle et du piédestal

Il est un élément entièrement voué à conférer au monument la plus ample visibilité possible, tout en étant au principe de sa lisibilité : le piédestal. Il hisse la ronde-bosse vers le ciel, tandis que les inscriptions dont il est le support se font garantes de l'identité de l'effigie. Les mots et les dates dont il est orné propagent la mémoire d'un nom, comme amplifié par cette caisse de résonance. Les bas-reliefs qui souvent le recouvrent figurent les hauts-faits du héros représenté et justifient l'acte de commémoration. Benjamin, racontant ses flâneries enfantines à Tiergarten, laisse entendre que s'il pouvait y avoir une intelligibilité des monuments, ces signes mystérieux ponctuant le monde, elle se produirait par le socle, morceaux de lisibilité mis au niveau des yeux du passant (ici un petit garçon) :

Unweit von ihrem Fuße lag das Ziel: des Friedrich Wilhelm und die Königin Luise. Auf ihren runden Sockeln ragten sie aus den Beeten wie gebannt [...]. Lieber als an die Herrscher wandte ich mich aber an ihre Sockel, weil, was darauf vorging, wenn auch undeutlich im Zusammenhange näher im Raum war.

Le but ne se trouvait pas loin [du] pied [du pont Bendler] : Frédéric-Guillaume et la reine Louise. Dressés sur leurs socles ronds, ils dominaient les plates-bandes, comme des apparitions [...]. Mais plus volontiers que vers les souverains, je me tournais vers leurs socles, car les événements qui s'y déroulaient, même si le contexte en était obscur, étaient plus près de moi dans l'espace¹.

Le piédestal reçoit pour fonction de protéger l'œuvre et de la mettre en valeur. Il génère et recrée un espace approprié autour de l'œuvre. Il instaure la juste distance entre l'effigie et le spectateur ; il indique sa place à ce dernier et le met en mouvement autour de la ronde-bosse ; il fonde la perception du monument dans ce qui fait sa singularité. À ces enjeux pratiques et esthétiques s'ajoutent, des enjeux politiques et sociaux, ainsi que Victor Hugo le souligne fortement dans « La Révolution » : le piédestal est un signe de pouvoir et de supériorité. Il participe au système de valorisation de la personne représentée par l'exhaussement de celle-ci au-dessus du spectateur. Il thématise la prétention du monument à l'autorité, à la noblesse, au grand sérieux. Il organise le haut et le bas, il agence le surplomb de l'effigie sur le regardeur, il hiérarchise. Pierre Schneider réfléchissant à la fonction des socles chez Brancusi remarque :

À mesure que le socle *exalte*, au sens étymologique du mot, son précieux chargement, il entreprend aussi de l'exalter, dans l'acception courante du terme, évoquant pour nous qui sommes en bas, les hauts faits et les mérites du personnage².

L'antique fonction du socle consiste, ajoute-t-il, à héroïser les figures qu'il élève, en termes pratiques, symboliques et allégoriques. Dès lors, les manifestations écrasantes du pouvoir absolu ou totalitaire s'arriment volontiers à un piédestal hypertrophié.

¹ Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, op. cit., p. 237. Traduction française : *Une enfance berlinoise vers mil neuf cent*, op. cit., p. 29-30. Remarquons d'emblée que si l'histoire de l'art distingue nettement entre différents types de supports (socle, piédestal, piédouche, plinthe...), la littérature en revanche fait du socle, du piédestal et de la base des synonymes. Nous nous permettons de faire de même.

² Pierre Schneider, « Rodin, Brancusi et les socles » [2006], *Un moment donné*, op. cit., p. 114.

Avec la souplesse et l'inventivité qui le caractérisent, Kenneth Gross dans *The Dream of the Moving Statue* propose d'envisager les statues en termes de « statueness », néologisme que l'on pourrait traduire par « la statuité » ou par « l'être-statue », et qui désigne la « quiddité » de la statue, son essence, telle qu'elle s'exprime dans sa définition même¹. Gross affirme que les statues possèdent des particularités sensibles, matérielles et imaginaires qui leur sont propres, en excès sur leurs valeurs mimétiques. Parmi ces propriétés – que certaines œuvres sculptées portent à leur paroxysme, commentent, ou désignent à l'attention du regardeur – il y aurait notamment l'immobilité, le silence, la force de gravité, la verticalité, la masse – et la présence du piédestal. Dans une page riche et stimulante, Gross engage à réfléchir aux différents moyens selon lesquels une statue peut justifier sa propre élévation sur un support ; il invite à examiner les fictions qui commandent la mise sur socle, et à scruter les mythes qui en découlent². Gross constate que si des études ponctuelles ont été menées sur les socles et piédestaux chez tel ou tel artiste, ou à certaines périodes déterminées, il manque encore à l'histoire de l'art une étude générale de vaste envergure concernant le rapport unissant l'effigie à son support, et analysant de manière croisée sculpture et littérature³.

Le piédestal se dote en effet de valeurs imaginaires actives, et participe dynamiquement à la représentation. Devant les textes consacrés à la sculpture, une lecture attentive à la présence des supports révèle que Hugo est sans doute l'auteur y accordant le plus d'importance. Hugo rapporte en 1841 dans *Choses vues* le déplaisir que provoquent en lui les statues privées de socle, et dépourvues d'allure. Cela démontre en creux la nécessité du support, rouage indispensable au dispositif monumental :

Rien n'a l'air désorienté comme une statue posée à plat sur le sol, sans piédestal ; on dirait un cheval sans cavalier ou un roi sans trône. [...] Une statue à pied étonne l'esprit et importune l'œil. On oublie qu'elle est de plâtre ou de bronze et que le bronze ne marche pas plus que le plâtre, et l'on est tenté de dire à ce pauvre personnage à face humaine si gauche et si malheureux dans sa posture d'apparat : — Eh bien ! va donc ! va ! marche ! continue ton chemin ! démène-toi ! La terre est sous tes pieds. Qui te retient ? qui t'empêche ? — Du moins le piédestal explique l'immobilité. Pour les statues comme pour les hommes, un piédestal c'est un petit espace étroit et honorable, avec quatre précipices tout autour⁴.

¹ Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2006, p. 167-199. Gross donne un exemple particulièrement frappant de « statuité » : il faudrait parvenir à imaginer le serpent qui lie le *Laocoon* comme la matérialisation de l'énergie d'immobilité à l'œuvre dans chaque statue. Dans un ouvrage plus récent, où Gross examine la marionnette, il fait usage d'une catégorie similaire, la « puppetness », la « marionnettité » de la marionnette. *The Puppet, an Essay on the Uncanny*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 69-70.

² Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, op. cit., p. 173.

³ Nous regrettons nous aussi l'absence d'un tel ouvrage. Notons toutefois l'existence des études suivantes, qui, pour être plus restreintes que celle rêvée par Gross, n'en foisonnent pas moins d'analyses passionnantes : Catherine Chevillot, « le Socle », dans *La Sculpture française au XIX^e siècle*, op. cit., p. 242-251 ; Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », dans *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit. ; Étienne Jollet, « La valeur narrative du sol dans la sculpture française du XVIII^e siècle » dans *Arts et culture une vision méridionale*, dir. Marianne Barrucand, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 25-34 ; Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *La Sculpture dans l'espace, Rodin, Brancusi, Giacometti...*, op. cit.. Ce dernier ouvrage contient lui-même une bibliographie assez fournie. On consultera enfin le livre de Pierre Schneider, *Un moment donné, Brancusi et la photographie*, Paris, Hazan, 2007, p. 46-75, où Schneider analyse les socles de Brancusi à la lueur des concepts la culture byzantine.

⁴ Victor Hugo, *Choses vues*, op. cit., p. 53.

Le substrat de ces réflexions se retrouve dans le « Colosse de Rhodes », où quelques vers expriment le rapport complexe de domination et de dépendance réciproque unissant le monument et son support :

Il [l'airain] monte au piédestal comme à son trône un roi [...]
 Il est du piédestal le triomphal esclave,
 Et le piédestal morne et soumis est son chien¹.

Dans *Choses vues*, Hugo dégage deux équivalents du piédestal : le trône, qui fonde la puissance du roi ; et le cheval qui assied celle du guerrier. Le support du monument institue ce dernier, instaure son autorité, et fait de lui, en bref, un « roi pensif, dur soldat, ou lugubre empereur ». Le Colosse de Rhodes, ivre d'orgueil peut alors s'écrier « Et la seule statue ayant deux piédestaux, / C'est moi² », comme si le redoublement du piédestal portait à quintessence les vertus du monument et répondait de sa supériorité sur toutes les autres effigies. L'exhaussement sur un support, permettant à l'effigie de dominer ce qui se déroule à ses pieds, forme un rouage indispensable du dispositif monumental. Le piédestal est certes un indice de « statuité » ; il est aussi et surtout vecteur de monumentalité – c'est-à-dire de grandeur majestueuse, de taille imposante, voire de démesure et de disproportion³. Hugo rend compte avec une telle ferveur des possibilités du colossal qu'il est tentant de lire son œuvre à l'aune d'une poétique du monumental. Exalter des monuments immenses lui permettrait de bâtir une poésie sublime, qui par son évidence efficace, dominerait le lecteur, emportant son accord enthousiaste et son admiration. Si l'on définit le monument comme ce qui fait œuvre de simplification et d'amplification pour chercher à comprendre l'Histoire, alors certes l'œuvre de Hugo peut être dite monumentale. Comme le monument, l'œuvre de Hugo rêve d'agir sur la société. Cependant, le monument possède un caractère officiel dont l'œuvre de Hugo le proscrit a longtemps été privée. Et surtout, la lettre même de l'œuvre hugolienne incite à résister à la tentation de cette dernière dans la catégorie du monumental, car chez Hugo, le triomphe du monument est toujours provisoire. Les « Sept Merveilles du monde » laissent retentir d'orgueilleuses prosopopées mais ces monuments s'effondrent, rongés par un ver. La fascination de Hugo à l'égard des monuments s'entremêle toujours d'une forte défiance, comme l'indique dans *Choses vues* la ligne achevant les réflexions sur le piédestal : définir le piédestal comme « un petit espace étroit et honorable, avec quatre précipices tout autour », c'est annoncer la chute au fond du gouffre ouvert par la gloire.

¹ Victor Hugo, « Les Sept Merveilles du monde », *La Légende des siècles*, op. cit., p. 185.

² *Ibid.*, p. 188.

³ Hugo admire les sept merveilles du monde, monuments qu'il désigne comme les « sept étonnements de l'homme ». L'adjectif « monumental » finit cependant par désigner ce qui est pesant et lourd, ce qui étonne en mauvaise part et semble exceptionnel par ses défauts ou son caractère excessif. On parle ainsi d'erreur, de bêtise et d'ignorance monumentales, et Flaubert peut écrire dans sa correspondance : « Quant à moi, je deviens colossal, monumental ; je suis bœuf, sphinx, butor, éléphant, baleine, tout ce qu'il y a de plus énorme, de plus empâté et de plus lourd, au moral comme au physique. Si j'avais des souliers avec des cordons, je serais incapable de les nouer ». Gustave Flaubert [1841], *Correspondance*, t. I 1830-1846, Paris, L Conard, 1926, p. 84.

Les analyses de Hugo dans *Choses vues* semblent avoir appelé au moins trois réponses en écho. Hugo fait du piédestal une figure de l'immobilité sur le sol, arrimant les statues à la terre. Aragon y rétorque en réinventant le piédestal comme une figure de l'immobilité sur l'eau. Dans *Le Paysan de Paris* (1926), un monument du parc des Buttes Chaumont prend la parole au nom de toutes les statues, et déclare : « c'est l'aile que nous implorons, du piédestal où nous sommes pétrifiés, de cet embarcadère sans bateau, d'où nous tendons nos mains vers l'inaccessible¹ ». Le piédestal est le départ impossible. Il est l'antonyme du voyage et de l'aventure (le bateau). Hugo voit dans le piédestal une petite terre entourée du vide Desnos en 1930 inverse presque terme à terme cette description. Il fait du piédestal une figure de la clôture, le décrivant comme « cette muraille close par le sommet, cette cahute fermée [qui] joue un rôle plus grand qu'on ne le pense dans le style (la manière de vivre) des statues² ». Hugo construit un piédestal cantonné de précipices, où la déchéance est imminente. Suarès riposte avec son Colleone infailliblement glorieux : « il ne tombera pas. Il ne peut choir. Il mène sa terre avec lui. Son socle le suit ».

Suarès se livre à un exercice très rare ; il décrit précisément et longuement le piédestal du Colleone. Il invente une *ekphrasis* du socle, et non pas de la seule effigie surmontant le support :

Cette œuvre sublime est posée sur un socle digne d'elle, et de la dresser au dessus des temps. Le piédestal est un monument du goût le plus sobre. Tout en hauteur, il n'a pas plus d'épaisseur que le corps du cheval qu'il soulève. Il participe ainsi de la souveraine allure, qui donne un caractère de vie si intense au cavalier et à la monture. Ce socle marche sur six colonnes. En retour, le cheval et le cavalier empruntent au piédestal sa hauteur, qui est le double de la figure équestre. De là, vient que sans être beaucoup au dessus de la dimension naturelle, le Colleone a l'air d'un colosse. Jamais la vertu des proportions n'eut un effet plus admirable. C'est la beauté des proportions qui fait l'œuvre colossale, à quelque échelle qu'on la mette. Ce socle, unique dans l'art de Renaissance, a la pureté d'une œuvre grecque³.

Indications de la pureté des contours, tentatives légèrement laborieuses pour rendre compte des proportions, comparaison avec une « œuvre grecque », c'est-à-dire avec le modèle même de l'art – tout concourt à faire du socle, le temps d'une dizaine de lignes, une sculpture à part entière, et même un « monument », selon le mot qu'emploie l'auteur. Le support et la monture sont construits en miroir l'un de l'autre, accréditant les remarques de Hugo. Cheval et piédestal s'amplifient réciproquement. Tous deux ont même fonction : exhausser et héroïser l'effigie, accroître son autorité. Ils avancent, chez Suarès, d'un même élan. L'unité entre cavalier, cheval et socle s'accomplit chez Suarès par la répétition du verbe « marche ». Les six colonnes du socle font jaillir l'image furtive de six jambes en action. L'œuvre ne se contente pas d'être vue, elle agit. Si l'*ekphrasis*, de manière traditionnelle, tend à animer l'effigie qu'elle décrit, Suarès imagine donc une image en hapax pour rendre compte de la

¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 192.

² Robert Desnos, « Pygmalion et le sphinx », dans *Œuvres*, éd. Marie-Claire Dumas, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 464. Première parution dans *Documents*, n° 1, 2^{ème} année, 1930.

³ André Suarès, *Le Voyage du Condottiere*, *op. cit.*, p. 144-145.

beauté de ce socle unique : il met ce dernier en mouvement, autre réponse à Hugo qui sommait les statues basses de cheminer¹.

3. L'emprise sur le lieu : centralité et points de repère

Traditionnellement, le piédestal fait figure d'intermédiaire entre l'œuvre et le sol. L'historien de l'art Jean-Pierre Criqui remarque : « S'il y a une chose dont on est certain, c'est où démarre la sculpture. Elle démarre au sol, [...] c'est le point crucial. Le lieu où se joue la sculpture, c'est au sol² ». Michel Leiris avait compris ce lien essentiel, lorsqu'il avançait dans son *Glossaire* la brève définition suivante : « SOCLE : ce sol³ ». Par le travail de l'anagramme, en permutant les lettres d'un mot, par glissements homophoniques, et par un cratylisme plein d'humour, Leiris tente d'extraire le noyau imaginaire enfoui dans les signifiants. Ici, c'est sa valeur de déictique du mot « socle » qu'il rend éclatante : socles et piédestaux désignent le sol en s'y enfonçant. Ils font participer au monument ce sol même qui fut témoin de l'événement commémoré.

Grâce à son piédestal, le monument s'ancre alors dans le lieu, il s'inscrit dans l'espace, il se profile sur le ciel – toutes choses essentielles à son effet de présence, comme l'indique le travail de Rodin, qui, en concevant un monument, apportait autant de soin à la conception du support qu'à celle de l'effigie. Les déconvenues qu'il dut subir lors de la création des *Bourgeois de Calais* sont demeurées fameuses. Son premier projet, qui consistait à supprimer purement et simplement le socle, fut repoussé. Rilke, dans son essai sur le sculpteur, rapporte alors que Rodin « demanda qu'on érige tout près de la mer une tour rectangulaire, de la surface qu'avait le groupe à sa base et haute de deux étages, avec de simples murs de pierre de taille » (« Man sollte, verlangte er, hart am Meer einen Turm bauen, viereckig, im Umfange der Basis, mit schlichten, behauenen Wänden und zwei Stockwerke hoch⁴ »). Cette tour ne sera pas non plus construite. Il n'en demeure pas moins que, peut-être le premier de tous les sculpteurs, Rodin a remanié une formule héritée de l'antiquité, s'efforçant de renouveler la relation non à deux mais à trois termes qui se noue entre l'effigie, son support et l'espace les enveloppant. Falconet entreprend d'analyser le dispositif constitué à Rome par le *Marc-Aurèle*, ancré au sommet de la colline du Capitole, et avec lequel il fait rivaliser son *Pierre le Grand*, sur la Place des Décembristes, à Saint-Petersbourg.

Marc-Aurèle terrasse émotionnellement son regardeur. Ainsi l'a voulu Michel-Ange, chargé par le Pape Paul III de concevoir le piédestal du monument antique, et qui réaménagea

¹ Les surréalistes, et les auteurs gravitant dans leur orbite, imagineront des socles nomades : socles montés sur rails de René Roussel, socles à roulettes d'Éric Chevillard. Il est néanmoins exceptionnel que le nomadisme touche le socle classique d'une statue datant de la Renaissance.

² Jean-Pierre Criqui et Simon Duran, *Didier Vermeiren*, catalogue de l'exposition de la Kunsthalle de Zürich, du 14 janvier au 12 mars 1995 et de la Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, du 3 mai au 18 juin 1995, Stuttgart, Cantz, 1995, p. 15.

³ Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses* [1939], dans *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1969, p. 109.

⁴ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 64. Traduction française : *op. cit.*, p. 886.

la Place du Capitole et les bâtiments l'entourant, de sorte que l'ensemble de l'architecture forme comme une auréole de pouvoir, émanant du monument dressé en son centre. Une étoile à douze branches, composée de pavés en marbre sur la place, irradie à partir du cavalier, dessinant le champ de sa force (fig. 3 et 4 du préambule). Falconet refuse de se laisser duper. Il prétend démonter les ressorts de l'enthousiasme saisissant les voyageurs devant le monument :

Tout concourt au charme de l'illusion quand on va voir cette statue. Le Capitole, *ce Monument de la terre le plus respectable, dont on ose à peine se former une idée, ce lieu inaccessible à tous autres qu'aux Romains et aux Dieux, qui semblaient soutenir ensemble et à force égale le sceptre de l'Univers*, échauffe l'imagination de tout homme sensible qui s'en approche. Vous ne montez pas sans émotion sur la place où présidaient les Scipion, les Marius, les César. Un superbe et large escalier, dont la rampe est fort douce, vous présente au haut [...]. Vous arrivez à la Statue Équestre comme si vous sortiez de l'ancre de Trophonius. Tout l'ensemble est imposant : c'est la scène d'un théâtre dont l'ordonnance combinée par un grand maître ne vous laisse que la faculté de l'admirer..., et puis vous êtes à Rome¹.

Sortir de l'ancre de Trophonius, c'est franchir une épreuve initiatique (en l'occurrence symbolisée par la montée des escaliers), pour accéder enfin à la révélation qui subjugué. L'efficace du *Marc-Aurèle* dépend d'une double relation au lieu, à la fois pris dans son extension la plus large (Rome), et envisagé selon une circonférence plus étroite (la place au sommet de la colline). L'espace est alors traité comme un plateau de théâtre, selon une mise en scène habile. L'émotion d'être à Rome (cité que le cavalier incarne), et les machineries de Michel-Ange créent un effet qui selon Falconet relève de la pure illusion, mais n'en exerce pas moins une emprise puissante sur le regardeur. Goethe disait du *Laokoon* qu'il « dépass[e] infiniment les capacités de notre entendement ». Ajoutant « Une œuvre, on la contemple et on la sent ; elle est agissante, mais elle ne saurait être véritablement connue² ». Ces paroles convergent avec la conclusion de Falconet : le monument « ne vous laisse que la faculté de l'admirer ». C'est l'ancrage dans son lieu qui transforme Marc-Aurèle en dispositif de domination.

De la relation au lieu instaurée par le monument juché sur son piédestal, la littérature retiendra alors une centralité essentielle. Cette dernière constitue un autre rouage indispensable dans le dispositif de domination formé par le monument. Par sa position dans le lieu, le monument impose une lecture unique de l'espace dont il devient la clé : l'espace urbain ne peut désormais être perçu, compris qu'en fonction du centre occupé par l'effigie,

¹ Étienne-Maurice Falconet, *Observations sur la statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux-arts*, Amsterdam, M.-M. Rey, 1771, p. 30-31. Dans un autre ouvrage, Falconet remarque que ce sont le décor et les rituels qui confèrent son aura au bronze antique. Il propose deux exercices de permutation imaginaire : si l'on place un monument moderne sur la place du Capitole, celui-ci deviendra « *cavallo da stupire* » ; que l'on dresse en revanche le *Marc-Aurèle* sur la place d'une ville française de province, personne n'y prêterait attention : « ailleurs, plus de prestige, plus d'illusion ». Étienne-Maurice Falconet, *Parallèle des proportions du cheval de Marc-Aurèle et de celles du beau naturel, Œuvres, contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts, dont quelques-uns ont déjà paru mais fautifs, d'autres sont nouveaux*, t. II, Lausanne, Société typographique, 1781, p. 21. Voir l'article de Michel Constantini, « Sculpture publique et environnement : l'exemple de la statue équestre », dans Pascal Sanson (dir.), *Les Arts de la ville dans le projet urbain, Débat public et médiation*, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives villes et territoires, 2011, p. 105-118.

² Johann Wolfgang Goethe, « Sur Laocoon » dans *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 165.

centre auquel renvoient obligatoirement toute tentative d'exploration, tout arpentage de l'espace.

La section consacrée aux statues royales dans *Les Quatre Vents de l'Esprit* de Hugo, articulée comme une déambulation du Pont-Neuf à la Concorde, passant par la Place Royale et la Place des Victoires, donne l'impression que Paris n'est jamais qu'une succession de places consacrées à accueillir les monuments en leur centre. La centralité du monument participe de son efficace et les premières statues royales, élevées au centre des villes, furent dressées en leur cœur imaginaire. Ainsi en va-t-il d'Henri IV, érigé en 1613 au milieu du Pont Neuf¹, ainsi en va-t-il du monument à Charles I^{er} d'Angleterre, œuvre d'Hubert Le Sueur dressée en 1633 devant la Cathédrale Saint Paul, puis déplacé après la Restauration de la royauté à Charing Cross, autre centre de Londres. Quant à la statue du Colleone de Verrocchio, elle illustre elle aussi cette thèse *a contrario* : les Vénitiens méfiants et soucieux de ne pas accorder un trop grand honneur à leur ancien Général refusèrent d'élever sa statue sur la Place Saint Marc – centre symbolique de la ville – et tentèrent de l'écarter en un espace plus marginal, la place de la Scuola San Marco, afin de neutraliser sa puissance.

Le vide dégagé sur les places, autour des monuments, amplifie à dessein l'effet produit par leur présence verticale et dynamique tandis que l'espace urbain alors semble émaner tout entier du corps royal et s'organiser autour de lui. C'est ce que laissent entendre à propos d'Henri IV, les deux premiers vers de l'immense poème des monuments que forme « La Révolution » dans les *Quatre Vents de l'Esprit* :

Le cavalier de bronze était debout dans l'ombre.

Autour de lui dormait la ville aux toits sans nombre² ;

L'espace blanc typographique qui sépare le premier vers du deuxième imite l'espace vide séparant le monument du reste des bâtiments. La multitude des maisons fait ressortir la singularité absolue du roi, et l'horizontalité plane de l'espace souligne la puissante verticalité du monument debout. La centralité essentielle, renforcée par la solitude du monument, devient la première qualité énoncée par Hugo tant à propos de Louis XIV (« Dans un des carrefours immenses de la ville. / Au centre, se dressait un autre homme immobile³ ») que du père de celui-ci, Louis XIII :

Au centre de la place, un feuillage tremblant
Laissait à demi voir un grand fantôme blanc ;
C'était un cavalier de marbre.

¹ Louis Sébastien Mercier, dans *Le Tableau de Paris*, Hambourg et Neuchâtel, Virchaux & Cie et Samuel Fauche, 1781, déclare que « Le Pont-Neuf est dans la ville ce que le cœur est dans le corps humain, centre du mouvement & de circulation », p. 71. Repris dans *Paris le jour, paris la nuit*. repris dans *Paris le jour, Paris le jour*, éd., Michel Delon et Daniel Baruch, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990. Richard Clay (, *Iconoclasm in Revolutionary Paris*, op. cit., p. 145) cite un texte anonyme plein d'humour, *Harangue du cheval de Henri IV à tous les ânes de France, interrompue par un coup d'épée de héros qui le monte*, Paris, 1789, où le destrier de bronze s'écrie « Rassemblez-vous autour de moi, au centre de cette ville immense » (p. 6).

² Victor Hugo, « Les Statues », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, op. cit., p. 1377.

³ *Ibid.*, p. 1383-1384.

Altier, austère,
 Sur un socle, au milieu d'un perron solitaire,
 Couronné de lauriers comme un César romain,
 Il surgissait tranquille, auguste, surhumain¹.

Comme en contrepoint à ce traitement très sérieux de la centralité, Virginia Woolf l'observe avec un regard plein d'humour. Virginia Woolf fait du monument à la Reine Anne, situé devant la Cathédrale Saint Paul (autre centre de Londres, avec Charing Cross), l'essieu autour duquel pivotent non seulement la ville, mais aussi toutes les activités des hommes. Le monument met en mouvement la ville autour de lui :

The omnibuses swirled and circled in a perpetual current round the steps of St. Paul's. The statue of Queen Anne seemed to preside over the chaos and to supply it with a centre, like the hub of a wheel. It seemed as if the white lady ruled the traffic with her sceptre; directed the activities of the little men in bowler hats and round coats; of the women carrying attaché cases; of the vans, the lorries and the motor omnibuses.

Les omnibus tournoyaient et tournoyaient dans un courant perpétuel autour des marches de St. Paul. La statue de la reine Anne semblait régner sur le chaos et lui fournir un centre, comme le moyeu d'une roue. On avait l'impression que la dame en blanc régnait sur la circulation avec son sceptre ; dirigeait les activités des petits hommes en chapeau melon et veste ronde ; des femmes portant des mallettes de documents ; des voitures de livraison, des camions et des omnibus².

Woolf joue de deux figures d'autorité, la reine, et l'agent de police qui régule la circulation dans la ville. Elle donne à la première le pouvoir du second, ce qui constitue un léger hiatus, et fait sourire le lecteur. Par delà ce bref passage, statues et monument endossent à l'échelle du roman *The Years* la fonction de poser des points de repère à travers une intrigue qui s'étend de 1880 aux temps présents (1937), en accomplissant de petits bonds temporels. Presque chaque nouvelle section commence par une évocation de la place du Parlement, et de ses statues tenant des parchemins roulés, dans la lumière de l'aube. Les descriptions des statues scandent ainsi le roman et permettent d'organiser la matière narrative.

Claudé, déclare, à propos des statues dans les villes que « Leur fût, au plein de toute l'heure de la journée, repère l'espace aérien³ » ajoutant à propos de la statuaire à la Renaissance : « Parmi l'architecture des palais et des fontaines, elle triomphe paisiblement du spectacle autour d'elle ordonné avec magnificence ; et, du haut des mausolées encore, elle mesure les avenues de la vie ». La centralité du monument dans l'espace se transforme en centralité imaginaire chez Marina Tsvetaieva, dans un essai autobiographique où cette dernière explore son rapport à Pouchkine. Elle y raconte le rôle que jouait pour elle le *Monument à Pouchkine* (chapitre VII, fig. 6 et fig. 8). L'œuvre d'Alexandre Opékouchine, érigée à Moscou en 1880, forme le point le plus saillant de l'enfance, comme visible de loin, à partir duquel l'auteur ordonne ses souvenirs, et dont tout le reste découle. Le monument

¹ *Ibid.*, p. 1383.

² Virginia Woolf, *The Years* [1937], Orlando et New York, Harcourt, 1965, p. 226. Traduction française : *Les Années*, trad. André Topia, *Œuvres romanesques*, t. II, éd. Jacques Aubert, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 909.

³ Paul Claudel, « Camille Claudel Statuaire », *op. cit.*, p. 272.

constituait le but des promenades enfantines de Tsvetaieva : déjà elle allait vers Pouchkine, puis en repartait en direction du reste du monde. Au géant de bronze, la fillette donne pour nom « Monument-Pouchkine » (« Памятник-Пушкина »), en un seul mot, soudé par un tiret, afin d'indiquer que le poète a été entièrement absorbé par l'effigie le représentant. Pour l'enfant, « Monument-Pouchkine » devient alors l'étalon, l'échelle absolue à laquelle ramener chacun de ses apprentissages, afin d'élaborer une compréhension de l'univers. Il est la somme de toutes les expériences possibles. « Monument-Pouchkine » devient mesure de toute chose, permettant d'arpenter ce que Claudel nommait les « avenues de la vie » :

Памятник Пушкина был и моя первая пространственная мера: от Никитских ворот до памятника Пушкина – верста, та самая вечная пушкинская верста, [...] верста всей пушкинской жизни и наших детских хрестоматий, полосатая и торчащая, непонятная и принятая.

C'est la Statue-Pouchkine qui m'a d'abord servi à mesurer l'espace : des Portes de Nikita à la Statue-Pouchkine – la borne, la borne perpétuelle des poèmes de Pouchkine, [...] la borne de toute sa vie, celle de nos choix de textes, la borne rayée qui se dresse, la borne incomprise qu'on accepte¹.

Le *Monument à Pouchkine* ne marque donc pas seulement le centre de l'espace. Il est aussi la borne, c'est-à-dire la frontière circonscrivant l'existence.

La centralité permet au monument de surplomber la ville. La littérature convoque en parallèle une autre figure de surplomb, celle de la montagne, à laquelle elle apparie avec constance le piédestal.

4. Plus grand que l'homme : surplomb – la montagne, la mer, les étoiles

Au trône et au cheval de Hugo, s'adjoint donc la montagne, troisième figure d'élévation. Jacques Balmat, le premier alpiniste étant parvenu au sommet du Mont-Blanc, en 1786, pousse un cri de triomphe prolonger de sa hauteur le geste de la terre: « Je suis le roi du Mont-Blanc, je suis la statue de cet immense piédestal² ». Nombreux sont les monuments situés au sommet de montagnes, lesquelles fonctionnent comme des piédestaux naturels.

Analysant l'œuvre de Brancusi, Pierre Schneider engageait à considérer les empilements des socles de Brancusi comme une montagne à escalader : le regardeur ne pourra contempler l'effigie qui s'il franchit auparavant les obstacles successifs, au cours d'une ascension du regard³. Les dispositifs monumentaux réalisent concrètement cette idée dans l'espace. À Budapest, la *Statue de la Liberté* (*Zabadság-szobor*, œuvre de Zsigmond

¹ Marina Tsvetaieva, *Мой Пушкин* [1937], *Собрание сочинений*, t. V « Автобиографическая проза » [*Sobranie sočineni, Œuvres complètes*, t. V, « Prose autobiographique »], Moscou, Stati Esse. Pervody, 1994, p. 59. Traduction française : *Mon Pouchkine*, suivi de *Pouchkine et Pougatchov*, trad. André Markowicz, Paris, Clémence Hiver, 1987, p. 15-16. L'essai de Marina Tsvetaieva fut écrit au moment des célébrations du centenaire de la mort de Pouchkine, centenaire fêté avec faste par les Russes immigrés en France.

² Rapporté notamment par Alexandre Dumas, dans ses *Impressions de voyage en Suisse* (1833-1837) et cité par Jean Ominus dans les *Essais sur l'émerveillement*, Presses universitaires de France, 1990, p. 81.

³ Pierre Schneider, *Un moment donné*, op. cit., p. 46-47.

Kisfaludi Strobl, 1947) se dresse au point culminant du mont Gellért. Ce monument fonctionne comme un empilement de supports au dessus desquels est placé non tant une effigie qu'une gesticulation destinée à attirer le regard. Le Staline de Merkourov (fig.12) est lui-même juché en haut d'une colline dont Vassili Grossman entreprend l'ascension. Du haut de la montagne, d'où ils sont sans cesse visibles, les monuments dominant les villes sur lesquelles ils étendent leur pouvoir.

Il suffit parfois de deux adjectifs pour accomplir une extraordinaire amplification, et pour transformer le piédestal en montagne. Ainsi, deux vers des *Quatre Vents de l'Esprit* rappellent que le piédestal, l'immensité et de l'autorité du corps sculpté une triade consubstantielle : « Pendant qu'ils [tous les sculpteurs] construisaient sur d'altiers piédestaux / De vastes empereurs traînant de lourds manteaux¹ ». Une discrète hypallage fait de « vaste » et d'« altier » le noyau fondamental de la monumentalité. L'adjectif « vaste », qui aurait pu qualifier le piédestal, transforme le corps de l'empereur en un paysage que le regardeur doit parcourir. « Altier », quant à lui, confère au piédestal le caractère noble et orgueilleux de l'effigie, tout en retrouvant son sens étymologique concret de « qui possède une haute taille ». Dans cet emploi tombé en désuétude, l'adjectif qualifiait le plus souvent des montagnes. Or le recours préalable, quelques lignes auparavant, aux vocables « sommet » et « cime » travaillaient déjà à confondre le piédestal et la montagne :

La statue [...]
 Vision du sommet et spectre de la cime, [...]
 Ce socle dominant les hommes, élevant
 Sa paix sombre parmi leur orage vivant²

Le monumental rejoint alors le gigantesque, par opposition au minuscule, ainsi que Susan Stewart comprend ces catégories dans un ouvrage qu'elle consacre aux rapports d'échelle. Le gigantesque nous entoure, nous enveloppe, projette sur nous son ombre, nous contient ; nous contenons le minuscule³. Le gigantesque est alors propulsé l'échelle du paysage – en particulier de la montagne ou de la mer, figures de l'infini et du sublime – ou à celle de la terre tout entière. La réflexion de Stewart confère au corps humain la valeur de toise à partir de laquelle mesurer le monde – Marina Tsvetaieva rapporte qu'enfant, face au monument de Pouchkine, elle imaginait qu'il faudrait peut-être empiler une centaine d'elles-mêmes pour égaler la taille du géant de bronze.

En 1753, l'Abbé Batteux enseigne à son lecteur : « Chez les sculpteurs une statue d'homme est de grandeur naturelle, quand elle est en-deça de six pieds. Elle est héroïque, quand elle est entre six & dix ; & au-dela c'est une statue colossale⁴ ». La précision de ces

¹ Victor Hugo, « Les Cariatides », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, op. cit., p. 1388.

² Victor Hugo, « Les Statues », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, op. cit., p. 1378.

³ Susan Stewart, *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, and the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 71.

⁴ Charles Batteux, *Cours de belles-lettres ou principes de la littérature*, t. II, Paris, Desaint et Saillant, 1753, p. 249.

quelques adjectifs souligne l'importance que revêt l'échelle du monument. Toutefois, par delà cette acception technique exacte du terme « colossal », tout monument cherche prendre « l'air d'un colosse¹ » (selon les mots de Suarès à propos du Colleone) et à se doter d'un « corps surhumain² » (selon les mots d'Aragon). La monumentalité s'assimile au colossal. Le monument, par définition, se donnerait donc au regardeur comme ce qui le dépasse et le surplombe, caractéristique essentielle que Baudelaire énonce d'une formule simple : les monuments montrent l'effigie de personnages « plus grands que ceux qui passent à leurs pieds³ ». Dans ce sillage, le sculpteur minimaliste Robert Morris propose une définition laconique et résolue du monumental. Il la comprend en termes de relations entre la taille de la sculpture et à la taille du regardeur, la taille humaine. Morris place sa réflexion sous l'égide d'une citation de Tony Smith extraite d'un entretien à propos d'un cube de 1,80 m de côté :

- Pourquoi ne pas l'avoir fait plus grand, de sorte qu'il surplombe [*loom*] le regardeur ?
- Je ne faisais pas un monument⁴.

Le corps humain du regardeur, se retrouvant impliqué dans toute la relation avec un objet, devient mesure constante de toute chose. Il donne une « échelle anthropomorphe », selon l'expression de Georges Didi-Huberman⁵. Morris souligne – fait majeur – que nous savons immédiatement si un objet est plus petit ou plus grand que nous, et que nous percevons une chose d'abord en fonction du rapport qui s'établit entre sa taille et la nôtre. Le plus petit que nous possède un caractère intime, et le plus grand que nous un caractère public.

La sculpture au XX^e siècle s'est méfiée de cette définition qui fait du monument ce qui surplombe l'homme, pour mieux le dominer. Giacometti a cherché à doter de monumentalité des figures infimes. Guidé par l'œuvre de Rodin, Rilke esquisse une réflexion la manière dont le minuscule peut atteindre au monumental :

Man kann nur sagen, daß diese kleinen Bildwerke, welche in Gips, Bronze und Stein erhalten sind, ähnlich wie manche von den kleinen Tierfiguren der Antike, den Eindruck ganz großer Dinge machen. Es gibt in Rodins Atelier den Abguß eines kaum handgroßen Panthers griechischer Arbeit [...]; wenn man unter seinem Leibe durch von vorn in den Raum blickt, der von den vier geschmeidig-starken Tatzen gebildet wird, kann man glauben, in die Tiefe eines indischen Felsentempels zu sehen; so wächst dieses Werk und weitert sich zur Größe seiner Maße. Ähnlich ist es bei den kleinen Plastiken Rodins. [...] Die Luft ist um sie wie um Felsen. Wenn in ihnen ein Aufstehen ist, dann scheint es, als hüben sie die Himmel empor, und die Flucht ihres Falles reißt die Sterne mit.

On peut seulement dire que beaucoup de petits sujets, conservés dans le plâtre, le bronze et la pierre, font la même impression de très grandes choses qu'un certain nombre de figurines d'animaux de l'Antiquité. Dans l'atelier de Rodin se trouve le moulage d'une panthère de facture grecque, à peine grande comme la main [...]; lorsqu'on regarde sous son ventre, dans l'espace délimité par ses quatre pattes souples, on pourrait croire que le regard plonge dans les profondeurs d'un temple indien creusé dans le roc ; tant cette œuvre s'amplifie et grandit en

¹ André Suarès, *Voyage du Condottiere*, *op. cit.*, p. 145.

² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 191.

³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 1086.

⁴ Robert Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.*, p. 228. Traduction française : *op. cit.*, p. 88.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 91.

fonction de ses proportions. Il en va de même des petites sculptures de Rodin. [...] L'air est autour d'elles comme autour de rochers. Quand il y a en elles un mouvement ascendant, on dirait qu'elles soulèvent les cieux, et leur chute semble entraîner les étoiles dans sa perspective¹.

Ici, se retrouve la relation, cruciale pour l'auteur, qu'entretient la figure à l'air, au firmament, et désormais aux étoiles. Définir le monument par son rapport au ciel permet à Rilke de délier de l'immense le visible de loin. La sculpture se fait monument non en fonction de ses mesures réelles, mais grâce à des rapports de proportions internes à l'œuvre. Le minuscule produit alors les mêmes effets que l'immense, suscitant une impression paradoxale d'enveloppement et de surplomb. C'est là le paradoxe, l'amplification demeure le critère de cette monumentalité minuscule.

Octavio Paz à partir de l'œuvre de *Chillida* se met en quête d'« une monumentalité [qui ne soit] pas liée à la taille des œuvres mais à leur irradiation spirituelle : ce n'est pas l'ampleur des proportions qui les définit mais bien l'énergie qu'elles contiennent² ». Henry Moore, quand il réfléchit à la question de l'échelle, commence lui aussi par remarquer qu'une sculpture peut mesurer plusieurs fois la taille réelle de l'objet mais donner l'impression d'être insignifiant tandis qu'une petite sculpture de quelques pouces de haut peut créer un sentiment d'énormité, de majesté, de monumentalité si la vision qui la sous-tend a de la grandeur³. De tels propos coïncident parfaitement avec ceux de Rilke et de Paz. Moore y apporte néanmoins sur le champ une nuance :

Cependant la taille réelle a un sens émotionnel. Nous ramenons tout à notre propre taille et le fait que les hommes mesurent en moyenne entre cinq et six pieds gouverne notre réponse émotionnelle au format de l'œuvre [...]. La sculpture est davantage soumise aux considérations touchant à la taille réelle de l'objet que ne l'est la peinture⁴.

Il conclut alors qu'il voudrait travailler plus souvent à de grandes sculptures : « Le format moyen ne coupe pas suffisamment l'idée du prosaïque, du quotidien. Le très petit ou le très grand apportent une émotion supplémentaire liée au format⁵ ».

La littérature qui exalte les monuments cherche à déployer l'émotion liée au format gigantesque. Elle ne cesse d'amplifier les objets qu'elle décrit les projetant au niveau de l'univers. Les monuments hugoliens sont ainsi tendus par une extraordinaire exigence d'élargissement. Ils rappellent constamment qu'ils excèdent tout ce qui est à taille humaine. Le Colosse proclame par exemple : « Rhode est sous mon orteil⁶ » (*sic*). La stature humaine ne suffit plus à en donner l'échelle. Il prend pour toise les navires :

Le vaisseau convulsif passe entre mes pieds sombres ;
Le mât frissonnant bat ma cuisse ou mon genou ;

¹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 47. Traduction française: *op. cit.*, p. 873.

² Octavio Paz, « Chillida : Entre le fer et la lumière », préface au catalogue d'exposition *Chillida*, préf. d'Octavio Paz, Paris, Maeght, 1979, p. 9.

³ Henry Moore, « Notes on sculpture » [1937]. Traduction française : *Notes sur la sculpture*, *op. cit.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

⁶ Victor Hugo, « Les Sept Merveilles du monde », *op. cit.*, p. 184.

Et l'on voit s'engouffrer, fuyant l'aquilon fou,
 Sous l'arc prodigieux de mes jambes ouvertes,
 La flotte qui revient du fond des ondes vertes¹.

Dans un élargissement suprême, le monument en vient déchirer toute limite pour faire corps avec le cosmos. Il ne se contient pas en ses propres contours, il se déborde lui-même, appelle à lui l'espace qui l'entoure, se l'approprie. Il frappe le cosmos et l'englobe pour le forcer à devenir une partie de lui-même. Et Jupiter de s'écrier « L'angle de mon sourcil touche à l'axe du monde² », tandis que le Colosse s'exclame « Je suis enraciné dans le crâne du monde, / Comme le mont Ossa, comme le mont Athos³ ». Dans cet agrandissement le corps du monument devient un axe reliant la terre et le ciel :

je pourrais faire
 Heurter le pôle au pôle et l'étoile à la sphère,
 Et rouler à flots noirs les nuits sur les clartés⁴,

Les corps des monuments aux rois et aux empereurs de l'Ancien Régime évoqués dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*, ne diffèrent guère de celui de Jupiter. Les sculpteurs de jadis

montraient le tyran, glaive au flanc, sceptre en main,
 Serein, presque au delà de l'horizon humain,
 Debout dans l'empyrée où l'on voit l'aube poindre,
 Si loin qu'il semble grand, si haut qu'il paraît joindre
 La couronne d'orgueil qui sur la terre luit
 Avec celle que peut donner la sombre nuit⁵ ;

De tels vers articulent le passage d'une première immensité, à la mesure de l'homme, « l'horizon humain », à une immensité supérieure, le gigantesque cosmique et vertical des étoiles. En franchissant ce seuil pour rejoindre ce qui excède toute possibilité de représentation, le monument prétend atteindre au sublime. Tout monument serait plus ou moins explicitement travaillé par un élan secret vers le ciel et son infini, comme le révèle, à partir de 1918, le travail de Brancusi sur la *Colonne sans fin*, qui trouve une expression aboutie dans *L'Ensemble monumental de Târgu Jiu* en Roumanie (1938, fig.31). Vassili Grossman de son côté s'exclame, sans doute avec une ironie amère : « On dirait que les nuages touchent la tête de Staline⁶ ».

Le procédé de la projection du monument à l'échelle du cosmos se décline avec constance. En 1892 un poème de Lionel Johnson intitulé « Aux pieds de la statue du roi Charles I^{er} à Charing Cross » décrit la statue de bronze posée dans la nuit au cœur de Londres. Elle compare pas le monument de bronze au corps humain, mais au firmament :

¹ *Ibid.*, p. 186.

² *Ibid.*, p. 181.

³ *Ibid.*, p. 188.

⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁵ Victor Hugo, « Les Cariatides », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 1388.

⁶ Vassili Grossman, *La Paix soit avec vous*, *op. cit.*, p. 36-37.

Which are more full of fate:	Où peut-on mieux lire le destin :
The stars; or those sad eyes?	Dans les astres, ou dans ces tristes yeux ?
Which are more still and great:	Qui de ces sourcils, ou les cieus sombres
Those brows, or the dark skies?	Sont les plus vastes et tranquilles ? ¹

La capture des cieus étoilés, adjoints au visage du monument, le monument touchant le firmament et soulevant la voûte céleste sont autant de figures convergeant avec l'opération que Rilke fait subir à la panthère et aux « petites sculptures ». Toujours les mêmes figures de gigantesque sont mobilisées. Dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon, quand la statue du Jardin des Buttes-Chaumont prend la parole pour définir sa propre statuté, elle souligne à son tour qu'elle n'est pas à l'échelle de l'homme mais de la nature, et que le cosmos la complète : « Déjà les brumes accourent à nos tempes. Déjà, oublieux de vous, bestioles, nous rejoignons l'étoile à son poste d'azur² ». Le monument et le cosmos s'entremêlent. Le corps monument est prolongé et complété par la nature tout entière, et sans elle, il demeure inachevé. Cette alliance de la statue avec ce qui l'entoure, cette participation de l'espace au monument, deviendra l'un des grands enjeux de la sculpture du XX^e siècle. Tout le travail d'Henry Moore tendra à intégrer le paysage à la sculpture (fig.32)³. Déjà, chez Hugo, le Colosse de Rhodes méditait :

Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de brume,
 Enveloppé de bruit et de grêle et d'écume
 Et de nuits et de vents qui se heurtent entr'eux,
 Je dresse mes deux bras vers l'éther ténébreux,
 Comme si j'appelais à mon aide l'aurore ; [...]
 La goutte de l'orage est ma seule sueur⁴;

Demeure alors à transposer ces figures du sublime et du gigantesque, avec lesquelles le monument coïncide explicitement dans la ville. Deux variations sur le monument de Pouchkine, celle de Marina Tsvetaieva et celle, plus brève d'Andreï Voznessenski superposent le ciel étoilé et la mer à la ville de Moscou.

Chez Walter Benjamin, les monuments de Frédéric-Guillaume et de la reine Louise chez Benjamin semblent subir l'influence de la portion d'espace où ils sont érigés, au point d'en être envoûtés : « Dressés sur leurs socles ronds, ils dominaient les plates-bandes, comme des apparitions appelées par els courbes magiques qu'un cours d'eau dessinait devant eux dans le sable⁵ » (« Auf ihren runden Sockeln ragten sie aus den Beeten wie gebannt von

¹ Lionel Johnson « By the Statue of King Charles at Charing Cross » [1892], dans *Nineteenth Century Minor Poets*, éd. W.H. Auden, Londres, Faber and Faber, 1967, p. 350. Traduction française : C.G.

² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 192.

³ L'un des plus fameux efforts d'Henry Moore à cet égard est sa *Sheep Piece* (*Sculpture pour moutons*, 1971-1972, fig.32), qu'il plaça dans un champ empli de moutons, et conçue spécifiquement à la fois pour plaire aux ovidés et pour être mise en valeur par leur présence. Les deux formes appuyées l'une sur l'autre évoquent une brebis protégeant un agneau. Voir Henry Moore et Kenneth Clark, *The Sheep Sketchbook*, Londres, Thames and Hudson, 1980. Traduction française : *Les Moutons de Henry Moore : un carnet de croquis*, Paris, Herscher, 1981.

⁴ Victor Hugo, « Les Sept Merveilles du monde », *op. cit.*, p. 186.

⁵ Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, *op. cit.*, p. 237. Traduction française : *Une enfance berlinoise vers mil neuf cent*, *op. cit.*, p. 29-30.

magischen Kurven, die ein Wasserlauf vor ihnen in den Sand schrieb »). Dans un texte étrange, mi-essai, mi-récit d'Andreï Voznessenski, datant des années 1980, le temps de quelques lignes, c'est au contraire le monument de Pouchkine qui irradie, modifiant ce qui l'entoure :

C'est comme maintenant. Nous marchons, Pavlov et moi. Le ciel bas est plein d'étoiles. Soudain je remarque que la Grande et aussi bien la Petite Ourse et les trois réverbères qui entourent la statue de Pouchkine sont plus pâles que le reste. Et ce n'est pas une pâleur débonnaire, mais plein de tension, d'aspérités¹.

Le monument projette une force de transformation. L'efficace monumentale fait ici alliance avec la puissance d'une poésie dont l'essence consiste à mettre en tension le monde. L'emprise de ce monument sur Moscou s'éclaire d'une formule de l'historienne de l'art Lisa Le Feuvre : « une sculpture siège dans l'espace, tirant à elle ou repoussant tout le visible qui l'entoure, et ce à ses propres fins² ». Elle se comprend aussi à l'aune des mots du sculpteur minimaliste Robert Morris, « la totalité de l'espace se trouve modifiée, dans le sens voulu, par la présence de l'objet [sculpté]³ ». Dans le texte autobiographique que Tsvetaieva consacre à Pouchkine, « Monument-Pouchkine » transporte alors son propre espace, quintessencié, et là déjà plein de tensions et d'aspérités, qu'il superpose à celui de Moscou :

Чудная мысль – наклоном головы, выступом ноги, снятой с головы и заведенной за спину шляпой поклона – дать Москве, под ногами поэта, море. Ибо Пушкин не над песчаным бульваром стоит, а над Черным морем. Над морем свободной стихии – Пушкин свободной стихии.

Pensée magique, ce haut-de-forme ôté de sur la tête pour se placer derrière le dos, signe *d'hommage*, et qui offre à Moscou, aux pieds de Pouchkine, la mer. Car Pouchkine ne se dresse pas devant un boulevard sablonneux, il se dresse devant la mer – Noire. Devant la mer, l'espace libre. Pouchkine, le libre espace de l'espace⁴.

Voici la mer d'Odessa, où le poète fut banni, convoquée soudain au centre de la métropole. Le « Colosse de Rhodes » de Victor Hugo, s'emparait de la mer, et la prenait pour socle :

Aujourd'hui ta colère énorme me complète,
Ô mer, et je suis grand sur mon socle divin
De toute ta grandeur rongant mes pieds en vain⁵ ;

Le corps gigantesque et monumental s'accroît de l'infini de l'océan. De même *Pouchkine*,

¹ Andreï Voznessenski, *Собрание сочинений [Sobranie sočinenij, œuvres choisies]*, t. III : « Стихотворения и поэмы. O : рифмы прозы », Moscou, Hudožestvennaâ literatura, 1983. Traduction française : *Incontrôlable*, suivi de *O*, *op. cit.*, p. 212. Il s'avère finalement que c'est un trou échappé d'une sculpture de Henry Moore qui modifie le ciel au dessus de Pouchkine.

² Lisa Le Feuvre, « Introduction to the Series « Subject-Object : New Studies in Sculpture », dans Andrew Jones and Paul Bonaventura (dir.), *Sculpture and Archaeology. Shaping the Past*, Farnham et Burlington, Ashgate, 2011, p. XV : « A sculpture sits in space, pulling or pushing all that visually surrounds it for its own ends. »

³ Robert Morris, « Notes on Sculpture », *op. cit.*, p. 233. Traduction française, *op. cit.*, p. 90.

⁴ Marina Tsvetaieva, *Мой Пушкин*, *op. cit.*, p. 62. Traduction française : *Mon Pouchkine*, *op. cit.*, p. 20-21. La traduction proposée par André Markowicz est forcée de s'éloigner du russe, qui se fait ici très âpre. On peut risquer une traduction plus proche de la lettre du texte original : « Elle est magique cette idée d'offrir – par l'inclinaison de la tête, par la pose du pied en avant, par le chapeau ôté de la tête et placé derrière le dos dans un geste de salutation – à Moscou une mer. Car Pouchkine ne se dresse pas au-dessus du boulevard de sable, mais au-dessus de la Mer Noire. Au-dessus de la mer des éléments libres, se dresse Pouchkine des éléments libres ».

⁵ Victor Hugo, « Les Sept Merveilles du monde », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 186.

dressé sur le Boulevard Tverskoï, ouvre autour de lui une mer imaginaire. L'effigie de bronze s'amplifie alors toutes les qualités que l'on attribue à l'océan, et tout particulièrement de sa sauvagerie indocile. Le Pouchkine d'airain offre aux Moscovites le don de liberté. Tsvetaieva introduit quelques lignes auparavant l'idée que le poète, descendant d'un esclave noir recueilli par Pierre le Grand, affranchit la Russie de tous ses préjugés et tout particulièrement du racisme. C'est ainsi qu'il engendre la Mer *Noire* dans la cité et que, paradoxalement, le poète affirme la liberté à partir d'un espace d'exil. Telle est sa force de subversion. La syntaxe complexe de Tsvetaieva malmène les génitifs, et rapproche de manière incongrue des termes qui en russe sont synonymes : « море свободной стихии », qui signifie littéralement « la mer de l'élément libre », « la mer de l'eau libre », joue sans doute sur l'expression lexicalisée « vent de liberté » (« ветер свободы »). Le vocable « стихия », l'« élément » (qui fonctionne en russe comme un synonyme pour mer) et « стихи », les vers, partagent le phonème « стих » [stih]. En laissant courir dans sa prose le souffle léger de cette syllabe s'achevant sur une aspiration, Marina Tsvetaieva révèle peut-être, par l'entremise de ces résonances intérieures, le lien secret qui unit la liberté des éléments déchaînés et la poésie. L'espace de liberté qui se dégage autour du monument, devient en même temps l'espace d'un affranchissement poétique : l'espace du vers, qui est toujours, fondamentalement libre.

C. Renchérir sur le visible : le monument sur-visible

1. Prendre le regard de force : réclame et propagande

Aux alentours de la Première Guerre mondiale, entre 1913 et 1930, un bref ensemble de textes, le plus souvent articles de journaux, chroniques ou conférences, s'emparent de la visibilité définissant du monument pour prolonger celle-ci presque jusqu'à l'absurde. À eux tous, ils forment comme un petit genre propre à une époque. Ces textes, rédigés d'un ton plaisant, dans un laps de temps relativement court, oscillent devant le monument entre statuomanie et statuophobie, entre affection et mépris, entre rire et inquiétude. Apollinaire, Musil, Desnos, chacun à leur manière s'ingénient à proposer de nouveaux monuments qui renouvelleraient la statuaire publique en brisant ses conventions pesantes. Ces monuments, conçus sur le modèle des réclames publicitaires, doivent se rendre visibles de force en happant le regard.

Musil, dans une chronique de 1927 réécrite en 1936, intitulée « Monuments », souligne que la raison d'être des monuments est d'attirer l'attention, et qu'en dépit de quelques exceptions se comportant comme des « monuments autoritaires » (selon la traduction de Jaccottet, l'allemand disant « energischen Denkmäler »), les autres ne manifestent que la plus navrante inefficacité :

Die wichtigste davon ist ein wenig widerspruchsvoll; das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie

Denkmälern. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind die durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehenzubleiben. [...] Mann kann nicht sagen, wir bemerkten sie nicht; man müßte sagen, sie entmerken uns, sie entziehen sich unseren Sinnen: es ist eine durchaus positive, zur Tätlichkeit neigende Eigenschaft von ihnen!

Entre autres particularités dont peuvent se targuer les monuments, la plus frappante est, paradoxalement, qu'on ne les remarque pas. Rien au monde de plus invisible. Nul doute, pourtant, qu'on les élève pour qu'ils soient mieux vus, pour ainsi dire, pour qu'ils forcent l'attention ; mais ils sont en même temps, pour ainsi dire, « imperméabilisés », et l'attention coule sur eux comme sur un vêtement imprégné, sans s'y attarder un instant. [...] On ne devrait pas dire que nous ne les remarquons pas ; plutôt qu'ils se « démarquent », qu'ils se dérobent à nos sens : qualité, chez eux, tout active, encline presque aux voies de fait !¹

Dans une première version de ce texte, Musil développe l'idée que cette invisibilité contre nature est provoquée par l'accoutumance des passants aux monuments. Ce qui est trop habituel cesse d'être perçu. Sans employer exactement le même lexique que Chklovski, ni lui donner les mêmes retentissements théoriques, ce que Musil décrit ici est similaire au concept d'« automatisation de la perception » cher à l'auteur russe. Chklovski, après s'être écrié :

Ainsi passe la vie, se tournant en néant. L'automatisation dévore les choses, les vêtements, les meubles, la femme et la crainte de la guerre. Si toute la vie complexe de foules de gens se passe inconsciemment, c'est comme si elle n'avait pas existé².

décrit l'automatisation dans les termes suivants :

Dès qu'on perçoit les choses plusieurs fois, la perception commence à opérer par reconnaissance : la chose est devant nous, nous le savons, mais nous ne la voyons pas. Et c'est pourquoi nous ne pouvons rien en dire. Pour soustraire une chose à l'automatisme de la perception, l'art dispose de différents moyens³.

Ces procédés de l'art relèvent de ce que Chklovski nomme la « défamiliarisation⁴ », c'est-à-dire d'une manière de compliquer la perception et la compréhension d'un objet évoqué de sorte qu'il force l'attention. L'objet défamiliarisé est ainsi arraché à l'automatisme pour être renouvelé et rendu à la fraîcheur d'une perception originelle. La défamiliarisation, qui, selon Chklovski, surgit dès qu'il y a invention d'une image, n'a pas tant pour but de faire reconnaître que de faire voir. Elle redonne visibilité à l'objet⁵.

¹ Robert Musil, « Denkmale », *Nachlass zu Lebzeiten* [1936], dans *Gesammelte Werke t. VII. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*, Reinbeck, Rowolht, 1978, p. 506. Traduction française : « Monuments », *Œuvre pré-posthumes, proses*, trad. Philippe Jaccottet, Editions du Seuil, 1965, p. 78-79. Ce texte fut d'abord publié le 10 décembre 1927 dans la *Prager Presse*, puis fut repris en 1936 dans la *Neue Zürcher Zeitung* sous le titre « Glauben Sie, dass Denkmäler sich richtig verhalten ? » (« Croyez-vous que les monuments se comportent correctement ? »). C'est la version de 1927 que Jaccottet donne à entendre. Pour l'étude des nombreuses variantes existant entre les deux versions de ce texte voir la thèse de Marie Louise Roth, *Robert Musil, œuvres pré-posthumes*, t. II « Genèse et commentaire », préf. Marcel Brion, Paris, Éditions recherches, coll. « Encres », 1980, p. 199-209.

² Voir Victor Chklovski, « L'Art comme procédé », *Sur la Théorie de la Prose* [Moscou, 1929], *L'Âge d'Homme*, trad. Guy Verret, 1973, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Pour traduire le terme russe *ostranienié* (« остранение »), un très grand nombre de termes ont été proposés, tels « étrangéisation », « défamiliarisation », « représentation insolite » et même « distanciation ». C'est en effet du concept de Chklovski dont Brecht s'empare pour créer sa dramaturgie du *Verfremdungseffekt*.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

Le remède que Musil propose à l'invisibilité des monuments ressortit à la défamiliarisation. Il faut rendre les monuments à nouveau visibles en les transformant de sorte qu'ils sollicitent l'attention du passant :

Wollte man die Warnungstafel für Kraftwagen so unauffällig einfarbig ausgestalten wie Denkmale, so wäre das ein Verbrechen. Auch die Lokomotiven pfeifen doch schrille und keine versonnenen Klänge, und selbst den Briefkasten gibt man eine anlockende Farben. Mit einem Wort, auch Denkmäler sollten sich heute, wie wir es alle tun müssen, etwas mehr anstrengen! Ruhig am Wege stehn und sich Blicke schenken lassen, könnte jeder; wir dürfen heute von einem Monument mehr verlangen. Wenn man erst diesen Gedanken erfaßt hat – der sich dank gewisser Strömungen des Geistes langsam durchzusetzen beginnt – erkennt man, rückständig unsere Denkmalkunst ist, verglichen mit der zeitgenössischen Entwicklung des Anzeigenwesens. Warum greift der in Erz gegossene Held nicht wenigstens zu dem anderwärts längst überholten Mittel, mit dem Finger an eine Glasscheibe zu klopfen? Weshalb drehen sich die Figuren in den Geschäftsauslagen tun, oder klappen wenigstens die Augen auf und zu? Das mindeste, was man verlangen müßte, um die Aufmerksamkeit zu erregen, wären bewährte Aufschriften wie "Goethes Faust ist der bestel!" oder "Die dramatischen Ideen des bekannten Dichters X sind die billigsten!"

Donner aux panneaux de signalisation routière une couleur aussi uniforme qu'aux monuments serait un véritable crime. Les locomotives ont un sifflet plus criard que songeur, et les boîtes aux lettres elles-mêmes sont peintes de couleurs attrayantes. Bref : les monuments devraient aujourd'hui, comme nous le faisons tous, se donner un peu plus de peine ! N'importe qui peut rester planté en bordure de chemin à s'exhiber ; nous avons le droit, désormais d'attendre davantage d'un monument. Quand on commence à creuser un peu cette pensée (que certains courants intellectuels imposent heureusement peu à peu), on mesure le retard de notre art monumental par rapport au développement contemporain de la signalisation, publicitaire ou non. Pourquoi le héros coulé dans le bronze ne recourt-il pas à ce truc, il est vrai depuis longtemps dépassé : heurter du doigt un disque de verre ? Pourquoi les personnages des groupes de marbre ne peuvent-ils changer de place entre eux comme le font, dans les vitrines, de plus agréables figures, ou à tout le moins, ouvrir et fermer les yeux ? Le minimum que l'on serait en droit d'exiger pour attirer l'attention serait la mise en circulation de slogans tels que : « le *Faust* de Goethe, le meilleur, le seul ! » ou : « Les conceptions dramatiques du célèbre écrivain X. sont les plus avantageuses de toutes ! »¹

Il s'agit donc pour les monuments d'entrer en concurrence avec les innombrables signes présents dans l'espace de la ville moderne, depuis les boîtes aux lettres et la signalisation jusqu'à la marchandise présentée dans les étalages des grands magasins. La société de consommation, dont le héraut est la publicité, est le rival que les monuments doivent combattre par les moyens mêmes qu'elle met en œuvre. S'inspirant des réclames publicitaires, et tout particulièrement des automates décorant certaines vitrines, Musil propose de mettre en action les monuments. Il est insuffisant de passivement se proposer aux regards, de « s'exhiber » selon la traduction de Jaccottet. Le monument doit activement solliciter le passant en agissant. Il doit se mouvoir – changer de place, cligner des yeux. Le sens de la vue est dorénavant insuffisant s'il ne se complète de l'ouïe, avec des monuments « heurt[ant] du doigt un disque de verre », et grâce à la reformulation tonitruante des inscriptions du piédestal à la manière de slogans publicitaires. Ici culmine l'humour de Musil.

Des améliorations parallèles pour la statuaire publique avaient déjà été suggérées par Apollinaire, dès 1913, dans une conférence énergique intitulée « La sculpture aujourd'hui ».

¹ Robert Musil, « Denkmale », *op. cit.*, p. 508. Traduction française : « Monuments », *op. cit.*, p. 80-81.

Après avoir dressé l'état des lieux affligeant de la sculpture contemporaine, inerte depuis la disparition de Rude, Apollinaire suggère, comme le fera ensuite Musil, de prendre les automates des vitrines pour modèle, et d'adjoindre le son à la vue :

Les anciens eurent la statue de Memnon, nous pourrions avoir des automates, des statues sonnantes et polychromes. L'art populaire ne s'est pas fait faute d'employer l'automate.

Il y en a chez tous les marchands de rasoirs, de poudre à punaises. Il y en a aussi sur les orgues des carrousels des fêtes populaires. Seul l'artiste les ignore, dans la monochromie, dans l'immobilité, dans l'imitation plus ou moins lointaine de la figure humaine¹.

Aux yeux d'Apollinaire, le principal défaut de la monumentalité publique est moins son invisibilité que sa monotonie et son manque de fantaisie. Il déplore l'asservissement d'une sculpture qui n'est qu'imitation :

Qu'ont fait les sculpteurs depuis Rude ? Ni le bien ni le mal. Ils sont restés dans le rôle social du photographe-retoucheur ou du tapissier ou du pâtissier-confiseur. Le charcutier qui sculpte une motte de saindoux ou de rillettes de Tours a fait plus pour l'avancement de la sculpture que le grand Rodin, funéraire !²

Apollinaire propose alors une liste de monuments fous qui se départissent de l'imitation du corps humain, et qui *agissent*, devenus à part entière des actions, anticipant ainsi certaines installations de la fin du XX^e siècle ou du début du XXI^e siècle. C'est donc par delà l'invention de sculptures semblables aux automates publicitaires, laquelle ne constitue qu'une étape dans le déploiement magistral d'Apollinaire, que ce dernier et Musil se rejoignent :

L'art du feu et de la lumière est assez avancé aujourd'hui pour que le sculpteur imagine les sculptures momentanées, splendides et gigantesques. N'avez-vous jamais vu de projection ? cette riche et lumineuse barre d'or, partie du haut de la tour Eiffel, qui frappe en tout sens Paris nocturne comme un servante qui bat un tapis. [...]

Quelle sculpture s'élèvera dans les airs comme un astre plus beau que tous les astres ? [...] Les plantes mêmes ont plus de fantaisie que n'en ont aujourd'hui les sculpteurs³.

Apollinaire n'emploie pas le mot de « visibilité ». C'est bien pourtant ce qui caractérise ces nouveaux monuments gigantesques, « s'élev[ant] dans les airs comme [des] astre[s] », et dont tomberait une barre lumineuse « frapp[ant] en tous sens Paris nocturne ». Les monuments imaginés ici sont visibles de loin, à la ronde, à toute heure : ils relèvent du sur-visible. La comparaison avec la servante battant son tapis divulgue qu'au principe de l'ostension de tels monuments, il y a un acte de violence, exercé contre tous les habitants de la ville.

Si Apollinaire anticipe en partie la proposition de Musil, celle-ci trouve un nouveau prolongement dans l'article de Desnos, « Pygmalion et le sphinx » paru dans *Documents* en 1930 :

Pourquoi faut-il que la publicité qui a doté le monde moderne de tant de créatures insolites ne soit pas entrée encore dans le domaine de la statuaire, elle, la publicité, dont les panneaux donnent tant de grandeur aux paysages et dont la présence accentue la majesté des montagnes, des landes et de la mer.

¹ Guillaume Apollinaire, « La Sculpture aujourd'hui » [Conférence de 1913], *Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 597.

² *Ibid.*, p. 594.

³ *Ibid.*, p. 597-598.

J'aimerais un Bébé Cadum de porphyre sortant d'une baignoire de marbre, les garçons de café Saint-Raphaël surgissant au détour d'une route, la petite fille du chocolat Menier, en granit et en os, s'appuyant contre les murs.

Ces fétiches d'aujourd'hui ne méritent-ils pas plus que tel poète, tel général, tel savant, d'avoir enfin leur ombre au soleil ?¹

Il ne s'agit plus cette fois d'imiter les procédés de la publicité, mais de célébrer celle-ci, en élevant des monuments à son effigie. Le héros incarnait l'unique, contrairement à l'objet de consommation produit en série vanté par la publicité. Desnos inverse donc en partie la logique de la représentation monumentale. Pourtant, il entend surtout contrer la banalité de la statuaire publique par le recours à des sujets insolites, les monuments traditionnels ne montrant guère d'enfants et encore moins de bébés. Comme Musil, Desnos suggère de défamiliariser la sculpture. Il invente alors des paysages étranges, peuplés de présences inquiétantes sculptées dans des matières inhabituelles aux connotations morbides, comme l'os. Les jumeaux Saint Raphaël blanc et rouge, image du double, ou les effigies contradictoires de bambins agrandis jusqu'à l'énorme, dont les vastes dimensions constituent une menace, ne peuvent que provoquer le sentiment de malaise décrit par Freud dans son essai sur l'*Unheimliche* paru en 1919². Ces mêmes présences, rejointes par un Cheval rouge Poulain prenant presque l'allure du cheval qui dans l'Apocalypse annonce la guerre, hantent le Paris qu'exalte Giorgio de Chirico en 1927 :

La divinité grecque et babylonienne, reconquise, brille dans les faisceaux lumineux d'un phare nouveau ; le bébé gigantesque du *Savon Cadum* et le cheval rouge du *Chocolat Poulain* ont pour nous l'aspect troublant des divinités antiques³.

De texte en texte, la proximité entre publicité et entreprise monumentale s'affirme. Le monument et l'affiche publicitaire sont régis par un principe analogue : celui d'être le plus visible possible, et de capturer le regard par tous les moyens possibles. Le monument tend toujours, non pas au visible, mais au sur-visible, c'est-à-dire à un visible hypertrophié, qui agit avec violence sur le regardeur et prend son regard de force. L'article de Musil enseigne que le monument passe directement de l'invisibilité à la sur-visibilité. Il est impossible au monument d'être simplement visible, toujours il doit renchérir sur son ostension. Il apparaît alors, rétrospectivement, que les figures de visibilité précédemment dégagées – piédestal, être-au-lieu, taille colossale – tendaient vers une sur-visibilité. Toutes elles étaient porteuses de violence, toutes elles participaient à des dispositifs de domination.

Ce que de tels textes suggèrent, c'est aussi que le monument est dirigé par un principe de propagande qui l'assimile, en partie, à une réclame. Si Apollinaire, Musil et Desnos s'amusent de cette nature commune, trente ans plus tard, en revanche, en 1962, Vassili

¹ Robert Desnos, « Pygmalion et le Sphinx », *op. cit.*, p. 465.

² Sigmund Freud, *Das Unheimliche und andere Texte, L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, trad. Fernand Cambon, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2001. Voir aussi la nouvelle traduction d'Olivier Mannoni, *L'Inquiétant familier*, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011.

³ Giorgio de Chirico, « Salve Lutetia », *Bulletin de l'effort moderne*, n° 33, mars 1927, cité dans Paola Picozza, Willard Bohn, Matthew Gale *et al.*, *Chirico : la fabrique des rêves*, catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne de la Ville de Paris du 13 février au 24 mai 2009, Paris, Paris-Musées, 2009, p. 11.

Grossman s'en inquiète dans un texte qui n'a désormais plus rien à voir avec le surréalisme. *La paix soit avec vous* esquisse le portrait d'un pays écrasé par les invasions successives, décimé par le génocide de 1915 et par l'antisémitisme soviétique. L'enjeu de ces notes de voyage consiste à dénoncer « le réductionnisme national et la zizanie étatique », lesquels paraissent « misérables, inhumains, aveugles », pour proclamer que « tous les hommes sont frères¹. » La lecture des variations menées par Apollinaire, Musil et Desnos sur le motif du monument-réclame prépare à la compréhension de l'enjeu crucial introduit par Grossman qui considère le monument en termes de propagande nationaliste.

Vassili Grossman se rend en Arménie pour un séjour de deux mois afin d'aider à la traduction en russe de l'écrivain Martiroyan. À la descente du train, ses premiers instants à Erivan sont consacrés à la contemplation d'un monument représentant le héros national arménien, David de Sassoun (fig. 14, 15 et 16). Ainsi, la toute première expérience du pays inconnu se confond avec la découverte du monument :

Tout ce qui m'entourait était inconnu et mon cœur se serra : la dernière parcelle de Moscou s'était dérobée à moi.

Je vis une grande place, orientée vers la gare, et un homme gigantesque, à moitié chauve sur un cheval de bronze – il brandissait une épée ; je compris : j'avais affaire à David de Sassoun. Le monument frappait par la puissance qu'il dégageait : héros, cheval, épée, tout était immense, plein de mouvement, de force.

Je me tenais là sur la vaste place, comprenant avec inquiétude que personne n'était venu à ma rencontre. Je jetais sans cesse des regards sur la place et le pompeux monument... J'avais maintenant l'impression que tout était démesuré : le mouvement inscrit dans le bronze, la puissance du cheval et la puissance de David de Sassoun. Ce n'était pas une légende de bronze, mais la réclame de bronze d'une légende².

Ces quelques lignes dégagent l'essence du monument : la puissance, certes, mais incarnée dans le gigantesque et l'immense jusqu'à la démesure. La représentation de la force converge avec la sur-visibilité d'un monument en qui tout doit attirer le regard. Ce principe s'avère ici particulièrement efficace, le voyageur « jet[ant] sans cesse des regards » sur « le pompeux monument ». Un détail incongru détonne dans cette description, la calvitie de David. Il s'agit d'une erreur, peut-être délibérée. La plupart des héros, comme le Tête d'Or de Claudel, sont en effet caractérisés par leur superbe chevelure solaire, et, dans les faits, le monument à David ne fait pas exception. La calvitie qu'évoque Grossman constitue un détail malveillant qui discrédite le héros et cristallise l'indisposition du regardeur face à lui. Les impressions de Grossman face au monument passent en effet du simple constat (« je vis une grande place [...] et un homme ») à un malaise qui va en s'amplifiant. Le monument, en s'imposant de force, accompagne et accroît l'inquiétude du narrateur éperdu. Grossman enseigne peu à peu que la sur-visibilité des monuments constitue une forme de tyrannie.

David de Sassoun (qui n'entretient nul lien de parenté avec le David Sassoon prenant la parole chez Arun Kolatkar) est l'un des personnages principaux de l'épopée rapportant la

¹ Vassili Grossman, *La Paix soit avec vous*, op. cit., p. 50.

² *Ibid.*, p. 56.

lutte qui, du VII^e au X^e siècles, opposa les Arméniens aux Arabes jusqu'à la restauration du royaume d'Arménie par Bragatide Achot I^{er}. C'est grâce à la force déployée par David dans un duel que ce territoire conquiert son indépendance. Le monument représentant le héros national arménien, œuvre d'Ervand Kotchar (1899-1979) située face à la gare d'Erivan, fut conçu dans les années 1940 mais ne put être érigé avant 1959¹. Il rend aussi hommage à la littérature et à la langue arméniennes². Sa construction ne fut possible que grâce à la mort de Staline et à l'esquisse d'une phase de déstalinisation, lancée par Khrouchtchev, durant laquelle l'Arménie fut encouragée à réaffirmer son identité nationale³. Le monument se constitue de l'élan d'un cheval cabré et du geste terrible accompli par le cavalier pour arracher une lourde épée fulgurante, laquelle souligne en parallèle la diagonale formée par le destrier. Le monument de Kotchar, qui constitue effectivement le premier objet sur lequel tout voyageur pose les yeux en arrivant à Erivan, présente aux yeux de chacun le mythe nationaliste arménien, et rappelle la possibilité de résister à l'envahisseur pour gagner l'indépendance.

L'évocation de l'œuvre d'Ervand Kotchar suit, dans le manuscrit de Grossman, un chapitre qui, consacré à l'énorme monument à Staline d'Erivan, fut entièrement censuré. Dans le reste de l'œuvre, chaque allusion, même ponctuelle et apparemment anodine, à la présence du *Staline*, fut supprimée lors de la publication posthume du récit de voyage. S'il montre ses interlocuteurs pleins de mépris et de haine tant pour le modèle que pour son monument, Grossman quant à lui fait preuve de nuance. Jamais il ne condamne entièrement Staline : « Non, non, impossible de lui enlever maintenant ce qui lui revient, à lui qui a à son actif des cruautés inhumaines, à ce constructeur sans pitié, dirigeant d'un grand et terrible État⁴ ». Il est difficile d'apprécier la part d'ironie se mêlant à l'admiration que l'auteur exprime face à un monument qu'il décrit, en dépit de tout, comme grandiose. Faut-il, ou non, prendre au sérieux ce grandiose ? L'exagération du texte reflète peut-être l'exagération constitutive du

¹ Le peintre et sculpteur Ervand Kotchar est l'auteur d'autres monuments cristallisant l'identité nationale de l'Arménie, et se définissant à chaque fois par le principe de sur-visibilité : *L'Aigle de Zvartnots* érigé dans la ville du même nom (1955), et surtout, à Erivan, *Saint Vartan* (ou *Vartan Mamigonian*), œuvre de 1975 montrant le chef militaire, saint et martyr de l'église arménienne ayant vécu au V^e siècle après Jésus-Christ. Cet autre sidérant cavalier de bronze semble voler, suspendu dans les airs. Les jambes de sa monture battent les airs, le seul point de contact entre le piédestal en pyramide irrégulière et le cheval étant une colonne de flammes supportant son ventre.

² L'épopée des *Enragés de Sassoun* déborde toutefois amplement l'histoire d'un combat violent. Cette œuvre considérée comme la plus importante du folklore arménien, transmise par voie orale à partir du IX^e siècle, avant d'être couchée par écrit au XIX^e siècle dans ses nombreuses variantes, est le dépositaire des coutumes du peuple arménien, de sa cosmogonie, de sa mythologie, de sa religion, de sa philosophie, de ses valeurs morales. L'épopée, transmise de génération en génération, est constitutive du sentiment de continuité et d'identité de la communauté arménienne. Depuis 2012, l'interprétation orale de ce grand poème national, accompagnée le plus souvent du *duduk*, un instrument à vent en bois, est inscrite par l'Unesco sur sa liste représentative du patrimoine immatériel de l'humanité. Pour une version en français voir *David de Sassoun : épopée en vers*, trad. Frédéric Feydit, Gallimard / Unesco, coll. « Collection Unesco d'œuvres représentatives. Série arménienne », 1964.

³ En 1954, dans un discours prononcé à Erivan, l'Arménien Anastase Mikoyan, qui fut longtemps l'homme de Khrouchtchev, au côté duquel il occupa les plus hautes fonctions, encouragea le peuple arménien à republier les œuvres d'auteurs jusqu'alors interdits, comme Raffi et Tcharents.

⁴ Vassili Grossman, *La paix soit avec vous*, op. cit., p. 39.

monument. Peut-être est-ce là aussi une parodie discrète des éloges poétiques à Staline. Jacques Prévert raille l'hypertrophie des monuments, dont la taille très haute n'est synonymes que de laideur ridicule :

le très heureux saint Charles Borromée dominant de très haut les eaux du Lac Majeur et dont l'index mesure un mètre quatre-vingt-quinze, le bréviaire, quatre mètres vingt et le piédestal onze mètres soixante-dix¹.

De même, aux yeux de Grossman, c'est une bien pauvre et dérisoire entreprise que celle consistant à élever un énorme maréchal en manteau de bronze, dans l'espoir de proclamer et d'asseoir universellement sa puissance. Notre hypothèse est la suivante : Grossman savait que ces pages sur Staline risquaient la censure. C'est donc plutôt la description du *David de Sassoun* qui est pour lui l'occasion de rappeler que tout monument, qu'il représente Staline ou David, repose sur les mêmes principes, la propagande et la tyrannie de la visibilité. Entre le *Staline* et le *David de Sassoun*, il s'opère un relai. Le *Staline* fut déboulonné en 1962 : peu après le voyage de Vassili Grossman, il deviendrait impossible de le contempler. Sur le piédestal gigantesque, resté vide, une *Mère Arménie* de Hara Harutuynian, encore plus colossale, prit place en 1967 (fig.13). Mais avant même que celle-ci ne soit construite, c'est le *David de Sassoun* qui remplace symboliquement Staline. Grossman fait apparaître que les deux monuments sont réunis par un même vocabulaire de la sur-visibilité agressive et tyrannique, illustrant le principe qu'il développe à travers tout son livre :

Le XX^e siècle s'est heurté à une invraisemblable exagération du caractère national. [...] [L]a proclamation de la supériorité nationale d'un peuple nombreux et fort, capable de lever des armées de millions d'hommes [...] laisse présager pour le monde une ère de guerres injustes, d'asservissement des peuples et des pays.

L'extase nationaliste des petits peuples opprimés naît comme un moyen de sauvegarder leur dignité et leur liberté.

Et, malgré tout ce qui différencie le nationalisme des agresseurs et celui des résistants, ces deux nationalismes ont beaucoup en commun².

Dès lors tout monument érigé dans le but de proclamer une suprématie nationale, quand bien même il le serait par un peuple opprimé, constitue par essence « la réclame en bronze d'une légende plus qu'une légende de bronze ». Il appauvrit le cœur et l'âme³. Grossman ne cesse de rappeler qu'une véritable liberté nationale lutte « contre la déification du caractère national, quel qu'en soit le signe, positif ou négatif », « rejet[ant] l'indigence de la caractérisation à outrance⁴ » qui caractérise en particulier les monuments héroïques. La propagande, de bronze ou de mots, d'une légende nationale représente pour Grossman le contre-modèle de sa propre entreprise qui consiste à chanter le fondement humain.

Grossman se montre bien plus radical qu'Apollinaire, Desnos et Musil dans son élaboration de la catégorie de la *sur-visibilité*. Il met en lumière que si l'efficace du

¹ Jacques Prévert, « Fête » [1971], dans *Œuvres Complètes*, t. II, éd. Danièle Gasilia-Laster et Arnaud Laster, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 208.

² Vassili Grossman, *La paix soit avec vous*, op. cit., p. 51-52.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

monument repose sur le visible, le monument sur-visible, en espérant quant à lui décupler cette efficace, constitue, de manière inhérente, un monument dangereux. La sur-visibilité est une tyrannie.

2. Tyrannie du sur-visible, tyrannie du monosémique

Si le visible possède pour corollaires le lisible et l'intelligible, le sur-visible, quant à lui, travaille à établir la tyrannie d'une signification unique qu'il impose par force à son regardeur sidéré. C'était cette victoire de la monosémie du monument que le rédacteur du *Civil Engineer* en 1839 appelait de ses vœux (« Un monument public est un livre ouvert à la lecture approfondie de la multitude ; à moins qu'il ne déclare entièrement, clairement et raisonnablement sa signification, c'est en pure perte qu'on l'érige¹). À chaque monument correspondrait *une* signification, et une seule. Pour le rédacteur du *Civil Engineer*, apôtre d'une totalisation du visible par le lisible et d'une omnitransductibilité d'un régime à l'autre, il est impensable que la signification du monument demeure incertaine ou indécidable. Ce rédacteur exclut que le monument puisse constituer un énoncé complexe nécessitant une interprétation de la part du regardeur-lecteur, voire qu'il puisse d'être entendu de plusieurs manières, aussi valables les unes que les autres. Pour le monument, la polysémie constituerait une fragilité. Voici donc ce monument réduit à exercer la tyrannie d'un sens unique, et, dans son univocité, il contraint fortement le regardeur : celui qui lirait mal l'unique sens du monument serait fautif.

Pourtant la triade réunissant le visible, le lisible et l'intelligible est pétrie d'ambiguïtés et de contradictions comme le rappelle la comparaison – explicite chez Khlebnikov, implicite chez Hugo – des monuments avec les hiéroglyphes. Chez Hugo, le rêve d'un langage monumental *presque* immédiat et accessible à tous, laisse transparaître, au moment même où il s'énonce, ses propres limites, et ce en dépit peut-être de l'intention du poète. Il affirme la clarté du message des monuments, tout en suggérant qu'ils possèdent néanmoins une certaine obscurité.

Baudelaire ne semblait pas considérer que le récit des « pompeuses légendes » racontées par les effigies des grands hommes puisse faire l'objet de malentendus, mais les termes qu'il emploie connotent aussi l'opacité. Le mot « légendes », qui remplace celui d'« Histoire » (entendu au sens d'événements mémorables du passé et au sens de récit) introduit une équivoque. La légende est peut-être une forme d'Histoire, mais dénuée de toute exactitude : l'Histoire fabuleuse, telle que la tradition populaire la transmet, enjolivée d'épisodes merveilleux. Étymologiquement, la légende c'est aussi et surtout « ce qui doit être lu ». Ce terme désigne d'abord le récit de la vie du saint du jour, lu au réfectoire des monastères ou à l'église – les grands hommes font alors peut-être figures de saints laïcs. Puis le terme « légende » dénote l'inscription accompagnant une médaille, et plus largement, le

¹ « Application and Intent of Various Styles of Architecture », *The Civil Engineer and Architect's Journal, Scientific and Railway Gazette*, Juillet 1839, t. II, *op. cit.*, p. 251. Traduction française : C.G.

titre ou la note explicative accompagnant une image. Dans ces derniers cas, ce sont les mots qui confèrent sa signification à une image qui sinon demeurerait ouverte, et peut-être inintelligible. L'illusion d'un monument évident de lui même, d'une image muette mais signifiante, se passant de l'étai des mots, se fissure. L'oralité dynamique et transparente du monument, chez Baudelaire, se redouble secrètement d'une lisibilité porteuse en elle de tous les dangers de l'ambiguïté¹.

Ce danger se fait plus pressant avec les « emblèmes » qu'« agitent ou contemplent » les effigies des grands hommes. Baudelaire oscille entre une conception moderne de l'emblème, où ce mot recouvre une réalité conventionnelle et figée, et une conception plus ancienne, datant de la Renaissance. L'emblème était alors une image d'aspect absurde, montrant le plus souvent une vertu, et ne se comprenant pas immédiatement mais réclamant un effort patient d'interprétation. En déchiffrant l'emblème, l'herméneute comprenait en profondeur le fonctionnement de la vertu représentée afin de désormais s'en souvenir. L'emblème se voulait en effet un art de la mémoire, comme le sera, différemment, le monument. Mais dès lors, n'est-ce pas le monument tout entier qui fonctionne comme un emblème, héros et grand homme figurant certaines vertus que le regardeur doit patiemment tenter de comprendre pour se les approprier. Or, à la Renaissance, l'image ne vient jamais seule, mais s'accompagne de textes d'exégèse guidant son interprétation. L'emblème, bien loin de constituer un signe transparent et immédiat, apparaissait comme profondément énigmatique. Le monument lui aussi menace sans cesse de se compliquer d'une incertitude sémantique, voire même d'une opacité, se faisant une fois de plus hiéroglyphe. Il peut lui aussi faire fleurir les interprétations plurivoques. Son efficace en est alors menacée. C'est donc pour lutter contre ce danger qu'un grand nombre de monuments prétendent instaurer la tyrannie de la monosémie. Demeure à comprendre comment cette tyrannie parvient à s'établir.

Elle s'ourdit le plus souvent dans le dessein même du monument. Ce fut le cas de la statue en pied de Louis XIV, œuvre de Desjardins érigée en 1686. La Place des Victoires, à Paris, dessinée par Jules Hardouin-Mansart pour constituer un écrin digne de ce monument qu'elle accueille en son centre, présente au regard une scénographie de la royauté victorieuse (fig. 33 et fig. 34). Nul dispositif ne révèle peut-être aussi clairement que le roi est par essence victorieux, et que c'est par la victoire que se manifeste son pouvoir². Tous les signes y parlent de victoire, tous convergent vers cette même signification, dans un phénomène de redondance et de surdétermination du sens. Hardouin-Mansart et Desjardins excluent de manière

¹ Sur l'usage polysémique du mot « légende » par Baudelaire, voir Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes : Paris et son discours*, trad. Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 435 et p. 464.

² Voir Isabelle Dubois, Alexandre Gaby et Hendrik Ziegler, *Place des Victoires : histoire, architecture, société*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2004.

intraitable tout ce qui pourrait contredire cette coïncidence parfaite de la royauté et de la victoire. Ils interdisent toute interprétation divergente.

Le monument de Desjardins, commande du duc de la Feuillade à l'occasion de la Paix de Nimègue en 1679, montre le roi, en pied, couronné de laurier par une déesse de la Gloire qui est aussi une Victoire. Gravés en grosses lettres, les mots « *Viro immortalis* », dédiaient cette effigie à Louis XIV, immortalisé de son vivant¹. Ce monument, érigé en 1686, s'accompagne d'une longue inscription commençant par des mots qui font du roi le vainqueur de tous les peuples :

À Louis Le Grand, le Père et le Conducteur des Armées toujours heureux
Après avoir vaincu ses Ennemis
Protégé ses Alliés
Ajouté de très puissants Peuples à son Empire
Assuré les frontières par des Places imprenables
Joint l'Océan à la Mer

Tout ici fait concert (fig.34). Le bronze du monument, énonce, par ses valeurs imaginaires, la victoire du monarque triomphant. Le dispositif du piédestal orné de captifs confirme ce message. Au XVII^e siècle en effet, les sculpteurs retrouvent des motifs propres aux triomphes romains, lesquels adjoignaient quatre esclaves aux coins du piédestal supportant le général victorieux. Ces vaincus, par leur présence, révèlent que l'essence du monarque est d'être vainqueur. Ils sont représentés assis en déséquilibre, et la précarité de leur pose contraste avec la ferme posture des monarques conquérants. Ainsi quatre vaincus cantonnaient le piédestal d'Henri IV sur le Pont Neuf (1615). Des esclaves similaires se rencontrent ensuite à Livourne, fortement enchaînés autour du monument représentant en pied Ferdinand I^{er} de Médicis (1623)². En 1686, Martin Desjardins s'empare de cette tradition pour orner son monument à Louis XIV victorieux. Chaque captif y représente spécifiquement l'une des nations vaincues par le roi à Nimègue : l'Espagne, le Saint Empire romain germanique, le Brandebourg et la Hollande³. Cette figuration de la victoire militaire à travers le rapport entretenu par l'effigie principale à son support est redoublée par la posture du roi : ce dernier appuie le pied sur un Cerbère symbolisant la Triple Entente qu'il a écrasée. Enfin, cette victoire affirmée demeure sans cesse visible, la place étant éclairée en permanence la nuit par quatre fanaux. Le

¹ Durant les années 1780, Louis-Sébastien Mercier dans le *Tableau de Paris*, se révolte contre cette inscription hautaine. Il juge que les autres nations se sentirent insultés par l'orgueil du monument, et que ce « faste de domination » incita les ennemis de la France à lui déclarer la guerre. *Paris le jour, Paris le jour*, op. cit., p. 172.

² Le motif des esclaves – qui constitue presque un sous-genre de la sculpture à part entière – fut introduit en France par les sculpteurs italiens. C'est non seulement Jean de Bologne, élève de Michel Ange, lui-même célèbre pour ses esclaves, qui travailla au monument commandé par Marie de Médicis, mais aussi son élève, Pietro Tacca. Tacca façonna par la suite les captifs de Ferdinand I^{er} de Médicis.

³ Dans le cas d'Henri comme dans celui de Louis, les esclaves d'airain des rois de France furent libérés à la Révolution. Alors que l'on fit fondre les effigies des monarques, les captifs, perçus comme des victimes du pouvoir absolu, furent épargnés, détachés des piédestaux et recueillis au Musée des Monuments Français et au Louvre. C'est dans ce musée que l'on peut aujourd'hui encore contempler les esclaves de bronze d'Henri, exécutés par Pierre Francqueville. En 1770, Louis-Sébastien Mercier rédigea un roman d'anticipation, *L'An 2240, rêve s'il en fut jamais*, où il imagine que l'avenir libérera les esclaves enchaînés aux pieds des rois et effacera les inscriptions fastueuses. Voir *Paris le jour, Paris, la nuit*, op. cit., p. 516, note 64.

monument ne cessera jamais d'être vu. La tyrannie du sens unique s'enracine dans la survisibilité qui l'étaie. Le visible et le lisible s'enchevêtraient l'un à l'autre. Il en va bien de même pour le sur-visible et le monosémique.

Parfois, c'est le texte accompagnant le monument qui se charge de proclamer la tyrannie du sens unique, imposant la vérité de l'image sans souffrir la contradiction. C'est l'ambition des vers rédigés par Edmund Waller à l'occasion de la seconde érection du monument de Charles I^{er} d'Angleterre en 1674, lors de la Restauration d'une royauté ressuscitée de ses cendres et prête au combat (fig. 29 et fig. 30):

ON the STATUE of CHARLES the First,
at CHARING-CROSS
In the Year 1674.

That the First CHARLES does here in triumph ride,
See his son reign where he a martyr dy'd,
And people pay that reverence, as they pass,
(Which then he wanted !) to the sacred brass,
Is not th' effect of gratitude alone,
To which we owe the statue, and the stone;
But, heav'n this lasting monument has wrought,
That mortals may eternally be taught,
Rebellion, though successful, is but vain;
And kings so kill'd rise conquerors again.
This truth the royal image does proclaim,
Loud as the trumpet of surviving F A M E.

Sur la STATUE de CHARLES premier, à CHARING-CROSS
en l'an 1674

Si le Premier CHARLES chevauche ici triomphalement,
S'il voit son fils régner là où lui mourut en martyr,
S'il voit les gens, en passant, rendre révérence
(Laquelle lui fit alors défaut !) au cuivre sacré,
Ce ne sont pas les effets de la seule gratitude
À laquelle nous devons la statue et la pierre;
Mais le Ciel a façonné ce monument durable,
Afin que pour l'éternité les mortels apprennent
Que la rébellion, même couronnée de succès, est
[bien vaine,
Et que les rois, ainsi assassinés, se relèvent en
L'image royale proclame cette vérité [conquérants.
Aussi fort que la trompette de l'impérissable
[RENOMMÉE¹.

Un tel poème s'éclaire de l'histoire mouvementée de ce monument équestre, histoire qui entremêle haine et latrerie, vénération respectueuse et iconoclasme. À quoi tient l'importance d'un monument ? À la puissance de celui qu'il représente, sans aucun doute ; à sa valeur esthétique, peut-être ; mais aussi aux aventures qu'il connaît une fois qu'il a été érigé. En vertu de ce principe, le *Charles I^{er}* de Charing Cross est l'un des monuments les plus importants qui puissent être. Cette œuvre d'Hubert Le Sueur fut dressée en 1633 devant la Cathédrale Saint Paul. Après la décapitation de Charles I^{er} en 1649, le Parlement ordonna la destruction de toutes les images publiques des Stuarts, et l'effacement de toutes les inscriptions les concernant, précisant dans un décret que le monument de Le Sueur devrait être brisé en morceaux afin que rien ne demeure dans les mémoires de sa prétendue Majesté². Le monument fut toutefois secrètement préservé, et quand vint le temps de la Restauration, il put alors être dressé à nouveau, en 1674, cette fois à Charing Cross. Le choix de ce lieu, situé tout à côté la demeure royale, Whitehall, est essentiel. C'est là que le roi fut décapité, puis

¹ Edmund Waller, « On the Statue of Charles the First at Charing-Cross », *The Works of Edmund Waller, Esq, in verse and prose*, published by Mr Fenton, Londres, J.R. Tonson and S. Draper, 1744, p. 206. Traduction française : C.G.

² Tabitha Barber, « Puritan Iconclasm, Monuments of Superstition and Idolatry », dans *Art under Attack, Histories of British Iconoclasm*, Tabitha Barber et Stacy Boldrick (dir.), catalogue de l'exposition de la Tate Britain du 2 octobre 2013 au 5 janvier 2014, Londres, Tate, 2013, p. 85. L'exposition démontrait de manière magistrale que la décapitation du roi constituait le geste iconoclaste par excellence, et se situait donc dans la logique des actes de destruction systématique faisant rage en Angleterre depuis le XVI^e siècle.

après la Restauration, en 1661, que les corps exhumés de Cromwell et de ses hommes furent exposés à l'exécution publique. La statue du roi vint combler le vide laissé par la Croix de la Reine Éléonore, que les Puritains avaient fait détruire en 1643, dans une manifestation d'iconoclasme particulièrement spectaculaire¹. Le même lieu fut donc le théâtre d'événements aux significations contradictoires.

C'est par conséquent au monument de clarifier cette polysémie du lieu. Il sélectionne une signification et proclame sa suprématie sur les souvenirs concurrents, dans une stratégie d'affirmation du pouvoir². Puisque, comme l'enseigne le monument de Desjardins sur la Place des Victoires à Paris, toute royauté ne peut être, par essence, que victorieuse, le poème de Waller, en célébrant le monument, transforme la défaite de Charles I^{er} en victoire, (« conquerors », « in triumph ») selon un principe déjà observé lors de l'étude du poème d'Aldrich consacré au monument de Shaw. Les verbes « to ride » (« chevaucher »), « to reign » (« régner ») et « to rise again » (« se relever », mais aussi, en parlant du Christ, « ressusciter ») forment une triade homophonique ponctuant en *crescendo* l'avènement de ce triomphe. La victoire éclate dans « F A M E », ultime mot du poème intensifié par sa typographie. Waller, chantre de la Restauration, détermine fermement la signification du monument : la royauté indéfectible est de droit divin. Ici nulle place à l'hésitation. À l'évidence du monument, visible, de nouveau présent dans la ville, que le locuteur désigne du doigt, correspond une rhétorique de la certitude inébranlable. Si l'entreprise monumentale exclut doute et ambiguïté, un tel poème renforce ce principe.

Affirmer que l'image possède une vérité, et qui plus est, une vérité divine, consiste d'emblée à débouter les Puritains et le parti du Parlement. Waller rappelle, comme le font ses contemporains français, que « Les rois sont l'image de Dieu³ ». Les Puritains avaient détruit le monument royal qui constituait à leurs yeux une infâme idole, dans l'espoir d'accéder à la vérité divine de manière plus immédiate. Waller fait au contraire du monument miraculeusement sauvé de la destruction le moyen par lequel les voies de Dieu se révèlent. Alors que les iconoclastes reprochent à l'idole d'être fabriquée de main d'homme, le

¹ *Ibid.*, p. 80. La Croix d'Éléonore dans les années 1640 était régulièrement sujette à des actes iconoclastes de la part de la foule. L'un des chefs d'accusation de son procès fictif fut qu'elle incitait les passants à commettre le péché de fornication spirituelle. Elle fut donc jugée et condamnée à mort. Sur les pamphlets de l'époque, on pouvait voir les statues l'ornant se mettre à trembler, la Croix rédiger son testament ou être portée en terre dans des funérailles pompeuses.

² Une analyse parallèle pourrait être conduite à Paris à propos de la Place de la Concorde, qui changea cinq fois de noms, sur laquelle se dressèrent successivement le monument équestre à Louis XV, puis la guillotine régicide, et enfin l'Obélisque qui efface les souvenirs précédents dans un désir de conciliation. Victor Hugo décrit minutieusement cette succession dans *Choses vues*, *op. cit.*, p. 1-4. Gautier fait déclarer à l'obélisque : « Sur l'échafaud de Louis seize, / Monolithe au sens aboli, / On a mis mon secret, qui pèse / Le poids de cinq mille ans d'oubli ». Théophile Gautier, « Nostalgies d'obélisques, L'Obélisques de Paris », *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 481. Sur cette question voir aussi Georges Bataille, « L'Obélisque », dans *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 501-513.

³ Abbé Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française* Marseille, Jean Mossy, 1788, p. 423. En 1775, l'Archevêque de Paris décrétait que la source du pouvoir du roi « n'est autre que Dieu lui-même ; c'est dans l'autorité de Dieu que celle du roi prend sa source ». Il ajoutait donc qu'« un roi est l'image de la divinité ». Cité par Richard Clay, *Iconoclasm in Revolutionary Paris*, *op. cit.*, p. 138.

monument royal, affirme Waller, a été façonné par le Ciel. Ce monument miraculeux devient presque semblable aux images acheiropoïètes prisées par la culture byzantine¹. De même que la monarchie est établie de droit divin, de même le monument royal est un signe envoyé par le ciel pour édifier les hommes. Il est un avertissement lancé aux rebelles de l'avenir, les invitant à tirer les leçons du passé. Le monument de cuivre, analogue à la trompette de la Renommée, doit être écouté autant que regardé. Le visible devenu signification univoque se transforme en musique sonore qui éclate. Trompette de la Renommée, le monument se fait aussi trompette de la vérité et peut-être même trompette d'un Jugement dernier qui accablera les régicides.

De tels exemples montrent que si tout monument est tenté d'instaurer les régimes autoritaires de la monosémie et du sur-visible, les monuments de la domination, plus que tout autres, portent à son paroxysme la tyrannie exercée sur le regardeur. Les monuments royaux de l'Ancien Régime ne sont pas les seuls à prétendre imposer une signification unique tout en s'emparant violemment du regard des passants. Les monuments érigés aux dirigeants des régimes totalitaires fondent eux aussi leur efficacité sur les deux tyrannies consanguines de la sur-visibilité et de la monosémie². La statuaire soviétique, notamment, semble n'être que sur-visibilité exacerbée jusqu'à l'insupportable. Le monument s'y caractérise par ses excès de taille et de volume, et surtout, la multiplication des effigies d'un même dirigeant politique rend celui-là omniprésent. Les monuments acquièrent une évidence inéluctable, que nul ne peut refuser, à laquelle nul ne peut se dérober. Lorsque la littérature entreprend de refuser la dictature, elle trame alors des stratégies dont relève pleinement la dénonciation de la sur-visibilité du monument.

3. Écrire contre le sur-visible

La littérature ne parle jamais mieux de l'efficacité du visible que lorsqu'elle la remet en cause, conscients que plus un monument est efficace, plus il est dangereux. Les auteurs soviétiques – et Hugo avant eux – savent qu'un tel monument fait violence au consentement du regardeur, qu'il est irrésistible, et qu'il pratique l'intimidation du surplomb³. La « Colère

¹ Ce jeu de correspondance avec la culture byzantine n'est pas fortuit. Le Parlement avait demandé à John Milton de rédiger un ouvrage justifiant l'exécution de Charles I^{er}. Ce fut *Eikonoclastes*, paru en 1649, où Milton lie explicitement la destruction du roi et de ses images au « saint iconoclisme byzantin » (Voir Tabitha Barber, « Puritan Iconoclasm », *op. cit.*, p. 80-81).

² Les statuaire nazie et fasciste italienne reposaient sur un même ressort de monosémie. Ces artefacts cependant, retirés de l'espace publics – détruits, déboulonnés, déplacés, mis à l'écart dans les réserves des musées, mais gardés à l'écart des yeux – ne hantent pas l'imaginaire collectif avec l'insistance des monuments staliniens. On en trouvera quelques exemples dans David Britt (dir.), *Art and Power, Europe Under the Dictators, 1930-1935*, Londres, Thames and Hudson, Hayward Gallery, 1995 ; dans Jean-Paul Ameline et Harry Bellet (dir.), *Face à l'histoire, 1933-1996, l'artiste moderne devant l'événement historique*, Flammarion et Centre Georges Pompidou, 1996 ; et dans Suzanne Pagé et Aline Vidal (dir.), *Années 30 en Europe, le temps menaçant, 1929-1939*, exposition du 20 février au 25 mai 1997, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris musées, Flammarion et Paris-Musées, 1997.

³ Une photographie d'Henri Cartier-Bresson, prise à Moscou en 1973, montre un énorme Lénine qui *surplombe* un père et son enfant (fig.19). Ce dispositif ne constitue pas une sculpture à Lénine, au sens traditionnel du terme, mais une photographie géante, détournée et dressée dans la ville pour célébrer le cinquantenaire de sa mort.

du bronze » atteste qu'il suffit de jucher sur un piédestal la plus piètre figure pour la doter de l'autorité du monumental et de ses pouvoirs terribles :

Aujourd'hui, sur un socle, en vos places publiques
 Pour qui le ciel n'a plus que des rayons obliques,
 Vous mettez la statue énorme d'un pasquin
 Qui devient un colosse et reste un mannequin. [...]
 Mais tous ces malfaiteurs, mais tous ces misérables,
 Devenus au passant stupide vénérables,
 Ont si profondément, de leurs pieds de métal,
 Pris racine au granit puissant du piédestal [...]
 Qu'en vain l'âpre aquilon sur leurs têtes murmure !¹

L'exhaussement de l'effigie sur un support constitue une cérémonie d'investiture à vertu presque magique, où réside l'efficace du monument. Desnos dans l'article « Pygmalion et le sphinx » dénoncera le même risque inhérent à ce rituel : « ériger l'effigie d'un être qui fut vivant sur un piédestal équivaut à l'élever au rang de dieu² ». Le fait de montrer une effigie lui confère une surpuissance qui constitue un péril.

En 1961, au XXII^e congrès du parti, Khrouchtchev lance la deuxième phase de déstalinisation, dont le déboulonnement des monuments à Staline constitue l'aspect le plus spectaculaire. Durant une très brève période, la littérature est ée autorisée à évoquer cette déstalinisation. Dès 1963, cet adoucissement prend fin³. C'est dans ce contexte que quelques textes réfléchissent, tout en demeurant prudents, à la sur-visibilité des monuments soviétiques. Il ne s'agit plus de tendre le miroir des mots à la visibilité constitutive du monument pour simplement rendre compte de celle-ci. L'enjeu est dorénavant bien plus grave. Il faut avertir des dangers de la sur-visibilité.

La section censurée consacrée au Staline de Merkourov dans le récit de voyage de Grossman, et deux poèmes, l'un sans titre du Turc Nâzım Hikmet, et l'autre intitulé « Le monument » (« Памятник ») de Joseph Brodsky, constituent un ensemble de textes hostiles à la monumentalité soviétique. De tels textes procèdent à l'autopsie du sur-visible tyrannique en empruntant chacun des voies différentes. Le nom de Staline n'est prononcé fermement que par Grossman. L'identité de l'effigie se laisse deviner par ses moustaches et ses bottes chez Hikmet⁴. Brodsky en revanche laisse le référent complètement voilé, et son poème se déroule

Lénine semble s'élancer sur le père et l'enfant pour leur faire violence. On passe de la silhouette gigantesque de Lénine à celle, beaucoup plus petite du père, et à celle minuscule du bambin. Cartier-Bresson s'intéresse à la disjonction étrange des échelles. Ce genre de représentations démesurées fait ressembler la rue à un photomontage prêt à être photographié.

¹ Victor Hugo, « La Colère du bronze », *op. cit.*, p. 617-618.

² Robert Desnos, « Pygmalion et le sphinx », *op. cit.*, p. 464.

³ Voir Emmanuel Waegemans, *Histoire de la littérature russe de 1770 à nos jours*, trad. Daniel Cunin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 279-280. L'auteur souligne qu'en 1962, Khrouchtchev autorise personnellement la publication d'*Une journée dans la vie d'Ivan Denissovitch*, de Soljenitsyne, et qu'on laisse paraître la satire antistalinienne de Tvardovski, *Tërkin dans l'autre monde*. Le regain de dureté, qui se fait presque immédiatement sentir, serait lié à la crise cubaine de 1962, et au conflit avec la Chine. En 1964, Brodsky est condamné.

⁴ De tels détails sont transparents. On se souviendra de l'épigramme de novembre 1933 sur Staline, le « Montagnard du Kremlin » de Mandelstam, cause immédiate de la première arrestation subie par le poète en

dans le cadre d'une petite ville anonyme. Enfin, alors que le monument demeure intact chez ce dernier, il est déboulonné chez Hikmet et Grossman. À ces trois textes, l'on pourrait encore adjoindre *Le Monument* d'Elsa Triolet (1957), roman fouillant lui aussi la sur-visibilité du monument soviétique, mais qui, contrairement aux autres exemples, demeure fidèle à Staline.

Le premier chapitre de *La paix soit avec vous*, très bref, évoque le voyage en train du narrateur vers Erivan. La seconde section, qui fut censurée, est entièrement consacrée au *Staline* monumental bâti en 1950 sur une colline surplombant la capitale par le sculpteur arménien le plus célèbre de son époque, Sergeï Merkourov (fig. 12). Ce n'est qu'au début du chapitre 5 que Grossman arrive à Erivan, et reprend le fil de son récit de voyage. Le monument est donc décrit pour le lecteur alors que le voyageur n'a pas encore touché pleinement destination. L'évidence de sa monumentalité s'impose soudain, avant toute autre considération, et interrompt le déroulement chronologique du récit. Il est le premier signe d'Arménie, visible de loin, précédant tout le reste :

Au-dessus d'Erivan, sur la montagne, se dresse un monument à Staline. D'où que l'on regarde, le gigantesque maréchal de bronze est visible. [...]

Staline porte un long manteau de bronze, sur la tête une casquette militaire, sa main de bronze repose sur la lisière du manteau. Il marche – son pas est lent, pesant, ample –, il prend son temps. Il y a en lui une étrange, une écrasante cohérence, il est l'expression d'une force si puissante que seul Dieu peut la vaincre ; il est aussi l'expression du pouvoir terrestre brutal – celui de l'armée, de la bureaucratie.

Cette divinité grandiose en manteau est, bien sûr un excellent travail de Merkourov. Peut-être est-ce le meilleur monument de notre époque. C'est un monument à notre époque, l'époque de Staline. On dirait que les nuages touchent la tête de Staline. La statue de Staline mesure 17 mètres. La statue et le piédestal font ensemble 52 mètres. Lors du montage du monument, alors que les parties de l'énorme corps de bronze gisaient par terre, les ouvriers pouvaient passer sans incliner la tête dans la jambe creuse de Staline¹.

« D'où que l'on regarde, le gigantesque maréchal de bronze est visible » : toute la deuxième section de *La Paix soit avec vous* peut se lire à l'aune de la proposition de Brodsky sur la visibilité de loin, dont elle développe mille ramifications, et qu'elle transforme : le visible de loin est désormais devenu le « toujours visible ». Les figures traditionnelles de la visibilité sont infléchies vers une sur-visibilité implacable ; ubiquité et omniprésence affirment la puissance du monument.

Grossman donne d'abord les mesures précises du monument avec ou sans son piédestal, indiquant des détails révélateurs de l'échelle gigantesque : il est posé sur la montagne et la redouble ; la jambe creuse de Staline, allongée au sol, forme un tunnel où l'on peut marcher sans devoir se courber. Grossman rend compte de la manière dont le sujet regardeur éprouve la monumentalité. L'échelle de la jambe par rapport à l'homme debout n'indique pas seulement un rapport de taille, mais rappelle que le gigantesque – et le géant –

1934 : « Quand sa moustache rit, on dirait des cafards, / Ses grosses bottes sont pareilles à des phares ». Ossip Mandelstam, *Tristia et autres poèmes*, trad. François Kérel, Gallimard, coll. « Poésie », 1975 et 1982, p. 17.

¹ Vassili Grossman, *La Paix soit avec vous*, *op. cit.*, p. 36-37. Sur l'histoire compliquée de la censure et de la publication en territoire soviétique de l'ultime texte de Grossman, dont la rédaction fut achevée en 1963, voir la préface de Shimon Markish, « Un testament mutilé », p. 16-31.

se définissent comme ce qui peut absorber l'homme. La *Statue de la Liberté* ou la *Bavaria* de Munich, monuments creux que le regardeur peut explorer de l'intérieur en montant un escalier, ne font que le confirmer. Susan Stewart souligne dans *On Longing* que l'on ne peut avoir du gigantesque qu'une perception incomplète ou fragmentaire, par aperçus successifs, alors que du minuscule, on a immédiatement une perception complète. Le gigantesque, dont la perception est articulée à la relation que nous entretenons au paysage naturel, exige un déplacement afin d'en percevoir les détails dans leur succession¹. Le texte de Grossman confirme cette analyse en faisant de la rencontre avec le monument l'ascension de la montagne où il est bâti.

Par des reprises constantes, le texte tresse les formules de l'agrandissement de Staline, qui est à la fois un chef militaire (« gigantesque maréchal de bronze », « généralissime »), mais qui, transformé en « géant de bronze » que « seul Dieu peut [...] vaincre » prend l'ampleur d'un héros mythologique. Cette dernière expression recèle à elle seule l'univers imaginaire dense de la gigantomachie, du combat sublime et sacrilège contre les dieux. La figure de Staline rappelle celle de Napoléon interprétée par Hugo :

Était-il possible que Napoléon gagnât cette bataille ? nous répondons non. Pourquoi ? À cause de Wellington ? à cause de Blücher ? Non. À cause de Dieu. [...] Napoléon avait été dénoncé dans l'infini, et sa chute était décidée. Il gênait Dieu².

Ces êtres presque égaux à Dieu sont à leur tour divinisés. Ainsi, l'immense monument à Staline se transforme en une « divinité en manteau », un « terrible dieu de bronze en manteau ». Ces formules qui se répètent avec de petits effets de variation se renforcent les unes les autres à travers tout le texte. Le « long manteau de bronze » que revêt Staline participe de son immensité. Ce manteau, loin de paraître prosaïque ou incongru, se charge peu à peu de mystère et devient un attribut du divin.

Ces évocations du monument de Staline se situent dans le droit fil de la littérature qui au XIX^e siècle déploie la visibilité hypertrophiée du monument. Grossman dépasse ses prédécesseurs en inventant la petite fable du cosmonaute extraterrestre, qui dans le jeu des agrandissements successifs, propulse le monument à une nouvelle échelle. Sans doute ce texte fait-il écho à l'aventure spatiale, dont il est très strictement contemporain, Youri Gagarine ayant accompli en avril 1961 la première orbite autour de la Terre. Le monument est tellement énorme qu'il faut l'observer depuis le ciel et non depuis la terre, et qu'il devient visible depuis l'espace :

Si un cosmonaute en provenance d'une planète lointaine arrivait soudain en vue de ce géant de bronze s'élevant au-dessus de la capitale de l'Arménie, nul doute qu'il en saisirait sur-le-champ la nature : un monument en l'honneur d'un grand et terrible souverain³.

Le cosmonaute extraterrestre fait pendant au Romain de l'antiquité de l'essai sur Marc Aurèle

¹ Susan Stewart, *On Longing*, op. cit., p. 71.

² Victor Hugo, *Les Misérables* [1862], éd. Maurice Allem, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 344.

³ Vassili Grossman, *La paix soit avec vous*, op. cit., p. 36.

de Brodsky, Romain qui continuerait à comprendre le code de représentation de nos monuments. Visibilité et intelligibilité convergent pour décupler l'emprise du monument. Parce qu'il est visible depuis le cosmos, le *Staline* de Merkourov possède une signification universelle, compréhensible par chaque habitant de l'univers sans exception, même pour un extraterrestre, l'être le plus étranger aux codes de représentation de la société occidentale. Or cette transparence et cette force de conviction constituent sa puissante efficacité.

En revanche, Grossman insiste sur les singularités de la monumentalité soviétique, lorsqu'il montre un monument soudain doté d'ubiquité, et qui se démultiplie. Le monument à Staline devient maître des lieux, propriétaire de territoires toujours plus nombreux :

Il se dresse au-dessus d'Erivan, au-dessus de l'Arménie, il se dresse au-dessus de la Russie, au-dessus de l'Ukraine, au-dessus de la mer Noire et de la Caspienne, au-dessus de l'océan Arctique, au-dessus de la taïga de Sibérie orientale, au-dessus des sables du Kazakhstan. Staline, c'est un État¹.

Cette litanie, scandée par la répétition de la locution « au-dessus », invoque un dieu de la géographie. Grossman énumère les attributs de ce dieu, c'est-à-dire les terres surplombées par le monument, en procédant par élargissements successifs, et en formant des couples qui se répondent : une capitale et son pays, puis deux pays plus vastes, la Russie et l'Ukraine, des eaux – l'Océan Atlantique faisant écho aux deux mers intérieures –, et enfin des déserts, l'un de sable, l'autre de permagel. La litanie, achevée soudain par la clause « Staline, c'est un État », rend compte de l'immensité du territoire soviétique, immensité à la mesure de celle du monument qui semble surplomber toute l'URSS. Le monument d'Erivan, se démultiplie à travers la multitude des autres monuments à Staline, dressés depuis la Mer Noire jusqu'à la Sibérie dans le sillage du culte de la personnalité² (fig. 17, 18, 19 et 24).

Une page du récit du voyage à Moscou, que Benjamin accomplit en décembre 1926 et janvier 1927, insiste sur l'omniprésence, à la fois dans l'espace public et dans l'espace privé, de l'image de Lénine. La célébration de l'anniversaire de la mort de ce dernier ne faisait qu'accroître encore cette prolifération. Benjamin ne pouvait manquer d'être fasciné par des

¹ Vassili Grossman, *Ibid.*, p. 37.

² Le *Staline* de Merkourov fait partie de la série de monuments érigés durant les années 1950 par les pays du bloc soviétique. Depuis 1920, l'Arménie était devenue la République socialiste soviétique d'Arménie, et elle avait été pleinement intégrée à l'URSS en 1936. Dans un chapitre intitulé « The Communist Pantheon », Sergiusz Michalski analyse les monuments que les pays d'Europe de l'Est durent ériger à leurs libérateurs russes après la Seconde Guerre mondiale. Les pays communistes indépendants comme les membres de l'URSS durent rendre hommage à Staline. La moitié des pays indépendants, notamment l'Allemagne de l'Est et la Pologne, choisirent de le faire en lui par la toponymie et en lui dédiant des complexes architecturaux et d'immenses avenues. Michalski remarque que, tandis que les monuments publics de Lénine proliféraient, il y avait relativement peu de *Staline* monumentaux en plein air, même en URSS. La Tchécoslovaquie, la Hongrie, la Roumanie, l'Arménie et la Géorgie durent lui élever de telles statues. Leur présence dans des territoires non-russes, affirmant la domination de Staline, pouvait être ressentie comme une très grave humiliation, comme ce fut le cas en Hongrie. Michalski remarque aussi qu'est peu représentée la formule particulière associant à un énorme monument un piédestal-tribune servant d'arrière-plan aux orateurs politiques et aux parades militaires. Outre Budapest, cette formule apparaît surtout dans le Caucase, à Erivan et à Gori, ville originaire de Staline en Géorgie. Voir *Public Monuments, op. cit.*, p 138-148.

images reproduites techniquement, et qui superposaient valeur d'exposition et valeur culturelle :

Schon heute geht der Kultus seines Bildes unabsehbar weit. Man findet ein Geschäft, in dem es als Spezialartikel in allen Größen, Haltungen und Materialien käuflich ist. Als Büste Steht es in den Leninecken, als Bronzestatue oder Relief in größeren Klubs, als lebensgroßes Brustbild in den Büros, als kleines Photo in Küchen, Wäschekammern, Vorratsräumen. Es hängt im Vestibül der Orushna Palata in Kreml, wie an einem ehemals gottlosen Orte von bekehrten Heiden das Kreuz erstellt wurde.

Aujourd'hui, le culte de son image va infiniment loin. On trouve un magasin spécial où on peut l'acheter dans tous les formats, dans toutes les attitudes, dans tous les matériaux. On la trouve sous forme de buste dans les coins-Lénine, en statue de bronze ou en relief dans les clubs les plus importants, en buste grandeur nature dans les bureaux, en petite photo dans les cuisines, les lingerie, les celliers. Elles est accrochée dans le vestibule de l'*Oroujeinaïa Palata* au Kremlin, comme la croix que les païens convertis érigent dans un endroit jadis impie¹.

Un phénomène similaire de prolifération est décrit dans *Le Monument* d'Elsa Triolet (1957), dont l'édition de 1965, dans les *Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et d'Aragon, s'accompagne de collages réalisés par l'artiste pragois Adolf Hoffmeister². Triolet rédigea son roman en réaction à la dénonciation des erreurs de Staline, lors du XX^e congrès du Parti Communiste de 1956. Elle rétorque aux prémices de la déstalinisation lancée secrètement par Khrouchtchev.

Dans *Le Monument*, le malheureux sculpteur Lewka affuble sa ville natale (ville que le roman ne nomme pas, mais qui ressemble à Prague comme une sœur jumelle), d'un gigantesque monument à Staline qui défigure la cité³. Deux collages de Hoffmeister, se répondent terme à terme, et montrent la mortification de la ville par le monument qui prive celle-ci de ses couleurs et de sa joie. Ne reste plus qu'un morne fantôme urbain, composé de silhouettes grises là où jadis des bâtiments accueillait la vie (fig. 20 et fig. 21). Ce qui caractérise le monument de Lewka, c'est qu'il est « visible de partout⁴ », formule qui résonne comme un *leitmotiv* à travers toute l'œuvre, à la manière d'une infime variation sur le « visible de loin ». Une fois le monument construit, il devient donc impossible d'échapper à sa laideur. Lewka en vient à considérer qu'il a commis un crime contre son peuple et contre Staline. Le *Staline* de béton armé se démultiplie sous la forme de bibelots, qui semblent poursuivre Lewka, comme autant de doubles malveillants : le roman réaliste d'Elsa Triolet

¹ Walter Benjamin, « Moskau », *Denkbilder*, dans *Gesammelte Schriften*, Band IV-1, *op. cit.*, p. 348. Traduction française : « Moscou », *Paysages Urbain*, dans *Sens unique*, *op. cit.*, p. 180.

² Voir l'article de Louis Aragon, « Adolf Hoffmeister et la beauté d'aujourd'hui », *Les Lettres française*, n° 807, 14 janvier 1960, repris dans Louis Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, éd. Jean Ristat, préf. Jacques Leenhardt, Flammarion, 2011, p. 393-398. De Dada à Jiří Kolář, l'intérêt d'Aragon pour le collage ne s'est jamais démenti.

³ Elsa Triolet s'est sans doute inspiré du *Monument à Staline* d'Otokar Švec, construit à Prague sur la colline de Letná, de 1952 à 1955, et détruit en 1962 (fig.17). Pour une analyse de l'œuvre de Švec, voir Sergiusz Michalski, *Public Monuments*, *op. cit.*, p. 138-140. Voir aussi les pages que le journaliste polonais Mariusz Szczygieł consacre à la reconstitution de l'histoire occultée de ce monument, à son déboulement demeuré objet de censure et au suicide du sculpteur : Mariusz Szczygieł, « Une preuve d'amour » et « La Victime de l'amour », *Gottland* [2006], trad. Margot Cardier, Arles, Actes Sud, 2008, p. 89-117.

⁴ Voir en particulier Elsa Triolet, *Le Monument*, *op. cit.*, p. 119, p. 130 et p. 168. De plus, le monument est comparé au Sacré-Cœur et à la Tour Eiffel, eux aussi visibles de partout, p. 149 et p. 237.

fait discrètement appel à des motifs fantastiques¹. La scène où Lewka découvre pour la première fois son énorme monument surplombant dans la ville de toute sa hideur² trouve donc un pendant dans celle de l'apparition des statuettes démoniaques :

Soudain, quelque chose se produisit... Une apparition... Un objet qui essayait de s'introduire dans sa conscience... L'objet insistait [...]. Une secousse furieuse, un électro-choc traversa Lewka. Rendu à la perception du monde, il se vit arrêté, devant une vitrine : au beau milieu, sur un socle, s'élevait son monument à Staline, en plâtre, réduit aux dimensions d'une pièce-montée. Il trônait au-dessus des pull-overs, culottes et chemises de l'Usine Torsch, tandis que d'autres reproductions du monument, plus petites, des statuettes, formaient des guirlandes et couraient parmi les marchandises. C'était la vitrine centrale du Grand Magasin d'État. Lewka fila le long de la rue... [...] Pas assez vite pour ne pas voir que partout, dans chaque vitrine, des librairies et papeteries, confection pour femmes, magasins de chaussures, de faïence et de ménage... que partout on pouvait voir son monument, grand et petit, en plâtre, aluminium, sculpté sur bois, en marbre... Lewka filait ! Il prit le premier tournant. Dans cette rue-là, il vit son monument à Staline chez les boulangers, crémiers, épiciers, dans les petites merceries... Lewka secouait la tête et haletait. Il comprenait qu'il ne pourrait plus vivre un instant de sa vie sans qu'on ne lui mît sous le nez son méfait. Qu'il aille à droite, qu'il aille à gauche, ces longues files de statuettes lui barreraient la route. On en avait jeté sur le marché de quoi satisfaire n'importe quelle demande : c'était la préparation à la remise du Prix Staline. [...]

Lewka tournait en rond parmi les titres des journaux qui s'étaient partout, et les statuettes qui reconstituaient son crime³.

Là encore, un collage de Hoffmeister répond à cette scène, et la transpose dans l'espace privé d'une chambre (fig.23). La silhouette honnie et grisâtre, plus ou moins grosse, se multiplie, et s'incruste parmi les chemises et les livres, comme sous un effet de persistance rétinienne.

Un poème de Nâzım Hikmet rend compte à son tour de la démultiplication des monuments staliniens, non seulement sous forme sculpturale mais aussi sous les espèces de photographies et de bibelots qui, dans un perpétuel renchérissement, en prolongent la présence. Le texte est ostensiblement daté de 1961 – c'est dans la mesure où ces effigies ont été retirées qu'il devient possible d'en évoquer *a posteriori* la terrible présence suffocante :

taştandı tunçtandı alçıdıandı kâattandı iki santimden yedi metreye kadar
 taştan tunçtan alçıdan ve kâattan çizmeleri dibindeydik şehrin bütün meydanlarında
 parklarda ağaçlarımızın üstündeydi taştan tunçtan alçıdan ve kâattan gölgesi
 taştan tunçtan alçıdan ve kâattan bıyıkları lokantalarda içindeydi çorbamızın
 odalarımızda taştan tunçtan alçıdan ve kâattan gözleri önündeydik
 yok oldu bir sabah
 yok oldu çizmesi meydanlardan
 gölgesi ağaçlarımızın üstünden
 çorbamızdan bıyığı
 odalarımızdan gözleri
 ve kalktı göğsümüzden baskısı binlerce taşın tuncun alçımın ve kâadın
13.12.961, Moskova

Il était de pierre de bronze de plâtre de papier de deux
 centimètres à sept mètres de haut
 et nous étions sous ses bottes de pierre, de bronze, de
 plâtre et de papier sur toutes les places de la ville
 dans les parcs au-dessus de nos arbres son ombre était

¹ Le malheureux sculpteur, convaincu de grandeur de Staline mais horrifié par la monstruosité de l'œuvre qu'il a créée, finit par se suicider de désespoir, dans un geste rappelant celui de Frenhofer ou de Claude Lantier. Le Monument de Triolet s'inscrit dans la lignée des romans d'art français du XIX^e siècle.

² *Ibid.*, p. 148-149.

³ Elsa Triolet, *Le Monument*, *op. cit.*, p. 213-214.

de pierre de bronze de plâtre et de papier
 Au restaurant ses moustaches de pierre de bronze de
 plâtre et de papier trempaient dans notre soupe
 nous étions sous ses yeux dans nos chambres sous
 ses yeux de pierre de bronze de plâtre et de papier

Il a disparu un beau matin
 sur les places ses bottes ont disparu
 son ombre a disparu au-dessus de nos arbres
 ses moustaches de notre soupe
 ses yeux de nos chambres
 et de nos poitrines le poids de milliers de tonnes de
 pierre de bronze de plâtre et de papier
 Moscou, 13/12/1961¹

Qu'est-ce qu'un monument ? Voici la réponse de Hikmet : ce n'est qu'une paire de bottes tyranniques, instrument du piétinement², une ombre néfaste s'abattant sur le regardeur, et un visage, toujours vu de face. Ce visage est lui-même réduit à une moustache et à deux yeux auquel le regardeur ne peut jamais échapper. Le reste du corps, s'étendant entre ces deux extrémités, est comme effacé par une ellipse.

Le texte de Grossman suggérait déjà en filigrane que le monument de Merkourov, dans sa sur-visibilité, était toujours contemplé de face. La sur-visibilité du monument au dictateur s'oppose en cela à la visibilité que Marina Tsvetaieva confère à l'effigie merveilleuse du poète, au Monument-Pouchkine. Ce dernier, durant ses promenades enfantines, se présentait invariablement de dos, laissant ainsi un espace d'imagination au regardeur

... Потому что мне нравилось [...] возвращаться, – к его спине с рукой, к его руке за спиной, потому что стоял он всегда спиной, от него – спиной и к нему – спиной, спиной ко всем и всему, и гуляли мы всегда ему в спину, так же как сам бульвар всеми тремя аллеями шел ему в спину, и прогулка была такая долгая, что каждый раз мы с бульваром забывали, какое у него лицо

... parce que j'adorais [...] revenir vers lui, vers son dos et son bras, son bras derrière son dos, parce qu'il était toujours de dos – partir de lui, de dos, aller vers lui – de dos, pour tout, pour tout le monde, parce que nos promenades étaient de dos, et la promenade était si longue que le boulevard et moi, jour après jour nous oublions son visage³

Le vocable « спина », le « dos », survient en rafale, jusqu'à se répéter immédiatement, dans une saccade, grâce au jeu de la syntaxe : « спиной, спиной ». La possibilité de voir l'arrière du monument se fait le gage de sa complexité et de l'emprise magique qu'il exerce sur Moscou et l'enfant qui arpente le boulevard. Giorgio de Chirico ne procède pas autrement dans ses tableaux, présentant par l'arrière les monuments, et n'en montrant que la face

¹ Nâzım Hikmet, « taştandı tunçtandı alçıdandı... », *Son Şiileleri (1959-1963)*, Şiirler 7, Istanbul, Adam Yayınları, 1995, p. 102. Traduction française : « Il était de pierre... », *Il neige dans la nuit et autres poèmes*, trad. Munevver Andac et Guzine Dino, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, p. 225.

² Adolf Hoffmeister, représentant le monument à Staline pour le roman d'Elsa Triolet, n'en laisse souvent paraître que le bout d'une botte disproportionnée. Par contrastes, les petites silhouettes humaines semblent sur le point de se faire broyer. L'un de ces collages porte pour légende « Peux-tu me dire si ses bottes sont ressemblantes ? » (fig.22). C'est dans le même temps un commentaire narquois sur le réalisme socialiste.

³ Marina Tsvetaieva, *Мой Пушкин, op. cit.*, p. 61. Traduction française : *Mon Pouchkine, op. cit.*, p. 18.

d'ordinaire dérobée. Il serait en revanche impossible d'envisager l'effigie de Staline de dos. La force implacable assertion monosémique se trouverait suspendue. Le monument s'entrouvrirait à de nouveaux possibles interprétatifs. Staline, de dos, perdrait son efficace. Le monument sur-visible ne tolère ni d'éclipses ni de dérobadés, il exclut absolument le voir lacunaire de la statue. La sur-visibilité force le regardeur à contempler de face le monument et instaure le point de vue *despotique* dont Baudelaire parlait à propos de la peinture. L'énorme visage de Mussolini, sculpté dans la roche d'une montagne éthiopienne, au moment de la conquête par l'Italie fasciste de l'Abyssinie en 1936 (fig.25), ou le très récent monument à la gloire de Mao, dressé à Changsa, dans la province du Hunan, sur la terre natale du Grand Timonier (fig.26), ne font que confirmer cette analyse. Mao, qui paraît taillé à même la pierre de la montagne, est représenté sous la forme de son seul visage, haut de trente-deux mètres, surmonté d'une chevelure où joue le vent. Ce visage se veut celui d'un adolescent en proie à l'inspiration poétique, composant un poème décrivant le fleuve coulant sous ses yeux¹. Il n'en garde pas moins les yeux toujours ouverts, ne perdant jamais de vue le peuple chinois qu'il domine. Ces visages sur-visibles, inflexibles, ressemblent à ceux des monuments à Staline évoqués par Grossman de Hikmet. Ils ne ferment jamais les yeux, analogues à la statue aux yeux fixes décrite par le poète Grec Yannis Ritsos, dans un poème de 1973. La signification obvie de cette allégorie politique est soigneusement dérobée, mais ces lignes suggèrent le climat d'oppression instauré par la dictature des colonels :

Τα Μάτια του αγάλματος

Αυτό που φτιάχνεις γίνεσαι – έλεγε. Και το αμετάβλητο; – είπε ο άλλος.
 Ω, δικαιολογίες των νωθρών, των πολύ πεθαμένων, – είπε εκείνος
 και βγήκε απ' την πόρτα. Δεν τον ξανάδαμε. Ίσως να τον σκότωσαν. Ήταν
 ένας άντρας μετρίου αναστήματος, και ξάφνου πώς έγινε
 ένα πανύψηλο άγαλμα στημένο μες στο ίδιο μας το σπίτι
 πάνω απ' τη σκάλα, μέσα στον καθρέφτη. Μας κοιτάζει
 με τα λευκά μεγάλα του μάτια. Δε μας αφήνει μιαν ώρα
 να κοιμηθούμε ή να πουδράρουμε κρυφά το πρόσωπό μας
 μ' εκείνη τη θαμβωτική χρυσόσκονη. Τί μάτια τεράστια
 λευκά, κατάλευκα, τυφλά (τυφλά τα λέμε)· γυρνάμε
 απ' την άλλη μεριά, προς τον τοίχο, βυζαίνοντας σα βρέφη
 τον αντίχειρα του δεξιού χεριού του τυλιγμένον με μπαμπάκι.

Αθήνα, 11.1.73

Les Yeux de la statue

Tu deviens ce que tu fais – disait-il. Et l'immuable ? – rétorqua l'autre.
 Ô justifications des nonchalants, de ceux qui sont bien morts, – dit le premier
 et il sortit de la maison. Nous ne l'avons plus revu. Peut-être l'avait-on tué. C'était un homme
 de taille moyenne, et voici que soudain
 il est devenu une haute statue érigée dans notre propre maison
 en haut de l'escalier, dans le miroir, il nous observe
 de ses grands yeux blancs. Il ne nous laisse pas un seul instant
 dormir ou farder à la dérobée le visage

¹ Il semblerait que le visage toutefois tourne le dos à l'île décrite dans le poème de Mao intitulé « Changsa ».

avec cette poudre d'or éblouissante. Quels yeux immenses
 blancs, tout blancs, aveugles (à nous entendre) ; nous nous tournons alors
 de l'autre côté, vers le mur, en suçant comme des nourrissons
 le pouce de notre main droite enveloppé dans du coton¹.

Athènes, 11.1.73

Ce qui soude alors les poèmes de Ritsos et Hikmet, c'est l'infléchissement subi par la constante anthropologique qui veut que ce que l'on regarde vous regarde en retour. L'échange des regards prend un tour cauchemardesque.

Chez Hikmet, le monument sur-visible déborde de l'espace public (places et parcs de la ville) pour s'immiscer dans l'espace privé de la chambre, en passant par le lieu intermédiaire du restaurant. Une telle invasion avait aussi été imaginée par Adolf Hoffmeister. Chez Ritsos, la statue intrusive est érigée directement au cœur même de la maison. Les deux actes vitaux les plus simples et les plus intimes, la prise de nourriture (Hikmet) et le sommeil (Hikmet et Ritsos), sont arrachés à leur intimité. Le poème de Hikmet rappelle que le rapport du regardeur au monument – au plus grand que lui – est une question de corps à corps. La présence des effigies dans la ville conduit à la torture du regardeur. Le corps gigantesque grève le corps fragile de son spectateur, et s'introduit peut-être en son organisme avec la cuillerée de soupe. Le monument rapetisse celui qui le contemple, pour révéler sa fragilité et son insignifiance presque au point de l'anéantir – et de même en va-t-il chez Ritsos où le malheureux regardeur régresse à l'état de nourrisson. Chez Hikmet, la première personne du pluriel (employée aussi par Ritsos) ne fait que renforcer l'impression de prolifération cauchemardesque. Elle suggère que pour chaque individu de la foule, il existe un monument, le poursuivant pour le vaincre au combat rapproché, comme Pierre le grand et Eugène.

L'absence totale de ponctuation du poème turc, dans sa version originale, participe de l'invasion suffocante du monument. Plus encore, c'est le procédé de la répétition qui rend compte de l'asphyxie provoquée par cette omniprésence. Dans chacun des cinq premiers vers, très longs, se déroule la ritounelle des quatre matières de la prolifération, de la plus lourde à la plus légère, de la plus pérenne à la plus éphémère. Ces vers sont suivis de cinq autres, plus courts, célébrant la déboulonnement du monument par l'anaphore de « yok oldu » (« il a disparu »). La saillance de la particule négative « yok » exalte l'absence. L'allègement soudain ressenti par les regardeurs se reflète dans une typographie dégrevée. Le monument est déboulonné, les mots se raréfient, le texte s'aère, le blanc du papier affleure enfin. Le long dernier vers, reprenant une ultime fois le refrain des matériaux, accueille le soupir de soulagement. Ce vers offre enfin à la poitrine, absente jusqu'alors du poème, l'espace où elle peut reprendre toute son envergure en respirant librement.

¹ Yannis Ritsos, « Τα Μάτια του αγάλματος », *Ποιήματα*, t. IA' « 1972-1974 », édition citée, p. 116. Traduction française : « Les Yeux de la statue », *Philoctète, Pénélope, Ajax*, suivi de *Écriture d'aveugle*, trad. Gérard Pierrat, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982, p. 212.

Omniprésence du monument et répétition vont de pair. À la même époque, pour rendre compte de l'emprise qu'exerce le monument sur-visible sur l'ensemble de la société soviétique, Brodsky a lui aussi recours au procédé du refrain, répété cinq fois jusqu'à son altération finale :

Памятник

Поставим памятник
в конце длинной городской улицы
или в центре широкой городской площади,
памятник,
который впишется в любой ансамбль,
потому что он будет
немного конструктивен и очень реалистичен.
Поставим памятник,
который никому не помешает.

У подножия пьедестала
мы разобьем клумбу,
а если позволят отцы города, –
небольшой сквер,
и наши дети
будут жмуриться на толстое
оранжевое солнце,
принимая фигуру на пьедестале
за признанного мыслителя,
композитора
или генерала.

У подножия пьедестала – ручаюсь –
каждое утро будут появляться
цветы.
Поставим памятник,
который никому не помешает.
Даже шоферы
будут любоваться его величественным
В сквере [силуэтом.
будут устраиваться свидания.

Поставим памятник,
мимо которого мы будем спешить на работу,
около которого
будут фотографироваться иностранцы.
Ночью мы подсветим его снизу
[прожекторами.

Поставим памятник лжи.

Le Monument

Élevons un monument
dans la cité, à la fin de la longue avenue,
ou bien au centre de la grande place,
un monument
qui s'inscrira dans n'importe quel ensemble,
parce qu'il sera
un peu constructiviste et très réaliste.
Élevons un monument
qui ne gêne personne.

Autour du piédestal
nous planterons des fleurs,
et si les pères de la cité le permettent
nous construirons un petit square
où nos enfants
cligneront des yeux
vers l'énorme soleil orange
et prendront le personnage campé au-dessus
pour un célèbre philosophe, [d'eux
un musicien,
un général.

Autour du piédestal
chaque matin les fleurs
s'ouvriront.
Élevons un monument
qui ne gêne personne.
Les chauffeurs de taxi
admireront sa silhouette majestueuse,
le square sera le centre
des rendez-vous.

Élevons un monument,
nous le longerons en courant
pour partir au travail
et les étrangers en ronde autour de lui
se feront photographier.
Nous l'éclabousserons la nuit sous la lumière
des projecteurs.

Élevons un monument au mensonge¹.

L'ajout d'un mot unique dans le dernier vers suffit à faire basculer soudain le sens du poème. L'intrusion du vocable « mensonge » oblige le lecteur à revenir sur le texte, le considérant cette fois d'un œil suspicieux, afin de tenter d'y débusquer de très discrètes traces d'ironie. Tout devient soudain sujet à soupçon, et incite à lire selon un principe d'antiphrase : le bel

¹ Joseph Brodsky, « Памятник » [« Pamiatnik »], *Стихотворения и поэмы* [Stikhotvorenii i poemy], Washington et New York, Inter-Language Literary Associates, 1965, p. 45-46. Traduction française: « Le Monument », *Collines et autres poèmes*, trad. Jean-Jacques Marie, Éditions du Seuil, 1966, p. 55-56.

accord des voix qui chantent en chœur le bonheur de vivre en URSS, l'ardeur des travailleurs qui partent à la tâche en courant, la candeur des chauffeurs de taxi. À la lueur du dernier vers, des détails grinçants, passés inaperçus à la première lecture, colorent le texte d'étrangeté ou d'inquiétude, et hérissent le poème de pointes aiguës contre la propagande stalinienne.

Ce poème, qui constitue l'un des rares textes écrits par Brodsky, alors qu'il était encore citoyen de l'URSS, pour dénoncer *ouvertement* le régime soviétique, ne fut jamais inclus dans l'édition complète de ses œuvres en russe. Il demeure aussi absent des *Collected poems* traduits en anglais par l'auteur. Encore maintenant, on ne peut le lire sur papier que dans l'édition en russe des « poèmes choisis » qui fut préparée aux États-Unis durant les mois qui suivirent le procès pour parasitisme de l'auteur, à un moment où l'Occident était plongé dans l'incertitude quant au sort du poète¹. On ignore la date exacte de la composition de ce poème, sans doute rédigé au début des années 1960. Ce qui intéresse ici Brodsky, c'est le déroulement quotidien d'une existence surplombée par le monument. Il invente à son tour à des figures pour rendre compte de la sur-visibilité et de l'ubiquité du monument soviétique. Où que se porte le regard, surgit le monument. Celui-ci se dresse au centre de la place, au bout de l'avenue, il est l'unique horizon possible, l'unique point de fuite. Il n'est pas d'ensemble architectural qui ne soit susceptible de l'accueillir, et toute perspective semble ouvrir sur lui. De même, c'est à chaque moment de la journée que le monument affirme sa présence : le jour il ressemble au soleil, la nuit, il est illuminé. Enfin tous les grands domaines de la vie – l'enfance, l'amour, le travail, et les loisirs des étrangers venus visiter la ville – semble organisé *autour* du monument. Chaque strophe insiste successivement sur cette centralité du monument : il est au centre des rendez-vous amoureux et au cœur de la ronde des étrangers. Pourtant, si le monument s'impose ainsi, ce n'est pas en raison de sa forte présence, mais parce qu'il ne gêne personne (« никому не помешает »). Il suffit à Brodsky de souligner cette fadeur malléable et consensuelle pour débouter toute prétention à l'héroïsme chez son monument. Le polymorphie de ce dernier, qui prétend relever à la fois du constructivisme et du réalisme, reflète alors cette ubiquité flaccide : le monument sature presque tous les possibles de la gloire, pouvant représenter tout aussi bien un « célèbre philosophe, / un musicien, / un général ». Ce monument, cible du mépris de Brodsky, n'est donc pas tant exactement un monument à Staline que tous les monuments soviétiques à la fois, monuments à Lénine, à Staline, aux héros du socialisme, devenus interchangeables.

Le poème, par ses insinuations successives, dévoile l'immensité constitutive du monument. En soulignant la petite taille du square, des fleurs, et des enfants, Brodsky laisse entendre que le monument les écrase. Ce monument, comme « l'énorme soleil orange » avec

¹ La courte préface en russe de l'édition de 1965 retrace ce qui était alors su du procès, grâce à des notes passées à l'Occident par les dissidents. C'est par les mêmes voies tortueuses que certains poèmes de Brodsky furent publiés en russe à l'étranger dans les revues de l'Immigration. Les éditeurs de Inter-Language Associates préparèrent les *Poèmes choisis* en partie grâce à un tapuscrit très soigneusement préparé, sans doute par Brodsky lui-même afin de le soumettre à publication, qui fut lui aussi passé clandestinement en Occident. C'est cette même édition (très difficile à trouver et rarement mentionnée) que reprit en grande partie *Colline* en 1966.

lequel il se confond (« толстое / оранжевое солнце »), se surimpose à toute chose, par un effet de persistance rétinienne dont Elsa Triolet fait aussi usage. Le monument éblouit ceux qui le regardent, les aveugle et les pousse à l'erreur. L'adjectif qualifiant le soleil, « толстый », ne dénote pas une taille majestueuse mais signifie « épais », « débordant de graisse », caractéristiques qui se reportent alors sur le monument. La présence de cet adjectif gauchit la locution, « оранжевое солнце » (« le soleil orange »), dégagée par le rejet, qui constitue le premier vers d'une célèbre chanson soviétique, entonnée par les enfants pour exalter la joie de vivre. Le lecteur entend alors dans cet écho une dissonance ironique.

Toutefois, c'est dans la formulation du refrain que culmine la subversion discrète de Brodsky. Ce refrain déforme en effet le fameux premier vers de l'ode d'Horace « Exegi monumentum aere perennius²⁵² » que la Russie s'est intimement approprié. Cette ode n'a pas seulement été traduite²⁵³, elle a été adaptée au contexte, jusqu'à devenir constitutive de la littérature russe. C'est notamment Gavril Derjavine qui en donna une nouvelle version chantant la géographie slave, intitulée « Monument » (« памятник ») en 1796²⁵⁴. Pouchkine, à son tour, proposa sa propre version de l'ode horacienne, dans un poème sans titre constituant en même temps une parodie de Derjavine et portant en exergue les mots « exegi monumentum »²⁵⁵. Une strophe de ce poème est inscrite sur le piédestal en forme de lyre du monument de Pouchkine à Moscou :

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, И назовет меня всяк сущий в ней язык, И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой Тунгуз, и друг степей калмык.	Je serai célébré dans l'immense Russie et toute la nation y redira mon nom : Slave orgueilleux , Finnois, Toungouz encore sauvage et Kalmouk ami de la steppe ²⁵⁶ .
--	---

Pouchkine constitue donc la contrepartie russe d'Horace. À plusieurs reprises dans les années 1960, Brodsky propose des versions personnelles, et parodiques, de l'ode d'Horace relue et corrigée par Pouchkine. On lit ainsi en 1962 dans « Édification » (le terme russe, « Назидание » portant plus l'accent sur le « sermon » que sur la « construction » :

Я памятник воздвиг себе иной!	Je me suis érigé à moi-même un monument, un autre !
К постыдному столетию – спиной. К любви своей потерянной – лицом. И грудь – велосипедным колесом. А ягодицы – к морю полуправд. [...]	Le dos tourné au siècle honteux. Le visage tourné vers son amour perdu. La poitrine courbée en roue de vélo. Et les fesses présentées à la mer des demi-vérités. [...]

²⁵² Horace, *Odes*, III, 30.

²⁵³ La toute première traduction en russe de l'ode d'Horace fut le fait de Lomonosov en 1747. Il rendit les célèbres premiers vers « Exegi monumentum aere perennius » par les mots « Я знак бессмертия себе воздвигнул », c'est-à-dire « J'ai élevé un signe d'immortalité à moi-même ».

²⁵⁴ Gavril Derjavine s'approprié l'ode et en donna une version accommodée au contexte russe, chantant la géographie slave, intitulée « Monument » [« памятник », 1796]. Traduction française : Louis Aragon dans *La Poésie russe*, Elsa Triolet (éd.), Seghers, 1965, repris dans Anita Davidenkoff, *Derjavine, un poète russe dans l'Europe des Lumières*, Institut d'études slaves, 1994, p. 229.

²⁵⁵ Alexandre Pouchkine, *Poésies*, op. cit., p. 175-176.

²⁵⁶ Traduction française : *ibidem*.

²⁵⁷ Joseph Brodsky, « Назидание » [1962] *Сочинения Иосифа Бродского*, t. I, op. cit., p. 221. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G.

в стране большой, на радость детворе
из гипсового бюста во дворе
сквозь белые незрячие глаза
струей воды ударю в небеса.

Dans un grand pays, pour la joie des enfants,
buste de plâtre dans une cour,
je frapperai les cieux
par un jet d'eau sortant de mes yeux blancs et aveugles⁶.

Ou encore, Horace et Pouchkine se trouvent démantibulés dans un poème sans titre daté de 1965, qui s'achève par les vers suivants :

Памятник самому
себе, одному,
не всадник с копьем,
не обелиск –
вверх острием
диск.

Monument à moi
-même, seul,
non pas cavalier avec une lance,
non pas obélisque –
disque
disposé pointe en haut¹.

Le poème « Поставим памятник » présente lui aussi une version séditeuse sur le texte officiel d'Horace et de Pouchkine, dont il imagine une version soviétique, pour mieux la tourner en dérision. La formule consacrée ouvrant le poème de Pouchkine, et celui de Derjavine, « J'ai érigé un monument » (« Я памятник себе воздвиг »), devient « Élevons un monument » (« Поставим памятник ») est reprise, mais l'altière première personne du singulier se transforme en première personne du pluriel. Le verbe empreint de noblesse « возводить », « ériger », laisse place à « поставить », qui signifie littéralement « livrer, fournir ». L'audacieuse entreprise d'Horace et de Pouchkine a été collectivisée. La voix radicalement singulière du poète se fond désormais dans la voix collective d'un peuple bâtisseur de monuments industriels, produits en série. Il devient désormais impossible de faire entendre une individualité dissoute dans ce « nous » aveuglé, qui chante d'enthousiasme devant le monument fallacieux. La feinte adhésion au discours des constructeurs de monuments démontre l'efficacité d'une propagande abrutissante, alors même que le monument prétend être bénin et ne gêner personne. Le monument qu'évoque Brodsky est un dispositif de domination qui ne fonctionne que trop bien.

La littérature ne capte l'efficacité du monument qu'au prix d'un double paradoxe. C'est quand le monument est absent, laissant l'histoire lacunaire, que les textes démontrent la nécessité de sa présence ; et c'est au contraire quand la littérature refuse d'adhérer au monument, dénonçant les menaces réelles que celui-ci fait peser sur ses regardeurs subjugués, qu'elle en montre l'efficacité portée à son apogée.

Le couple visible-lisible fonde l'efficacité du monument. On aurait pu s'attendre à ce que la littérature, en s'emparant du monument, place alors l'accent sur sa lisibilité. Nombreux pourtant sont les textes qui au contraire en thématisent la visibilité, montrant comment il prétend être visible de loin tout en étant toujours vu de près, et regardé de face, comme s'il se

¹ *Ibid.*, p. 424. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G.

tenait contre le visage de son regardeur. La littérature retrace alors les contours d'une expérience qui consiste plus à *voir* le monument efficace qu'à le *lire*— et pour cause puisque l'acte de lecture redonnerait quelque liberté à celui qui l'accomplit. Le lecteur de monument pourrait être tenté d'assouplir la rigidité de la monosémie en introduisant de la pluralité et de la fluidité dans une signification figée. La littérature, quand elle entreprend de cartographier l'empire du visible, indique les dangers provoqués par une image efficace qui possède les pleins pouvoirs et dessaisit ses regardeurs de leur entendement. Ce faisant néanmoins, elle offre au regardeur la possibilité de redevenir lecteur, et elle tente de réintroduire pour lui la liberté d'échapper, ne serait-ce que dans une faible mesure, au sur-visible du monument.

CHAPITRE III

Édifier la société

A. Montrer les fondations

1. Fondateurs et archétypes

Le monument raconte l'Histoire, la dit et l'explique. Plus précisément encore, il montre le début de l'histoire d'un lieu, il répond à la question de savoir comment a commencé l'histoire de la société qui l'érige. C'est là la troisième mission qui lui est confiée. Il quête les origines, il montre, symboliquement ou explicitement, les *fondations* – ainsi que le suggérait Baudelaire en nommant un geste essentiel aux monuments : ceux-ci « désignent le sol, d'où ils se sont élancés¹ ». Comment le monument rend-il visibles et intelligibles ces origines?

Il les incarne dans des gestes inauguraux et en représentant, par excellence, le fondateur – fondateur d'une cité, fondateur d'un état, d'un pays – celui qui institue un lieu et en représente le commencement². Cette constante anthropologique est notamment mise en lumière par la confluence de deux poèmes, l'un d'Émile Verhaeren (1895), l'autre de Wallace Stevens (1936), décrivant des monuments imaginaires qui nomment des fondateurs. Verhaeren convoque la statue d'un saint moine :

On le croyait fondateur de la ville,
Venu de pays clairs et lointains,
Avec sa crosse entre les mains,
Et, sur son corps, une bure servile³.

Quant à Stevens, il déchaîne une horde de souris qui envahissent un monument de bronze et raillent le brillant cavalier qu'il représente. Elles dansent

Reading the lordly language of the inscription, Which is like zithers and tambourines combined:	En lisant le langage grandiloquent de l'inscription, Qui fait comme cistres et tambourins en combinaisons :
The Founder of the State.	Le Fondateur de l'Etat ⁴ .

Il ne s'agit nullement d'une coïncidence fortuite : en ces sculptures imaginaires, s'accomplissent les caractéristiques cardinales des monuments. Il apparaît soudain, à la lumière des vers de Stevens et de Verhaeren que les monuments les plus grandioses glorifient

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *op. cit.*, p. 1086.

² Pour comprendre l'importance revêtue par la figure du fondateur au XIX^e siècle, voir Numa Denis Fustel de Coulanges, *La Cité antique, étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome* [1864], Flammarion, 1984. Cet ouvrage présente des inexactitudes historiques, mais éclaire l'imaginaire de la ville au XIX^e siècle. La cité apparaît comme une entité fondée par des morts auxquels il faut rendre un culte. Les vivants sont gouvernés par les morts.

³ Émile Verhaeren, « Statue (moine) », *Les Villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 96.

⁴ Wallace Stevens, « Dance of the Macabre Mice », *Ideas of Order* [1936], dans *The Collected Poems of Wallace Stevens*, *op. cit.*, p. 123. Traduction française : C.G.

des « archégètes », selon l'épithète consacrée à Apollon fondateur de cités¹. Ainsi en va-t-il, à Saint-Pétersbourg, du monument de Falconet qui célèbre en Pierre le Grand le démiurge ayant fait surgir du marais une nouvelle Rome; ainsi en va-t-il à Budapest, sur Hősök Tere, la Place des Héros, de l'extraordinaire ensemble du *Monument du Millénaire*, œuvre de György Zala et Albert Schickedanz. Les rois de Hongrie disposés en demi-cercle sous une colonnade entourent un centre symbolique constitué par les chefs des tribus magyares qui vinrent des grandes plaines de Pannonie pour conquérir le pays. Six chefs nomades (Előd, Ond, Kond, Tas, Huba, et Töhötöm) furent menés par Árpád, fondateur mythique de la Hongrie. Tous les sept, fondus dans le bronze, vêtus de costumes barbares fantaisie, se juchent sur des chevaux ornés de bois de cerfs. Le *Monument du Millénaire* offre alors une image saisissante de la manière dont la Hongrie se représente son origine, à l'époque même où elle cherche à définir son identité nationale, et à comprendre ce qui la différencie de l'Autriche².

Bien d'autres monuments, plus modestes et moins célèbres, montrent eux aussi des figures de fondateurs. Ainsi, dans le Yorkshire, à Saltaire, une œuvre de John Adams-Acton (1874), rappelle que c'est l'industriel philanthrope Sir Titus Salt qui fonda en 1851 la petite ville industrielle à laquelle il laissa son nom. Sir Titus, tel un héros de la Grèce antique ou un roi de l'Ancien Régime, tient à la main les plans de la ville modèle qu'il s'apprête à édifier. Sur les côtés du piédestal, des moutons alpagas en bas-reliefs rappellent la vocation de la ville à travailler la laine. À Concord dans le Massachusetts, le monument de Daniel Chester French à la gloire du *Minuteman* (1875) célèbre un mythe deux fois fondateur. D'une part, il exalte la fondation du territoire américain par le labeur de fermiers qui, en luttant contre la terrible sauvagerie de la terre, apportèrent la culture et se firent héros civilisateurs. Le paysan de bronze ne porte-t-il pas dans la main un araire – survivance de celui avec lequel Romulus traça le sillon sacré, le *pomerium* délimitant l'espace de la ville³ ? Daniel Chester French, qui lui-même grandit à Concord, alla jusqu'à donner à son cultivateur une pose gracieuse inspirée de celle de l'Apollon du Belvédère (fig.1 et 2). D'autre part ce monument commémore le

¹ Archégète (αρχ-ηγέτης) (esprit ouvert vers gauche sur le a)) signifie le « chef d'une race, d'une famille, fondateur d'une ville ». Le mot assemble αρχή (le commencement, le principe, l'origine, mais aussi le commandement, l'autorité) et ηγέομαι (esprit fermé sur le è) (qui signifie « conduire, guider, commander). L'archégète est celui qui commande aux commencements, et qui guide le commandement. Une fois de plus, ainsi que le montre Agamben, le vocabulaire du commencement et celui de commandement se recouvrent. Sur cette notion voir les travaux de Marcel Détiéne, en particulier *Apollon le couteau à la main, une approche expérimentale du polythéisme grec*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1998, rééd. 2009, notamment p. 35 et « Apollon archégète. Un modèle politique de la territorialisation » dans Marcel Détiéne (dir.), *Tracés de fondation*, Paris et Louvain, Peeters, 1990, p. 303-304.

² Le monument fut bâti pour célébrer en 1896 le millénaire de la Hongrie, mais il ne fut véritablement achevé qu'en 1929. L'ensemble est plus complexe que ne le laisse paraître cette brève description : les chefs nomades sont regroupés autour d'une colonne de 45 mètres de haut, supportant l'archange Saint-Michel. Celui-ci tient dans sa main la couronne et la croix du premier roi de Hongrie, Saint Istvan, arrière-petit-fils d'Árpád. Istvan se convertit au catholicisme et tenta de répandre la foi dans son pays. Certains rois de la colonnade furent remplacés au fur et à mesure que l'histoire de la Hongrie évoluait. Après la Deuxième Guerre mondiale, on substitua aux monarques Habsbourg des héros purement hongrois.

³ Sur le *pomerium*, voir Marcel Détiéne, « Qu'est-ce qu'un site ? », dans Marcel Détiéne (dir.), *Tracés de fondation, op. cit.*, p. 15 et Dominique Briquel, « La Mort de Rémus ou la cité comme rupture », dans *Ibid.*, p. 175-176. Le sillon tracé dans le sol marque la rupture avec l'état sauvage de l'humanité.

combat qui fonde l'acte de naissance des Etats-Unis, gagnant leur indépendance sur les Anglais. En 1775 se déroula à Concord la première bataille de la guerre d'Indépendance, opposant l'armée anglaise à une milice constituée de *Minute Men*, c'est-à-dire de fermiers pouvant se faire soldats en une minute. C'est donc à Concord que commence, littéralement, l'histoire et l'identité américaines. La bataille fonde le mythe des citoyens en armes, capables de défendre leur patrie¹.

Pierre le Grand, les sept chefs magyars, *Sir Titus*, le *Minuteman*, tous figurent le temps de la création de la ville, à la fois temps antérieur au commencement de l'histoire du lieu et moment premier : temps littéralement extra-ordinaire – où la ville est créée de toute pièce, surgissant soudain des marécages vides ou de la terre gaste, comme à Saint-Pétersbourg et dans les cités américaines. Ces archétypes des temps modernes, en effectuant l'acte de fonder, instaurent la singularité d'un espace particulier dans l'espace total. Accomplissant des rites solennels, amplifiés de violence, ils construisent une société. Le monument du fondateur honore alors cela qui rend possible cette société : l'invention du politique et les vertus civilisatrices – ainsi qu'en dessine une caricature grinçante la ronde autour du piédestal, dans le poème de Brodsky « Monument ». Ainsi, en dressant des monuments, une société médite sur elle-même et sur les valeurs qui la déterminent. Par le monument du fondateur, la société célèbre son propre avènement en tant que société.

En 1911 Khlebnikov rédige un manifeste des monuments sous la forme d'une liste disparate et frénétique de noms auxquels il faut rendre des hommages sculpturaux. Ce catalogue est régit par le principe suivant : l'entreprise monumentale doit être comprise comme la recherche des origines d'un peuple, comme un moyen de faire venir à la conscience tous les moments inauguraux d'une histoire à la fois réelle, mythique et imaginaire². Khlebnikov propose alors, dans un même élan, d'honorer le chimiste Mendeleïev qui classifia les éléments³ et de dresser des monuments aux héros des chroniques, des anciennes épopées et des bylines, ces contes épiques de Russie chantés, datant du moyen âge et transmis oralement par des bardes. Il exige qu'on rende gloire à ceux qui rédigèrent ces chroniques et légendes, et, plus généralement, à tous ceux qui donnèrent à la Russie une existence par leurs écrits, dont Hérodote serait le premier⁴. Il réclame donc des monuments pour tous les fondateurs, conquérants, explorateurs ou inventeurs⁵, pour tous ceux qui accomplirent un geste inaugural,

¹ Sur le devenir de ce monument dans la poésie de Robert Lowell, voir *infra*, chapitre VI.

² La liste de Khlebnikov est aussi animée d'un dessein panslaviste que nous n'évoquerons pas dans ces pages. Khlebnikov recherche des personnalités qui pourraient réconcilier les Russes et les différents peuples dont ils ont fait successivement la conquête, en particulier les Ukrainiens, les Polonais, les habitants de Crimée, les Géorgiens, les Perses, les Caréliens, les Finnois, les Estoniens et les Tchèques. Il cherche aussi à « appel[er] les musulmans à aller vers le courant russe » Velemir Khlbenikov, *Nouvelles de Jeu et du monde*, *op. cit.*, p. 359.

³ *Ibid.*, p. 357.

⁴ *Ibid.*, p. 356.

⁵ *Ibid.*, p. 359 : Khlebnikov propose notamment d'honorer Iermak, le conquérant de la Sibérie jusqu'à Irtych ; Khabarov, l'explorateur des limites orientales de la Sibérie au XVII^e siècle et Dejnev qui découvrit quelques années plus tard le détroit séparant l'Asie de l'Amérique. Il leur adjoint Anafasi Nikitine, marchand du XV^e siècle qui voyagea jusqu'en Inde et qui relata son périple dans *Voyage au-delà des trois mers*.

dans une litanie ponctuée par le retour du mot « premier » :

Воздвигнуть (памятник) в Судаке первому русскому князю Бравлину. [...]
 Основателем завоевания Сибири Строгановым памятник в Перми. [...]
 В Новгороде воздвигнуть (памятник) первому Рюриковичу - Рюрику.
 Памятник Самко - первому борцу с немцами. [...]
 В Москве или Царицине (или Петербурге) памятник Садко - первому моряку, любимцу
 водяного царя.
 В Киеве - отцу воздухоплавания Змею Тугариновичу.

Édifier aussi à Soudak un monument au premier prince russe, Bravline. [...]
 Aux fondateurs de la conquête de la Sibérie, les Stroganov, un monument à Perm. [...]
 À Novgorod, ériger un monument au premier Riourikovitch, Riourik.
 Un monument à Samko, le premier à s'être battu contre les Allemands. [...]
 À Moscou ou à Tasritsyne, ou à Saint-Pétersbourg, un monument à Sadko, le premier marin, le
 favori du roi des eaux.
 À Kiev, au père de la navigation aérienne, Zmeï Tougarinovitch¹.

Khlebnikov, dans son effort pour matérialiser tout ce qui compose et fonde, selon ses propres mots, « l'âme russe », mêle les saints de l'église orthodoxe, comme Boris et Gleb² ; les figures historiques avérées, comme la riche famille Stroganov qui, au XVI^e siècle, sous Ivan le Terrible, organisait des expéditions cosaques en Sibérie contre les Tatars ; les figures franchement apocryphes, comme Bravline, prince de Rus', qui aurait dévasté la Crimée et conquis Soudak entre le VIII^e et le XI^e siècle ; et les personnages de contes populaires, comme Nikita Kojemiaka (Nikita le tanneur)³, qui délivra la fille du Prince de Kiev prisonnière d'un dragon. Le « premier aviateur » n'est autre qu'un monstrueux serpent aux ailes de papier qui menaçait de détruire Kiev et le « premier marin », lui aussi un héros de byline, descendit au fond des mers dont il charma le Roi en jouant du gousli⁴. Presque chaque nom avancé par Khlebnikov, tantôt avec sérieux, tantôt avec humour – comment Riourik, prince de la Rus' au IX^e siècle, pourrait-il être un Riourikovitch, un fils de Riourik s'il est le premier de sa lignée ? – peut être élucidé selon ce principe de la fondation. Les monuments reconfigurent les événements historiques pour en faire des origines.

Dans cette recherches des fondateurs et ancêtres du peuple slave, compris dans leur plus grande extension possible, Khlebnikov va jusqu'à proposer de construire « À Samara, un monument à Adam et Ève, sous la forme d'un grand palmier de fonte⁵ ». Mais le grand ancêtre, la véritable fondation dans laquelle s'enracine le peuple slave, aux yeux de Khlebnikov, c'est bien sûr la langue. Au russe certes, au polonais, et plus indirectement, à l'ukrainien, il faut donc ériger des monuments. Ces langues doivent être glorifiées par l'entremise des plus grands auteurs :

¹ Vélimir Khlebnikov, « Памятники... », *Собрание сочинений, op. cit.*, p. 164-165. Traduction française : *op. cit.*, p. 356-358.

² *Ibid.*, p. 359. Boris et Gleb, princes martyrs de Kiev, canonisés en 1071, au moment même de la christianisation de la Rus', furent les premiers saints slaves.

³ *Ibid.*, p. 358.

⁴ La figure de Sadko jouissait d'un regain d'intérêt au XIX^e siècle : Alexis Tolstoï le prit comme héros d'un long poème, et Rimski-Korsakov consacra un poème symphonique et un opéra à ses aventures.

⁵ *Ibid.*, p. 360.

В Москве памятник Гоголю, Пушкину, Мицкевичу; ; три друга - любимца муз. [...] В Киеве русскому языку в виде мирно сидящих орла и соловья, и лебедя внизу, на престоле из мраморных изваяний книг Пушкина, Льва Толстого.

À Moscou, un monument à Gogol, Pouchkine et Mickiewicz ces trois amis, enfants chéris des muses. [...]

À Kiev, un monument à la langue russe sous la forme d'un aigle et d'un rossignol paisiblement perchés et d'un cygne posé au bas sur un trône fait des sculptures en marbre des livres de Pouchkine et de Léon Tolstoï¹.

Khlebnikov relaie la thèse selon laquelle ce fut Pouchkine qui donna à la Russie une langue pour la littérature. Il est secondé dans ce rôle de fondateur par Gogol qui, s'il était Ukrainien, choisit d'écrire en russe. Tolstoï (et non Dostoïevski, absent du texte) continue leur œuvre un siècle plus tard, le roman prenant le relai de la poésie. Mickiewicz joua un rôle parallèle de fondateur pour la littérature polonaise : s'il n'a pas, à strictement parler, donné une langue à la Pologne, il lui a légué une conscience nationale². Le soubassement de l'âme russe que forme la littérature se renforce de tous les arts, Khlebnikov exige notamment « Un monument à Roubliev afin qu'il rappelle à la peinture russe qu'elle a d'antiques racines plongeant dans le passé » (« Памятник Рублеву – пусть напомнит русской живописи, что у ней есть древние корни в старь³»).

2. Valeurs fondatrices

Ce détour par Khlebnikov montre comment la notion de fondation peut être élargie à l'extrême. Dès lors, cette fondation que célèbre le monument sera double. Elle peut être comprise littéralement, lorsque le monument représente un fondateur archétype, mais elle prend volontiers une allure plus abstraite : tout monument, à travers les héros et les événements qu'il représente, incarne une valeur constituant un fondement essentiel de la société qui l'érige⁴. Monuments au courage, au travail, à l'industrie abondent.

¹ Vélimir Khlebnikov, « Памятники...», *op. cit.*, p. 165-166. Traduction française : *op. cit.*, p. 358-359.

² Exactement au moment où Khlebnikov rédigeait ce texte, Antoine Bourdelle, en France, travaillait à son projet de monument pour Adam Mickiewicz.

³ *Ibid.*, p. 165. Traduction française : *Ibid.*, p. 358. Les traducteurs ont choisi la graphie « Roubliev » pour désigner l'iconographe. L'usage en français consiste plutôt à écrire « Roublov » ou « Roublev ».

⁴ La France élève des monuments à la République, régime politique qui constitue son fondement. Le premier monument commandé par les Révolutionnaires de 1848 fut une *République* de marbre blanc, destinée à la Place de l'Institut. Le *Monument à la République* des frères Charles et Léopold Morice, inauguré à Paris en 1883 sur la place de République confère une visibilité à toutes les valeurs morales soutenant la III^e République : la République elle-même, figurée par une Marianne colossale, les droits de l'homme (gravées sur des tablettes), la Liberté, l'Égalité et la Fraternité. Ces allégories sont accompagnées de figures de la paix, de l'abondance et du travail – le labeur et l'industrie constituant des valeurs auxquelles le XIX^e érige très volontiers des monuments. Enfin, ce monument insiste sur l'importance du suffrage universel. Douze hauts-reliefs forment une frise autour du piédestal, représentant les événements les plus marquants jalonnant la pérennisation de la République en France. L'un représente les débats de l'Assemblée le 4 mars 1848, ayant mené à donner la liberté à la presse, à abolir définitivement l'esclavage, et à instaurer définitivement le suffrage universel. Un énorme lion de bronze, haut de trois mètres, garde alors devant le monument l'urne sacrée où sont recueillis les bulletins de vote. Cette allégorie du suffrage universel constitue la figure de proue du monument, le lançant en avant. Quant au *Triomphe de la République* de Dalou, trônant depuis 1889 sur la place de la Nation, il donne pour compagnes à Marianne les allégories de l'Équité, de la Richesse, de la Justice, du Travail (sous la forme d'un forgeron) et de l'Éducation (sous la forme de deux enfants, un écolier et un jeune apprenti).

Dans la « Colère du bronze » de Hugo, le métal déclare :

Les portefaix de Sparte et les marchandes d'herbes
 Ne me regardaient point sans devenir superbes.
 Et j'étais à tel point l'âme de la cité
 Que les petits enfants bégayaient : Liberté !¹

On tirera de ces vers deux conséquences. D'une part – c'est ici implicite – la valeur de la Liberté est le soubassement sur lequel Sparte s'est édifiée. Hugo ne nomme pas expressément l'idée de fondement essentiel, mais celle-ci est bien présente, notamment dans la périphrase « L'âme de la cité ». D'autre part, la fondation possède une efficacité propre dont Hugo trace ici les contours. L'effet du monument prolonge la mission sociale accomplie naguère par celui qui y est figuré. Ici, le bronze spartiate relève ses regardeurs les plus humbles : enfants, marchandes d'herbes et portefaix qui, avec leur fardeaux, font figures d'écrasés et se rapprochent des cariatides des *Quatre Vents de l'Esprit*. Tous sont arrachés à leur écrasement et à leur humilité. Ils sont grandis. Ils atteignent à une dignité dont ils étaient jusque là dépourvus. Le monument, incitant les enfants à prononcer leurs premiers mots, fait leur éducation civique et politique. Il leur enseigne la place de l'homme dans la société et dans l'humanité. Par cette transformation, le monument *édifie* ceux qui le contemplent en les instruisant, les éclairant et les rendant meilleurs. Il construit la société en portant à la vertu les membres qui la composent. Il faut prendre la mesure de la nature active de ce soutènement qui transforme au présent la société, en continuant à la bâtir sur les valeurs auxquelles il confère une permanence, comme l'illustrent les bas-reliefs art nouveau ornant un immeuble au 67 Boulevard Raspail construit en 1918. À la manière de deux cariatides, de part et d'autre de la porte, se tiennent deux groupes sculptés par Henri Bouchard. Leur titre « Bon courage » est indiqué en grosses lettres. Ils représentent des adultes, debout parmi les ronces et les chardons, poussant en avant vers l'avenir leurs enfants. Ces bas-reliefs privés prennent ici valeur de monuments publics. Ils rendent visible le courage, valeur essentielle à la construction d'une société, et tout particulièrement quand celle-ci vient d'être brisée par la guerre. Tout en se référant au passé, le monument-fondation affirme un programme pour le maintenant et pour l'avenir – comme le souligne aussi Hugo en prenant les enfants pour regardeurs. Le monument-fondation doit donc être pensé en termes d'*édification dynamique* de la société.

C'est cette nature complexe de la fondation, à la fois acte inaugural, événement concret marquant une origine, et processus d'édification morale, qui est au cœur de la cinquième section de « Good Morning, America », long poème, d'envergure et d'ambition très amples, où l'Américain Carl Sandburg (1928) tente de comprendre son pays et passe en revue son passé pour en embrasser le présent et les possibles. Comme le suggère le titre, la société américaine en est encore à ses débuts, et le poème dès lors peut travailler à l'édification et à la définition de celle-ci :

¹ Victor Hugo, « la Colère du bronze », *op. cit.*, p. 617.

CHAPITRE III

I have seen the figures of heroes set up as memorials, testimonies of fact –
Leif Ericson in a hard, deep-purple bronze, stands as a frozen shadow, lean and with searching eyes, on a hill in Wisconsin overlooking Lake Michigan –
Columbus in bronze is the center of a turmoil of traffic from world ends gathered on Manhattan Island –
Washington stands in marble shaped from life, in old Romanesque temple on Capitol Hill, in Richmond, Virginia, with an arrogant laughter heard from circling skyscrapers –
Andrew Jackson in bronze on a bronze horse, a rocking horse on its hind legs with forepaws in the air, the tail brandishing, as the General lifts a cockade from his head in salutation to the citizens and soldiers of the Republic –
Ulysses S. Grant, somber and sober, is on a pony high in bronze listening to the endless white horses of Lake Michigan talking to Illinois –
Robert E. Lee, recumbent in white stone, sleeps a bivouac sleep in peace among loved ones of the southern Shenandoah Valley –
Lincoln's memory is kept in a living, arterial highway moving across state lines from coast to coast to the murmur, Be good to each other, sisters; don't fight, brothers.

J'ai vu les figures des héros, érigées en mémoriaux, témoignages des faits –
Leif Ericson, coulé dans un bronze dur, d'un pourpre profond, debout comme une ombre gelée, maigre, aux yeux inquisiteurs, sur une colline du Wisconsin surplombant le Lac Michigan –
Christophe Colomb de bronze au centre des remous du trafic venu des antipodes convergeant à l'Île de Manhattan –
Washington debout en marbre ouvré d'après nature, dans un vieux temple de style roman sur la Colline du Capitole, à Richmond en Virginie, avec un rire arrogant que l'on entend depuis les gratte-ciels alentours –
Andrew Jackson en bronze sur un cheval de bronze, un cheval à bascule dressé sur ses jambes arrière, pattes avant en l'air, queue brandie, tandis que le Général soulève une cocarde de sa tête pour saluer les citoyens et les soldats de la République –
Ulysses S. Grant, sombre, plus sobre, se tient sur un poney, haut, en bronze écoutant les chevaux blancs sans fin du Lac Michigan parlant à l'Illinois –
Robert E. Lee, gisant de pierre blanche, dort d'un sommeil de bivouac, paisible, au milieu des êtres chéris de la Vallée de Shenandoah, dans le sud –
On garde la mémoire de Lincoln par une grand-route, une artère vivante qui traverse les frontières des états, d'un rivage à l'autre, se déplaçant au murmure de « Soyez bonnes les unes envers les autres, mes sœurs ; mes frères, ne vous battez pas. »¹

Sandburg dresse une liste de monuments célébrant ceux qui fondèrent et édifièrent les États-Unis. Par la formule initiale « j'ai vu » (« I have seen »), leitmotif de sa poésie, cette section prolonge la précédente, qui oppose les « faits de Dieu » (« I have seen these facts of God ») aux « faits des bourdons et des papillons pourpres » (« I have seen the facts of humblebees and scarlet butterflies² »). Cette formule, par laquelle Sandburg se pose en témoin total de l'Amérique, fait de lui un héritier direct de Walt Whitman³. Sandburg retient quatre événements principaux dans l'histoire américaine : la découverte du territoire (avec Leif Ericson le Viking et Christophe Colomb) ; la naissance historique de la nation américaine (avec le Général Washington, père de l'indépendance et de la démocratie, premier président

¹ Carl Sandburg, « Good Morning, America », *Good Morning, America* [1928], *The Complete Collected Poems*, édition revue et augmentée, New York, San Diego et Londres, Harcourt Brace, 1991, p. 323. Traduction française : C.G.

² *Ibid.*, p. 322.

³ Citons par exemple les poèmes de Whitman « I Hear America Singing », « I Saw in Louisiana a Live-Oak Growing » et « I Saw Old General at Bay », Walt Whitman, *Collected poetry and collected prose*, éd. Justin Kaplan, New York, Literary Classics of the United States, coll. « The Library of America », 1982, respectivement p. 174, p. 279 et p. 450.

américain) ; la Guerre de Sécession (avec Grant et Lee, les deux chefs des armées opposées) et enfin l'abolition de l'esclavage (avec Lincoln). Ce sont ces événements qui confèrent peu à peu aux États-Unis leur visage moderne : les deux explorateurs appartiennent à la préhistoire des États-Unis, Washington ouvre l'histoire américaine, Grant, Lee et Lincoln la modèlent. Les personnalités énumérées ici sont de celles qui hantent son œuvre¹. Dans une telle liste toutefois, la présence du Général Jackson, septième président des États-Unis (de 1829 à 1837), peut surprendre. Elle s'explique si l'on comprend que modèle et sculpteur représentent chacun une forme d'américanité². Le *Monument au Général Jackson* de Clark Mills (1853) fut le premier monument équestre entièrement américain (fig.3)³.

Le Général Jackson (1767-1845) incarne l'homme de la Frontière : il naquit de parents pionniers, sur une terre qui ne portait pas encore de nom, et qui n'avait pas encore été cartographiée, entre la Caroline du Sud et la Caroline du Nord. Plus tard il fut avocat de la frontière, réglant les conflits liés à la propriété des terres. Il contribua fortement à étendre le territoire américain. Il acheta aux Chickasaws leurs terres en 1818 et, avec deux autres pionniers, fonda sur celles-ci en 1819 la ville de Memphis (Tennessee). En établissant les plans de la cité, les trois pionniers agissaient comme des archéologues antiques. De sa propre initiative, en menant des attaques contre les Indiens Séminoles, Jackson fit la conquête de la Floride qui appartenait alors à l'Espagne. Maître du territoire, il convainquit Quincy Adams, ardent défenseur de la théorie de la Destinée Manifeste de l'Amérique, de la nécessité d'annexer cette région. La Floride devint pleinement américaine en 1821. La politique active de Jackson consista à repousser les Indiens vers l'Ouest pour s'emparer de leurs terres. En tant que président, il signa en 1830 l'*Indian Removal Act*, qui l'autorisa à déplacer les tribus du Sud-Est vers les plaines à l'Ouest. Il mit ainsi un terme à l'attitude plus tolérante de ses prédécesseurs. Andrew est demeuré célèbre pour avoir contribué à fonder le Parti Démocrate. Extrêmement populaire, surnommé le Roi de la Populace (« Mob's King »), vainqueur des Indiens Creeks en 1812 dans la bataille de Horseshoe Bend, et vainqueur des Anglais en 1815 dans la Bataille de la Nouvelle-Orléans, il fait figure de héros guerrier autour duquel courraient de nombreuses légendes. Toute sa vie, il refusa de doter les États-Unis d'une armée de métier et promut le mythe selon lequel la population masculine armée pouvait se défendre seule.

Clark Mills (1810-1883) fait aussi, dans le domaine de la sculpture, figure de pionnier. À sa manière, il contribua à repousser la Frontière en créant un art autochtone. La sculpture américaine possède une histoire brève, longue d'à peine deux siècles. En quelques décennies, les sculpteurs américains durent inventer des solutions plastiques adéquates à l'histoire du

¹ Lief Ericson apparaît notamment dans « Grieg Being Dead », (*Ibid.*, p. 227) et dans « Lief the Lucky » (p. 713), Grant dans « Bronzes » (p. 27) et dans « Cheap Rent » (p. 721). Quant à Lincoln, il est le véritable héros de Sandburg. Non seulement ce dernier évoqua-t-il très fréquemment dans sa poésie les monuments à la gloire du président, mais il consacra à ce dernier une gigantesque biographie qui remporta le prix Pulitzer.

² À l'aune des valeurs du XXI^e siècle, Jackson et Mills sont des personnages très ambigus. Tous deux furent en effet propriétaires de nombreux esclaves, et Jackson eut un rôle odieux envers les Indiens.

³ Pour la présence du Général Jackson

nouveau monde qu'ils désiraient représenter, tout en devinant les secrets techniques gardés en Europe depuis l'Antiquité¹. La fonte du bronze constituant une opération technique particulièrement difficile, les sculptures américaines furent longtemps coulées en Europe. La statue du général Jackson constitue, ni plus ni moins, la première statue équestre de tous les États-Unis d'Amérique. Avec Clark Mills, la sculpture quitte enfin l'Europe pour gagner le Nouveau Monde. Sculpture et littérature américaines suivent en cela une évolution parallèle : chacune découvre peu à peu la nécessité de s'inventer en fonction de son idiosyncrasie à l'écart des illustres modèles européens². Nathaniel Hawthorne, dans ses *Carnets français et italiens*, oppose diamétralement Phidias et Clark Mills³. Il voyait en Mills un artiste grossier, qui, contrairement aux autres sculpteurs de sa génération, refusait la culture classique et n'effectua pas de Grand Tour. Il n'étudia pas l'anatomie, ce qui est sensible dans les postures maladroitement des corps qu'il sculpte. La statue du Général Jackson est une sorte de pied de nez au raffinement cultivé de sculpteurs comme Harriet Hosmer. Loin de s'inspirer de modèles classiques et prestigieux, loin même d'étudier minutieusement un modèle vivant, Clark Mills copia trait pour trait une gravure populaire. N'ayant jamais quitté le sol américain, Mills n'avait jamais vu de statue équestre autrement que sur des images en deux dimensions. Il choisit pourtant la voie la plus difficile en juchant Jackson sur un cheval cabré, et, en dépit de la maladresse de son style, réussit là où Léonard de Vinci avait échoué : son cheval de bronze se tient bel et bien en équilibre depuis deux siècles. Précisément parce qu'il s'inspirait d'une gravure populaire, le monument de Jackson remporta un immense succès. Le président était parfaitement reconnaissable, conforme à l'image diffusée dans les chaumières. Aussi, nombreux étaient ceux qui, au XIX^e siècle, contrairement à Hawthorne, considéraient que les monuments de Mills exprimaient l'ample dessein du Nouveau Monde avec une authentique américanité virile. En dépit de ses défauts, Mills possédait de l'audace, une vaste ambition, un goût pour la spontanéité, et il savait plaire au grand nombre, toutes ces qualités pouvant être considérées comme américaines.

Les huit versets composant le poème de Sandburg se transforment, à mesure qu'ils se déroulent. Leif Ericson et Washington sont montrés sous un jour franchement négatif. Andrew Jackson est discrètement ridiculisé, comme il le sera ensuite par Wallace Stevens. La silhouette « plus sobre » de Grant laisse poindre un apaisement, qui se déploie pleinement dans les dernières lignes du poème, autour de l'évocation de la grand-route de Lincoln. Le monument à Robert Lee prépare l'avènement à celui de Lincoln. Avec le gisant, la verticalité menaçante laisse place à l'horizontalité apaisante et bienfaisante, caractérisant aussi la route. L'affection unissant Lee à ceux qui l'entourent, peut-être une allusion à ses sept enfants dans le même tombeau que lui, annonce l'amour du prochain prôné par le dernier monument. La

¹ À Rome, Harriet Hosmer, qui fut l'élève de l'anglais Gibbon, constitua un trait d'union entre les deux mondes.

² Comme le montre Kirk Savage, les représentations de la liberté et les monuments à la gloire de l'émancipation des esclaves sont des figures clés pour inventer la sculpture américaine.

³ Nathaniel Hawthorne, *The French and Italian Notebooks*, op. cit., p. 306 : « The two inclusive extremes of Phidias and Clark Mills ».

présence murmurante de Lincoln ne s'impose pas de force, mais se contente d'accompagner chacun avec délicatesse, en délivrant un message presque christique. La route, par opposition au statisme des sept statues de héros précédentes, est élan, dynamisme, devenir. Ce monument d'un genre nouveau ne se cantonne pas dans le passé, mais s'actualise au présent. Il se montre adéquat à une édification en mouvement de la société. Il incarne une version moderne de la piste de chariot, sur laquelle passaient les pionniers qui partaient toujours plus loin vers l'ouest pour bâtir l'Amérique. Sandburg préfigure les sculptures de Carl Andre (né en 1935 près de Boston), qui prennent volontiers la forme de routes :

My idea of a piece of sculpture is a road. That is a road doesn't reveal itself at any particular point. Roads appear and disappear... We don't have a single point of view for a road at all, except a moving one, moving along it.

L'idée que je me fais d'une sculpture correspond à une route. En effet, il n'y a pas de point particulier où la route ne se révélerait. Les routes apparaissent et disparaissent... Nous n'adoptons aucun point de vue sur la route, si ce n'est un point de vue mouvant, qui se déplace tout au long¹.

Sandburg propose de construire dorénavant la société américaine sur l'amour du prochain. Il s'agit bien d'*édification* ici. Sandburg propose de rendre la société américaine meilleure qu'elle n'est. Le verset consacré à la route murmure, du même souffle que la conclusion du poème :

Let us make pioneer prayers.	Que nous fassions des prières de pionnier.
Let working clothes be sacred.	Que les vêtements de travail soient sacrés.
Let us look on	Que nous regardions
And listen in	Et écoutions
On God's great workshop	Le grand atelier de Dieu
Of stars ... and eggs...	L'atelier des étoiles... et des oeufs...
There shall be—	Il y aura —
Many many girls in a wild windy moonlight,	Beaucoup beaucoup de filles
Many many mothers carrying babies.	dans un clair de lune sauvage et plein de vent, Beaucoup beaucoup de mères portant des bébés ² .

Un bref poème écrit en 1960 par le Grec Yannis Ritsos reflète lui aussi, mais d'une manière sans doute plus abstraite que chez Sandburg, l'épaisseur de la notion de fondation (τά θεμέλια) qu'il pose en son cœur. À strictement parler, le poème de Ritsos n'évoque pas des monuments (en grec, μνημείο), mais des statues (αγαλμάτα). Pourtant, ce poème qui encourage à méditer sur les différentes valeurs que l'on peut conférer à la fondation éclaire indirectement l'entreprise monumentale. Si Ritsos, comme Sandburg, et comme aussi Aragon, lui-même héritier de Hugo, met sa poésie au service de ses convictions sociales, dans le souci du peuple, la réflexion est ici abstraite de sa dimension politique pour prendre l'allure d'une parabole existentielle :

¹ Cité par Rebecca Solnit, *Wanderlust, a History of Walking*, Londres, Verso, 2001, p. 269. Carl Andre considère les sculptures qu'il étend sur le sol comme des équilibres horizontaux de la *Colonne sans fin* de Brancusi. Pour l'étude de la marche en tant que sculpture, voir la section de *Wanderlust* intitulée « The Shape of a Walk », p. 267-276.

² Carl Sandburg, « Good Morning, America », *op. cit.*, p. 336.

Προοπτική

Τά σπίτια μας είναι χτισμένα πάνω σ' άλλα σπίτια εὐθύγραμμα, μαρμάρινα,
 κ' ἐκεῖνα πάνω σέ άλλα. Τά θεμέλια τους
 κρατιοῦνται πάνω στά κεφάλια ὀρθίων ἀγαλμάτων, δίχως χέρια.
 Ἔτσι, ὅσο χαμηλά, στόν κάμπο, κάτω ἀπ' τίς ἐλιές, κι ἂν ἀπαγγιάζουν τά καλύβια μας,
 μικρά, καπνισμένα, μέ μιά στάμνα μονάχα πλάι στήν πόρτα,
 θαρρεῖς πώς μένεις στά ἠηλά, καί σοῦ φέγγει ὀλοτρόγυρα ὁ ἀγέρας
 ἢ κάποτε θαρρεῖς πώς εἶσαι ἔξω ἀπ' τά σπίτια, πώς δέν ἔχεις
 κανένα σπίτι, καί πορεύεσαι ὀλόγυμνος,
 μονάχος κάτω ἀπὸναν οὐρανό τρομαχτικά γαλάζιο ἢ ἄσπρο,
 κ' ἓνα ἄγαλμα, καμιά φορά, ἀκουμπᾶ ἑλαφρά τό χέρι του στόν ὦμο σου.

Ἀθήνα, V. 60

Perspective

Nos maisons sont bâties sur d'autres maisons en marbre et bien droites,
 et celles-ci le sont sur d'autres. Leurs fondations
 reposent sur des têtes de statues debout et sans mains.
 Ainsi, dans la plaine, sous les oliviers, aussi bas que soient abritées nos chaumières,
 étroites, enfumées, une seule cruche près de la porte
 tu crois habiter tout en haut et à l'entour le vent t'éclaire,
 ou bien tu crois vivre en dehors des maisons, n'avoir
 aucune maison, et tu marches nu
 solitaire, sous un ciel d'un bleu ou d'un blanc effrayant,
 et une statue, parfois, pose légèrement sa main sur ton épaule¹.

Athènes, mai 1960

Énigme de ces lignes, qui paraissent presque dessiner une allégorie de la condition humaine vouée à l'illusion, à la précarité et au désarroi. L'homme est cet être qui marche nu sous un ciel effrayant, dont on ne sait s'il est vide ou habité. Il est cet être d'illusions, croyant demeurer dans les hauteurs quand ses maisons sont basses. Ici, la poésie semble endosser le rôle que lui assignait Mandelstam :

La poésie est la charrue qui affouille le temps afin d'en faire émerger les couches profondes, le tchernoziom. Or à certaines époques l'humanité, insatisfaite du quotidien, vient à se languir des couches profondes du temps, et aspire, comme le laboureur, aux terres vierges des temps².

Le poème est cela qui fouille la profondeur, qui va au fond, vers le fondement, vers l'instance fondatrice, puis qui se fait remontée archéologique, afin de révéler les points de fondations.

L'impression de mystère qui émane du poème de Ritsos tient en partie à un léger tiraillement entre les deux apparitions des statues qui le ponctue : contrairement à la statue qui, au dernier vers, « pose légèrement sa main sur [l']épaule » de l'homme nu, les statues exhumées, au troisième vers, n'ont pas de main. Cette absence semble prendre de l'importance du seul fait qu'elle est nommée, sans que le lecteur ne sache quelle signification lui accorder. Ici la statue se fait deux fois fondations. Tout d'abord, elle est le soubassement le plus profondément enfoui, facilement occulté – image dont la matérialité archéologique est

¹ Yannis Ritsos, « Προοπτική », *Μαρτυρίες (Σειρά πρώτη), Ποιήματα [Poimata]*, t.Θ « 1958-1967 », Athènes, Kédros, 1989, p. 190. Traduction française : « Perspective », *Témoignages [1957-1963]*, dans *La Sonate au clair de lune et autres poèmes 1956-1963*, trad. Gérard Pierrat, Seghers, 1976, p. 105.

² Ossip Mandelstam, « Verbe et culture », *De la poésie [1928]*, Gallimard, coll. « Arcades », trad. Mayelasveta, 1990, p. 46.

propice à la songerie. Les statues debout, qui portent l'humanité sur leur tête, en sont les cariatides secrètes. Puis, la statue esquisse des gestes de réconfort, et accompagne l'homme durant sa vie, dans son développement tâtonnant. Dans un cas comme dans l'autre la statue est une figure de soutien. Le soutènement de la demeure humaine se transforme pour devenir le guide discret des hommes. La fondation n'est pas seulement le lointain passé enfoui du soubassement, elle est aussi ce qui continue à agir au présent, pour le consolider et le bâtir. Là encore, la fondation est édification.

Le poème de Ritsos vibre d'harmoniques semblables à celles qui se propagent à travers l'ouvrage d'anthropologie imaginaire écrit par Michel Serres, *Statues. Le Second Livre des fondations*. Chaque page de *Statues* semble commenter le poème de Ritsos en travaillant à élaborer le lien plurivoque et complexe inextricablement noué entre la statue et la fondation. Michel Serres exige de son lecteur qu'il déchiffre avec diligence et vigilance ce que c'est qu'une statue, et il incite celui-ci à redéfinir ce qui est ainsi nommé. La statue, en tant que fondation, est élargie. Serres montre sa similitude et son identité avec la momie et le cadavre, la nécropole, la pierre, la voiture et le missile. Il nous apprend à reconnaître « la statue dans la fusée, toutes deux métalliques et chaudes, boîtes noires pleines d'hommes¹ » et ajoute « Les humanités enseignent cette anthropologie [des sciences et des techniques], sans le savoir : quand elles parlent de statues, elles éclairent celles de nos musées ou de nos cimetières, mais aussi et surtout les torpilles et missiles² ». « Voici les statues, mobiles et immobiles, mains pleines de terre dans une terre pleine de mains³ », s'exclame Serres. Ouvrage difficile tant par son contenu que par son style, *Statues* propose une manière de descente aux enfers, là où les choses « sont avant leurs noms, [...] ancêtres de nos connaissances⁴ » :

La première fondation, celle de la collectivité, met en relation le sujet avec la mort. La deuxième fondation, dont nous ne savons pas si elle précède ou suit la première, en découle ou l'approfondit, met en relation la mort avec l'objet [...] instance fondatrice, qui n'a de nom dans aucune langue et qui assemble les instances que nous découpons sous les trois noms d'objets, de mort et de sujet. Ce gisement fondamental unit ce qui gît dessous, ce qui ci-gît et ce qui gît devant. [...] Comment nommer ce gisement, cette instance stable, sinon une statue ? bloc inerte posé là, silencieux, tumulaire, funéraire, grossièrement ou exquisément ouvré, prenant parfois la forme d'un corps, produit par nous, extérieur à nous... qui se dresse sans précession au bout de toutes les origines, recherchées dans les voyages ou les fouilles. Statue première, tacite, conditionnelle, objective, subjective, mortuaire, fondue au fond de l'oubli et qui fuse vers la Lune sur la trajectoire de la technique et de la science⁵.

Si loin que nous poussions la régression dans le temps humain, si profondément que nous creusions en mille lieux de la terre, à la recherche de nos propres vestiges, nous trouvons ces témoins pierreux. [...] La vraie philosophie transcendente descend maintenant [...], trouve des statues, parfois brisées, mêlées aux os. Plus loin, plus bas que les statues, [...] plus bas, plus loin que les pierres polies ou taillées, plus obscurément que le sens lisible ou illisible, des pierres. Brutes. Telles quelles. Nous n'avons rien à en dire et y perdrons notre savoir parce

¹ Michel Serres, *Statues, le second livre des fondations, op. cit.*, p. 19. Il faut que noter que cet ouvrage faisait suite à *Rome : le livre des fondations*, Bernard Grasset, 1983.

² *Ibid.*, p. 19-20.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

qu'il dépend de notre langage. Elles gisent au fond de nos fondations, dans le noir et le silence¹.

L'enchevêtrement du lieu, de la fondation et de la statue, que Serres révèle mais ne définit pas, peut alors s'éclairer des propositions avancées par Heidegger sur le débat de la statue avec l'espace, et la mainmise de celle-ci sur ceux-là, telles que Daniel Payot les commente :

On peut alors comprendre que les lieux, pures ouvertures ou pures potentialités *sans figure*, se voient dotés d'une apparence corporelle. La sculpture les montre, les marque, les signe, comme le fait d'un site hiérophanique une pierre levée ou un dolmen. Elle n'est pas elle-même fondatrice, mais la statue érigée, jeu de pleins et de vides, donne à la fondation une forme, une figure singulière. Elle *l'institue*. [...] La sculpture travaille sur des lieux déjà présents, déjà donnés et circonscrits, bien que d'abord dispensés sur un mode non figural. Elle dépend de cette dispensation première, à laquelle la statue, dans sa corporéité manifeste et malgré son éventuelle massivité, rendra toujours un hommage docile².

L'archéologie chtonienne de Serres et le poème de Ritsos éclairent la consubstantialité de la statue et de la fondation, révélant le privilège imaginaire qu'il faut accorder à cette dernière : le mouvement de la pensée consiste toujours à remonter vers l'origine. De ces pages, il faut tirer une même leçon. Si le monument est fondation, ce n'est pas une simple question de figuration, pour ce qu'il représente, mais aussi en tant qu'objet, parce qu'il est une statue. Le monument se fait objet-origine.

3. Les monuments, des objets-origines ?

La statue marque le lieu où se rencontrent plusieurs chemins tracés [...] vers les origines³.

Michel SERRES

Or, elles sont au fond du temps, à l'origine de tout⁴.

Jean GENET, à propos des statues de Giacometti.

Du texte de Sandburg, si l'on rend cette page à l'ensemble du long poème, et, de manière plus appuyée, plus explicite encore, du texte de Ritsos, émerge une réflexion sur l'actualité de la fondation, qui, alors même qu'elle appartient au passé, continue d'agir au présent. Ces deux textes doivent nous encourager à nous demander ce que c'est qu'une fondation, une origine, et comment, par quelle relation, la statue peut constituer un objet-origine. Une page de Rilke aborde frontalement cette question. Il s'agit d'un extrait de la *Lettre du jeune ouvrier* (1922), lettre fictive écrite à un maître qui n'est autre qu'Émile Verhaeren.

¹ *Ibid.*, p. 210.

² Daniel Payot, *La Statue de Heidegger*, *op. cit.*, p. 114. Le passage de Heidegger auquel Payot fait référence est extrait de Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum. L'Art et l'espace*, trad. Jean Beaufret et François Fédier, texte allemand suivi de la traduction française, St. Gallen, Erker-Verlag, 1969. p. 23-25. *L'Art et l'espace* fut écrit dans le prolongement de *Remarques sur art - sculpture - espace* [1964], éd. Hermann Heidegger, trad. Didier Franck, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite Bibliothèque », 2009.

cherche le propre de l'espace dans la fondation (Gründung) de localité, et penser la localité comme jeu-ensemble de lieux.

³ Michel Serres, *Hermaphrodite*, *op. cit.*, p. 124-125. Serres écrivait déjà, p. 119 : « Du fond des temps ou de l'histoire, se déploie depuis l'origine la généalogie des statues ».

⁴ Jean Genet, *Atelier de Giacometti* [1957], *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1979, p. 43

CHAPITRE III

Wie sollte mir dieses Haus, das die Päpste sich dort aufgerichtet haben, nicht gewaltig vorkommen ? Ich hatte den Eindruck, es könne überhaupt keinen Innenraum enthalten, sondern müsse aus lauter dichten Blöcken geschichtet sein. [...] Und dieser kirchliche Palast türmt sich wahrhaftig über dem antiken Torso einer Heraklesfigur, die man in die felsigen Grundfesten eingemauert hat – « ist er nicht », sagte Pierre, « wie aus diesem Samenkorn ungeheuerlich aufgewachsen ? » [...]

Sind doch auch nie Kathedralen nicht der Körper jenes Geistes, den man uns nun als den eigentlich christlichen einreden will. Ich könnte denken, dass unter einigen von ihnen das erschütterte Standbild einer griechischen Göttin ruhe ;

Cette maison que les papes se sont construite là-bas, comment ne m'aurait-elle pas paru écrasante ? J'avais l'impression qu'elle ne contenait aucun espace intérieur, qu'elle était faite seulement d'énormes blocs empilés les uns sur les autres. [...] Et, en réalité, ce palais pontifical s'élève sur le torse antique d'une statue d'Héraclès que l'on a muré dans les fondations rocheuses – « N'a-t-il pas, disait Pierre, immensément poussé comme à partir de cette graine ? » [...]

De même les cathédrales ne sont-elles nullement le corps de cet esprit que l'on veut aujourd'hui nous faire penser pour spécifiquement chrétien. Je croirais volontiers qu'à la base de plusieurs d'entre elles repose l'effigie renversée d'une divinité grecque ?¹

Dans ce texte relativement peu connu surgit un torse antique d'Héraclès qui convoque sans doute le souvenir ébloui de l'Hercule Farnèse, et en qui l'Apollon archaïque des *Nouveaux Poèmes* rencontre son jumeau secret. Image rare, et extraordinaire, que cette floraison d'un édifice chrétien à partir d'un torse antique. La cathédrale légère, qui quitte le corps pour s'élancer vers le ciel, est constamment en train de naître et de croître. Entre architecture et archéologie, Rilke, comme le fera après lui Ritsos, confère une épaisseur imaginaire au soubassement et à la fondation. Il effleure le folklore superstitieux des fondations (vierge, chat, diable murés sous un édifice, et dont les présences secrètes exercent à jamais une mystérieuse influence) pour le réinventer entièrement par la superposition de deux images : l'allégorie du torse païen constituant le soubassement d'une cathédrale et la métaphore de la graine en germination. Cette image de la graine aide à penser dans sa complexité temporelle la fondation : le passé porte son fruit dans le présent, il continue à chaque instant de le façonner, de lui donner forme. Ce torse germant est ici « origine », au sens où l'entend Georges Didi-Huberman :

L'origine n'est pas seulement ce qui a eu lieu une fois et n'aura plus jamais lieu. C'est tout aussi bien – et même plus exactement – ce qui au présent nous revient comme de très loin, nous touche au plus intime et, tel un travail insistant du retour, mais imprévisible, vient délivrer son signe ou son symptôme².

¹ Rainer Maria Rilke, « Der Brief des Jungen Arbeiters » [1922], *Sämtliche Werke*, Schester Band, « Kleine Prosa », Francfort-sur-Main, Insel-Verlag, 1966, p. 1118. Traduction française : « Lettre d'un jeune travailleur » [1922], « *Donnez-nous des maîtres qui célèbrent l'Ici-Bas* » : *lettres à Émile Verhaeren*, trad. Gérard Pfister, Arfuyen, 2006, p. 72. Pierre est un jeune peintre, mort de pauvreté, ami de l'auteur de la lettre et ayant initié ce dernier au monde de la réflexion. On remarquera que surgit ici l'une des questions les plus chères à Rilke, celle de l'« Innenraum », de l'espace intérieur.

² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 107. La catégorie de l'origine préoccupe de manière extensive Didi-Huberman, qui y associe les deux autres catégories cardinales de sa réflexion, le symptôme et l'anachronisme, dans nombre de ses ouvrages. Il la revisite le plus souvent sous l'égide de Walter Benjamin (qui faisait de l'origine non la source du fleuve, mais le tourbillon surgissant à n'importe quel moment de son cours pour le déformer et le perturber). Voir en particulier *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 82 et *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 126

Ce torse enfoui, débris occulté d'un corps désirable, effacé de la mémoire et qui, sous l'effet de la parole révélatrice de Pierre, revient soudain à la conscience, ce torse ne constitue-t-il pas le refoulé de la cathédrale ? Le projet du texte de Rilke en effet consiste à dénoncer le refoulement de la sexualité par le christianisme. Et, en dépit de ce refoulement, le torse ne façonne-t-il la cathédrale durant tout son développement ? Ce torse du passé, en tant qu'origine, conserve sa puissance d'agir au présent. Le soubassement de Ritsos et le torse-graine rilkéen figurent la stratification des temps dans son désordre et son chaos¹. De tels objets ne sont pas simplement dans le temps qui passe, avec le temps, comme le sont les autres choses. Ils s'enfouissent très profondément, comme dans un passé perdu, mais sont promis à de soudaines et inattendues remontées archéologiques, traversant, « à rebrousse-temps² » toutes les strates du passé pour surgir dans le présent. Les règles ordinaires du temps chronologique ne s'appliquent pas à eux.

La lecture de la notion d'*arché* menée par Giorgio Agamben éclaire ces images puisées dans l'imaginaire archéologique de la fouille. Dans une réflexion sur l'« archéologie philosophique » qu'il conduit notamment à partir de la pensée de Michel Foucault, Giorgio Agamben décrit sous le nom d'« *arché* » un phénomène similaire à celui que Georges Didi-Huberman nomme « origine ». L'*arché* dont l'archéologue se met en quête n'est pas située « dans un passé révolu³ », elle « ne doit être aucunement entendue comme un donné localisable dans une chronologie (même avec une grille large de type préhistorique) ; elle est plutôt une force agissante dans l'histoire⁴ ». L'*arché* ne doit pas être comprise comme un moment premier, situé dans une antériorité, comme un point du passé assigné à un commencement, mais elle se définit en cela qu'elle « assure la cohérence et la compréhensibilité synchronique du système⁵ » qu'elle fait surgir. Elle « garanti[t] la compréhension des phénomènes historiques dans la compréhension non d'une origine – dans tous les cas invérifiable – mais de son histoire⁶ ». Agamben propose les exemples infiniment

¹ Le retour du torse faisant éclater la belle apparence de la cathédrale pour la rendre au désordre païen de ses origines rappelle une formule de Walter Benjamin, élaborée dans un texte strictement contemporain à celui de Rilke : « C'est lui [le sans-expression, l'inexprimable] qui brise en toute belle apparence ce qui survit en elle comme héritage du chaos : la fausse totalité, la trompeuse – l'absolue. Ce qui achève l'œuvre est donc d'abord ce qui la brise, pour faire d'elle une œuvre morcelée, un fragment du vrai monde, le débris d'un symbole ». Le texte allemand précise qu'il s'agit là du *torse* d'un symbole. (« Dieses [das Ausdrucklose] nämlich zerschlägt was in allem schönen Schein als die Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität – die absolute. Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Torso eines Symbols ») Walter Benjamin, « Goethes Wahlverwandtschaften » [1922-1925], *Gesammelte Schriften*, Band I-1, éd. cit., p. 181. Traduction française : « *Les Affinités électives* de Goethe », *Œuvres choisies*, trad. Maurice de Gandillac, René Julliard, 1959, p. 162.

² Selon la belle expression de Paul-Louis Rinuy dans le catalogue d'exposition *Dodeigne*, Paris et Saint-Rémy-lès-Chevreuses, Adam Biro et Fondation de Coubertin, 2002, p. 65.

³ Giorgio Agamben, *Signatura rerum, sur la méthode*, trad. Joël Gayraud, Librairie philosophique J. Vrin, 2008, p. 106. Agamben commence par opérer une clarification lexicale, et il remarque que chez Foucault, qui réfléchit à la généalogie nietzschéenne, l'*arché* s'oppose à l'« origine » (p. 95-96). Cette distinction toutefois ne concerne pas notre réflexion, aussi nous nous permettrons d'en faire l'économie, et de nous contenter de faire de la fondation une *arché*.

⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁶ *Ibid.*, p. 127.

éclairants des racines indo-européennes des mots¹, de l'enfance, passé demeurant présent et qui conserve sa force active dans la vie psychique de l'adulte², et enfin, du bing bang qui, après avoir donné naissance à l'univers, continuerait d'envoyer son rayonnement fossile³. À ses exemples heuristiques peut-être peut-on adjoindre le torse-graine rilkéen : de même que la graine est force explicative de la plante, et agit sur tout son développement, de même, le morceau de corps donnant naissance à la cathédrale chrétienne explique la nuance de paganisme et de sensualité que conserve cet édifice, alors qu'il prétend faire l'économie de la sexualité. Dès lors l'*arché* sera « tendue entre le point de surgissement et le devenir⁴ ». Ce qui nous intéresse c'est moins ce qui sépare les réflexions de Didi-Huberman et d'Agamben que leur point de tangence : l'un et l'autre cessent de faire de l'origine ou de l'*arché* une chimère ou une idole, le début absolu, posé en amont de toute chose, et présidant dans le passé à toute genèse. Ils l'arrachent à la succession d'un temps chronologique pour en faire un processus actif. Il est indéniable que le monument, quand il figure des moments, des objets, des événements et des personnalités inauguraux, cède à la séduction de cette chimère. Il tente de nommer un début absolu : ainsi par exemple les chefs magyars barbares, ou Pierre le Grand, demiurge qui fait passer du néant à l'être, qui conjure la civilisation dans une terre gaste. Toutefois la sculpture, le monument, et plus encore, les textes qui les accompagnent, invitent à approfondir la compréhension de l'origine et du fondement, en les dotant du caractère temporel complexe de l'origine. Avec ses moyens propres, et en particulier par l'image, la poésie s'empare de cette question de l'*arché* ou de l'origine, qui préoccupe tant la philosophie contemporaine, surtout quand elle scrute la pensée de Walter Benjamin.

L'image du torse-graine rilkéen, l'image du soubassement de Ritsos, l'image de la grand-route chez Sandburg laissent lire une transformation du passé en présent et en avenir, rendant compte de la temporalité propre à l'origine. De telles images parlent de l'irruption d'un temps autre que le temps ordinaire, d'un temps où le passé est « voisin de l'avenir » selon une autre formule de Rilke⁵. Et ce même poète définit encore le monument comme un dispositif possédant le « pouvoir de hausser le passé au rang de ce qui ne passera jamais » (« diese Macht, Vergangenes zum Unvergänglichen zu erheben⁶ »). Une telle opération confère certes au passé une forme de pérennité ou d'éternité, mais elle consiste surtout à faire du passé un présent qui sans cesse s'actualise. Le « passé qui ne passe pas » frôle la définition

¹ *Ibid.*, p. 105-106

² *Ibid.*, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 127.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Rainer Maria Rilke, Lettre à Auguste Rodin du 27 octobre 1902, où il décrit les environs de Pise comme vivant dans un « passé qui reste debout pendant des siècles, un passé qui reste plus voisin de l'avenir que du présent », *Lettres à Rodin, op. cit.*, p. 24-25.

⁶ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin, op. cit.*, p. 59. Traduction française : *op. cit.*, p. 883.

de l'origine ou de l'*archè*. Il aiguille vers la situation d'*hétérochronie* dans laquelle est prise toute sculpture¹.

La sculpture superpose, crispe ou condense plusieurs manières d'être au temps. L'historienne de l'art Rosalind Krauss définit la sculpture dans *Passages* comme « un médium étrangement situé à la jonction [...] d'un temps arrêté et d'un temps qui passe². » L'hétérochronie – le temps autre de la sculpture – se donne alors dans la simultanéité plusieurs de temporalités différentes. C'est ce que dit à sa manière un vers méditatif de Verhaeren, qui du monument élevé à un « apôtre » écrit qu'il paraît « comme austère / D'être à la fois d'un temps et de l'éternité³ ». L'apôtre, ici à entendre au sens large de réformateur social tout autant qu'à celui de disciple du Christ, est dans le temps de Dieu tout en étant aussi dans le monde et sa temporalité quotidienne. Et il va de même pour son effigie. Verhaeren laisse son lecteur libre d'interpréter ce que signifie « être d'un temps » : le présent, un passé bien défini, ou plus généralement, une mondanité du temps qui s'oppose à un temps spirituel de l'âme. De ce vers doit surtout être retenu le syntagme « à la fois » qui révèle que l'hétérochronie est avant tout une *polychronie*.

La poésie s'attache à révéler, par un travail de l'image, la polychronie de la sculpture. Nombreux sont les textes l'explorant selon des modalités à chaque fois singulières, mais dans un désir commun de dire cette complexité temporelle. Ainsi d'un sonnet de Borges. C'est ici une statue qui s'exprime, un buste de Janus, presque encore une fois un torse :

Habla un busto de Jano

Nadie abriere o cerrare alguna puerta
Sin honrar la memoria del Bifronte,
Que las preside. Abarco el horizonte
De inciertos mares y de tierra cierta.
Mis dos caras divisan el pasado
Y el porvenir. Los veo y son iguales

Un buste de Janus parle

Portes que nul ne vous ouvre ou vous ferme
Sans m'honorer. Moi, Janus le bifrons,
J'y préside. Je couvre l'horizon
Des incertaines mers et du sol ferme.
Une moitié de moi voit le passé
Et l'autre l'avenir. Égale paire ;

¹ Le terme d'« hétérochronie » est employé par Michel Foucault dans une conférence de 1966 portant sur les hétérotopies, lieux réels qui existent dans toutes les civilisations, et qui, instaurés par l'institution, constituent des « contre-emplacements », des espaces radicalement différents, contestant et contredisant les autres (églises, cimetières, lieux sacrés, jardins, scènes de théâtre, écrans de cinéma, bateaux, casernes, cliniques psychiatriques, musées, bibliothèques, foires et fêtes, maisons closes, colonies...). Ces espaces juxtaposent en eux plusieurs emplacements incompatibles. Or, l'un des principes de l'hétérotopie, déclare Foucault, c'est qu'elle s'accompagne symétriquement d'une hétérochronie, instaurant pour les hommes une rupture avec le temps traditionnel. Michel Foucault, « Des espaces autres » [1984], *Dits et écrits*, t. IV 1980-1988, éd. Daniel Defert et François Ewald, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 1578. Le monument est sans aucun doute une hétérotopie, espace radicalement autre, à la fois du monde et hors du monde, à la fois ouvert et fermé, et conjuguant en lui des espaces contradictoires, ou plus exactement, se tenant dans l'espace de plusieurs manières contradictoires entre elles.

² Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, op. cit., p. 8.

³ Émile Verhaeren, « Une statue (Apôtre) » [1893], *Les Villes Tentaculaires*, op. cit., p. 141. L'« Apôtre » est le premier des quatre *ekphraseis* de monuments de Verhaeren. Les autres sont le Soldat, le Moine et le Bourgeois.

⁴ Jorge Luis Borges, « Habla un busto de Jano », *El Oro de los tigros, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé editores, 1974, p. 1110. Traduction française : « Un buste de Janus parle », *L'Or des tigres*, trad. Jean-Pierre Bernès et Nestor Ibarra, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Jean Pierre Bernès, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 275-276. Ce texte ajouté à *L'Or des tigres* [1972] dans *Obras completas* en 1974 et repris ensuite dans *La Rose profonde* en 1975.

[...] No podría
Precisar si contemplo una porfía
Futura o la de ayeres hoy lejanos.

[...] Je ne peux
Dire si ce combat devant mes yeux
Est pour demain ou gît au fond des ères
Mortes⁴.

Le déroulement du lent rituel du premier vers divulgue d'entrée de jeu la double nature de l'être-dans-le-temps du buste : passé de la porte fermée, avenir de la porte ouverte sont pour Janus parfaitement équivalents. La sculpture du Bifrons, en veillant sur les portes, constitue elle-même un passage entre le passé et le futur, passage qui doit être traversé dans les deux sens, dans un va-et-vient permanent. Ainsi, le buste de Janus assure-t-il le lien et la médiation entre les différents temps d'ordinaires pensés comme séparés.

Un poème de Brodsky, travaillant une image proche de celle de Borges, rend compte à son tour de la polychronie paradoxale propre à toute sculpture. La temporalité à double face de Janus laisse place cette fois à une polarité triple, développée dans une variation sur le centaure :

Помесь прошлого с будущим, данная в камне,
[крупным
планом. Развитым торсом и конским крупом.
Либо – простым грамматическим « был » и « буду »
в настоящем продолженном.

Un hybride passé-futur, rendu dans la pierre en gros plan. Rendu par un torse musclé et une croupe de cheval. Ou sinon – par un simple « j'étais »-et-« je-serai » mis au présent continu¹. [grammatical

La mythologie se mâtine de biologie. Le poème procède par un empilement d'images construisant la figure plurielle d'un assemblage des temporalités disparates : l'hybride biologique (le terme « помесь » en russe renvoie avant tout à un croisement intérieur à une espèce, puis désigne les plantes hybrides, et tout mélange, tout métissage du vivant), puis le centaure musculeux, l'homme-cheval tourné en gros plan dans la pierre, image qui renvoie à une statue-photographie ou une statue-film. Cette exploration de l'hybridité s'appuie, dans le premier vers de la version anglaise du poème, sur une prolifération des tirets qui agrafent ensemble des termes renvoyant à des réalités radicalement différentes, et parviennent peut-être à les fondre les uns dans les autres. Passé et avenir se voient alors compliqués d'un troisième terme, le « présent continu », (« настоящем продолженном »), expression qui apparaît en russe non pour qualifier un temps grammatical propre à cette langue, mais pour désigner les temps de certaines autres langues, dont le « present continuous » de l'anglais.

¹ Joseph Brodsky, « Кентавры III » [1988], *Сочиния Иосифа Бродского* [Sočineniâ Iosifa Brodskogo], t. III, Saint-Petersbourg, Puškinskij fond, 1994, p. 165. Traduction française, « Centaure III », Ksenia Fesenko et C.G. La traduction anglaise de ce poème, réalisée par Brodsky lui-même aussi en 1988, et qui réinvente en partie l'original russe est particulièrement intéressante :

A marble-white close-up of the past-cum-future hybrid,
cast as cross between muscular torso and horse's ibid,
or else as a simple grammatical "was" and "will" in
the present continuous.

Joseph Brodsky, « Centaurs III », *Collected Poems in English*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000, p. 367. Le participé passé russe « данная », signifiant littéralement « donné », ayant été rendu en anglais par « cast », terme s'appliquant à la fois à la sculpture (fondu, coulé, moulé) et à la photographie ou au cinéma, nous pourrions risquer comme traduction française, pour rester dans l'intention ici manifestée par Brodsky, le terme « tourné », qui là aussi s'applique à la sculpture et au cinéma.

Brodsky rend à cette tournure son étrangeté poétique et philosophique. Il glisse du « présent continu » à la *durée*, qui, bien qu'elle soit faite d'hétéroclite et de discontinu, se change en une *présence* continue, tendant vers l'éternité peut-être. Il rappelle à ses lecteurs qu'un tel glissement constitue un mystère. Il exige d'eux que, dans la continuité apparente, ils sachent déceler l'assemblage hétéroclite des temporalités, et qu'ils considèrent toute statue comme un centaure, c'est-à-dire un être sauvage, violent et contradictoire, une figure fascinante, impossible, mais qui pourtant réunit en elle les impossibles. À ces lecteurs, il revient alors de superposer à ce montage la double tension, l'élan simultanément rétrospectif et prospectif que leur présentait Borges avec son Janus Bifrons.

Le monument pousse explicitement à son paroxysme l'hétérotopie et la polychronie caractérisant toute statue. Parce qu'il vient du passé mais qu'il existe au présent, parce qu'il représente le passé dans le présent, dans un geste adressé au futur, le monument est doté d'un statut temporel différent de celui qui caractérise les autres objets du monde. Toujours, devant le monument, on est devant le temps, ou plutôt devant *du* temps et devant *des* temps. Le monument forme un nœud de plusieurs moments éloignés dans l'histoire et disjoints dans l'ordre chronologique. Ainsi est-il, comme le centaure, une concrétion de temps disparates crispés ensemble, appariant un passé commémoré, un présent mystérieux, un futur préfiguré. Le centaure constitue une chimère, un être imaginaire qui, par la grâce du poème de Brodsky, semble dotée d'une irréfutable force d'existence. De même, ce que le monument propose est avant tout une opération imaginaire : il propose à celui qui le regarde d'envisager le temps de plusieurs manières à la fois. Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons ce qui nous regarde* parle d'un art de la mémoire nécessaire « à toute œuvre forte pour transformer le passé en futur¹ ». Voici énoncée la formule même de l'efficace du monument en tant que fondation dynamique, travaillant à édifier la société : le monument est un dispositif prétendant accomplir une opération forte consistant à changer le passé en avenir. Le monument incarne le « passé-cum-futur » décrit par Brodsky, il est un « nous-fûmes-serons ». La poésie du XIX^e siècle est là qui l'atteste littéralement. Ainsi, face à la Jeanne d'Arc de Frémiet, victorieuse de l'ennemi français, Déroulède s'enthousiasme et prophétise

Ah ! quel présage ardent que cette époque sombre,
Quel avenir que ce passé ! [...]

L'éternelle histoire est là, qui recommence :
Ces jours-là, ce sont ces jours-ci² ;

Et dans le bronze de Nathaniel Bowditch, « Maurice » voit lui aussi non seulement le « Messager envoyé à des avenir inconnus, reflet de notre âge et de notre époque »

¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 101. Didi-Huberman analyse l'archaïsme anachronique qui travaille dialectiquement les œuvres de Robert Morris et Tony Smith, archaïsme qui, dit-il, « relevait peut-être tout simplement de cet art de la mémoire qu'il faut à toute œuvre forte pour transformer le passé en futur ».

² Paul Déroulède, « « Sur la Jeanne d'Arc de Frémiet », *op. cit.*, p. 17.

(« Messenger to unknown futures, reflex of our age and clime »), mais bien aussi celui qui « Marche à la tête d'une phalange majestueuse, allongeant en avant la route du temps » (« Leader of a stately phalanx, lengthening down the road of time »), c'est-à-dire celui qui fait survenir le futur : « Se levant maintenant se présentent à moi les visions du jour glorieux / Où le voile qui aveugle le peuple, déchiré en haillon, s'envolera au loin » (« Rising now there comes before me visions of the glorious day, / When the veil that blinds the people, rent in rags, shall float away¹ »). L'effigie de bronze de Bowditch, en répandant l'œuvre patiente du mathématicien, aura préparé la défaite de l'ignorance. Tout monument peut être considéré comme un dispositif de promesse à l'état solide, selon la belle définition que donne Daniel Payot de cette notion : « La promesse est liaison, elle raccorde les modes du temps selon des voies nouvelles, elle noue le présent à des passés et des futurs innombrables² ». Le monument, qui possède en commun avec la promesse la générosité et la foi dans l'avenir, se fait, comme elle « tension » et « souci portant sur le futur³ ». Le sculpteur David rappelle sans cesse dans ses carnets que le sculpteur œuvre pour le futur, qu'il est celui qui se souvient de l'avenir⁴, se souvient *pour* l'avenir. David d'Angers note dans ses carnets : « Un statuaire est *l'enregistreur* de la postérité ; il est l'avenir » et « Quand on exécute en sculpture le buste d'un homme, ce n'est pas l'homme de l'instant que l'on doit avoir en vue de reproduire... c'est l'homme de l'avenir⁵. » Victor Hugo, et à sa suite Aragon, ont su relever ces maximes qu'ils déclinent chacun de leur côté. Dans son premier poème sur David, Hugo proclament que les grands hommes « Règnent du fond de leur passé ! » et « Devançant le pas de leur âge, / Marchent un pied dans l'avenir !⁶ ». En 1840, s'adressant à David, et citant les carnets presque mot pour mot, Hugo reformule à nouveau l'idée que la statuaire est le maître de l'avenir, celui qui le façonne en fabriquant au présent ce qui lui sera transmis :

Tu t'assieds face à face avec tous ces héros [...]
L'avenir est à toi, ce but de tous leurs vœux,
Et tu peux le donner, ô maître, à qui tu veux !⁷

Quant à Aragon, faisant de David le héros d'un roman dont il n'ébauchera qu'un chapitre, il fait déclarer à celui-ci : « Le sculpteur, voyez-vous, Caroline, le sculpteur est l'avenir... les hommes meurent, il les immortalise: il raconte, il est le témoin »⁸. Le travail du sculpteur s'adresse directement au futur qu'il prépare.

¹ Maurice, « The Bronze Statue », *op. cit.*, p. 133.

² Daniel Payot, *L'Art africain entre silence et promesse*, Circé, 2009, p. 55.

³ Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 129. Il est inhérent à la grandeur des œuvres d'éveiller une confiance dit encore Payot, en citant Adorno, p. 160.

⁴ Nous nous permettons ici de détourner de son sens premier une formule du *Talmud* face à *Deutéronome* 25, 17-19, et commentée par Marc-Alain Ouaknin dans *Les Dix Commandements*, Édition du Seuil, 1999, p. 88.

⁵ Jean Pierre David d'Angers, Carnet 10 (1830-1831), *Carnets de David d'Angers*, t. I, *op. cit.*, p. 100 et Carnet 45 (1846-1848), *Ibid.*, t. II, p. 250.

⁶ Victor Hugo, « À M. David, Statuaire », *op. cit.*, p. 733.

⁷ Victor Hugo, « Au Statuaire David », *op. cit.*, p. 1072.

⁸ Louis Aragon, « Les rendez-vous romains » [1956], *Le Mentir-Vrai* [1980], Gallimard, 1997, p. 333.

La sculpture publique en effet est prospective tout autant que rétrospective¹. Comme le Janus de Borges, le monument possède deux visages. En existant au présent, il prétend agir à la fois sur le passé et sur l'avenir. Il regarde en arrière et promet un futur. C'est pour cela que, vibrant de désirs utopiques, la sculpture publique est l'art qui accompagne les révolutions. Longtemps, elle constitua l'art privilégié par ceux qui, à gauche de l'échiquier politique, désiraient bâtir une société nouvelle². Des auteurs comme Victor Hugo, Aragon, Sandburg, Neruda, animés avec ferveur par des préoccupations sociales, en font alors un objet de prédilection, quitte à la stigmatiser avec colère quand la sculpture publique les déçoit. Ceux qui attendent le plus la sculpture publique sont aussi les plus sévères à son égard. C'est pour cela enfin, comme l'expose de manière limpide Michael North, que la sculpture publique, art voué à accompagner les révolutions, est un sujet de fascination pour la poésie moderne, elle aussi tournée vers l'avenir³. Face au monument, il faut donc retenir la leçon du sonnet de Borges : les deux visages du Bifrons sont aussi importants l'un que l'autre. Ce serait une grave erreur que d'amputer le monument de la face qui regarde l'avenir, pour considérer uniquement celle qui se tourne vers l'autrefois.

Le monument prétend faire advenir la temporalité complexe de l'origine, laquelle n'est pas un point précis, reculé dans le passé, mais un processus dynamique, s'actualisant sans cesse dans le présent. À partir d'un dispositif récurrent, la poésie donne alors une épaisseur tangible à cette origine, à cet agir du passé dans le présent. Elle montre les effigies des personnalités du passé s'animant au présent quand les circonstances l'exigent, pour continuer de protéger la société que ces grands hommes ont contribué à ériger.

En 1945, alors que la Seconde Guerre mondiale s'achève, Brancusi propose une variation sur la notion de protection. Il conçoit une version du *Baiser* intitulée *Borne de frontière* et prenant la forme d'une colonne de pierre calcaire haute de presque deux mètres. Brancusi offre de dresser ce *Baiser* sur la ligne de front où deux peuples antagonistes combattirent⁴. Le « totem » est investi d'une antique fonction confiée depuis la nuit des temps aux statues : marquer le seuil, indiquer une limite. Toutefois, la frontière est désormais inutile puisque l'affrontement a cessé. La mission du *Baiser* consisterait dorénavant à maintenir la paix de manière active. La sculpture est pensée comme une forme bénéfique et efficace, possédant le pouvoir d'influer sur le présent et l'avenir, transformant l'Histoire et ses événements. Cette statue-borne de Brancusi aiguille l'attention sur une fonction essentielle

¹ Michael North, *The Final Sculpture. Public Monuments and Modern Poets*, op. cit., p. 21

² Maurice Agulhon souligne qu'au XIX^e siècle, en France, jusque 1914, la sculpture publique fut l'apanage de la gauche républicaine. *Les Métamorphoses de Marianne, L'imagerie et la symbolique républicaine de 1914 à nos jours*, Flammarion, 2001, p. 47. La droite dut à son tour se mettre à statufier, mais c'était là aller contre ses tendances profondes. Maurice Agulhon montre que la philosophie de l'homme de droite se sent mal à l'aise dans l'entreprise monumentale. Le régime de Vichy porta effectivement l'estocade à la statuomanie française. *Histoire vagabonde I, Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Gallimard, 1988, p. 149-153.

³ Michael North, *The Final Sculpture*, op. cit., p. 20-21 et p. 38.

⁴ Pierre Schneider, *Un moment donné*, op. cit., p. 29. La *Borne de frontière*, peut-être inspiré par la cession des territoires roumains à l'Union soviétique, ne fut hélas jamais dressée *in situ*.

des monuments : ils sont les protecteurs de ceux qui les érigent, ils veillent sur les lieux où ils se dressent et sur ceux qui y passent. Loin d'être des formes impassibles, ils se laissent toucher par le monde qui les entoure, et agissent dessus en retour. La poésie fait de ces monuments en forme de fondations les contreforts et les remparts de l'édifice social. C'est ainsi qu'elle actualise dans le présent les forces dynamiques de l'origine.

B. Renforcer l'édifice

1. Remparts contre la détresse : force des monuments en temps de guerre

La récurrence des poèmes qui animent les monuments afin de leur confier la protection d'une société en danger mérite d'être scrutée avec attention. Avec ces figures de protecteurs, c'est le cœur même de l'entreprise monumentale qui est en jeu. Qu'est-ce qu'un monument en effet, si ce n'est un dispositif figural et imaginaire qui partage le même espace que les hommes, qui participe à l'espace quotidien, et qui prétend modifier activement le monde qui l'enveloppe ? Lorsque la littérature anime le monument pour en faire un protecteur, il y va de bien plus que de la simple résurgence de superstitions ou de motifs folkloriques, même s'il est indéniable que nombre des textes étudiés ici s'enracinent dans un folklore essentiel à la compréhension des lieux et à la conscience que les peuples ont d'eux-mêmes. Le motif du monument protecteur traverse la hiérarchie des formes et des genres. Il surgit aussi bien dans la littérature la moins élaborée que dans la poésie la plus ambitieuse et la plus exigeante. Son enjeu consiste à faire du monument une force agissante, pouvant transformer la vie et le monde. C'est aussi, consciemment ou non, pour un certain nombre d'auteurs, une manière d'aborder une question primordiale. Quel rôle l'art doit-il jouer dans la société ? Que pouvons-nous attendre de l'art ? La réponse apportée par le large XIX^e siècle manifeste un optimisme indéfectible : l'art a pouvoir de salvation. De tels poèmes proclament qu'il y a bel et bien un art public, dévoué à la société qui l'instaure. Ces poèmes ne maintiennent pas l'œuvre d'art, l'image, le dispositif figural hors de l'existence, dans un champ étanche ou autonome, clôturé sur lui-même et en rupture avec le monde, mais ils montrent au contraire que l'art et la vie, entrelacés, coprésents dans le même espace, exercent l'un sur l'autre une emprise et un impact.

Chaque ville, chaque contrée possède ainsi ses protecteurs de métal ou de pierre, autour desquels les légendes fleurissent. À Londres, le *Richard Cœur de Lion* qui fut sculpté par Carlo Marochetti et érigé devant le Parlement en 1860 veille sur la cité et sur l'Angleterre. Une bombe toucha Old Palace Yard durant la Seconde Guerre mondiale. L'épée brandie par le roi se tordit, le piédestal fut troué, mais le monument demeura peu ou prou intact. Nombreux furent ceux qui y virent un signe du destin de l'Angleterre : la guerre blesserait peut-être le pays, mais celui-ci survivrait, conservant son honneur et sa droiture, protégé par le monarque indéfectible. Quant à l'antique monument équestre de Marc-Aurèle il ne se fait

pas seulement le gardien de Rome, mais il veille sur l'ordre de l'univers : face au monument, Brodsky rappelle, dans son « Hommage à Marc-Aurèle » que « Les Romains, superstitieux, comme tous les Italiens, affirment que lorsque le Marcus de bronze touchera terre, ce sera la fin du monde » (« The Romans , superstitious like all Italians, maintain that when the bronze Marcus hits the ground, the end of the world will occur¹ »). Le monument incarne la *durée d'une civilisation*.

Le monument représente donc volontiers un *protecteur du peuple*, comme l'attestent les traditions orales et la littérature folklorique. Ainsi est-ce le cas du *Jean Bart* de David d'Angers, érigé à Dunkerque. Le fameux corsaire, lors de la bataille du Texel, détourna un convoi de blé venu de Pologne et de Russie pour le ramener vers la France. À Paris, grâce à cette capture, le prix de cette céréale passa de trente livres le boisseau à trois livres, ce qui sauva de la disette la population. La tradition fait donc de Jean Bart, figure qui échappe aux institutions et à la hiérarchie, un défenseur du peuple, protégeant les pauvres. La troisième strophe de la « Cantate à Jean Bart », entonnée par deux cents chanteurs, lors de l'inauguration du monument le 7 septembre 1845, expose clairement la *permanence* de ce rôle de protecteur à travers les temps. Le monument doit continuer l'œuvre de celui qu'il représente après sa mort. Il ne cesse jamais de vouloir défendre (le verbe est à la rime) le territoire naguère protégé :

Découvrons-nous, sculpté par le génie,
Jean Bart revit dans ce bronze éloquent.
Et toi, qui fus l'idole de sa vie,
Son glaive encore, ô France te défend.
Si l'ennemi qui pâlit à sa vue
Dans son délire osait nous outrager,
Du piédestal qui porte sa statue,
Il descendrait, armé pour nous venger².

L'unisson du chœur dote ici le « nous » d'une épaisseur concrète, et incarne la dimension collective essentielle fondée par le monument, n'en faisant point une vaine figure de rhétorique. C'est toute la société qui s'exprime par la bouche des chanteurs.

Un étrange poème d'Émile Bergerat, témoigne, dans le contexte de la défaite subie par la France contre la Prusse en 1870, de la propension des statues à se transformer en protectrices du territoire national. Il s'agit de « La Nuit de Versailles, poème populaire », paru en 1871. Dès son sous-titre, ce texte affiche son désir de s'adresser au plus grand nombre, en enveloppant les couches les plus humbles de la société. Il s'agit de donner au peuple un poème qui lui est propre. Dans le terme « populaire » peut-être faut-il aussi entendre une

¹ Joseph Brodsky, « Homage to Marcus Aurelius », *op. cit.*, p. 279-280.

² Joseph Fontemoing, *Cantate à Jean-Bart, dédiée à son altesse royale le Prince de Joinville*, musique de David Riefenstahl, 1845 (sans indication d'imprimeur). Le texte et la musique sont cités notamment dans Jean Denise, *Carnaval Dunkerquois*, Dunkerque, Westhoek, 1984, p. 275 pour la musique et p. 276 pour les paroles. « La Cantate à Jean Bart » continue d'être chantée avec ferveur à Dunkerque, et fait office d'hymne des carnavaliers.

nuance patriotique : ce poème français est celui de tout un peuple¹. Enfin l'inspiration populaire, aux antipodes d'une sophistication artificielle, portera vers la vérité. Le poème raconte l'arrivée des Prussiens au palais de Louis XIV pour signer le Traité de la galerie des glaces – humiliation terrible pour la France². Ce texte, qui n'est pas dépourvu d'humour, se situe à la croisée de deux traditions antagonistes. D'une part, on y retrouve la veine fantastique et horrifique de la « nuit au musée » qui nourrit bien des nouvelles, puis, à partir du XX^e siècle le cinéma d'horreur. D'autre part, Bergerat s'inspire aussi peut-être d'une tradition toute différente, et infiniment plus prestigieuse, celle du « songe » que l'on rencontre dans l'œuvre de La Fontaine. Dans *Le Songe de Vaux* puis dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* – le récit cadre de ce dernier texte se déroulant lors d'une promenade enchantée à Versailles – les châteaux classiques s'animent et révèlent leurs charmes. L'auteur toutefois transforme le songe gracieux en cauchemar : cauchemar pour les Français tout d'abord, car le poème dépeint l'arrivée des Prussiens dans le saint des saints de la civilisation française. Les grossiers soldats ennemis profanent l'art français et son raffinement. Les ombres de Racine, Molière, Boileau, et de La Fontaine, fuient d'épouvante en bouchant leurs oreilles pour ne pas entendre l'empereur Guillaume prononcer « Ich, Da, Mein Gott ». Mais cauchemar pour les Prussiens aussi. En effet, l'empereur allemand s'assoit sur le trône des rois de France et s'endort. Il voit alors dans un songe terrible, tempête sous un « crâne endormi³ », toute l'histoire de France se dérouler glorieusement sous ses yeux. Les grandes scènes de batailles sont à nouveau jouées sous ses yeux horrifiés, et les statues de Versailles s'animent pour mieux y participer :

La Bataille était rude et paraissait renaître !

Tout à coup, secouant pour des labeurs nouveaux
 Cette barbe du temps dont elles sont vêtues,
 Il vit confusément se mouvoir les statues !...
 – Apollon, du regard dirigeant ses chevaux; [...]
 Et Neptune, qu'emporte un quadrigé marin,
 Et tous les dieux de marbre, et tous les dieux d'airain !
 Les demi-dieux sortaient aussi de leurs rocailles.
 Les Faunes chèvrepieds gambadaient belliqueux;
 Les Sirènes rampaient sur leurs anneaux d'écailles;
 Les Termes entraînaient leurs socles avec eux !
 Et tous ils combattaient dans leur jeune allégresse,
 Blancs sur la masse noire, et nus contre les coups;
 On eût dit qu'ils croyaient, en luttant avec nous,
 Qu'en défendant la France, ils prolongeaient la Grèce !...⁴

¹ Eugène Manuel faisait paraître exactement à la même époque ses *Poèmes populaires* (Michel Lévy Frères, 1871) composés de pièces écrites pour la plupart durant le siège de Paris. Le « poème populaire », recouvrant des contenus très différents, faisait presque office de genre.

² Émile Bergerat, « La Nuit de Versailles, poème populaire », *Poèmes de la Guerre, 1870-1871*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1871, p. 82-107. Merci à Florence Botello de nous avoir fait connaître ce texte lors du colloque « Ecrire la sculpture » organisé par Ivonne Rialland à Paris IV-Sorbonne en juin 2011. Voir Florence Bmm=otello, « Ecrire sur les sculptures de Versailles au XIX^e siècle », dans Ivonne Rialland (dir.), *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)*, Classiques Garnier, 2012, p. 263-281.

³ Émile Bergerat, « La Nuit de Versailles », *op. cit.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

CHAPITRE III

La clausule, attribuant des sentiments patriotiques aux statues mythologiques, rappelle en creux que celles-ci, bien qu'elles représentent des personnages grecs (ou romains), n'en défendent pas moins la France. Ainsi, c'est la civilisation toute entière, dans ce qu'elle a de plus ancien et de plus noble, qui se range au côté des Français pour les seconder dans leur combat. Marbre contre airain, blanc contre noir, l'animation des statues de Versailles contre celle de la statue impériale de Wilhelm, que l'Empereur se complâit à imaginer avant de s'endormir :

Rêve équestre, il ruait portant l'histoire en selle !
Il sentait, il croyait sentir, et Allemand,
Que l'airain le prenait tout vif jusqu'à l'aisselle ! [...]
Il se plaçait en bronze aux quatre coins du globe
avec quatre chemins l'indiquant sur un pieu !¹

La statue équestre sacrilège est symboliquement vaincue. Les dieux versaillais reçoivent en effet l'aide d'un adjuvant inattendu :

Et, dans l'obscurité d'un feuillage tremblant,
L'œil de Wilhelm heurta quelque chose de blanc ! ... [...]

Et tenace ! La forme entrevue émergea,
Belle comme Apollon, nerveuse comme un nègre :
Un esclave accroupi, mais se dressant déjà ! ... [...]
« – Voici

« Qui m'agace, songeait le roi ; je m'en méfie !
« Les obus de Trochu viendraient-ils jusqu'ici ?
« Krupp m'aurait-il induit en erreur sur Reffye? »

Et Wilhelm écarta les plis de son manteau,
Et, décuplant sa vue à l'aide d'un binocle,
Il vit à lui venir, aiguisant son couteau,
L'esclave magnifique accroupi sur son socle ! ...
« – Ce Dieu, murmura-t-il, se trompe de chemin !
« La bataille est là-bas ! Il vient en sens contraire ! »
Mais l'esclave venait toujours, et sans distraire
Les yeux de ce couteau qui grinçait dans sa main :
« – À qui donc en veut-il, fit le Porte-couronne, [...]
Holà ! réveillez-moi ! ce marbre me fait peur ! ... »
L'esclave était debout près de lui, l'œil austère :
Il prit l'homme aux cheveux, et le couteau brilla ! ...
« Qui donc es-tu ? gémit Wilhelm. » – « Le prolétaire ! »
Et, la gorge saignant encore, il s'éveilla !²

Dans une note, Bergerat précise alors :

Je pense que le lecteur aura facilement reconnu dans cette statue le rémouleur antique, dont il existe une remarquable copie à Versailles, dans le parterre du nord. Par une coïncidence, d'ailleurs prévue, on conte qu'elle était la statue favorite de Louis XVI ; le brave homme ne manquait jamais d'aller l'admirer en silence toutes les fois qu'il descendait aux jardins. La plus grande joie du hasard est de se déguiser en prophétie. Ainsi soit-il !³

La statue – statue de bronze et non, comme le prétend Bergerat, de marbre – connue sous le

¹ *Ibid.*, p. 89-90.

² *Ibid.*, p. 104-105.

³ *Ibid.*, p. 107

nom du *Rémouleur* est l'œuvre de Giovanni Battista Foggini (1652-1725, fig.4). Elle fut fondue par Balthazar Keller en 1688. Elle représente un homme nu, assis pour effiler le couteau que « l'esclave » plante dans la gorge de Guillaume. L'intérêt de la fable patriotique de Bergerat provient de la superposition des deux revanches qu'il annonce, celle des Français sur les Allemands et celle du peuple sur les empereurs. Le vers « Belle comme Apollon, nerveuse comme un nègre » rend compte de la double nature de ce Rémouleur, à la fois dieu, puisque statue, et esclave. Dans une stratégie de valorisation de l'histoire française dans tout son ensemble, Louis XVI est devenu un « brave homme ». Le conflit opposant le peuple au pouvoir royal est donc déplacé hors du champ de la Révolution française et reporté sur l'histoire actuelle. Avec l'irruption inattendue dans ce contexte mythologisant, du terme de « prolétaire », ce conflit s'énonce désormais en termes marxisants : l'empereur prussien, myope, pleutre et ridicule, est vaincu par le prolétaire qu'il considère comme un « Dieu ». Le sous-titre « poème populaire » prend alors tout son sens : le poème donne la victoire au peuple sur ces oppresseurs abjects. Il affirme la toute puissance des plus pauvres. Comme cet esclave rémouleur – frère des mascarons hugoliens que Bergerat, en 1871, ne pouvait pas connaître¹ – le peuple accroupi finit par se redresser pour avancer d'un pas implacable. Avec lui, l'histoire est en marche.

Ce qu'il faut enfin retenir des vers de Bergerat, c'est que, dans le contexte de la défaite de 1870, toute statue se voyait dotée de l'efficace propre aux monuments. Ni les dieux versaillais, ni le rémouleur, ne sont, à proprement parler des monuments. Il leur manque pour cela l'essentiel : ils ne font référence à aucun événement historique. Ils sont simplement destinés à orner les lieux. Toutefois, ces statues assument vigoureusement le rôle de défenseurs, de protectrices du territoire national, elles doivent à leur tour inspirer des vertus patriotiques et belliqueuses à leurs regardeurs. Elles sont en cela semblables aux monuments parisiens qui commençaient à peine, en 1871, à être érigés et qui fleurirent au début de la III^e République dans l'espoir de redonner confiance et fierté à une nation humiliée. Lorsque Bergerat écrit, il est encore trop tôt pour que ce programme sculptural ait pu être mis en œuvre. Son poème s'y substitue provisoirement, confiant la violente mission monumentale aux anciennes statues ornementales. André Suarès inventera de son côté vers 1910 une armée de statues tueuses, qui, pour accomplir leur rôle de protectrices contre l'ennemi se changent littéralement en armes :

Quand il l'a fallu le mausolée d'Hadrien est devenu le château Saint-Ange. Et du haut de la tour, n'ayant plus d'armes, plus de tuiles, plus d'huile bouillante, nous nous sommes fait des maillets des statues de bronze et marbre pour assommer les barbares. Que ne fut-il assez innombrable, ce beau peuple des statues pour nous permettre de vous tuer jusqu'au dernier².

Ces textes dessinent le champ privilégié de la protection exercée par les monuments. Ils exercent avant tout une défense militaire. Antoine Bourdelle, réfléchissant à la conception de

¹ Si « La Révolution » de Hugo date de 1857, *Les Quatre Vents de l'Esprit* ne parurent qu'en 1881.

² André Suarès, « Aux Portes », *Rome* [1910], édition de Robert Parienté, Calmann-Lévy, 1998, p. 165.

son monument au général Alvear, héros de l'indépendance argentine, donne ainsi au piédestal la forme de fortifications¹.

Les monuments élevés à la gloire des soldats se mettent en mouvement dans un élan d'animisme civique. Le sursaut vital de l'effigie remuant soudain ne parle pas du triomphe de l'art, du succès de la *mimesis*, mais de l'hégémonie du peuple, de la cité, de la patrie, et de la société. Toutes les énergies, toutes les forces qui tendent la vie sont ainsi versées au service de ces entités considérées comme suprêmes. Tout doit contribuer à la survie, à la permanence, à la durée des sociétés. Une allégeance réciproque unit en effet les communautés et leurs monuments. De même que la *cité* ou la *patrie* dédie à son protecteur une statue (« À Jean Bart / la ville de Dunkerque » lit-on sur le piédestal du corsaire, fig.5), de même le monument doit-il secourir sa ville ou sa patrie.

La poésie de Victor Hugo confirme cette prééminence de l'animisme civique. Chez ce dernier, les monuments protecteurs par excellence sont les soldats de Napoléon, sculptés en bas-relief dans le bronze de la Colonne Vendôme. L'œuvre hugolienne anime l'armée napoléonienne par trois fois : dans l'ode « À la colonne de la place Vendôme » (1827) publiée dans les *Odes et ballades*, dans le poème « À la colonne » écrit en 1830 et publié dans *Les Chants du crépuscule* (1835), et enfin dans « À l'Arc de Triomphe », publié dans *Les Voix intérieures* (1837). Le texte de 1830 prend passionnément parti pour le rapatriement des cendres de Napoléon afin qu'elles soient ensevelies sous la Colonne Vendôme. Il fut rédigé quelques jours après les délibérations à la Chambre concernant cette question². De poème en poème, les mêmes détails sont repris, amplifiés et transformés. L'Ode de 1827 s'interroge sur la raison poussant l'armée de bronze à s'animer, question cruciale qui charpente le poème :

Qu'est-ce donc ? — Et pourquoi, bronze envié de Rome,
Vois-je tes légions frémir comme un seul homme ? [...]
Qui donc a réveillé ces ombres immortelles,
Ces aigles qui, battant ta base de leurs ailes,
Dans leur ongle captif pressent leur foudre éteint ?

III

Je comprends : — l'étranger, qui nous croit sans mémoire,
Veut, feuillet par feuillet, déchirer notre histoire,
Écrite avec du sang, à la pointe du fer. —
Ose-t-il, imprudent ! heurter tant de trophées ?
De ce bronze, forgé de foudres étouffées,
Chaque étincelle est un éclair !³

¹ La conception du monument au général Alvear occupa Bourdelle de 1913 à 1927. Penelope Curtis relève dans ses archives les notes suivantes, accompagnées de croquis : le piédestal « s'approfondit dans ma conception d'ensemble – soit en vrai fossé de guerre ce qui donnerait fort grand air à l'esprit de tout, soit en léger simulacre de fossé, une sorte de sol creux en dalles de granit d'une trentaine de centimètres ». Penelope Curtis « Édifier le monument : construire ses archives », dans Juliette Laffon, Penelope Curtis, Antoinette Le Normand-Romain, *La Mémoire à l'œuvre, les archives Antoine Bourdelle, op. cit.*, p. 19.

² Le poème est précédé de ces quelques mots : « Plusieurs pétitionnaires demandent que la Chambre intervienne pour faire transporter les cendres de Napoléon sous la colonne de la place Vendôme. // Après une courte délibération, la Chambre passe à l'ordre du jour. // (CHAMBRE DES DEPUTES – séance du 7 octobre 1830) » Victor Hugo, « À la Colonne », *Les Chants du crépuscule, Œuvres poétiques t. I, op. cit.*, p. 825.

³ Victor Hugo, « À la Colonne de la place Vendôme », *Odes et ballades, Ibid.*, p. 397.

CHAPITRE III

En 1835 dans *Les Chants du crépuscule* le rôle protecteur de la Colonne s'affirme. Elle protège dorénavant non seulement contre les menaces extérieures mais contre celles venant de l'intérieur c'est-à-dire contre les guerres civiles. Ce sont tout d'abord les ossements de Napoléon eux-mêmes, qui protègent activement la cité. Ces os inspireront les cœurs des Parisiens, les guidant dans les difficultés, et la grandeur de Napoléon se propagera à chacun :

Pourtant, c'eût été beau ! – Lorsque, sous la colonne,
On eût senti présents dans notre Babylone
Ces ossements vainqueurs,
Qui pourrait dire, au jour d'une guerre civile,
Ce qu'une si grande ombre, hôtesse de la ville,
Eût mis dans tous les cœurs !¹

En 1819, dans l'ode sur « Le Rétablissement de la statue de Henri », apparaissait déjà l'idée d'un monument révélatif, dans des circonstances exceptionnelles, son efficace consistant à modérer les factions et à protéger le peuple contre ses propres débordements :

Souvent, lorsqu'en l'horreur des discordes civiles,
La terreur planait sur les villes,
Aux cris des peuples révoltés,
Un héros, respirant dans le marbre immobile,
Arrêtait tout à coup par son regard tranquille
Les factieux épouvantés².

À côté de ces premiers textes, le poème des *Voix intérieures* présente une très forte évolution. Désormais, l'animation de l'armée sculptée survient sans raison. Il ne s'agit pas d'une réaction à des circonstances périlleuses, mais d'un prodige accompli comme par « un noir magicien » « d'un âge fabuleux ». Le poème noue les différentes temporalités, et il annonce que, face à la Colonne et à l'Arc de Triomphe, le passant de l'avenir observera un retour aux prodiges antiques. Il verra :

Et ses soldats de cuivre et tes soldats de pierre
Ouvrir subitement leur pesante paupière !
Et tous s'entre-heurter, réveil miraculeux !
Tels que d'anciens guerriers d'un âge fabuleux
Qu'un noir magicien, loin des temps où nous sommes,
Jadis aurait fait marbre et qu'il referait hommes !
Alors l'aigle d'airain à ton faite endormi,
Superbe, et tout à coup se dressant à demi,
Sur ces héros baignés du feu de ses prunelles
Secouera largement ses ailes éternelles! [...]
Tous, poussant au combat le cheval qui hennit,
Le drapeau qui se gonfle et le canon qui roule,
A l'immense mêlée ils se rueront en foule !³

Le moment de l'animation est décrit avec une richesse absente auparavant. La labiale [b], amplifiée par la répétition de la consonne [p] (les soldats « Ouvrir[ont] subitement leur

¹ Victor Hugo, « À la Colonne », *op. cit.*, p. 830. Le poème affirme ensuite que si l'étranger avait osé envahir la France, les os eussent germé, un peu à la manière des dents du dragon de Cadmos, pour donner naissance à une nouvelle armée.

² Victor Hugo, « Le Rétablissement de la statue d'Henri IV » [février 1819], *Odes et Ballades*, *op. cit.*, p. 310.

³ Victor Hugo, « À l'Arc de triomphe », *Les Voix intérieures*, *Œuvres poétiques t. I*, *op. cit.*, p. 947-948.

pesante paupière ! ») confère au « réveil miraculeux » son caractère solennel. Ainsi l'œil du passant de l'avenir regardera l'œil des statues se faire regard, moment où s'accomplit le mystère. L'animation des soldats, et c'est là que réside la beauté du poème de 1837, est devenue la manifestation du sacré. L'homme ne peut plus alors apporter de réponse à la question qui, en 1827, recevait une réplique péremptoire. Il n'est plus du ressort humain de sonder le monument :

D'où viendra ce réveil ? d'où viendront ces clartés ?
 Et ce vent qui, soufflant sur ces guerriers sculptés,
 Les fera remuer sur ta face hautaine
 Comme tremble un feuillage autour du tronc de chêne ?
 Qu'importe ? Dieu le sait. Le mystère est dans tout¹.

L'agressivité des textes précédents s'est atténuée. Les bas-reliefs ne s'animent plus par désir de vengeance contre les ennemis de la France. Ils se réveillent désormais sous l'influence d'un vent immatériel, impalpable et indéfinissable, souffle divin et manifestation des forces du cosmos. Le monument s'est ouvert à une participation du monde et de la nature.

Avec la Première Guerre mondiale, les monuments cesseront peu à peu de se faire les protecteurs des hommes. De manière très spectaculaire, dans la littérature française, ils deviennent au contraire leurs assaillants². Le motif de la protection des hommes par les monuments perdure dans d'autres littératures. En 1916, il est repris un poème de Carl Sandburg, intitulé « Bronzes », recueilli dans les *Chicago Poems*, mais cette fois pour être inquiété et déstabilisé. La scène se déroule durant la Première Guerre mondiale, tandis que la nouvelle des morts de l'Yser, dans les tranchées belges, atteint l'Amérique. Les monuments de Lincoln Park, à Chicago, se transforment alors en soldats pour participer, de loin, aux combats et défendre le droit et la liberté. Dans ce poème empreint de délicatesse, les guerriers de bronze se caractérisent désormais par leur impuissance et leur fragilité.

Bronzes

I

The bronze General Grant riding a bronze horse in
 Lincoln Park
 Shrivels in the sun by day when the motor cars whirr
 by in long processions going somewhere to
 keep appointment for dinner and matinees and
 buying and selling
 Though in the dusk and nightfall when high waves are
 piling
 On the slabs of the promenade along the lake shore
 near by
 I have seen the general dare the combers come closer
 And make to ride his bronze horse out into the hoofs
 and guns of the storm.

Bronzes

I

Le Général Grant chevauchant en bronze un cheval de
 bronze à Lincoln Park
 Se ratatine au soleil le jour quand les automobiles
 vrombissent tout autour en longues processions
 allant honorer leurs rendez-vous à des dîners et
 des matinées et acheter et vendre
 Mais dans le crépuscule et à la nuit tombante lorsque de
 hautes vagues s'empilent
 Sur les dalles de la promenade de la rive du lac tout
 près de là
 J'ai vu le général défier les rouleaux de venir plus près
 Et diriger son cheval de bronze droit dans les galopades
 et fusillades de l'orage.

¹ *Ibid.*, p. 947.

² Voir en particulier les roman de Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des statues* (1932), et la nouvelle de Marcel Brion « Les Statues » (1939). Voir notre étude de ces textes, *infra*, chapitre VI.

II	II
I cross Lincoln Park on a winter night when the snow is falling.	Je traverse Lincoln Park par une nuit d'hiver alors que la neige tombe.
Lincoln in bronze stands among the white lines of snow, his bronze forehead meeting soft echoes of the newsies crying forty thousand men are dead along the Yser, his bronze ears listening to the mumbled roar of the city at his bronze feet.	Lincoln se tient en bronze entre les lignes blanches de la neige, son front de bronze rencontrant les échos assourdis des vendeurs de journaux qui crient quarante mille morts le long de l'Yser,
A lithe Indian on a bronze pony, Shakespeare seated with long legs in bronze, Garibaldi in a bronze cape, they hold places in the cold, lonely snow to-night on their pedestals and so they will hold them past midnight and into the dawn.	Un Indien agile sur un poney de bronze, Shakespeare assis avec ses longues jambes de bronze, Garibaldi dans une cape de bronze, ils tiennent leur place dans la neige froide et solitaire cette nuit sur leurs piédestaux et ainsi la tiendront-ils, passé minuit et jusqu'à l'aube ¹ .

Le lecteur, à première vue, pourrait trouver qu'un tel poème relève de l'enfantillage. Certains contemporains voyaient en Sandburg le nouveau Walt Whitman, d'autres, comme par exemple Wallace Stevens, le tenaient en piètre estime. La popularité dont Sandburg jouissait de son vivant a décliné depuis, au point qu'on ne se souvient peut-être plus que d'un unique poème, « Chicago » (1916), dont quelques vers sont demeurés fameux : « Hog Butcher for the World / [...] Stormy, husky, brawling, / City of the Big Shoulders »². Pourtant, à la lueur des poèmes évoqués préalablement, se révèle la subtilité que montre Sandburg quand il déplace et transforme les motifs de ses prédécesseurs. Ainsi, lorsque le poème retrouve la constante anthropologique de l'héroïsme de l'airain, comme le suggère le titre, c'est pour l'infléchir : les monuments sont toujours synonymes de vaillance, mais ils signifient désormais moins la force que la vulnérabilité.

En dépit de sa naïveté apparente, cette évocation de la guerre engage des enjeux cruciaux. Sandburg médite sur les choix éthiques du monde dans lequel il vit. Il demande ce que peut l'image dans le monde. Il cherche à déterminer dans quelle mesure le monument peut s'ouvrir au monde pour y participer³. Un tel poème repose sur une disproportion des fins et des moyens. Comme souvent, Sandburg accomplit beaucoup avec peu et engage des moyens très simples : une candeur presque enfantine, un animisme puéril, dans un monde épuré en noir, blanc et gris, où les bronzes se découpent sur la neige. Dans ce monde de contrastes, les statues vivent deux existences différentes, en clair et en obscur, selon qu'il fait jour ou qu'il fait nuit. Ici Sandburg (1878-1967) et Cocteau (1889-1963) se rejoignent alors

¹ Carl Sandburg, « Bronzes », *Chicago Poems* [1916], *Complete Poems op. cit.*, p. 27. Traduction française : C.G. Pour la traduction de Thierry Gillybœuf voir *Chicago Poems, op. cit.*, p. 142-143.

² Carl Sandburg, fils d'émigrants suédois, construisit une image de lui-même où il se donnait comme un autodidacte, chantre de Chicago, comme une sorte de cheminot errant (*hobo*), poète du peuple, animé d'une croyance indéfectible en l'homme, musicien et conteur profondément américain, comme veulent le montrer les contes des *Rootabaga Stories, American Fairy Tales* (1922-1929). La réalité diffère quelque peu de cette image de marginal : il remporta deux fois le Prix Pulitzer, pour ses *Complete Poems* (1950) et pour son énorme biographie d'Abraham Lincoln, et il épousa Lillian Steichen, sœur du photographe Edward Steichen. Ce fut avec ce dernier qu'il organisa en 1955 pour le MoMA l'exposition de photographies « The Family of Man », rassemblant plus de cinq cents images de divers auteurs pour célébrer la dignité de l'homme, la paix et l'égalité. Notons enfin que par ses liens avec Steichen, Sandburg entrait indirectement en contact avec Rodin, auquel il consacra au moins un poème, « The Walking Man of Rodin » (1916).

³ Sandburg aborde à nouveau cette question en 1928 dans le poème intitulé « Lavender Lilies » *Complete Collected Poems*, p. 387). La réponse qu'il apporte est bien plus pessimiste. Voir *infra*, chapitre VII.

que rien ne permet de penser que ces deux contemporains aient connu leurs œuvres mutuelles ou se soient accordé le moindre crédit. Pourtant Cocteau travaille aussi de son côté à révéler l'existence secrète des statues qui se déploie entre le crépuscule et l'aube¹.

Le poème de Sandburg peut se lire au prisme de l'allègement : la rhétorique massive, pompeuse et belliqueuse, jusqu'alors déployée par ses prédécesseurs, s'évapore soudain. Ici, nulle prétention au sublime, mais au contraire une profonde humilité de ton et de forme. Cet écart soudain provient notamment de l'emploi d'un lexique dépourvu de toute grandiloquence, très proche de la langue parlée, et d'une syntaxe épousant le rythme de l'oralité, comme le font par exemple les enroulements et énumérations de la première partie, constituée d'une seule longue phrase. Le poème se contente d'un locuteur modeste, simple support de perception. Son regard se pose sur les monuments pour mettre en valeur l'étrangeté de leur présence, tout en suggérant que certains détails en sont quelque peu incongrus. Tout demeure tacite, rien n'est affirmé et il revient alors au lecteur d'accomplir une interprétation dynamique du poème afin d'en mieux comprendre les enjeux. Cet allègement entraîne la disparition des certitudes assertives que manifestent des auteurs patriotiques comme Déroulède, Bergerat ou Delville. Avec la légèreté, vient alors la fragilité. Auparavant, la littérature qui célébrait le triomphe d'un monument, conférait à celui-ci un sens unique, qu'elle imposait de force au regardeur. Dans les nombreux poèmes où il met en scène des monuments, Sandburg ne procède jamais ainsi. Il fait entrer le monument et son poème dans l'ère de l'incertitude.

« Bronzes » se déroule au rythme des pas d'un locuteur arpentant des lieux qui lui sont familiers, les rives du Lac Michigan et le Lincoln Park. Les prédécesseurs de Sandburg posaient un regard statique sur un unique monument, le lestant de toutes les vertus patriotiques. Sandburg, qui valorise au contraire sans cesse le mouvement², crée quant à lui un réseau mobile de monuments et de statues disparates, créant des voisinages saugrenus. Il n'y a pas un seul monument, imposant de toutes ses forces sa monosémie, mais plusieurs statues, qui se complètent les uns les autres, ouvrant le pluriel des significations hétérogènes. Est-il compagnons plus improbables que Shakespeare d'une part, dont la présence indique qu'un noble combat ne saurait se passer des puissances poétiques de la création, et que ce souple Indien d'autre part, qui incarne les forces de la nature ? Sandburg suggère ici que celui dont le peuple fut méprisé et décimé est égal au Barde d'Avon. Les prédécesseurs de Sandburg chantaient des guerriers ; Sandburg leur adjoint des hommes politiques et un écrivain, champions de causes justes. Les monuments de l'Indien et de Garibaldi font explicitement

¹ Voir par exemple le poème « Le Cavalier de bronze » qui repose sur une opposition structurante entre le jour et la nuit : « Tout le jour c'était pigeon vole / Mais la nuit l'illustre statue / Quitte son cheval et tue... ». Jean Cocteau, « Le Cavalier de bronze », *Gondole des morts* [1959], *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1000.

² L'une des définitions de la poésie que Sandburg propose est la suivante : « La poésie est un arrangement cinétique de syllabes statiques » (« Poetry is a kinetic arrangement of static syllables »). « Tentative (First Model) Definitions of Poetry », *Good Morning, America, Collected Poems*, *op. cit.*, p. 319.

référence à la paix, le premier, étant intitulé *A Signal of Peace*¹, et le second portant inscrit sur son socle la devise suivante : « Guerreggio per redimere e non per conquistare » (« Il fit la guerre pour affranchir et non pour conquérir »)². Le motif de la participation au combat par des monuments formant un bataillon cosmopolite s'abstrait, chez Sandburg, de tout nationalisme. Si les monuments se transforment en soldats, c'est pour protéger la démocratie, de l'autre part de l'océan et non plus pour défendre un territoire leur appartenant en propre. En 1916, les États-Unis n'étaient pas encore entrés en guerre contre l'Allemagne. Les monuments de Lincoln Park, dans leur désir de combattre, anticipent le déroulement des événements historiques.

Désormais les monuments ne sont plus investis de toute-puissance. Ils n'apportent plus, de manière providentielle, la salvation en réponse à la détresse d'un peuple démuni. Ils sont devenus vulnérables, voués le jour à l'impuissance, n'accomplissant que des efforts dérisoires la nuit. Cette vulnérabilité se manifeste dès l'irruption du premier verbe conjugué, « shrivels », terme au large spectre sémantique qui condamne le monument à se rétracter sur lui-même, menacé par les voitures vrombissantes ou les vagues du lac. Ce verbe, qui indique un processus de dessèchement, suggère que Grant, ancien héros de la Guerre de Sécession est en train de vieillir (fig.7). Par opposition aux voitures, il est devenu suranné. Dans son acception psychologique, « to shrivel » indique aussi la retombée de l'élan, de la volonté et du désir, affaissement qui s'accompagne d'un sentiment de déchéance. Éclate alors l'ambiguïté de Sandburg face aux monuments : tout en les considérant le plus souvent avec bienveillance, tout en célébrant le charme de leur présence, il réduit fréquemment, comme ici, leur efficace, et parfois leur dénie tout utilité.

« Bronzes » semble s'inscrire dans la tradition des textes qui animent les statues pour les lancer au combat. Pourtant il n'y a pas de pleine et franche mise en mouvement : Grant se racornit, lance un défi aux vagues, tente d'orienter son cheval vers la tempête, Lincoln, Shakespeare, Garibaldi, et l'Indien demeurent arrimés à leur piédestal (fig. 8 à fig. 11). Deux ans plus tôt, en 1914, dans un terrible poème célébrant la propagation de l'agressivité au monde entier, Maïakovski faisait déjà du piédestal des guerriers l'entrave les emprisonnant : « Les généraux de bronze sur leurs socles à facettes / priaient « Brisez nos chaînes et nous irons ! » (« Бронзовые генералы на граненом цоколе / молили: « Раскуйте, и мы

¹ Cyrus Edwin Dallin, *A Signal of Peace*, 1889 (inauguré en 1894). Un chef indien, reconnaissable à sa coiffe, monté à cheval, tient à la main un long bâton orné d'une plume en signe d'intentions pacifiques. Ce bâton est un équivalent du drapeau blanc. En créant ses nombreuses statues d'Indiens, Dallin cherchait à exprimer son respect pour les autochtones. *A Signal of Peace* fut acheté pour orner Lincoln Park par un philanthrope de Chicago, le juge Lambert Tree (1832- 1910), qui estimait, selon ses dires, que les Indiens avaient été opprimés et détroussés par les agents du gouvernements, privés de leurs terres, abattus dans des guerres fomentées dans le seul but de les piller et de détruire leur race, jusqu'à ce qu'ils soient finalement submergés par la marée de population déferlant sans cesse de l'est. C'est dans un esprit de contrition que cette statue fut élevée à Chicago.

² Victor Gherardi, *Giuseppe Garibaldi Monument*, 1901.

подем !¹ »). Le socle, gravé de ses dates significatives, apparaît comme le lieu du passé, retenant le monument en arrière. Pour participer au monde, il faut s'en débarrasser. Paul Éluard en venait à la même conclusion dans la synthèse qu'il dresse à la fin de la célèbre enquête des surréalistes « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » (1933). Il y reproche aux monuments l'inutilité et la passivité que leur impose le socle les entravant. Les habitants des villes, dit-il

ont élevé partout des monuments et des statues sans se soucier aucunement de les mêler à la vie réelle, quotidienne de l'homme. [...] Les statues [...] sont sur des socles, ce qui leur enlève toute possibilité d'intervention dans les affaires humaines et réciproquement².

Chez Sandburg, les monuments, maintenus loin des combats par leur piédestal, ne peuvent alors accomplir qu'une seule tâche : garder ce piédestal et le défendre, comme s'il s'agissait de la portion d'un territoire attaqué par les Allemands. Défendre jusqu'à l'aube le piédestal et ses dates, c'est peut-être aussi défendre l'histoire des démocraties et leur héritage moral. Le poème transforme la façon dont la statue se dresse sur ce piédestal : elle *s'y* tenait (« to stand ») et maintenant elle *le* tient (« to hold »). Si la statue désire combattre, la seule tâche qu'elle puisse accomplir, c'est d'*être*, en imprimant à cet acte une tension pour lui donner une nouvelle consistance.

À quelle efficace les monuments peuvent-ils alors prétendre ? La réponse qu'esquisse « Bronzes » est la suivante : si les monuments, qui se tiennent en lisière du monde, ne parviennent plus à participer pleinement aux affaires des hommes, ils ne les délaissent pas pour autant. Leur efficace ne consiste plus à combattre mais à se mettre à *l'écoute* du monde.

La nuit des monuments de Lincoln Park offre le silence et la solitude nécessaires au déploiement d'une résonance. Le thème crucial de l'écoute se développe dans le poème à partir de la figure de Lincoln, incarnation du bien et de la bonté, auquel l'œuvre de Sandburg revient sans cesse avec admiration. Le rugissement de la ville remonte des pieds du monument à ses oreilles (« his bronze ears listening to the mumbled roar of the city at his bronze feet »). Le corps de Lincoln longe le bruit, le mesurant de toute sa longueur, l'embrassant. Il écoute les cris des vendeurs de journaux avec son front (« his bronze forehead meeting soft echoes of the newsies crying forty thousand men are dead »). Le siège de la pensée devient alors comme une nouvelle oreille. Dans l'écoute, le corps du monument, quitte toute passivité pour se porter dynamiquement à la rencontre du réel, ainsi que l'indique le verbe « to meet ». Le corps à l'écoute du monument, corps tout entier écoutant et transformé par cette écoute, se donne au bruit. Il en vibre peut-être, comme le suggère la reprise du mot « bronze » résonnant à chaque ligne de la deuxième partie du poème : les dix répétitions de ce

¹ Vladimir Maïakovski, « Война объявлена » [« Voïna obialena », 1914]. Traduction française : « La Guerre est déclarée », *Vers*, 1912-1930, édition bilingue, trad. Claude Frioux, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2001, p. 134-137.

² Paul Éluard, « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville », Enquête du 12 mars 1933, *Le Surréalisme au Service de la Révolution. Collection complète*, N° 6, [15 mai 1933], Paris, Jean-Michel Place Éditeur, 1976, p. 23.

mot (onze avec le titre) font entendre la propagation des ondes et des échos du monde à travers le corps métallique des monuments.

L'écart qui se creuse entre Sandburg et la plupart de ses prédécesseurs est ici décisif. Chez Victor Hugo, dans les trois textes consacrés à l'animation de la Colonne Vendôme, ou chez Émile Bergerat à Versailles, l'animation des statues ne constitue pas seulement un spectacle à regarder mais à écouter. Ces auteurs accordent une très grande importance à l'évocation des bruits. Ni chez Hugo, ni chez Bergerat toutefois, les monuments ne prêtent l'oreille au monde. Ce sont au contraire toujours les autres (le passant, Guillaume I^{er}, et, à travers eux, le lecteur) qui écoutent les monuments en train de s'animer. Chez Émile Bergerat, la dernière partie du poème fait entendre le grincement *en crescendo* du couteau qu'aiguise le Rémouleur pour le planter dans la gorge de Guillaume de Prusse.

En ce moment un bruit vague, indéfinissable,
Grinça, pareil au cri d'un talon sur le sable; [...]
Le bruit devint semblable au chant du grillon, aigre
Et tenace ! [...]
Wilhelm le regardait sans le voir, l'âme prise
Par le bruit grandissant, semblable à quelque brise
Soufflant dans le sifflet d'une porte !¹

Chez Hugo, un bruissement « sourd » ou « confus », à la limite de l'audible, complète toujours l'éblouissement provoqué par les fulgurances de la Colonne étincelante. Dès 1827, il écrivait :

Mais quoi ! n'entends-je point, avec de sourds murmures,
De ta base à ton front bruire les armures ?
Colonne !²

Ce bruissement revient en 1830. « Le pèlerin pensif, contemplant en extase / Ce débris surhumain » que constitue la colonne

Croir[a] entendre, en haut, dans tes noires entrailles,
Sortir du cliquetis des confuses batailles,
Des bouches du canon,
Des chevaux hennissants, des villes crénelées,
Des clairons, des tambours, du souffle des mêlées,
Ce bruit : Napoléon !³

Le bruit intérieur d'un cliquetis enfermé en de « noires entrailles » constitue la seule manifestation d'une animation demeurant invisible au passant, l'ampleur des combats menés n'étant que partiellement représentable. Enfin, dans le poème de 1837, le récit épique des combats s'achève sur une somptueuse évocation sonore, très riche de détails, avant que les cloches de Notre-Dame n'éclatent en un *Te Deum* :

Alors on entendra sur ton mur les clairons,
Les bombes, les tambours, le choc des escadrons,
Les cris, et le bruit sourd des plaines ébranlées,

¹ Émile Bergerat, « La Nuit de Versailles », *op. cit.*, p. 104-105.

² Victor Hugo, « À la Colonne de la place Vendôme », *op. cit.*, p. 396-397.

³ Victor Hugo, « À la Colonne », *op. cit.*, p. 830.

CHAPITRE III

Sortir confusément des pierres ciselées,
Et du pied au sommet du pilier souverain
Cent batailles rugir avec des voix d'airain.
Tout à coup, écrasant l'ennemi qui s'effare,
La victoire aux cent voix sonnera sa fanfare.
De la colonne à toi les cris se répondront.
Et puis tout se taira sur votre double front¹ ;

Seule une étroite constellation d'auteurs (Hawthorne, Verhaeren, William Moody) inverse cette situation et place le monument à l'écoute, préfigurant le destin que connaîtra l'ouïe chez Sandburg. Dans *Le Faune de marbre* (1860) de Hawthorne le monument élevé au pape Jules III sur la place de Pérouse tend ainsi une oreille bienveillante au monde :

And in the long, calm intervals, amid the quiet lapse of ages, the pontiff watched the daily turmoil around his seat, listening with majestic patience to the market cries, and all the petty uproar that awoke the echoes of the stately old piazza.

Dans les longs et paisibles intervalles de paix qui s'écoulaient au cours des âges, le pontife observait le tumulte quotidien autour de lui, écoutant avec une majestueuse patience les cris du marché, le vacarme sans importance que l'écho répercutait sur l'imposante et antique place².

Et en 1893, Verhaeren décrit le monument représentant un moine qui participe à la vie quotidienne des hommes et à leurs douleurs. Or si cette effigie peut s'ouvrir au monde, touchée par les prières humbles qui lui sont adressées, c'est précisément dans la mesure où elle est à l'écoute, comme le soulignent les trois derniers vers du poème :

On l'invoquait pour les fièvres et pour les peines,
On le fêtait en mai, au soir tombant,
Et les mères et les vieillards et les enfants
Venaient baigner leurs maux dans l'eau de sa fontaine. [...]

Il se perpétuait, près d'un portail roman,
En une image usée et tremblotante,
Qui écoutait, dans la poitrine
Haletante des tours,
Les bourdons lourds clamer au firmament³.

L'écoute est donc d'abord le fait d'images religieuses invoquées par les fidèles, et qui accomplissent des miracles par sollicitude pour l'espèce humaine. William Moody accomplit un basculement quand il creuse d'écoute les monuments représentant des soldats. Dans le poème, « An Ode in Time of Hesitation⁴ », trois mondes se dessinent : celui de la Boston de 1900, mercantile et égoïste ; celui du Colonel Shaw et de ses vaillants soldats, sur le bas-relief de Saint-Gaudens, dévolu à la justice et à la noblesse morale ; et enfin le monde terrible de la guerre lointaine, dans les Philippines, dont on ne perçoit que des échos étouffés. Ces mondes ne parviennent pas à se rejoindre les uns les autres, situation insupportable contre laquelle le locuteur se révolte. Sandburg dans « Bronzes » retrouve une tripartition similaire. La futilité

¹ Victor Hugo, « À l'Arc de Triomphe », *op. cit.*, p. 948.

² Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, *op. cit.*, p. 314. Traduction française : *Le Faune de marbre*, *op. cit.*, p. 294.

³ Émile Verhaeren, « Statue (Moine) », *Les Villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 97.

⁴ William Vaughn Moody, « « An Ode in Time of Hesitation », *op. cit.*, p. 646.

du monde moderne des automobilistes, dont l'existence, asservie à la vitesse, consacrée au profit et au plaisir, semble vouée à l'inessentiel contraste avec les valeurs en désuétude des héros de bronze, et avec la souffrance des soldats mourant en Belgique le long de l'Yser. Moody soulevait explicitement la question cruciale d'une perméabilité des statues à ce qui les entoure. Chez lui, le bas-relief n'est pas complètement clos sur lui-même, mais conserve le sens de l'ouïe, percevant vaguement les rumeurs de la vie. Sandburg s'approprie cette question, et l'aggrave pour faire de l'écoute par les monuments la pierre de touche d'une ouverture au monde. Tout se passe comme si une ligne de partage essentielle courait à travers la littérature. Ou bien le monument s'anime et le locuteur du poème l'écoute avec terreur, comme c'est le cas dans le « Cavalier d'airain » de Pouchkine. Ou bien au contraire, c'est le monument qui écoute ce qui l'entoure, dans un effort de tension et d'attention, montrant curiosité, souci, inquiétude et sollicitude pour le reste du monde en lisière duquel il se place.

Si l'écoute prédomine ici, alors que la vue joue un rôle déterminant dans tant d'autres textes du monument ou de la statue, c'est que ces deux sens ne disent pas une même disposition face au monde. La croisée des regards énonce le rapport que le monument engage avec son sujet regardeur. Or ce n'est pas la relation à l'individu qui est en cause chez Sandburg, mais un rapport infiniment plus vaste à l'univers : les cris des vendeurs de journaux ouvrent sur les combats en Belgique. Par l'écoute, et contrairement à ce qui se joue avec la vue, le monument perçoit quelque chose du monde par delà son espace immédiat. Le son que le monument recueille élargit l'espace restreint et menacé où il se tient, à un espace lointain, bien plus menacé encore. Dans l'écoute, le monde se creuse, se dilate et se ramifie. Jean-Luc Nancy souligne qu'être à l'écoute, c'est rechercher dans le son un sens non immédiatement accessible, et que c'est donc se tenir en bordure du sens, tendu vers une signification possible¹. Voilà pourquoi, face aux terribles nouvelles venant de Belgique, empreintes de l'inintelligibilité de l'horreur, les monuments se tiennent *à l'écoute*. Ils recherchent un sens qui se dérobe à eux. Les événements n'auront plus désormais de signification affermie, mais seulement un sens incertain, en perpétuel vacillement. Le monde a basculé dans l'irrésolu.

2. Le monument, gardien des heures ordinaires

Dans les exemples précédents, de texte en texte, une constante revient avec insistance : c'est lorsque surviennent les crises graves, dans les moments les plus indigents, que le monument sort de son impassibilité, et s'anime pour voler activement aux secours de ses protégés. Une petite constellation de textes fait toutefois apparaître que le rôle de protection du monument n'est pas réservé aux temps de misère. Elle révèle le rôle quotidien de monuments qui, avec constance, exercent une protection muette et immobile, une influence réelle mais subtile. Une ode de jeunesse de Victor Hugo, datant de 1819, l'un des premiers poèmes qu'il ait jamais publiés, énonce expressément cet agir ordinaire :

¹ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Galilée, 2002, p. 19 et 21.

CHAPITRE III

N'en doutez pas, l'aspect de cette image auguste
Rendra nos maux moins grands, notre bonheur plus doux ;

Désormais, dans ses yeux, en volant à la gloire,
Nous viendrons puiser la victoire ;
Henri recevra notre foi¹ ;

Voici révélée la mission confiée au monument : améliorer le sort de l'homme, l'enhardir, le rendre courageux non seulement pour la guerre, mais aussi contre l'usure des maux journaliers.

Si le monument doit se faire gardien des heures ordinaires, la question de la communauté de l'espace se fait déterminante. Rodin, en concevant *Les Bourgeois de Calais*, a proposé de supprimer leur socle afin de renforcer la proximité et la fraternité du monument avec ses regardeurs. Le soulagement apporté en serait décuplé : le partage d'un même espace engendre le partage des mêmes souffrances entre les hommes et leurs statues.

Je voulais, vous le savez sans doute, faire sceller mes statues, les unes derrière les autres devant l'hôtel de ville de Calais, à même les dalles de la place, comme un vivant chapelet de souffrance et de sacrifice.

Mes personnages auraient ainsi paru se diriger de la Maison municipale vers le camp d'Edouard III ; et les Calaisiens d'aujourd'hui qui les auraient presque coudoyés eussent mieux senti la solidarité traditionnelle qui les lie à ces héros².

Face aux mêmes *Bourgeois*, Rilke souligne que l'absence de socle désenclave le monument, et l'arrache au passé afin de le laisser participer à un présent sans cesse réactualisé, dans le souci d'un anoblissement quotidien :

Der Platz, für den das Denkmal bestimmt war, war der Markt von Calais, dieselbe Stelle, auf der einst der schwere Gang begonnen hatte. Dort sollten jetzt die stillen Bilder stehen, von einer niedrigen Stufe nur wenig emporgehoben über den Alltag, so als stünde der bange Aufbruch immer bevor, mitten in jeder Zeit.

L'emplacement pour lequel le monument était prévu était le marché de Calais, l'endroit même d'où jadis était partie cette démarche difficile. C'est là que devaient à présent se dresser ces effigies silencieuses, à peine rehaussées au-dessus du quotidien par une petite marche, comme si ce départ angoissé était toujours à attendre, au milieu de n'importe quelle époque³.

Face aux mêmes *Bourgeois*, Rilke souligne que l'absence de socle désenclave le monument, et l'arrache au passé afin de le laisser participer à un présent sans cesse réactualisé, dans le souci d'un anoblissement quotidien :

Der Platz, für den das Denkmal bestimmt war, war der Markt von Calais, dieselbe Stelle, auf der einst der schwere Gang begonnen hatte. Dort sollten jetzt die stillen Bilder stehen, von einer niedrigen Stufe nur wenig emporgehoben über den Alltag, so als stünde der bange Aufbruch immer bevor, mitten in jeder Zeit.

L'emplacement pour lequel le monument était prévu était le marché de Calais, l'endroit même d'où jadis était partie cette démarche difficile. C'est là que devaient à présent se dresser ces

¹ Victor Hugo, « Le Rétablissement de la statue de Henri », *op. cit.*, p. 312.

² Auguste Rodin, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, *op. cit.*, p. 60. Signalons que les propos tenus par Rodin ne furent pas restitués tels quels par Gsell, mais que ce dernier les retravailla pour leur conférer plus d'élégance.

³ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 63-64. Traduction française : *op. cit.*, p. 885.

CHAPITRE III

effigies silencieuses, à peine rehaussées au-dessus du quotidien par une petite marche, comme si ce départ angoissé était toujours à attendre, au milieu de n'importe quelle époque¹.

Dans *Le Faune de marbre* de Hawthorne (1860), le monument du pape Jules III, qui fait office de gardien de Pérouse, n'est pas placé sur le sol, mais au contraire sur un piédestal extrêmement élevé (fig. 13, chapitre IX). Il parvient néanmoins à se mêler au présent par le geste de sa main étendue :

It was the figure of a pope, arrayed in his pontifical robes, and crowned with the tiara. He sat in a bronze chair, elevated high above the pavement, and seemed to take kindly yet authoritative cognizance of the busy scene which was, at that moment, passing before his eye. His right hand was raised and spread abroad, as if in the act of shedding forth a benediction, which every man (so broad, so wise, and so serenely affectionate was the bronze pope's regard) might hope to feel quietly descending upon the need, or the distress, that he had closest at his heart. The statue had life and observation in it, as well as patriarchal majesty.

[La statue] figurait un pape en habits pontificaux, couronné de la tiare, assis sur un siège en bronze placé très au-dessus du pavé : il paraissait entrer en contact avec la foule, s'agitant en ce moment devant ses yeux, avec bienveillance mais aussi avec autorité. Sa main droite était levée, étendue dans un vaste geste de bénédiction. Son regard, s'adressant à un si vaste public, respirait une sagesse, une sérénité, une affection telles que tout un chacun voyait la bénédiction venir au secours de sa propre détresse. La statue respirait la vie, le naturel autant que la majesté².

On entend déjà en sourdine la question qui tourmentera Sandburg, celle d'une efficace de participation. L'œuvre de Vincenzo Danti, érigée à Pérouse en 1555, ne consiste nullement en une image insulaire, repliée sur elle-même. Au contraire, elle cherche à toucher le monde du regard et de la main, s'élançant à sa rencontre. De même, Brodsky note que le bras étendu de Marc-Aurèle, à Rome, esquisse à la fois un salut et une bénédiction s'adressant à chacun, reconnaissant la présence d'autrui, dans un désir de contact dynamique³. Le somptueux monument pédestre représentant L'*Auguste* dit de Prima Porta, dont des copies de marbre et de bronze furent parsemées à travers tout l'empire romain, constitue un autre exemple d'effigie levant le bras vers le monde afin de se porter à son contact (I^{er} siècle de notre ère, fig.12). Lorsque le monument allonge le bras ou pointe le doigt, il manifeste sa conscience que le monde existe. Il tend la main à ce qui l'entoure, dans un geste chargé d'intérêt et de sollicitude. L'habileté de Hawthorne consiste ici à ne pas ramener aux superstitions populaires la croyance en une efficace bienveillante du monument, mais à la présenter comme une impression esthétique suscitée chez d'hypothétiques spectateurs par une effigie particulièrement réussie. La beauté de cet éloge de la mansuétude consiste à faire du pape non seulement le gardien de la chose publique, mais aussi des préoccupations intimes de chacun. Le monument pare les désarrois individuels et secrets – le texte anglais, que la traduction tend à simplifier, parle du « besoin ou de la détresse que chaque passant porte au plus près de son cœur », (« the need, or the distress, that he had closest at his heart »). Le pape de bronze décline toutes les nuances de sa fonction de gardien. Il est prêt à se lever de son trône pour

¹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, op. cit., p. 63-64. Traduction française : op. cit., p. 885.

² Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, op. cit. p. 313-314. Traduction française, op. cit., p. 294.

³ Voir Joseph Brodsky, « Homage to Marcus Aurelius », op. cit., p. 280.

descendre dans la rue, afin d'encourager ou de restreindre le peuple, « si des circonstances cruciales et pressantes dans les affaires publiques exigeaient son interposition » (« should any great public exigency demand his interposition¹ »). Variation propre au romancier américain, il irait jusqu'à rendre des prophéties et des oracles pour guider ses ouailles. Si le texte de Hawthorne constitue une variation particulièrement réussie sur le motif du monument protecteur, c'est que le Pape est une sentinelle de paix, qui défend la spiritualité de ses fidèles.

Le gardien de la ville devient ainsi gardien du bien. Cette fonction du monument est également déployée par un très beau poème d'Alexandre Blok intitulé « Pierre » (« Петр »), datant de février 1904, et consacré aux fameux *Pierre le Grand* de Falconet. La lutte du bien contre le mal, en germe chez Hawthorne, prend ici une forme dramatique, drastique. Le monument devient la force tutélaire s'opposant implacablement à la menace qui s'étend sur Saint-Pétersbourg quand tombe la nuit et viennent les ténèbres. Cette lutte ardue, à laquelle chacun est appelé à participer pour seconder Pierre, ne compose en rien une crise exceptionnelle, mais constitue un combat quotidien, jamais achevé, toujours à reprendre. *Le Pape Jules III*, scrute le monde avec vigilance, ne s'abandonnant jamais au repos. Pierre le Grand exerce au contraire sa garde dans une alternance de veille et de sommeil :

Петр

Евг. Иванову

Он спит, пока закат румян.
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится Змей, копытом сжатый.

Сойдут глухие вечера,
Змей расклубится над домами.
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.

Зажгутся нити фонарей,
Блеснут витрины и троттуары.
В мерцаньи тусклых площадей
Потянутся рядами пары.

Плащами всех укроет мгла,
Потонет взгляд в манящем взгляде,
Пускай невинность из угла
Протяжно молит о пощаде!

Там, на скале, веселый царь
Взмахнул зловонное кадило,
И ризой городская гарь
Фонарь манящий облачила!

Бегите все на зов! на лов!
На перекрестки улиц лунных!
Весь город полон голосов
Мужских — крикливых, женских —
[струнных!]

Pierre

à Eugène Ivanov

Il dort, alors que le couchant s'empourpre.
Et l'armure rosit dans le sommeil.
Et avec un sifflement doux à travers le brouillard
Le Serpent se regarde, figé par le sabot.

Les soirs sourds descendront,
Le Serpent se déroulera au dessus des maisons.
Dans la main tendue de Pierre
Dansera le feu de la torche.

Les fils des lanternes s'allumeront,
Brilleront les vitrines et les trottoirs.
Dans le scintillement des places sombres
Les couples s'étendront pour former des rangs.

Les ténèbres les couvriront tous de leurs capes,
Le regard se noiera dans le regard charmeur,
Que de son coin l'innocence
Implore pitié longuement !

Là-bas, sur le rocher, le tsar joyeux
A balancé l'encensoir malodorant,
Et les cendres de la ville ont revêtu
D'une soutane la lanterne charmeuse !

Accourez tous à l'appel ! à la chasse !
Aux carrefours des rues enlunées!
Toute la ville est remplie de voix
Masculines – criardes, féminines – comme violons !

¹ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, op. cit., p. 314. Traduction française, op. cit., p. 294.

CHAPITRE III

Он будет город свой беречь,
И, заалев перед денницей,
В руке простертой вспыхнет меч
Над затихающей столицей.

22 февраля 1904

Il gardera sa ville,
Et, s'empourprant avant l'aube,
Dans la main étendue s'enflammera l'épée
Au dessus de la capitale qui fait silence.

22 février 1904¹

Le Pierre le Grand qui apparaît ici est très différent du chevalier violent qui galope dans le poème de Pouchkine, et du cavalier de l'Apocalypse que la poésie, au début du XX^e siècle, réinventera à partir de la source pouchkinienne². Nulle part ailleurs ne surgit une semblable figure de « tsar joyeux » (« веселый царь »). Le serpent, qui dans d'autres textes constitue un agent du mal, devient ici une figure de douceur. Pierre, veillant sur sa ville, est proche de l'archange Michel luttant contre le Diable. Le poème de Blok, empreint d'une religiosité diffuse, retrouve en effet les sources de l'iconographie employée par Falconet. Son tsar piétinant un serpent constituait une variation laïque de la figure de Saint Georges luttant contre le dragon, allégorie de la chrétienté combattant le démon principal et emblème sur les armes de la Russie. La plus grande difficulté rencontrée par le lecteur confronté au poème de Blok consiste à se départir des associations maléfiques qu'éveille immédiatement le Cavalier d'airain dans la poésie russe. La rapidité avec laquelle les images se succèdent lui complique encore la tâche : comment pleinement concilier le tsar joyeux et celui qui, tel un Pope à un enterrement, balance un encensoir malodorant (« Взмахнул зловонное кадило ») revêtant les lanternes de cendres ? Comment concilier cet obscurcissement suscité par Pierre et l'instance de lumière que constitue ce dernier à travers la nuit ? Ces ambiguïtés conservent peut-être le souvenir du texte de Pouchkine, chez qui la figure de l'empereur, tantôt du côté du bien, tantôt féroce et impitoyable, est indécidable.

Le poème épouse la fugacité de la tombée du crépuscule sur Saint-Pétersbourg. Si la première strophe est au présent, le futur proche se répand dans le reste du poème. Le poème de Blok – et c'est à cela que tient en grande partie sa beauté – est un poème entièrement *en suspens*, tendu vers une imminence. Le crépuscule ne constitue pas un instant stable, possédant substance et épaisseur, il n'est que devenir. Dès lors la nuit passe-t-elle, sans même que le poème ne le dise, puisque qu'au dernier quatrain l'aube s'apprête à poindre. Peut-être est-ce cette nuit non-dite que recèlent le passé avéré et accompli de la quatrième strophe (le tsar a balancé l'encensoir), et le présent de la cinquième. Le mystère du poème réside dans cette imminence itérative : toujours le crépuscule est sur le point de recouvrir la ville, jamais la lutte n'est résolue. Rien ne demeure, tout se dérobe, tout recommence. Il n'est que le monument qui possède la constance.

¹ Alexandre Blok, « Петр », *Собрание сочинений*, t. I « Стихотворения и поэмы 1898-1906 », [*Sobranie sočinenij*, t. I *Stikhotvorenija i poemy 1898-1906*], Leningrad, Hudožestvennaâ literatura, 1980, p. 309-310. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G. Pour une traduction différente de certaines strophes, voir Nicolas Antsiferov, *L'Âme de Saint-Pétersbourg* [1922], trad. Anne de Peretti, Paris, Bernard Giovanangeli, 2003, p.189.

² Chez Blok lui-même le monument à Pierre le Grand se fait maléfique. Voir notamment Wladimir Troubetzkoy, *Saint-Pétersbourg, mythe littéraire*, Presses universitaires de France, 2003, p. 137-138.

Par le simple fait d'être, par le simple fait de montrer et d'exposer l'être avec persévérance, le monument lutte alors de toutes ses forces contre le non-être. Blok convertit en vigilance la présence constante du monument. À cet égard, le verbe du dernier quatrain, « беречь » (« protéger »), situé de manière décisive à la fin du premier vers, acquiert un poids capital. Il condense entièrement l'action de Pierre. Or « беречь », contrairement à son synonyme « охранять » dont le sens se restreint au domaine matériel, dénote le fait de protéger à la fois contre des ennemis physiques, spirituels (mauvaises pensées ou calomnies) et surnaturels (esprits malins, fantômes ou diables) : dans un nuage d'encens purificateur, le tsar défend la pureté de sa ville contre un péril métaphysique. Ce verbe, qui connote le tendre soin apporté à la protection de ce qui est fragile et se brise facilement, indique combien Pierre chérit sa ville. Deux formules très proches font du geste du tsar le mouvement même de la protection : « В руке протянутой Петра / Запляшет факельное пламя » et « В руке простертой вспыхнет меч ». Là encore, le geste du monument joue un rôle primordial. La main étendue du monument sculpté par Falconet est vide, et Blok, par deux fois, y place une arme protectrice et lumineuse, une torche, puis une épée destinée à s'enflammer. Blok use de deux mots différents pour décrire la « main étendue » du monument. La première fois, « протянутой », terme souvent usité, dénote simplement le fait d'éloigner la main du corps. « Простертой » en revanche est beaucoup plus rare, et apparaît dans la mythologie, les contes populaires ou les textes de Pouchkine. Fréquemment associé à l'aube qui s'étend, il connote un vaste déploiement et porte en lui l'idée d'une bénédiction : par cette main étendue du tsar, c'est la main de Dieu qui couvre la ville. La main de Pierre se confond avec l'aube tant attendue, et l'empereur lui-même fait office de phare protecteur pour la ville, préfigurant l'aube qui reviendra, assurant en son absence le même rôle protecteur. Cette insistance sur l'aube prend presque une valeur théologique : chaque jour est comme un petit univers, et la nuit entraîne une régression au temps d'avant la création, à un chaos, un non-temps qui n'existe pas. Le monument garde et protège la survenue de l'être.

Un abîme sépare ce *Pierre le Grand* du *Monument à Staline* tel qu'Elsa Triolet l'envisage. Un précipice s'ouvre entre ce dernier l'*Henri IV* de Hugo ou le *Jules III* de Hawthorne. Et pourtant, une diagonale réunit ces textes, par ailleurs si dissemblables, car tous ces monuments doivent *garder* les hommes, veiller sur ceux qui les érigent, et exercer leur influence bénéfique pour les rendre heureux et les affermir. *Saline*, comme les Bourgeois de Calais, partage la souffrance de ceux qui l'entourent :

[Lewka] essayait de se mettre en tête les traits de Staline, comme les paroles d'un texte, qu'ensuite on peut réciter librement, donnant toute leur signification aux mots, avec les gestes. Il ne fallait pas que cela fût un monologue. Un monument doit parler aux foules, et elles doivent lui répondre. Si elles ne lui répondent pas, c'est que le monument ne sait pas leur parler, ou qu'il est muet. « Je voudrais faire un monument parlant, songeait Lewka, qu'il dise : je suis là ; l'homme qui toujours pense à vous, veille sur vous, imagine les pas à faire pour le

bonheur de l'homme – et les hommes répondent : tu es là, tu es là, tu nous fais prendre patience, confiance, même si les temps sont durs, il y a toi, avec ta bonté et la sagesse¹.

Elsa Triolet introduit une variation particulièrement intéressante sur le thème de l'ouverture du monument au monde, celle du dialogue. Au monument hermétiquement clos sur lui-même, sans souci d'agir sur le monde, sans sollicitude, et auquel correspondrait le monologue, elle oppose un dialogue entre le monument et la société parlant à la première personne du pluriel. Ce dialogue se fait l'emblème de la relation adéquate, harmonieuse, et réciproque qu'entretiennent la société et son monument protecteur. Une fois de plus, ce dialogue prend presque la forme d'un chant choral, ponctué de répons à l'unisson.

Chez Khlebnikov, comme chez Elsa Triolet et chez Blok, le monument est fondamentalement un gardien. La notion de partage de l'espace est ici aggravée, et se transforme : le monument et la société ne possèdent pas seulement en commun un même lieu, mais aussi un même corps. Ils sont devenus consubstantiels l'un à l'autre :

Они дают костяк, ребра и позвоночник народной душе и должны строиться русскими.
Они должны быть воздвигнуты по всему лицу земли русской.
Они суть персты каменного сторожа, указывающие молодцу, куда идти. Памятники
говорят народу, что в бытии есть самоцель.

Ces monuments constituent l'ossature, les côtes et la colonne vertébrale de l'âme populaire et doivent être construits par les Russes.

Ils doivent être édifiés sur toute la face de la terre russe.

Ils sont les doigts d'un gardien de pierre, doigts qui indiquent au gaillard son chemin. Les monuments enseignent au peuple que l'existence est douée d'une finalité intrinsèque².

L'image frappante d'un monument se faisant squelette de l'âme populaire résonne avec une interprétation extrêmement intéressante du fonctionnement de la souscription publique que propose Kirk Savage : le monument n'est pas imposé d'en haut, par le pouvoir, mais il surgit spontanément de la demande populaire, il émane du peuple et il est donné à l'Etat qui assume en retour la charge d'entretenir le monument pour la population³. Il est fondamental que la souscription soit publique, rassemblant riches et pauvres, car plus nombreux seront les participants à la souscription publique, plus grande sera la légitimité du monument à incarner le peuple⁴. Ainsi les participants à la souscription publique deviennent symboliquement les architectes et bâtisseurs du monument. Et même plus, l'historienne de

¹ Elsa Triolet, *Le Monument*, op. cit., p. 115.

² Vélimir Khlebnikov, « Памятники... », *Собрание сочинений*, op. cit., p. 165. Traduction française, *Nouvelles de Jeu et du monde*, op. cit., p. 355.

³ Kirk Savage, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves*, op. cit., p. 6. L'interprétation de Savage s'applique avant tout aux Etats-Unis, mais elle mérite d'être élargie à d'autres sociétés. De même les grandes foules rassemblées lors des cérémonies de la pose des pierres angulaires ou de l'inauguration du monument achevé érigent indirectement le monument

⁴ *Kryžiu Kalnas*, la Colline aux croix, située près de Šiauliai en Lituanie constitue l'exemple concret d'un monument émanant directement du peuple. Il s'agit d'une butte fortifiée sur laquelle les Lithuaniens érigent depuis le XIV^e des crucifix. Au moment du démantèlement de la Lituanie en 1795, puis lors de l'annexion du pays à l'URSS, cette pratique a pris valeur de résistance et d'affirmation d'une identité religieuse et culturelle. Les autorités soviétiques ont fait raser la colline trois fois, toujours les croix sont revenues. Leur nombre continue de croître.

l'art Chantal Martinet note qu'une liste des souscripteurs peut-être scellée à l'intérieur du piédestal¹ : c'est presque littéralement sur les souscripteurs « apportent leur pierre » au monument. Ils finissent par être incorporés à ce dernier. Un glissement s'opère chez Khlebnikov du squelette affermissant le corps social au doigt du gardien de pierre, désormais extérieur au passant. Le syntagme « каменного сторожа », « gardien de pierre », est très proche de formation très proche de « l'hôte de pierre » de Pouchkine (« каменный гость ») dont le souvenir plane sur ces mots. Le monument, chez Khlebnikov, se fait quelque peu Commandeur.

Khlebnikov affirme : « Памятники говорят народу, что в бытии есть самоцель » – « Les monuments déclarent au peuple que l'être est le but en soi-même² ». Il n'est pas d'autre but que d'être, et c'est ce déploiement que le monument, selon Khlebnikov, protège. La réflexion menée par Daniel Payot sur le sens du mot « garde » (« Bewahrung ») tel qu'il apparaît chez Heidegger – pour qui l'œuvre d'art constitue la *garde* et la *sauvegarde* du vrai et de l'être, et garantit la vérité – aide à comprendre les enjeux implicites du monument-gardien. La garde accomplie par l'œuvre, développe Payot, préserve celui qui est (l'étant) d'un égarement dans la dispersion du monde. Cette garde est l'opération selon laquelle tout ce qui est créé peut apparaître selon son être³. L'ultime secours qu'apporte le monument à ses regardeurs, c'est de les aider à être.

Lorsqu'il définit le monument à l'aide de l'image du gardien, Khlebnikov ne précise ni ce que sur quoi veille ce gardien, ni contre quelles menaces. Peut-être est-ce la Russie toute entière, dans ses origines, son passé et son identité que le gardien protège contre l'ignorance, l'oubli et les forces destructrices de l'entropie ? Le lecteur est troublé par la plurivocité du mot compact de « gardien » qui se déploie silencieusement dans plusieurs directions : le gardien prend soin de ce qui lui est confié, l'accompagne et s'en soucie, il est comme le berger, force purement bienveillante qui ne possède pas son troupeau, mais aussi comme le geôlier. Le mot de gardien ouvre un spectre d'associations morales qui vont de la garantie du vrai et du bien à la prison, de la métaphysique à la coercition. Khlebnikov se souvient peut-être de « Перп » de Blok. Il rencontre aussi, sans le savoir, Claudel, qui de son côté fait de la statue dans la ville un gardien surveillant le trésor de la perfection du corps humain, protégeant la forme, luttant contre la déformation. Le monument chez Claudel devient l'« espion aposté [des] pas⁴ » de l'homme, qu'il épie presque avec sévérité. Il est le dieu

¹ Ce fut le cas du *Monument à Gutenberg* de Strasbourg (1840). Voir Chantal Martinet, « La Souscription », dans *La Sculpture française au XIX^e siècle*, op. cit., p. 237. L'auteur révèle la portée symbolique, et presque magique, de la souscription : chacun veut voir son nom sur la liste, à côté des autres, pour observer la société y prendre littéralement consistance. Chacun espère recevoir une petite parcelle de l'aura du grand homme dont il a contribué à élever l'effigie.

² La traduction de Claude Lanne selon laquelle « l'existence est douée d'une finalité intrinsèque » s'éloigne un peu de la lettre du texte.

³ Daniel Payot, *La Statue de Heidegger*, op. cit., p. 52-55.

⁴ Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire », op. cit., p. 273.

chargé par l'homme de le « garder à sa place¹ ». Il se fait force de l'ordre et de la régulation, réfrénant les tendances humaines à se dévoyer ou à se déshumaniser. À la croisée de la proposition de Claudel et de celle de Khlebnikov, s'esquisse l'image d'un monument chargé de veiller à l'ordre du monde, de la société et de l'être, comme une instance régulatrice, à même d'endiguer le chaos, l'*hybris*, la destruction, tout ce qui déforme et menace. La sentinelle, incarnation de l'autorité morale, se fait alors non seulement surveillant de prison, ou agent de police, mais surtout instituteur du peuple. Les choix de traduction de Claude Lanne renforcent encore cette dimension didactique et pédagogique, patente chez Khlebnikov. Le monument protège les hommes en leur dispensant la morale, et il leur apprend à bien se conduire en lui proposant ses exemples de courage et de vertu.

C. L'exemplarité en clé de voûte

1. L'éducation par l'exemple : monument à imiter, monument à reproduire

À la fin du XVIII^e et durant le XIX^e, à mesure que se déploie l'entreprise monumentale, la construction des monuments s'accompagne d'une réflexion théorique sur leur fonctionnement efficace. Si le monument peut transformer les foules, et éduquer le grand nombre, s'il est une forme édifiante, c'est en raison de son exemplarité. Or l'imitation du monument exemplaire par les foules constitue une autre forme d'actualisation du passé originaire dans le présent. On dresse de par les rues l'effigie de ceux qui ont servi leur patrie, l'ont défendue et illustrée, ont contribué à l'améliorer, espérant que la contemplation des portraits de ces grands hommes inspire à la population d'imiter leurs actions et leurs vertus. Maurice Agulhon cite à cet égard un extrait révélateur de l'article « Statue » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse :

Un grand nombre de statues ont été élevées sur notre territoire depuis 1871. Ces hommages rendus à nos illustrations étaient légitimes au lendemain des désastres que la France a éprouvés. Il est bon, en effet de mettre sous les yeux d'un peuple malheureux, mais vigoureux encore, ce qu'ont été ses ancêtres. Il puise dans ce spectacle une consolation en même temps qu'un désir de se relever en égalant ceux qui l'ont précédé².

Au même moment, le théoricien des arts Charles Blanc écrivait :

La sculpture est un puissant moyen d'éducation publique, parce que ses créations éternisent parmi les hommes la présence d'une beauté supérieure dans les formes visibles et invisibles. [...] L'enfant même qui joue au pied des statues se pénètre peu à peu, et sans en avoir conscience, de ces idées générales, qui sont les seules généreuses. Il gardera toute sa vie les premières impressions qu'auront produites sur sa jeune âme ces figures héroïques³.

Un tel passage consonne avec ce que de son côté Ferdinand Brunetière écrit en 1892 au moment où le monde des lettres se disputait pour savoir s'il fallait, ou non, élever un

¹ *Ibid.*, p. 272.

² Pierre Larousse, « Statues », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome XVII, Deuxième supplément (ca.1880), cité par Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde*, t. I « Ethnologie et politique dans la France contemporaine », Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1988, p. 148.

³ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 4^e édition., Paris, Jules Renouard, 1881, p. 331-332.

monument en hommage à Baudelaire – idée qui offusquait particulièrement celui qui ici tient la plume :

Une statue qu'on élève est toujours, dans l'intention de ceux qui l'élèvent, un hommage et un exemple. C'est une opinion qu'on affirme; c'est une conviction qu'on étale; c'est quelquefois une victoire qu'on proclame; c'est toujours un modèle que l'on propose. Homme politique ou soldat, poète ou philosophe, ont souscrit, si je puis ainsi dire, à l'idée qu'un homme a représentée dans l'histoire. Celui-ci, c'est la « tolérance » et celui-là, c'est le « patriotisme ». [...] Mais qui ne voit qu'en même temps on conseille de les imiter ? Que, du haut de leur piédestal, ils invitent l'enfance ou la jeunesse à faire ce qu'ils ont fait ? Qu'ils se dressent là, sur nos places publiques, en objet d'émulation, à ceux qui viendront après eux ? [...] [É]tant une forme du respect de ceux qui ne sont plus, un perpétuel témoignage de la continuité de la patrie, et une manière de placer la vie en dehors et au-dessus d'elle-même, l'usage d'élever des statues fera toujours une partie de l'éducation publique. Il en fera surtout partie dans une société d'éducation démocratique, où il n'est pas seulement bon, mais nécessaire que l'urgente préoccupation des intérêts matériels soit, comme à tout instant, contrepesée par quelque ambition plus noble ; et dont le principe actif est de favoriser ou de provoquer, à tous les degrés de la hiérarchie sociale, l'effort du mérite personnel¹.

Il y a consonance parfaite. Nul ne remet en cause l'efficacité des exemples proposés par la sculpture, tous semblent s'accorder à y croire. De tels exemples mettent alors en lumière que les enfants constituent, de manière privilégiée, le public auquel s'adressent les monuments.

À la suite de Maurice Agulhon, l'historienne June Hargrove montre que cette pédagogie du grand homme est l'héritage d'une philosophie des Lumières reposant sur la conviction que, par l'éducation, il est possible de rendre l'homme meilleur. Les Grands Hommes remplacent alors les saints, ils sont les « prophètes d'une nouvelle terre promise », proposant des *exempla virtutis*². Le tournant pédagogique de la statuaire publique s'effectuerait donc en 1789, avec la Révolution. La sculpture érigée dans les villes doit confirmer la primauté du mérite sur le privilège de la naissance, et elle illustre le concept d'égalité entre les hommes. Hargrove donne à lire de nombreux extraits des années 1790 qui montrent les espoirs placés dans une statuaire efficace, pouvant inspirer chacun, quelles que soient ses origines : les statues possèderaient, selon le Chevalier de Mopinot, « le bon effet de disposer les hommes naissant à la volonté d'égaliser et au désir de surpasser ces hommes, qui jouissent d'une si glorieuse reconnaissance ». Il suggère donc de placer sur le pont de la Concorde, construit par Perronet en 1787, seize statues des illustres Français sculptés par d'Angiviller : « Là, l'étranger apprendra à connaître [l'histoire des Français] ; là les citoyens apprendront ce qu'ils doivent être³ ». Dans même élan, le comte de Kersaint recommande la construction de prytanées où l'on mettrait Voltaire, Rousseau, Mirabeau, environnés de piédestaux vides, afin de susciter chez le jeune regardeur le désir d'égaliser ces grands hommes, et d'être, comme eux, honoré. Là encore, c'est l'enfant qui est le spectateur privilégié :

¹ Ferdinand Brunetière, *La Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1892, p. 212-225, cité dans André Guyaux (dir.), *La Querelle de la statue de Baudelaire*, op. cit., p. 111 et p. 117.

² June Hargrove, « Les Statues de Paris », dans *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora (dir.), t. II, « La Nation, vol. 3 L'Idéal, la gloire », op. cit., p. 1856.

³ Chevalier de Mopinot, *Observations et propositions sur l'emplacement des Statues exécutées à la mémoire des Français qui se sont illustrés par leurs actions*, Paris 1792. p. 5 et p. 7, cité par June Hargrove, *Les Statues de Paris*, op. cit., p. 31.

Qui peut égaler l'éloquence de cette pierre solitaire attendant un Grand Homme ? Ne voyez-vous pas le bon père, la mère sensible, conduisant leur fils, comme par hasard, dans ce lieu vénéré, attendre impatiemment cette question naturelle : Pourquoi cette pierre ? Pour vous, mon fils, si vous avez le bonheur de rendre un grand service à votre patrie et de vous distinguer entre ceux qui doivent vivre et mourir pour elle¹.

Ce petit dialogue imaginaire, où les parents, avec délicatesse, accompagnent la mission éducatrice des effigies, prépare l'image hugolienne du monument-livre de vertu (où le père apprend à épeler à son enfant²), et celle des jeunes spartiates bégayant « Liberté ».

Dans le poème du Bostonien Maurice, « The Bronze Statue » (1847), célébrant le grand navigateur et mathématicien Nathaniel Bowditch, l'auteur fait part d'un même désir d'imiter la valeur, tout en lui donnant une nouvelle inflexion. Le désir d'imitation est projeté sur l'avenir, et devient une sorte de duplication proliférante, qui peut faire sourire le lecteur : « Ô ma nation ! libre et sans peur, que ta gloire à venir consiste / À compter parmi tes fils laborieux, des millions et des millions qui lui ressemblent » (« O, my nation! free and fearless may thy future glory be / To count amongst thy sons of labor many millions such as he³ »). Il s'agit donc pour les Bostoniens, inspirés par la statue, de donner naissance à des fils qui seront autant de nouveaux Bowditch, en qui le mathématicien s'actualise. La présence du monument dans une société engendre une nouvelle race vertueuse, avide de science. Khlebnikov de son côté, en 1913, tire alors toutes les conséquences de la notion d'imitation du monument, juxtaposant avec humour deux modes possibles de reproduction :

Воздвигнуть памятник Илье Муромцу - мощи русского народа в родном селе Карачарове. Тако власть говорит: она надеется, что русские будут жить по образцу своего богатыря, и матери родят богатырей, смотря на каменную капь. [...] Матери Петра Великого Нарышкиной в Петербурге. Это будет указывать русской женщине ее истинное назначение - давать великих сынов.

Il faut ériger un monument à Ilia de Mourom, la force du peuple russe, dans son village natal de Karatcharovo. Sic loquitur le pouvoir : il espère que les Russes vivront à l'image de leur valeureux guerrier et que les mères qui contempleront l'idole de pierre enfanteront des preux [...] À la mère de Pierre le Grand, Narychkina, à Saint-Pétersbourg, pour montrer à la femme russe sa vraie mission : donner à la Russie de futurs grands hommes⁴.

En donnant naissance à de « *grands* hommes », les femmes russes reproduisent des avatars de Pierre le Grand. C'est le même adjectif « великий » qui les réunit. Ilia de Mourom, dit aussi Eli Mouromets, le plus fameux des chevaliers errants slaves, canonisé par l'Église orthodoxe, est un héros de l'ancienne Rus' qui aurait vécu aux alentours de l'an Mille. Il fut notamment le sauveur de Kiev et de Tchernihi, et fait figure de protecteur de la patrie slave et du peuple. Ses pieux exploits, sa force physique et morale, son dévouement, et son intégrité sont chantés dans de nombreux poèmes épiques folkloriques, les *bylines*, et dans les contes. Vivre à

¹ Armand-Guy Kersaint, *Discours sur les monuments publics*, prononcé au conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791, Paris, Imprimerie de P. Didot l'aîné, 1792, p. 24-25, cité par June Hargrove, *ibidem*.

² Victor Hugo, « Au Statuaire David », *op. cit.*, p. 1071.

³ Maurice, « The Bronze Statue », *op. cit.*, p. 34.

⁴ Velimir Khlebnikov, *Собрание сочинений*, [Sobranie sočinenij], *op. cit.*, p. 164, Traduction française : *Nouvelles du Je et du Monde*, *op. cit.*, p. 355-356.

l'image d'Ilia, selon Khlebnikov, c'est donc à la fois bien sûr imiter volontairement, par un effort de volonté et un travail du caractère, le comportement et la vertu du guerrier, mais c'est aussi, littéralement, le dupliquer, par la reproduction. Passe ici fugacement l'image d'un Preux de pierre engrossant les femmes qui le contemplent. L'éducation des enfants commence au ventre de la mère. L'imitation se transforme en reproduction. Khlebnikov fait allusion à un vieux fond de croyances populaires voulant que l'enfant porté par une femme soit à la ressemblance de ce qu'elle a contemplé au moment de sa conception¹. Michael North, à l'occasion de son étude du poème ardu de Yeats, « Les Statues », se charge de rassembler quelques-uns des textes portant la trace de cette croyance. Il rappelle notamment que Walter Pater citait Winckelmann dans *La Renaissance* (1873), et que ce dernier déclarait qu'en Grèce « l'estime portée à la beauté atteignant un tel degré que les femmes de Sparte installaient dans leurs chambres à coucher un Nirée, un Narcisse ou un Hyacinthe, de sorte à porter des enfants de grande beauté² ». Ici, commente North, dans cette chambre où trône la statue, l'individu et la société fusionnent, l'art et la vie générale convergent.

Deux monuments parisiens résument cette fonction didactique. Un même geste les rassemble, celui du doigt pointé, geste incarnant la vocation édifiante de la statuaire publique.

Le monument à Danton d'Auguste Paris, dressé sur le carrefour de l'Odéon en 1891, constitue presque un commentaire de la mission pédagogique confiée aux monuments (fig.13). Ce *Danton* constituait l'hommage officiel de la capitale pour le centenaire de 1789, et devait montrer ce que la Révolution avait eu de meilleur. Danton, incarnant l'âme de la défense nationale, est résumé par un visage froncé, une bouche terrible qui s'entrouvre, et, surtout, par le geste spectaculaire de son bras droit qui désigne implacablement le combat (fig.14). Ce monument porte inscrit dans la pierre de son piédestal : « Après le pain, l'éducation est le premier besoin du peuple », formule récapitulant le legs à l'Histoire de Danton, tout en soulignant la fonction du monument lui-même : l'humanité, dès que sa survie est assurée, désire s'élever en esprit par de beaux et nobles exemples et le monument répond à ces besoins. On reconnaît, dans le choix de cette épigraphe, les préoccupations d'une Troisième République qui veut faire œuvre par l'école.

L'hommage élevé à Jean Macé, fondateur de la « Ligue française pour l'enseignement » dont la devise était « Pour la patrie, par le livre et par l'épée », constitue un exemple particulièrement intéressant de monument au doigt pointé³. Sur un piédestal de

¹ Cette croyance complexe, qui fait de la matrice maternelle une forme laissant l'empreinte des pensées et de l'imagination sur l'enfant en gestation, se ramifie et connaît de nombreuses variantes. Elle a été exposée de manière fameuse par Malebranche ; on la retrouve dans les derniers chapitres de *Corinne* de Germaine de Staël.

² Walter Pater, *The Renaissance : Studies in Art and Poetry, the 1893 Text*, éd. Donald Hill, Berkeley, University of California Press, p. 166, cité par Michael North, *The Final Sculpture, op. cit.*, p. 85. D'après North, Oscar Wilde se serait approprié cette idée dans « The Decay of Lying », publié en 1891, mais lu à Yeats dès 1888 : « The Greeks set in the bride's chamber the statue of Hermes or of Apollo, that she might bear children as lovely as the works of art she looked at in her rapture or her pain ».

³ Sur cette œuvre d'André Massoulle, inaugurée en 1900, et partiellement détruite sous Vichy, voir June Hargrove, *Les Statues de Paris, op. cit.*, p. 138.

marbre élancé, se tient une allégorie de l'instruction très semblable à une Vérité : une femme dont le voile tombe pour la dénuder, et qui brandit très haut le grand livre ouvert de la connaissance. Au-dessous, est accroché un médaillon représentant Macé. Devant le piédestal enfin, la République assise sur un canon montre du doigt le chemin de l'école, cependant qu'une fillette et qu'un garçonnet courent de toutes leurs forces pour aller s'instruire, des livres à la main. Là encore les enfants sont au cœur du dispositif monumental. La triade réunissant la République, le canon, et l'école manifeste la conviction de Jean Macé : grâce à l'éducation dispensée par les écoles laïques, la République française pourrait prendre sa revanche sur la Prusse, laquelle n'aurait remporté la guerre de 1870 qu'en raison de la supériorité de son système scolaire. Le geste impérieux de la République force alors le regardeur à suivre les écoliers qui lui donnent l'exemple.

Ce doigt énergique se rencontre fréquemment dans le vocabulaire gestuel de la statuaire publique du XIX^e siècle. Le corps de la statue crie « res tuus agitur » : Passant, ces choses là te concernent aussi, ce passé te touche, cette société te réclame ! Le monument au doigt levé adresse à son regardeur un signe dans un triple dessein : il appelle son attention, il le somme de se préoccuper un moment de ce qu'il lui désigne, et enfin, il *indique* de manière impérieuse, une nouvelle voie à suivre pour l'avenir, un destin pour l'homme. Le doigt pointé, geste codifié par la rhétorique, qui désigne énergiquement une portion de l'espace environnant, ou qui arrête de force un passant, reprend en partie la même intention que le bras tendu par le monument vers le monde. Toutefois s'y superpose une nuance nouvelle, celle d'un impératif. Le doigt pointé intime à l'homme « tu dois ». Ce geste, qui exprime la nature décidée de chefs militaires voués à l'action, est d'abord accompli par des soldats. Ainsi le *Kléber* de 1840 à Strasbourg, sur les bas-reliefs du piédestal, lance ses soldats d'un geste urgent et irrésistible dans la lutte. Peu à peu ce geste devient celui d'hommes politiques ou d'allégories, impliquant directement le passant, le forçant à participer aux causes défendues par ces monuments. Puis, le doigt violemment pointé disparaîtra du vocabulaire sculptural. À Paris, le dernier qui esquisse ce geste, à en croire les photographies réunies par June Hargrove, c'est peut-être *Le Général Mangin* de Real del Sarte (1932), dans l'espoir que le passant se joindra aux soldats qu'il entraîne à sa suite. Le geste du doigt pointé, geste de l'édification morale, est lié à une époque.

Avec constance, quand la littérature fait du monument un gardien, elle l'associe au doigt pointé. Le *Staline* d'Elsa Triolet garde le chemin, essartant la voie à suivre, et l'indique aux hommes, « imaginant les pas » des hommes. Elsa Triolet retrouve là un motif notamment élaboré par Hugo, selon lequel les grands hommes représentés par les monuments

Tour à tour sur le peuple ont passé radieux,
Les uns armés d'un glaive et les autres d'un livre
Ceux-ci montrant du doigt la route qu'il faut suivre,
Ceux-là forçant la cause à sortir de l'effet¹.

¹ Victor Hugo, « Au Statuaire David », *op. cit.*, p. 1070.

Hugo formule une conception très dynamique du monument. Celui-ci imprime son élan à une société, et lui donne la juste impulsion vers le chemin de vertu que doit suivre, selon une métaphore presque aussi vieille que l'humanité, l'*homo viator* au cours du voyage que constitue la vie. Et c'est surtout chez Khlebnikov que le gardien n'est rien d'autre qu'un doigt pointé dans la direction à emprunter : « Ils sont les doigts d'un gardien de pierre, doigts qui indiquent au gaillard son chemin. Les monuments enseignent au peuple que l'existence est douée d'une finalité intrinsèque »¹. La formule employée par Khlebnikov est ici particulièrement compliquée, et la traduction tente d'y mettre de l'ordre. La lettre du texte affirme que les monuments sont l'essence (« суть ») de la direction montrée par le doigt, formule qui préfigure l'avènement de *L'Homme au doigt* de Giacometti en 1947. L'étrangeté de cette formule abstraite s'accroît de l'usage de mots très anciens, comme « персты » pour dire le doigt, et « молодцу » (traduit par « le gaillard »), qui apparaît souvent dans les proverbes pour désigner l'individu. C'est donc ce « croquant », ce « jeune gars » des proverbes que le monument de Khlebnikov est chargé d'édifier, et non un passant des villes modernes. Ces lignes se raidissent d'une contradiction logique. Pour le lecteur, l'expression « gardien de pierre » semble se superposer exactement au monument alors qu'en fait elle ne le désigne pas. Le monument semble soudain réduit à être ses propres doigts, entièrement pris dans un élan et une tension didactique.

2. La « leçon admirable » de patriotisme

Tous ces monuments pointent le doigt pour exalter les vertus patriotiques. Ils appellent chacun à défendre la terre natale, et à se sacrifier pour l'amour du pays. C'est là la leçon qu'ils enseignent sans relâche. À peine le monument du chef guerrier surgit-il qu'on l'imagine entouré de ses soldats. Apollinaire qui prétend ne pas connaître de « statue plus vivante, plus moderne et plus audacieuse » que *Le Maréchal Ney* de Rude (1853), décrit ce monument de la manière suivante : « quand je vois cette statue de la vaillance, je vois aussi se dresser autour du hardi moissonneur, dont la faucille droite est une épée, la vivante et innombrable moisson des armées rangées en bataille² ». L'efficace patriotique et didactique du monument consiste à transformer la foule des regardeurs en « moisson des armées » prête à combattre et à se faire faucher autour de son chef. Le texte de la « Cantate à Jean Bart » laisse à penser que la leçon de patriotisme produit ses effets. Le corsaire dunkerquois enjambe d'une vigoureuse foulée un canon renversé, et se détourne à demi pour vérifier si les soldats qu'il appelle de sa main ouverte partagent son élan (fig.6). La communauté, symboliquement réunie en un chœur, exprime alors son désir de le suivre. Dans le face à face avec le monument, le désir d'« imiter

¹ Vélimir Khlebnikov, « Памятники... », *op. cit.*, p. 165. Traduction française, *op. cit.*, p. 355.

² Guillaume Apollinaire, « François Rude », conférence du 25 janvier 1913 pour le « Dîner des artistes de Passy », publié en mars 1913 par la revue *Poème et drame*, *Œuvres complètes en prose*, t. II, *op. cit.*, p. 520. Nous rétablissons les virgules autour de « dont la faucille droite est une épée ».

la valeur » des grands hommes ne semble pas naître d'un raisonnement réfléchi, mais d'une passion bouillonnante (« jaloux et fiers ») :

Jean Bart ! Jean Bart ! La voix de la patrie
Redit ta gloire et ton nom immortel,
Et la cité qui te donna la vie
Érigerà ta statue en autel !

[...] De tes exploits, tu remplis l'univers ;
Ton seul aspect commandait la victoire,
Et sans rival tu régnas sur les mers.
Jusqu'au tombeau France Mère adorée,
Jaloux et fiers d'imiter sa valeur,
Nous défendrons ta bannière sacrée,
Sur l'océan qui fut son champ d'honneur¹.

Ainsi les monuments mettent-ils au service du patriotisme leur puissance pédagogique. Dans le contexte de la défaite traumatisante essuyée en 1870 par la France contre la Prusse, s'érige une infinité de monuments belliqueux : le *Monument à la défense de la barrière de Clichy en 1814* d'Amédée Doublemard (1870), la *Jeanne d'Arc* de Frémiet (1874), le *Gloria victis* (1872) et le *Quand même !* (1883) d'Antonin Mercié², *Le Lion de Belfort* de Bartholdi³ (1880), *La Défense de Paris* de Louis-Ernest Barrias (1883), le *Gambetta* de Jean-Paul Aubé (1888), *l'Auguste Raffet* de Frémiet (1893)⁴... La liste des monuments incitant à la Revanche, glorifiant la notion de rempart contre l'ennemi, pourrait encore beaucoup s'allonger jusqu'à comprendre le *Déroulède* au poing brandi de Ledowski (1927). Nombre de ces monuments, offusquant la sensibilité allemande, furent détruits par le gouvernement de Vichy sous prétexte d'en récupérer le métal. Le XXI^e siècle ne mesure plus la terrible agressivité de la statuaire publique française de la fin du XIX^e siècle. Cette agressivité se propage même à des statues dont le sujet ne possède, *a priori*, pourtant rien de patriotique. Chez Émile Bergerat,

¹ Joseph Fontemoing, *Cantate à Jean-Bart*, cité dans Jean Denise, *Carnaval Dunkerquois*, *op. cit.*, p. 275.

² *Gloria Victis*, « Gloire aux vaincus », récompensé de la médaille d'honneur au Salon de 1872, fut érigé à la fois à Paris et à Belfort. *Quand même !* montrait une Alsacienne, reconnaissable à sa coiffe traditionnelle, ayant arraché le fusil d'un jeune soldat mort pour continuer de défendre, en dépit de tout, sa région arrachée à la France par les Prussiens.

³ Bartholdi, sculpteur alsacien, avait été particulièrement affecté par la diminution du territoire français. Dès 1871, il commença à travailler au *Lion* majestueux, commémorant la résistance farouche de la ville de Belfort en 1870 durant 103 jours. Il s'inspira à la fois de lions véritables observés dans les jardins zoologiques, des sphinx égyptiens et du *Lion* de Lucerne. Deux versions du monument furent érigées en 1880, l'un à Belfort, sous la citadelle, sur les lieux même du siège, et l'autre réduite à un tiers à Paris, au cœur du XIV^e arrondissement.

⁴ Michalski dans *Public Monuments* (*op. cit.*, p. 30) évoque les peintres d'histoire et de batailles, qui, dans la mesure où ils œuvraient en faveur du bellicisme furent honorés de statues par la III^e République. Il s'agit en particulier de Raffet, Charlet, Meissonier et Neuville. Sur le *Monument à Charlet*, un petit gamin parisien regarde avec admiration un vieux grognard bourru rendu fameux par une lithographie de Charlet. Raffet était célèbre pour ses représentations des armées napoléoniennes, et avait largement contribué à diffuser la légende bonapartiste. Son monument, œuvre de Frémiet inauguré en 1893 près du Louvre, se composait d'une colonne de marbre blanc supportant le buste de l'artiste, au pied de laquelle se tenait, en bronze, un jeune tambour directement inspiré par la plus célèbre lithographie de Raffet, *Le Réveil* (1848) : les grognards morts, aux corps décomposés, ressuscitent au son du tambour pour reprendre le combat. Références bonapartistes mises à part, c'est un programme de bataille pour la III^e République. La France moribonde doit ressusciter pour reprendre le combat. Michalski souligne un détail révélateur : le discours d'inauguration affirmait que le jeune garçon battait de son tambour pour lancer l'attaque de la Revanche à venir.

les statues mythologiques devenaient des soldats de la Revanche, et de même, la vocation édifiante gagne ici la représentation d'un homme préhistorique, reconstitué par Frémiet dans un souci de documentation scientifique à partir d'ossements conservés au Muséum d'Histoire naturelle. Cet *Homme de l'âge de pierre* devient à son tour susceptible de faire de son regardeur un soldat patriote, brûlant de libérer le territoire perdu de la France dans la guerre contre la Prusse. L'œuvre fondue en bronze en 1872, et installée au Jardin des Plantes, représente, selon les mots de Barbey d'Aurevilly un homme « superbe de joie triomphante et de sauvagerie », « un tueur de loup, qui danse de joie parce qu'il tient la tête coupée du loup, son ennemi », « triomphe de la force brutale victorieuse sur la force vaincue », pleine de « simplicité primitive ». Barbey commente alors :

c'est toute une revanche. Ah ! que la nôtre avec la Prusse ressemble à celle-là ! Rien n'est plus expressif d'énergie dans toutes les statues du Salon [...] Pour nous autres vieux amollis, qui ne sommes pas de l'âge de pierre mais de l'âge du coton, cette statue est un reproche et une éducation tout ensemble. On tend les muscles qu'on n'a pas en la regardant, et on voudrait danser sur le cœur de la Prusse l'espèce de pyrrhique enragée qu'elle dansa !¹

Il faut prendre la mesure de ce qu'énonce ce texte. Dans la mesure où une simple sculpture se fait « reproche » et « éducation à la fois », elle devient, littéralement, un *monument*, possédant, pour Barbey, la même efficace transformatrice et édifiante que le *Quand même* ou le *Gloria Victis* d'Antonin Mercié. Regarder cette œuvre, « la plus vigoureuse du Salon² », contempler ce tueur de loups, c'est donc subir une instruction morale et, surtout, une altération physique. *L'Homme de l'âge de pierre* agit sur le corps de son spectateur, et le métamorphose à son image, le dotant de muscles qui se tendent d'énergie. Voici le spectateur, en proie au désir d'agir, enfin propre au combat. L'humanoïde de Frémiet possède la même efficace que celle du *Colleone* décrit par Wallace Stevens en 1942 :

It is like the form of an invincible man, who has come, slowly and boldly, through every warlike opposition of the past, and who moves in our midst without dropping the bridle of the powerful horse from his hand, without taking off his helmet and without relaxing his attitude of a warrior of noble origin. What man on whose side the horseman fought could ever be anything but fearless, anything but indomitable?

C'est comme la forme d'un homme invincible qui est venu, calme et impavide, traversant toute belliqueuse résistance du passé et qui se meut parmi nous sans lâcher la bride de son puissant cheval, sans ôter son casque et sans se départir de l'attitude d'un guerrier de noble origine. Quel homme aux côtés de qui combattit le chevalier pourrait n'être pas sans peur, n'être pas indomptable ?³

L'œuvre de Verrocchio, placée dans l'espace quotidien de ses regardeurs (« in our midst »), s'actualise dans le présent. Le cavalier a sur ceux qui l'observent le même effet que Bartolomeo Colleoni pouvait de son vivant avoir sur ses soldats : il les rend sans peur,

¹ Jules Barbey D'Aurevilly, « Salon de 1872 », *Sensations d'art*, Paris, L. Frizine, 1886, p. 216-217. Cité dans le catalogue du Musée des Beaux-Arts de Dijon et du Musée de Grenoble, *Emmanuel Frémiet, La main et le multiple*, dir. Catherine Chevillot, Dijon et Grenoble, Musée des beaux-arts et Musée de Grenoble 1988, p. 46.

² *Ibid.*, p. 221.

³ Wallace Stevens, « The Noble Rider and the Sounds of Words », *The Necessary Angel, op. cit.*, p. 8. Traduction française : « Le Noble Cavalier et le son des mots », *L'Ange nécessaire, op. cit.*, p. 15-16.

indomptables, il les agite, dans une métamorphose affective et physique immédiate.

Barbey n'admirait pas la *Jeanne d'Arc* du même Frémiet, qu'il jugeait infiniment inférieure à *L'Homme de l'Âge de pierre*. Il n'appréciait guère non plus une autre œuvre de ce même sculpteur, *La Guerre*, elle aussi exposée au salon de 1872, portant en guise de légende gravée une brève injonction en latin « *Discant* », signifiant « Qu'ils apprennent ». Or, selon Barbey, ce que la sculpture doit enseigner au regardeur sur la guerre, ce sont « les raisons métaphysiques de cette grande chose nécessaire, autant à l'âme de l'homme qu'à sa destinée¹ ». Le monument doit révéler une « conception de la Guerre intelligente et héroïque² », et montrer « L'Archange à la tunique de feu, armé du glaive qui extermine ; la divinisation par le symbole de cette idée de Guerre, qui renferme deux choses immenses : le châtiment de Dieu et la vertu des peuples !³ ». Barbey qui juge la sculpture à l'aune de son efficace transformatrice déplore alors que « M. Frémiet, qui pouvait nous sculpter une *Guerre* à nous élever le cœur, à nous fanatiser pour la prochaine campagne⁴ » ait donné « la Méduse de la Stupidité joufflue⁵ », « quelque grosse servante hébétée, devenue tout à fait imbécile à force d'égorger des poulets⁶ ».

La légende de ce buste de la Guerre, « *Discant* », condense la fonction didactique du monument et sa valeur impérative. Le rapport au monument s'inscrit tout entier dans la sphère déontique : le monument fixe au passant des devoirs moraux auquel ce passant ne peut se dérober. Le XIX^e siècle voit fleurir les textes qui prétendent remettre dans le droit chemin une communauté fourvoyée en lui prêchant la leçon du monument. De tels textes sont le plus souvent animés par des motifs patriotiques. Il s'y déploie une rhétorique tournée vers la communauté pour laquelle le monument a été érigé. Le vocabulaire de la pédagogie en constitue le levier. Tout comme Barbey croyait le déceler dans *L'Homme de l'Âge de pierre*, éducation et reproche s'y superposent. Ces textes qui adressent des réprimandes spécifiquement à un groupe (habitants d'une ville, citoyens d'un pays...). Ces poèmes patriotiques font alors alterner le « je » du locuteur, se posant comme celui qui sait avec certitude faire le partage entre le bien et le mal, et le « vous » ou le « tu » désignant une communauté qui se dévoie, et renvoyant tantôt à la foule, tantôt au peuple, tantôt à un passant anonyme qui vaut pour l'ensemble du groupe. Le vocabulaire de la pédagogie est particulièrement appuyé chez Déroulède qui demande par deux fois « tu ne comprends donc pas ? » au « peuple injuste » et à « la foule étrangement frivole », et qui ajoute avec amertume : « As-tu donc, ignorant, mal connu cette histoire, / L'as-tu donc oubliée, ingrat ?⁷ » ? C'est cette syntaxe de la harangue qui disparaît du poème de Sandburg, ce qui confère à « Bronzes » sa délicatesse et sa légèreté.

¹ Jules Barbey D'Aureville, « Salon de 1872 », *Sensations d'art*, p. 220.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁷ Paul Déroulède, « Sur la Jeanne d'Arc de Frémiet », *op. cit.*, p. 15-17.

Les traits récurrents de la rhétorique patriotique se retrouvent en revanche dans un sonnet intitulé « La Statue vengeresse », signé du Belge Jean Delville, contemporain de Sandburg. Delville saisit ici l'occasion de rappeler les rudiments de la pédagogie patriotique du monument. En admonestant son peuple, ici incarné par un passant anonyme, il se fait aussi bien prêtre en chair prônant à ses ouailles le sacrifice de leur vie que maître d'école reprochant à ses élèves de ne pas « sa[voir] [la] leçon admirable » du monument, et les enjoignant à l'« apprend[re] »¹. Le locuteur du poème devient semblable à un instituteur dispensant à ses élèves un cours de civisme, de morale et d'histoire. Ce sonnet trouve place dans *Les Splendeurs méconnues*, paru en 1922, recueil tantôt déployant un ésotérisme pour lequel Delville est demeuré célèbre, tantôt enjoignant le peuple belge de ne pas oublier que l'ennemi allemand reviendra. Les vers de Delville brûlent encore des souffrances de la Première Guerre mondiale qui vient à peine de s'achever, et Déroulède n'aurait sans doute pas renié de tels accents patriotiques. « La Statue vengeresse » célèbre le monument élevé à Gabrielle Petit, infirmière et espionne faisant figure d'héroïne nationale pour les Belges. Celle-ci se serait exclamé, au moment de son exécution par les Allemands, en 1916 : « Vous allez voir comment une femme belge sait mourir ». Le poème de Delville fut publié avant que l'œuvre d'Égide Rombaux n'ait été dévoilée à la foule en 1923, sur la place Saint-Jean à Bruxelles :

La Statue vengeresse

(Pour le monument de Gabrielle Petit)

Si tu lèves les yeux, ô passant périssable,
Vers le geste éternel de ce bronze vengeur,
Et que ton sang ne bout dans le fond de ton cœur,
C'est que tu ne sais point sa leçon admirable.

Apprends que c'est la loi : toute âme de valeur
Sait offrir à la mort sa jeunesse adorable.
Un destin, à la fois splendide et implacable,
Étroitement unit la gloire à la douleur.

C'est pourquoi maintenant la puissance qui tue
Fait surgir devant toi l'immortelle statue
Où se fixe à jamais l'exemple du martyr².

L'insistance des locutions « statue vengeresse » et « bronze vengeur » transforme la jeune femme en une statue du Commandeur qui condamne aux Enfers le peuple allemand tout entier. Au regard de cette « immortelle statue » au « geste éternel », le « passant périssable » (périssable par définition, puisqu'il est vivant) a bien peu de valeur. Il est du côté du relatif quand la statue se place du côté de l'absolu. On retrouve ici tout l'arsenal rhétorique valorisant la mort héroïque par opposition à une vie indigne d'être vécue. Ce sonnet n'est que d'assertion. Nulle part ici ne peut se loger la moindre incertitude. Le sens du monument est défini, affermi, et il ne tremblera pas : Gabrielle Petit « fixe à jamais l'exemple du martyr ».

¹ Jean Delville, « La Statue vengeresse », *Les Splendeurs méconnues*, op. cit., p. 99.

² *Ibidem*.

Ce dernier terme se substitue alors à celui de héros, qui disparaît désormais du poème. Le terme crucial d'« exemple » constitue la clé de voûte de cet édifice rhétorique. Il doit être entendu à la fois comme le *cas* illustrant la « leçon admirable » de patriotisme, et comme un comportement à imiter par excellence, invitant chacun à devenir à son tour martyr de la patrie en lui donnant sa vie à celle-ci. C'est par ce processus d'imitation que le monument exemplaire se prolonge et s'actualise dans chacun des membres de la société.

Il est alors un poème qui ravive la fonction essentielle de protecteur endossée par le monument, pour montrer qu'un gardien défenseur n'a d'efficace que s'il est considéré comme un exemple à imiter. Il s'agit de « Praze » (« À Prague », 1938) de František Halas, écrit dans le feu de l'urgence, en réaction aux accords de Munich. Ce texte signé entre l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre et la France, autorisait les armées allemandes à occuper les territoires Sudètes, et engageaient donc inéluctablement l'agonie de la toute jeune République Tchécoslovaque, appelée à être sacrifiée aux désirs expansionnistes d'Hitler. Les vers de Halas, écrits quand nul ne savait encore ce qui adviendrait, frémissent et se contractent des tensions du suspens. Croyance, foi et espérance sont les pierres angulaires sur lesquelles ce poème se bâtit. Il s'appuie sur les croyances qui auréolent à Prague le monument de Saint Venceslas pour se faire le support d'une difficile exigence éthique.

À chaque fois que la Tchécoslovaquie se sent menacée, les Tchèques se tournent vers Saint Venceslas, monarque et martyr, assassiné par son frère Boleslav au début du X^e siècle. La légende rapporte qu'il dort avec son armée dans la colline de Blaník au sud de la Bohême, et qu'il en sortira pour sauver son peuple quand le pays sera en proie au pire des dangers qu'il est appelé à connaître¹. Ripellino rappelle, dans *Praga magica*, que le saint brandira alors l'épée miraculeuse du prince mythique Bruncvík, cachée dans un pilier du Pont Charles². En 1912, un monument représentant Venceslas, œuvre de Joseph Václav Myslbek, fut dressée à Prague sur la place à laquelle le saint donne son nom (fig.15). C'est désormais cette effigie de bronze qui doit garder la Bohême et la protéger. Dans une chronique datant de mars 1969, Angelo Ripellino oppose terme à terme la présence bienfaisante et consolatrice du monument pragois de Saint Venceslas au poids maléfique que constitue pour les Russes le *Pierre le Grand* de Falconet à Saint-Petersbourg³.

¹ Hana Voisine-Jechova, *Histoire de la littérature tchèque*, Fayard, 2001, p. 23.

² Angelo Ripellino, *Praga magica*, *op. cit.*, p. 284.

³ Angelo Ripellino, *I Fatti di Praga*, éd. Antonio Pane et Alessandro Fo, Milano, Scheiwiller, 1988. Traduction française « Deux statues-symbole », *Chroniques pragoises*, trad. Marc Fontana, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1992, p. 79-83. Article publié le 11 mars 1969 dans *La Stampa* de Turin. *I Fatti di Praga* rassemble quelques unes des quelques quatre cent chroniques journalistiques que Ripellino rédigea, entre 1965 et 1977, principalement pour l'hebdomadaire *L'Espresso*. Il mit à profit ses nombreux séjours à Prague pour décrire la vie culturelle tchèque – faisant de nombreuses recensions théâtrales – et pour relater avec lucidité les évolutions de la situation politique, dénonçant sans aucun compromis l'attitude soviétique Aussi, après la répression russe du Printemps de Prague en 1968, Ripellino fut-il contraint de fuir précipitamment Prague, et fut-il interdit en Tchécoslovaquie. Commencèrent alors pour lui des années d'exil vécues comme des années de deuil, à l'écart de Prague, la ville tant aimée.

Le Prince de Bohême juché sur un magnifique piédestal, œuvre d'Alois Dryák, cantonné par les quatre saints patrons de la Bohême : Sainte Ludmila, Sainte Agnès, Saint Procope et Saint Adalbert de Prague. Ce piédestal, peut-être est-ce là un cas unique dans l'histoire des monuments, est gravé d'une prière : « Svatý Václave, vévodo české země, kníže náš, nedej zahynouti nám ni budoucím » (« Saint Venceslas, duc de la terre de Bohême, notre Prince, ne nous laisse pas périr, ni nos descendants »). Cette inscription propose une version condensée d'un choral fervent du XII^e siècle, implorant :

blaze tomu ktož tam pojde	Souviens-toi de ta race
život věčný	ne nous laisse pas périr
oheň jasný [...]	ni nous ni ceux qui viendront [...]
Pomoci tvé žádámy	Nous implorons ton aide
smyluj se nad námi	aie pitié de nous,
utěš smutné	console les affligés,
odžeň vše zlé	dissipe tout mal,
Swaty Václave	Saint Venceslas !
Kyrieleison	<i>Kyrie eleison !¹</i>

À côté de « Hospodoné, pomiluj ny ! » (« Seigneur, aie pitié de nous ! »), attribué à Saint Adalbert où des tchéquismes commençaient à poindre sous le slavon (*krleš*, signifiant en vieux tchèque *Kyrie eleison*), l'invocation à Saint Venceslas fait figure de premier texte en langue vernaculaire. Il constitue, au XII^e siècle, l'aube de la littérature tchèque : il est tchèque par son contenu et tchèque par sa langue. Ce choral, qui développe l'invocation du *Kyrie*, est devenu part essentielle du patrimoine populaire. De nouvelles strophes se sont ajoutées à travers le temps. Chanté par le peuple, ce texte a contribué à former la conscience spirituelle du pays jusqu'à devenir une sorte d'hymne national, entonné à l'église dans les moments solennels². Le monument, affirme alors Ripellino, devient comme la matérialisation sculptée du choral³. L'un comme l'autre sont des prières invoquant le Saint, le grand intercesseur de la Bohême, le protecteur des générations à venir qui constitue l'emblème de la durée, de la continuité de son peuple. Durant les temps de détresse que connut la Tchécoslovaquie sous le joug soviétique, ce monument devint alors une « scène de la résistance passive », « une forteresse symbolique » de la nation entière qui, en organisant des veillées et des cérémonies, mettait en scène sa haine contre l'opresseur et ses acolytes à l'aide de pancartes, drapeaux, bougies, ou, plus drastiquement, en organisant des grèves de la faim (fig.16)⁴.

¹ Nous donnons ici le choral dans la version qu'en fait lire Ripellino, *Chroniques pragoises*, op. cit., p. 83. Hana Voisine-Jechova dans l'*Histoire de la littérature tchèque* cite d'autres strophes en tchèque et dans leur traduction française (op. cit., p. 36-37). Tous les titres de Saint Venceslas, rappelés par l'inscription du monument, y sont égrenés.

² Pour ces détails, Hana Voisine-Jechova, *ibidem*. Le « Cantique de Saint Adalbert », tout aussi crucial était chanté avant certaines batailles, et Charles IV l'introduisit dans le cérémonial des rois de Bohême.

³ Ripellino, *Chroniques pragoises*, op. cit., p. 83

⁴ Ces détails proviennent des chroniques de Ripellino (p. 70, p. 79). L'auteur explique que pour contrer de telles manifestations, le pouvoir fit planter des bosquets autour de la statue de sorte qu'elle soit inaccessible aux manifestants et que ceux-ci ne puissent plus la faire participer symboliquement à leurs actes de résistance symbolique. L'histoire de la Place Venceslas est lourde : devant le monument fut proclamée la République Tchèque en 1918 ; le 16 janvier 1969, Jan Palach (étudiant de philosophie âgé de vingt-et-un ans) s'immola par

« Prazé » fut recueilli en 1945 dans *Torso Naděje* (*Torse d'espérance*). Dans le « torso » du titre, il faut certes entendre le *torse*, mais peut-être surtout le *fragment* : l'espoir a été lacéré, mutilé, brisé en miettes, et cependant il en reste encore un morceau, incomplet, minuscule, fragile, peut-être suffisant malgré tout. La tête a été perdue, le torse demeure, et dès lors peut-être aussi un cœur battant. Le torse, où se nouent les puissances vitales, c'est le noyau essentiel de l'espoir. Le monument de Saint Venceslas, auquel Halas fait appel dans son exhortation au courage, constitue peut-être un tel torse d'espoir, fragment fragile, dernier bastion de résistance et d'honneur, mais qui pourrait peut-être suffire à la salvation de tout un peuple. La plus terrible de toutes les angoisses se convertit en espérance et en exaltation :

Praze

Malověrní Čas kostižerný
 jí jenom krásu dal
 a z polí stenných křik iluminoval
 kamenné texty portálů a zdí
 Tak bude vždy
 Malověrní
 Tak bude vždy

Za vraty našich řek
 zní tvrdá kopyta
 za vraty našich řek
 kopyty rozryta
 je zem
 a strašní jezdcí Zjevení
 mávají praporem

Je lehké listí vavříků
 a těžký padlých stín

Já vím Já vím

Jenom ne strach Jen žádný strach
 takovou fugu nezahrál sám Sebastian
 co my tu zahrajem [Bach
 až přijde čas až přijde čas
 Kůň bronzový kůň Václavův
 se včera v noci třás
 a kníže kopí potěžkal
 Myslete na chorál
 Malověrní
 Myslete na chorál

À Prague

Hommes de peu de foi le temps mangeur d'os
 n'a rien fait d'autre que lui donner sa beauté
 et le cri des champs décapités a illuminé
 le texte de pierre des portails et des murs
 Il en sera toujours ainsi
 Hommes de peu de foi
 Il en sera toujours ainsi

Derrière les portes de nos rivières
 résonnent les sabots durs
 derrière les portes de nos rivières
 dispersée par les sabots
 la terre
 et les terribles Cavaliers de l'Apocalypse
 agitent leurs étendards

Léger est le feuillage des lauriers
 lourde est l'ombre de ceux qui sont tombés

Je sais Je sais

Surtout pas de peur n'ayons aucune peur
 même Sébastien Bach ne joua pas
 une fugue semblable à celle que nous jouerons
 quand le temps viendra quand le temps viendra
 Le cheval de bronze le cheval de Venceslas
 hier dans la nuit s'est ébranlé
 et le prince sa lance a soupesée
 Pensez au choral
 Hommes de peu de foi
 Pensez au choral¹

L'enjeu de ce poème brûlant n'est rien moins que la survie d'un peuple. L'ébranlement du cheval, à la manière d'un prodige antique, d'un signe divin annonçant une catastrophe, indique l'entrée dans un temps de détresse profonde, où l'ordre ordinaire des choses est

le feu pour protester contre la censure qui venait d'être rétablie pour six mois et contre la publication du journal pro-soviétique Zprávy. En 1989, sur cette place, se déroula la Révolution de Velours.

¹ František Halas, « Prazé », *Torso Naděje*, Prague, F. Borový, 1945, p. 17-19. Quelques vers avaient été traduits par Ripellino en italien pour les besoins de sa chronique, puis traduits à nouveau en français dans Angelo Ripellino, *Chroniques de Prague*, op. cit., p. 82. Merci à Alexandre Clément d'avoir établi une traduction française plus exacte pour les besoins de notre travail.

suspendu. Halas n'adresse plus une prière à Dieu ou au saint. Il n'implore plus *Kyrie eleison*, mais se tourne vers ses concitoyens, mécréants et incrédules, hommes de peu de foi. L'apostrophe pleine de dureté « Malověrní » provient des Évangiles. Ce terme apparaît en particulier au quatorzième chapitre de Matthieu, au moment où Jésus marche sur les eaux pour rejoindre ses disciples qui sont partis en mer dans une barque. « Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? » reproche le Christ à Pierre lorsque le pauvre disciple, qui s'était à son tour élancé sur les eaux, prend peur quand le vent se lève, et manque de se noyer. Peut-être faut-il rétablir le texte des Évangiles entre les vers de Halas : celui qui doute se noiera. Ne doutons pas de la vaillance du peuple tchèque, sinon ce sera notre perte. Le cri lancé par le Christ à ses disciples « N'ayez pas peur » est aussi celui de Halas, décliné cependant sous une forme plus moderne et moins solennelle. Le fond demeure le même. Halas délaisse l'irrésolu de Sandburg pour retrouver un régime de certitude. Cette certitude, toutefois, ne porte plus sur l'issue de l'histoire ni même sur sa signification. Elle est conviction que quand le temps de l'épreuve viendra, les Tchèques sauront se montrer à la hauteur des exigences du destin.

Halas rappelle qu'il ne faut pas tenir l'héroïsme du passé pour acquis, mais le remettre en jeu, dans le présent, avec courage. Ainsi peut-on interpréter les premières lignes du poème, qui reprochent aux Tchèques d'esthétiser les souffrances passées, ainsi que les deux beaux vers parallèles : « Léger est le feuillage des lauriers / lourde est l'ombre de ceux qui sont tombés ». Il est facile de s'enorgueillir de l'héroïsme des morts lorsque l'on n'a pas soi-même à payer le prix du trépas. Il est en revanche beaucoup plus difficile de perpétuer cet héroïsme au présent. Halas somme son « temps mangeur d'os », dont la splendeur se nourrit du passé et de ses morts, de se changer en un temps de la vaillance, dont il prophétise avec assurance la venue. La puissance invocatoire de ces vers est fondée sur l'inébranlable conviction manifestée par Halas, conviction qui s'exprime par la répétition hypnotique de certains segments, et par la comparaison poignante du destin de la Tchécoslovaquie avec une fugue de Bach. Si l'avenir s'annonce terrible, il n'en est pas moins exaltant et somptueux. Le premier d'entre tous, Halas montre la foi et la vaillance qu'il exige d'autrui. Et cependant, tout le poème est empreint d'une lucidité qui délaisse une rhétorique du sacrifice inadéquate au réel. Halas connaît la difficulté véritable de l'héroïsme, et s'il porte un regard dur sur ses contemporains, il comprend aussi leurs faiblesses (« je sais je sais »).

En superposant l'espoir au questionnement inquiet, en demandant s'il demeure possible d'actualiser l'héroïsme passé, « Praise » se tient à la conjointure des deux conceptions du monument : la tradition du protecteur, et l'exemplarité. Le poème les articule l'une à l'autre et montre que la seconde doit nécessairement prendre le relais de la première. La puissance de Saint Venceslas, qui soupèse sa lance pour reprendre ses anciens combats, n'est pas remise en cause. Le prince de bronze, incarnant noblesse et sainteté, fait bien figure de gardien de son peuple, mais cependant il ne survient qu'à la fin du poème : il n'est plus au centre de la démonstration. Lorsque par le passé le monument venait au secours de son peuple en détresse, il prenait dynamiquement en charge une population qui, dans ses défaillances, se

remettait passivement à une autorité la dépassant. Pour Halas, il ne s'agit plus de se reposer sur le soutènement, pourtant indéfectible, que constitue Venceslas. S'il y a une salvation possible, elle ne viendra pas de ce monument providentiel, mais de l'attitude des Tchèques. Il ne faut plus abdiquer l'autorité morale en se recommandant au monument mais, au contraire, pleinement endosser toute responsabilité. Le poème somme le peuple d'être secoué du même sursaut que Venceslas, de se raidir du même élan, de la même tension et de bander ses forces, comme le prince, pour s'apprêter à combattre. Le monument qui tressaille n'est donc plus le protecteur, mais l'appui solide sur lequel fonder l'action, dans la fidélité au monde et à la vie. Halas invite à méditer sur l'existence du monument et du choral. Ceux-ci doivent être considérés comme des preuves justifiant l'espoir civique, l'espérance et la foi. Ils sont des raisons d'agir.

3. Le poème patriote à l'école du monument

Pour certains poètes, le monument sera donc deux fois exemplaire, d'une part parce qu'il incite ceux-ci, comme chacun, à agir à sa suite ; d'autre part, parce qu'il constitue un dispositif efficace, et que c'est cette efficace que le poète désire reproduire pour la faire sienne. Le monument posé en *exemple moral*, devient *modèle poétique* pour la littérature. La poésie, en s'écrivant à l'imitation du monument, doit exercer sur ses lecteurs la même puissance transformatrice que le monument sur ses spectateurs. Elle doit à son tour se faire exemplaire.

Depuis Horace, la question surgit de savoir si la littérature peut prendre le monument pour modèle. L'ode suggère une réponse en forme de *paragone*. Le poème est comme le monument, mais le surpasse, les mots dureront plus longtemps que l'airain le plus solide. Dans le système patriotique, le parallèle horacien n'a plus cours. Il ne s'agit pas de comparer avec virtuosité la longévité des monuments d'airain et des monuments de mots, mais d'établir une inflexible hiérarchie des valeurs où domine l'amour pour la terre natale. La poésie doit donc, selon les mots de Delville, « Accorde[r] les accents de l'hymne à la Patrie¹ ». Le chant qui se montre capable, à l'instar du monument, d'inspirer de l'amour pour cette patrie, sera le plus noble de tous. Le monument constitue la pierre angulaire de cet art poétique patriotique que Delville élabore.

Dans « Le Bouclier sacré », Delville harangue une collectivité composée de poètes. Le locuteur s'adresse aux aèdes qui délaissent l'inspiration patriotique et épique, auteurs falots et inutiles, comme leurs lauriers et leurs rêves pâlis :

Malheur aux fronts penchés dont les pâles lauriers
Ne s'empourprent jamais aux flammes du courage,
Et qui n'écourent pas, lorsque le mal fait rage,
La muse au cœur loyal, mère des chants guerriers !²

¹ Jean Delville, « Le Bouclier sacré », *Les Splendeurs méconnues*, op. cit, p. 122-123.

² *Ibid*, p. 123.

et il recommande avec passion :

Chante donc, ô poète, en des strophes épiques,
Comme on chantait jadis le culte des héros,
La gloire des soldats, car le nuage est gros,
Là-bas, à l'horizon des plaines teutoniques.¹

Les Belges doivent donc faire entendre un chant guerrier « puissant et fier² » en prévision d'une guerre imminente contre l'Allemagne. Lorsque Delville préconise au poète : « ne chante pas l'oubli mais le noir souvenir », il dote la poésie de la même fonction que le monument – contrer l'effacement et susciter la mémoire. Il confie à la poésie la même mission que celle qu'accomplissent les soldats héroïques représentés sur les monuments :

Et c'est lui [le chant guerrier] qui nous dit, en son langage acerbe,
Qu'aux vents haineux sifflant sur les ondes du Rhin,
Nous devons opposer, avec un son d'airain,
Le chant des dieux qui vient des flancs mêmes du verbe.

Il est le rythme fort de l'âme se cabrant,
Du geste altier qui tend tous les muscles du torse,
Et souffle dans les bras une divine force,
Faisant du corps de l'homme un bouclier vibrant.

Comme les armes antiques des défenseurs, comme le monument de bronze, le chant guerrier fait retentir « un son d'airain ». Le chant guerrier accomplit un va-et-vient entre les corps : il est issu du corps métaphorique des mots (« le chant des dieux qui vient des flancs mêmes du verbe »), il se fait traduction immédiate du corps belliqueux du soldat (il est le rythme fort « du geste altier qui tend tous les muscles du torse »). Comme *L'Homme de l'Âge de pierre* de Frémiet, et à la manière d'un monument efficace, ce chant transforme alors à son image les corps il « souffle dans les bras une divine force, / faisant du corps de l'homme un bouclier vivant ».

Cette similitude entre monument et chant épique se renforce à travers le poème. Par deux fois dans « Le Bouclier sacré », Delville donne explicitement le monument comme modèle à la poésie. Il propose d'abord d'imiter ce qui constitue pour lui le monument héroïque par excellence, la tombe du soldat inconnu :

Va méditer, Poète au rêve pâlisant,
Sur l'exemple muet de ces tombeaux tragiques
Où dorment les soldats inconnus, énergiques,
Qui, pour nous, ont donné leur amour et leur sang.

Ils t'apprendront le sens des paroles suprêmes,
Et dans le souffle pur de ces voix d'au-delà,
Comprends que le danger immense est toujours là.

On retrouve en ces strophes un lexique ostensible de la pédagogie : le verbe « apprendre » et le substantif « exemple ». Delville fait de la quiétude sacrée du tombeau l'absolu vers lequel doit tendre une poésie trop verbeuse. Les soldats inconnus, qui taisent leurs noms, deviennent

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

des figures du silence poétique. C'est auprès d'eux que l'aède doit recevoir sa leçon de poésie, apprendre le sens du souffle et d'une parole véritable, prononcée depuis l'autre rive de la mort. C'est la « parole suprême » qui possède la plus grande force poétique. Pour Delville, le vrai poème efficace, qui propage l'amour de la Patrie et le désir de mourir pour elle en héros, ce sont peut-être les *ultima verba* que Gabrielle Petit aura criés en tombant, sans pouvoir les achever, et qui sont recopiés sur son piédestal : « Vive le roi des Belges, / Vive la Belgique ».

Delville propose alors une autre manière de constituer le monument en exemple et modèle pour le poème. Toujours s'adressant au « poète palissant », il lui recommande :

Grave des mots divins sur la pierre du socle
Où la statue évoque un glorieux devoir,
Pour dire au citoyen les mots qu'il doit savoir,
Comme au temps où chantait le poète Sophocle.

Lorsque la parole poétique est considérée comme digne d'être gravée au socle, elle reçoit l'ultime consécration : se fondre avec le monument pour participer directement à sa glorieuse mission, et agir avec lui. On peut en multiplier les exemples¹. La première strophe du « Concord Hymn » d'Emerson, inscrite sur le piédestal du *Minuteman* de Daniel Chester French, a connu ce triomphe. Et de même, quatre vers extraits du « *Memoriae Positum* » de James Russell Lowell sont burinés sur la base du vaste bas-relief honorant Robert Gould Shaw. Les monuments aux morts de la Première Guerre mondiale ont souvent repris quelques vers de l'hymne au Panthéon de Victor Hugo². Le bas-relief du *Déroulède* de Landowski (1927) s'orne de part et d'autre de poèmes extraits des *Chants du soldat*³.

¹ À cet égard, l'*Hommage à Paul Éluard* d'Ossip Zadkine (1954) qui se situe au jardin du Luxembourg, constitue l'une des rencontres les plus intéressantes et les plus inventives entre poésie et monument. Le texte de l'immensément célèbre poème « Liberté » d'Éluard (1942) est gravé à même la surface de la statue, qui représente un guitariste. Le corps à demi évidé de cette statue, se confondant partiellement avec l'instrument de musique, en fait une étape dans la réflexion sur la représentation d'Orphée, qui préoccupa Zadkine toute sa vie. Zadkine accomplit littéralement le geste évoqué par Éluard, écrire le nom de la Liberté, et il semble allonger, avec malice, le poème de deux nouveaux vers : « Sur la peau de bronze des statues / J'écris ton nom ».

² Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*, *Œuvres poétiques*, I, *op. cit.*, p. 832-833. Le poème « Au statuaire David » offrait une conception légèrement plus subtile que cet hymne qui s'exclame :

Gloire à notre France éternelle !
Gloire à ceux qui sont morts pour elle !
Aux martyrs ! aux vaillants ! aux forts !
À ceux qu'enflamme leur exemple,
Qui veulent place dans le temple,
Et qui mourront comme ils sont morts !

C'est Antoine Prost qui note que cet hymne, à partir de la Première Guerre mondiale, est souvent repris pour les monuments aux morts, et qu'il est chanté lors des commémorations. Voir Antoine Prost, « Les Monuments aux morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. I « La République », *op. cit.*, p. 202.

³ L'inscription déroule ces vers édifiants :

Dans le système patriotique de Delville, la valeur pédagogique du socle est comparée, pour le bonheur de la rime, à celle des tragédies de Sophocle. Héros pour héros, comme déjà chez Suarès, et cependant, disproportion extrême. La poignée de mots stéréotypés rencontre la cime de la littérature du monde. La formule lapidaire inscrite au piédestal posséderait autant de force efficace, et sans doute aussi autant de valeur esthétique, que les pièces antiques les plus prestigieuses. Victor Hugo lui-même esquissait une comparaison parallèle lorsqu'il faisait déclarer au bronze : « On me voyait durer autant qu'un vers d'Eschyle¹ ». Ces détours par Sophocle et Eschyle suggèrent encore que le monument ne possède pas seulement des affinités avec le poème, mais avec la tragédie. Comme celle-ci, il est une forme adressée à une communauté dont il désire renforcer la cohésion dans l'amour pour la patrie.

Cette exaltation de la guerre, dans des vers qui n'ont pas d'autre mérite que de rimer et de constituer des documents historiques, indisposera peut-être le lecteur du XXI^e siècle. Pourtant, une autre conception de l'édification par le monument est possible. La pédagogie des grands hommes peut connaître un approfondissement éthique. Hugo, enjoignant au statuaire : « Donne donc à ta ville, ami, ce grand exemple² », définissait la haute mission confiée à David d'Angers en termes d'exemplarité :

– Le sculpteur ébloui contemple ces figures ! –
Il songe à la patrie, aux tombeaux solennels,
Aux cités à remplir d'exemples éternels³ ;

Désormais le monument incarne le Bien absolu, échappant au relativisme. C'est pour cette raison – et non parce qu'il a la prétention de durer à jamais – qu'il constitue un « exemple éternel ». Pour Hugo, les grands hommes ne servent pas la patrie mais l'humanité. Ils sont ceux qui améliorent le sort matériel et spirituel de cette dernière afin de la hisser vers le haut. Même si Hugo continue de priser le courage de ceux qui ont traversé « Sur la mine qu'un fort recelait en son flanc, / [...] Un horrible ouragan de flamme et de mitraille⁴ », l'exemple, à ses yeux, ne doit plus seulement prôner l'héroïsme militaire et le patriotisme. Parmi les hommes illustres admirés par Hugo, on rencontrera donc savants, poètes, artistes, « prêtre[s]

Le tambour bat, le clairon sonne,
Qui reste en arrière ? Personne !
C'est un peuple qui se défend.
En avant !

Allons ! Les gars au cœur robuste
Avançons vite, et visons juste!
La France est là qui vous attend
En avant !

En avant ! Tant pis pour qui tombe
La mort n'est rien. Vive la tombe
Quand le pays en sort vivant.
En avant !

Dans la France, que tout divise,
Quel français a pris pour devise
« Chacun pour tous, tous pour l'État » ?
Le soldat.

Qui fait le guet quand tout sommeille,
Quand tout est en péril qui veille,
Qui souffre, qui meurt, qui combat ?
Le soldat.

Et sur sa tombe obscure et fière,
Pour récompense et pour prière
Que voudrait-il que l'on gravât ?
Un soldat.

¹ Victor Hugo, « La Colère du bronze », *op. cit.*, p. 617.

² *Ibid.*, p. 1074.

³ *Ibid.*, p. 1072.

⁴ *Ibidem.*

fondateur[s] d'hospices angéliques », ou encore

Ce juge, abolissant l'infâme tombereau,
[qui] A raturé le code à l'endroit du bourreau ;
Ensemencant malgré les clameurs insensées,
D'écoles les hameaux et les cœurs de pensées¹.

Dans la liste des hommes illustres qu'il dresse, Hugo glisse ce vers éclairant : « Pour nous rendre meilleur ce vrai sage est venu ». Le monument doit montrer celui qui œuvre pour le Bien. Dès lors, lorsque la poésie prétend prendre le monument pour modèle afin d'agir avec la même efficace édifiante, elle n'est pas toujours condamnée à un nationalisme forcené. Lorsque que la poésie désire édifier moralement ses lecteurs, le devoir moral qu'elle prône connaît lui aussi parfois un approfondissement éthique. Un poème de Moody et un autre d'Aragon, chacun dicté par l'urgence des circonstances, révèlent que le monument peut bel et bien garder la droite voie menant vers le Bien. Ils demeurent certes pétris de didactisme, et ne laissent que peu de place à la liberté interprétative du lecteur. Ils néanmoins donnent la mesure de ce que peuvent être des poèmes qui prennent le monument pour modèle éthique et poétique.

4. Modèles poétiques et éthiques : « Ode en temps d'hésitation » de William Moody et « Langage des statues (fragment) » de Louis Aragon

Voznessenski désirait ériger un monument dans la conscience². Les monuments efficaces constituent la conscience de la société les ayant érigés, conscience qui se révolte devant certains choix insensés. Ils sont probité civique. C'est ici que l'efficace des monuments est à son sommet, prétendant agir directement sur les membres de la société, afin de transformer leur comportement. Le poème de Moody comme celui d'Aragon tentent alors de mettre à profit cette efficace du monument pour rappeler à leurs concitoyens leur devoir.

Le premier de ces textes se saisit du monument au Colonel Shaw de Boston. Ce n'est autre que « An Ode in Time of Hesitation » de Moody (1900)³. Si les vers de Moody peuvent paraître quelque peu datés au lecteur du XXI^e siècle, le combat moral mené par l'auteur ne peut en revanche que susciter l'adhésion. Avec vigueur, Moody s'indigne de la guerre impérialiste que, depuis le 4 février 1899, les Américains menaient dans les Philippines, ce territoire venait d'être acheté à l'Espagne, conformément au Traité de Paris de 1898 mettant fin à la guerre hispano-américaine, et les États-Unis refusaient de reconnaître la République qui y avait été proclamée, combattant violemment les indépendantistes. Moody rappelle que, dans la mesure où les États-Unis se prétendaient une terre de liberté, ce serait déchoir

¹ *Ibidem*.

² Andreï Voznessenski, « Мой проект памятника жертвам репрессий » [1987], *Аксиома самоиска, op. cit.*, p. 91. Traduction française : « Monument aux victimes des répressions », *Boîte noire, op. cit.*, p. 17.

³ Rappelons le titre du poème de Moody dans toute sa longueur : « An Ode in Time of Hesitation (Written After Seeing at Boston the Statue of Robert Gould Shaw, Killed While Storming Fort Wagner, July 18, 1863, at the Head of the First Enlisted Negro Regiment, the Fifty-fourth Massachusetts) ». Toutes les références sont extraites de *Poems of American History, op. cit.*, p. 646-649. Traduction française: C.G.

moralement pour eux que de partir à la conquête de colonies. Il exige que son pays reste fidèle à la justice dont il a fait preuve en renonçant à l'esclavage, et il lui donne donc en exemple un monument élevé à la gloire de la cause abolitionniste.

« Langage des statues (fragment) » d'Aragon (septembre 1941), écrit sous l'inspiration de la « Muse Indignation¹ » constitue le second de ces poèmes qui s'emparent du monument pour en faire un rempart moral contre le mal et la lâcheté. C'est le *Monument à Victor Hugo* de Barrias (1902, fig.17) qui en est l'ardent protagoniste, et qui se comporte dans le poème d'Aragon comme Hugo lui-même exigeait des monuments qu'ils se comportassent dans « La Colère du Bronze ». Chez Moody, la sécurité des Bostoniens n'était pas en cause. Il s'agissait de rappeler à ceux-ci leur impérieux devoir moral. Chez Aragon en revanche, les regardeurs du monument sont directement menacés par l'ennemi : il faut réveiller de leur attentisme les Parisiens occupés par les Allemands, il faut les enjoindre à combattre. Aragon toutefois retourne la perspective de Delville, ou encore celle du boulangiste Théodore Cahu qui mettait plus haut les monuments à la gloire des soldats que ceux rendant hommage aux poètes :

Nous avons la statue de Shakespeare. [...] Et nos soldats, nos officiers, héros obscurs tombés au loin sur les champs de bataille pour la gloire de la patrie, n'ont même pas un monument commémoratif qui rappelle leur héroïsme et soit élevé à la gloire de l'armée française. [...] [C]'est le silence complet, l'oubli, l'ingratitude de la patrie.
Au lieu d'élever une statue à Baudelaire et à Barbey d'Aurevilly, qu'on élève donc un splendide monument, sur l'une des plus belles places de Paris, par exemple, par exemple la place de l'Hôtel de Ville, à la gloire de ces héros obscurs, officiers et soldats, frappés en face de l'ennemi².

Renversement majeur, chez Aragon, ce n'est dorénavant plus le monument aux soldats qui est donné en exemple et qui enseigne aux hommes à bien se conduire, c'est le monument au poète.

Aragon ne connaissait pas Moody. Son texte est sans nul doute plus élaboré et plus complexe que celui de l'Américain. Les deux poèmes n'en possèdent pas moins une affinité remarquable de desseins. Dans les deux cas, se manifeste une cohésion entre le poème et le monument qu'il accueille en son sein, tous aspirant à la même rectitude éthique. Le monument est *témoin* des valeurs éthiques. Par sa présence, il en prouve l'existence et la permanence, quand tous les oublient. Le Colonel Shaw, pour Moody, constitue un ferme étalon moral auquel mesurer les événements :

Here is her witness: this, her perfect son,
This delicate and proud New England soul
Who leads despised men, with just-unshackled feet,
To show all peoples that our shame is done, [...]

Gazing on him, must I not deem they err

Voici son témoin [à la Patrie], son fils, dans sa perfection,
Cette fière âme délicate de Nouvelle-Angleterre
Qui mène des hommes méprisés,
Dont les pieds viennent à peine d'être désenchaînés [...]
Afin de prouver à tous les peuples que notre honte est
[finie.]

En le regardant, ne dois-je pas juger qu'ils s'égareront

¹ Victor Hugo, « Nox » [1852], *Les Châtiments, Œuvres poétiques*, t. II, *op. cit.*, p.18. L'un des pseudonymes d'Aragon durant ses années de résistance fut François la Colère, comme si le poète se dédiait uniquement à la Muse en question.

² Théodore Cahu, *La France*, mercredi 12 octobre 1892, p. 2, rubrique « Au jour le jour », cité dans André Guyaux (dir.), *La Querelle de la statue de Baudelaire, op. cit.*, p. 498-499.

CHAPITRE III

Whose careless lips in street and shop aver
As common tidings, deeds to make his cheek
Flush from the bronze, and his dead throat to
[speak?

Ceux dont les lèvres insouciantes, par les rues et les
[boutiques,
Annoncent, comme s'il s'agissait de nouvelles banales,
Des actions propres à faire rougir le bronze de ses joues,
Propres à faire retrouver la parole à sa gorge morte ?

Image saisissante que ce monument qui pourrait rougir de honte devant l'iniquité de ses héritiers. Et si le Colonel Shaw ne revient pas tout à fait à la vie dans le texte de Moody, Aragon en revanche accomplit pleinement l'animation de son « Hugo ». Les cris de protestation, qui demeureraient inaudibles dans la gorge morte du Bostonien, prennent toute leur puissance chez le poète français, dont le texte, se compose presque entièrement des hurlements de reproche lancés par « Hugo » aux Parisiens. D'un poème à l'autre, le point de vue se déplace. Dans le premier cas, celui de Moody, le lecteur observe un Bostonien, le locuteur, qui seul au sein d'une foule indifférente, scrute le monument. On pourrait penser que la position rhétorique de Moody ressemble fortement à celle de Déroulède et de Delville. Contrairement à eux cependant, Moody ne morigène pas ses concitoyens du haut de sa propre perfection morale. Il ne fait plus usage du « vous » massif mais parle à la première personne du pluriel, remettant aussi en cause ses propres lâchetés au regard du courage du 54^{ème} Régiment. Lorsqu'il procède à des accusations directes, elles sont dirigées contre les décideurs politiques mal avisés. Dans le second cas, celui d'Aragon, le lecteur regarde et écoute le monument invectiver les Parisiens passifs. Désormais, le poème adopte directement le point de vue du monument sur la déchéance humaine¹.

Quelle est exactement, aux yeux de Moody, l'efficace du monument qu'il prétend prendre pour modèle ? Les vers de l'Américain, par leur contenu, font figure d'exception dans notre corpus, car ils indiquent, certes rapidement, mais avec un degré de précision inhabituel, le bouleversement qui survient lors de l'édification, lorsque le regardeur se tient devant le monument efficace :

Before the solemn bronze Saint-Gaudens made
To thrill the heedless passer's heart with awe,
And set here in the city's talk and trade
To the good memory of Robert Shaw,
This bright March morn I stand
And hear the distant spring come up the land;
Knowing that what I hear is not unheard
Of this boy soldier and shis negro band [...].
The land they died to save from death and shame
Trembles and waits, hearing the spring's great
[name,
And by her pangs these resolute ghosts are stirred.

Je me tiens, par ce lumineux matin de mars,
Devant le bronze solennel que Saint-Gaudens façonna
Afin de transporter de crainte et de respect le cœur du
[passant insouciant
et qu'il dressa ici, au cœur des rumeurs et du négoce de la
En l'honneur de la mémoire de Robert Shaw. [cité,
J'entends le lointain printemps venir sur cette contrée ;
Et je sais que ce que j'entends ne demeure pas inaperçu
Par ce tout jeune soldat et par sa troupe de Nègres [...].
La contrée que, par leur mort, ils sauvèrent de la mort et du
[deshonneur
Attend et tremble, en entendant le grand nom du printemps,
Et ses angoisses remuent ces fantômes résolus.

Les mots « to thrill the heedless passer's heart with awe » définissent l'efficace de la rencontre. Le monument, placé en position d'actant, devenu sujet d'un verbe d'action dont le

¹ Aragon connaissait bien sûr « La Colère du Bronze » de Hugo où le Bronze prend la parole pour reprocher aux hommes leur indigne comportement, et leurs indignes usages de l'airain. Il est probable que dans la genèse de « Langage des statues » le dispositif complexe de ce poème ait joué un rôle.

regardeur est l'objet, agit sur celui qui le contemple, le transformant par le sursaut passionné qu'il éveille en lui. L'affect suscité est particulièrement puissant. « Awe », terme presque impossible à traduire en français, indique un mélange de révérence, de crainte, de terreur, d'étonnement surpris et d'émerveillement. Le sublime, et, bien plus encore, Dieu, inspirent ce sentiment qui engendre la crainte religieuse et la piété. Il suffit de ce seul mot, « awe », pour envelopper le monument d'une aura de mystère sacré. De même, le pape Jules III d'airain était décrit par Hawthorne comme « benignly awful ». L'intensité connotée par ce terme s'accroît alors de la violence du verbe « to thrill », lequel dénote les tressaillements et frissons électrifiant le cœur, tout en indiquant aussi que le monument réjouit de crainte le cœur. La terreur ressentie par le passant intimidé devant l'admirable monument ressortit à la joie.

La raison d'être du monument édifiant consiste à provoquer l'ébranlement intime du passant, au plus profond de lui-même, *en son cœur*. C'est là un motif qui revient de texte en texte. Le monument ne saurait se contenter de tiédeur ou de fadeur, il est affaire de passion. Aragon, par la bouche d'un Hugo d'airain, stigmatise avec fureur la nonchalance des parisiens. Delville se révolte à l'idée que devant le monument le sang du passant « ne bout pas dans le fond de [s]on cœur¹ » tandis que Déroulède enjoignait déjà de son côté : « consacrons nos cœurs recueillis² ». Dans ce cœur bouillant se mêlent admiration, colère, impétuosité et brusque montée de courage. Il ne faut pas y voir un motif purement conventionnel, mais bien le gage d'un authentique ébranlement.

Cette esquisse d'une expérience générale du monument, énoncée par Moody au tout début du poème en termes prescriptifs, se complète, dans la quatrième partie de l'ode par quelques vers où le locuteur décrit l'effet qu'exerce sur lui le monument, au moment même où cet effet se produit :

Alas ! what sounds are these that come
Sullenly over the Pacific seas, –
Sounds of ignoble battle, striking dumb
The season's half-awakened ecstasies?
Must I be humble, then,
Now when my heart hath need of pride?
Wild love falls on me from these sculptured men;
By loving much the land for which they died
I would be justified. [...]

Hélas ! quels sont ces bruits chagrins
Qui traversent les mers Pacifiques, –
Bruits de bataille ignoble, frappant de mutisme
Les extases à demi éveillées de la saison ?
Faut-il donc que je sois humilié
Au moment où mon cœur aspire à la fierté ?
Un amour farouche se précipite sur moi,
Tombant de ces hommes sculptés ;
L'ampleur de mon amour envers la terre
me donnerait raison. [pour laquelle ils moururent]

Les valeurs célébrées par le monument sont substantifiées et se dotent de concrétude, de sorte que c'est par un *transvasement* qu'elles se transmettent au regardeur. À l'engagement et au sacrifice pour des causes justes et nobles, ici exaltés, Moody donne pour nom « amour » : « wild love » amour violent, puissant, sauvage et farouche. C'est donc l'amour que le monument enjoint de ressentir à ses regardeurs – Sandburg s'en souvient encore dans « Good Morning, America » ; c'est par l'amour qu'il convient d'imiter les braves soldats de bronze.

¹ Jean Delville, « La Statue vengeresse », *Les Splendeurs méconnues, op., cit.*, p. 99.

² Paul Déroulède, « Sur la Jeanne d'Arc de Frémiet », *op. cit.*, p. 19.

Le mémorial de Saint-Gaudens est tout sauf un monument belliqueux, exhortant à la haine, aux antipodes des « bronze[s] vengeur[s]¹ » que l'on rencontre chez Jean Delville ou chez Déroulède qui s'exclamait :

Et vouant notre espoir, consacrons notre haine,
 Consacrons nos cœurs recueillis
 À Jeanne la Française, à Jeanne la Lorraine,
 La patronne des envahis !²

L'amour émanant du bas-relief de Saint-Gaudens se porte vers l'humanité tout entière, et comprend le regardeur. Rien ne vient limiter le champ immense de ce sentiment qui n'est que force vive, énergie, s'apparentant à un mouvement : il « tombe » depuis le bas-relief, puis propulse le regardeur vers une réalité plus vaste. Ce n'est que dans un deuxième temps, lorsqu'il se transmet au locuteur, que l'amour s'applique à un objet particulier, la contrée. Ailleurs, ce sentiment porterait le nom de patriotisme. Ici, le verbe aimer, amplifié par l'adverbe « much », fait de ce patriotisme une passion qui pousse celui qui la ressent à sortir de lui-même, et à secourir les Philippines, par delà l'océan.

Une fois que l'amour transporte à son tour le locuteur, son chant se transforme. Il se précise et se brusque. Au lieu de continuer de fermer les yeux et les oreilles aux événements (« I will not and I dare not yet believe ! / [...] My ears are shut ! / I will not hear »), le locuteur crie enfin son refus de la guerre des Philippines. La neuvième et dernière partie s'ouvre sur un cri de lutte : « Ah no ». Ce n'est que si l'amour transmis par le monument soulève le locuteur que son chanteur devient enfin action, c'est-à-dire cri.

We charge you, ye who lead us,
 Breathe on their chivalry no hint of stain!
 Turn not their new-world victories to gain !
 [...] Take heed !
 Blindness we may forgive but baseness we will
 [smite.

Nous vous en enjoignons, vous qui êtes à notre tête,
 Ne soufflez sur leur honneur chevaleresque pas
 [même l'ombre d'une tache !
 Ne transformez pas en gains leurs victoires du
 [...] Prenez garde ! [nouveau monde !
 Nous pardonnerons peut-être à l'aveuglement
 Mais nous frapperons la bassesse.

Dans cette résolution qui se propage peu à peu à travers le chant, jusqu'aux derniers vers, désormais inflexibles, il faut discerner l'efficace du monument en train d'agir. Comment Moody rend-il son poème alors semblable à ce monument efficace qui exerce sur lui une si forte emprise?

La mission du monument consiste à avoir un impact sur tous les passants, et, tout particulièrement, sur les « insoucians » que Moody nomme « Heedless passers ». Le terme apparaissait déjà chez Baudelaire qui montrait, saisi par les monuments, « le plus insouciant des hommes³ ». La question de l'insouciance prend chez Moody une importance capitale. Les occurrences de « Heedless », redoublé par son synonyme « careless », ponctuent le poème

¹ Jean Delville, « La Statue vengeresse », *Les Splendeurs méconnues, op. cit.*, p. 99.

² Paul Déroulède, « Sur la Jeanne d'Arc de Frémiet », *op. cit.*, p. 19. Si Jean Delville est un poète de la haine patriotique, il faut néanmoins avouer que la notion d'amour apparaît sous sa plume, comme par exemple dans « Le Bouclier sacré », où il est dit que les soldats inconnus « pour nous, ont donné leur amour et leur sang ».

³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 1086.

pour en constituer la structure solide. Il surgit notamment dans la deuxième partie, souligné par un rejet et par une forte pause (« Through street and mall the tides of people go / Heedless ; » « Par la rue, par le mail, les marées de passants déferlent / insouciantes ; »). L'indifférence au monument se redouble et s'aggrave d'une indifférence à l'arrivée du printemps que remarquent seuls le locuteur et les personnages du monument. Ceux-ci se caractérisent par l'attention aiguë qu'ils portent au monde, tandis que le reste des Bostoniens demeurent aveugles, sourds, et insensibles à la beauté. L'insouciant, c'est donc *a priori* celui qui de tous les passants, est le moins disposé à faire pleinement l'expérience d'une rencontre avec le monument : il n'est que frivolité et négligence, il refuse d'entendre le *res tua agitur* que lancent les monuments : « ces choses là te concernent aussi ». Son manque d'attention à ce qui l'environne le détourne, du passé, de l'histoire, de tout ce qui peut travailler à élaborer le sens du monde où il passe. Chez Aragon, cette indifférence fondamentale prendra une nouvelle nuance, et se fera apathie devant les événements historiques les plus graves.

En sus de cette négligence des passants, Moody déplore leur matérialisme. Au milieu d'une cité prosaïque, qui se voue au négoce (« the city's talk and trade »), le monument constitue l'unique enclave consacrée à de nobles valeurs spirituelles (« spiritual sway »). À Boston, les boutiques ont remplacé l'espace politique du Common, cette agora de la Nouvelle Angleterre (« they err / Whose careless lips in street and shop aver »). Le sacré tombe dans la déchéance profane :

Our fluent men of place and consequence	Nos melliflus notables, nos hommes de conséquence,
Fumble and fill their mouths with hollow phrase,	Bafouillent la bouche pleine de phrases creuses,
Or for the end-all of deep arguments	Ou bien, pour péroraison de leurs débats profonds,
Intone their dull commercial liturgies	Entonnent leurs sempiternelles liturgies commerciales.

Le monument doit arracher l'indifférent à sa désinvolture, doit forcer l'insouciant à se faire soucieux, et c'est en cela que le poème choisit de le prendre pour modèle. Moody tente de doter son propre poème de cette efficace particulière lorsqu'il somme vigoureusement les dirigeants politiques de « prendre garde » (« Take heed »). Dans un poème qui compte 229 vers, cette formule réduite à l'extrême constitue la ligne pénultième, place privilégiée qui en décuple la force. À son tour, comme le monument, le poème crie « res tua agitur ». À son tour, il veut arracher les hommes à leur insouciance égoïste, et les rendre au souci du monde, les forcer à l'attention. Cette alliance entre le monument et le texte s'effectue à la faveur d'un détour par la poésie des grands aînés de Moody. Ce dernier en effet appelle à la résurrection de Whitman et de Whittier :

Surely some elder singer would arise,	Sûrement un ancien aède devrait se lever,
Whose harp hath leave to threaten and to mourn	Dont la harpe a loisir de menacer et de se lamenter
Above this people when they go astray.	Sur le sort de ce peuple lorsque celui-ci se dévoie.
Is Whitman, the strong spirit, overworn ?	Whitman, esprit plein de force, est-il donc épuisé ?
Has Whittier put his yearning wrath away ?	Whittier a-t-il renoncé aux aspirations passionnées
	[de sa colère ?

Le lecteur du XXI^e siècle n'est pas accoutumé à voir un nom voisiner avec celui de Whitman, considéré comme inégalable, et il n'est certes guère familier avec l'existence de John

Greenleaf Whittier (1807-1892), poète Quacker qui mit entièrement sa poésie au service de la cause de l'abolitionnisme. Whittier, qui déclara qu'il accordait « une plus haute valeur à l'adjonction de [s]on nom à la Déclaration anti-esclavagiste de 1833 qu'à [s]on inscription sur la page de titre de n'importe quel livre¹ », fut notamment l'auteur d'un poème dont le titre révélateur, « Pour l'amour du bien » (« For Righteousness' Sake », 1855), correspond au programme éthique et poétique de Moody. Tandis que l'Américain mobilise Whittier et Whitman, Aragon de son côté fait aussi un détour par la poésie d'un autre, celle de Hugo. Ainsi, la haute poésie et le monument doivent-ils unir leurs forces pour remettre les hommes dans le droit chemin.

La dynamique du cri amorcée par Moody se retrouve, amplifiée à l'extrême, chez Aragon. « Langage des statues, fragment » est entièrement constitué, à l'exception de la première et dernière strophe, des hurlements poussés par le monument de Barrias représentant Victor Hugo. Ce *Monument à Hugo*, dressé autrefois Place Victor-Hugo dans le XVI^e arrondissement, montre le poète debout sur un rocher qui prolonge le piédestal pour représenter l'Île de Guernesey. Une vague sculptée dans la pierre s'y fracasse, charriant une faune marine, et tout particulièrement une pieuvre rappelant *Les Travailleurs de la mer*. Hugo apparaît en poète de l'exil, en combattant politique qui met son œuvre au service de la lutte contre Napoléon III. Barrias était célèbre pour un autre monument, *La Défense de Paris*. Le poème d'Aragon fait de *Hugo* un avatar de cette *Défense*. Ces monuments tendent désormais vers un dessein commun, protéger Paris de ses envahisseurs allemands. En effet, en 1870, dès la chute d'un Empire succombant à l'envahisseur prussien, Hugo n'était-il pas immédiatement rentré à Paris pour exhorter sa ville assiégée au courage et au combat ? Aragon révèle alors que l'agir monumental consiste à crier. Il fait entendre la fureur muette autour de laquelle certains monuments sont comme figés. Il redonne voix à la protestation qui constitue la quiddité du monument et son efficace. Intituler cette suite de quatorze quintils « Langage des statues. (fragment) », c'est dire que ceux-ci forment l'unique reste d'un poème qui fut peut-être brisé à la suite de la catastrophe de 1940. Il manque le commencement et la fin. Le terme « fragment », éminemment chargé de statuité, change ces strophes en autant de parcelles d'un langage de protestation, formant un tout infiniment plus vaste. Baudelaire voyait en Victor Hugo « la statue de la Méditation en marche² ». Aragon fait de Hugo le monument de l'Indignation qui crie et qui marche³ :

¹ *The Oxford Book of American Poetry*, David Lehman (éd.), New York, Oxford University Press, 2006, p. 51 : « I set a higher value on my name as appended to the Anti-Slavery Declaration of 1833 than on the title-page of any book ».

² Charles Baudelaire, « Victor Hugo » [1861], *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 702. La figure de Hugo, ainsi interprétée, se rapproche des statues et monuments décrits dans le Salon de 1856, qui méditent et incitent à son tour le passant à la méditation.

³ Le poème d'Algernon Swinburne, saisissant le prétexte du monument en préparation sous les soins de Rodin, résume le prestige moral incarné par la figure de Hugo « The Statue of Victor Hugo », *A Century of Roundels* [1883], *The Poems of Algernon Charles Swinburne*, t. V, 1904, Londres, Chatto and Windus, p. 215-224. Avant

Langage des statues (fragment)

Alors le vieil Hugo sur sa place publique
De son rocher entouré d'ailes d'or
Cria
 C'était l'été sans doute ou qu'on m'explique
Pain truffé de morceaux d'angélique
En plein midi pourquoi la capitale dort

Or donc le vieil Hugo criait
 Tout ça c'est louche
Avec tout de mon temps on fabriquait des vers
Du vin du feu du vent la foudre ou des cartouches
Vous qui bâtissez un monde dans la bouche
Poètes d'aujourd'hui qu'avez-vous découvert [...]

Vos poèmes n'ont jamais de trous aux chaussettes
Et le lait de coco dont vos cœurs sont grisés
Se boit à petits coups de cinq à sept
Et vous en arrosez pisse pisse pissette
Vos bosquets sans mazout d'une eau stérilisée

Votre langage d'ombre installe au bout du compte
Une salle de bain pour les gens distingués
Vos phrases de réveil Histoires de vicomtes
Qu'on se conte sans honte aux rencontres d'archontes
Vous traversez la vie et cette guerre à gué

Marre de l'univers aux fenêtres factices
Ennuyeux à mourir comme les bergeries
Où vous vous complaissez mes pauvres petits-fils
Vous croyez-vous au temps du style myosotis
Faites-vous des vitrines pour les Galeries

Lafayette Il vous aurait fallu que je pusse
Descendre et parmi vous avec des pas d'airain
Marcher sur vos orteils délicats vos rébus
Qui donc excepté moi vous secouerait les puces
Le firmament croula sans vous casser les reins [...]

Il suffit d'un Sedan pour le Second Empire
Mais pas pour vous qu'on voit le papillon chassant
Qu'est-ce qu'il vous faut pour que ça vous inspire
Bon la prochaine fois Messieurs on fera pire
Vous parlez de guimauve à la place du sang [...]

Il fallait qu'une voix s'élevât qui fut forte
Assez pour que d'un siècle encore on l'entendit
Hurler Ce n'est pas vrai la France n'est pas morte
Que votre corbillard Croque-morts vous emporte
Et dimanche rira qui maudit vendredi

Qui donc ô jeunes gens criera dans la défaite
Debout sur les remparts en képi de moblot
Qui saura comme moi puisque vous ne le faites
Détourner le tonnerre et jeter aux tempêtes
Le cantique d'espoir qui répond aux sanglots

même la parution des *Roundels*, dès 1882, une traduction française de ce poème par Tola Dorian, intitulée « Ode à la statue de Victor Hugo », fut publiée à Paris chez Alphonse Lemerre.

CHAPITRE III

Allez-vous à la fin sortir de l'indolence

Leurs flûtiaux à la main faisant le pied de grue
La narine bouchée à toute pestilence
Ils se taisaient

Alors Hugo dans ce silence
Descendit de son socle et marcha dans la rue.

Septembre 41¹

Non seulement alors le poème est-il hurlement, mais il prétend enseigner aux autres à crier avec violence. Tout vient souligner explicitement l'importance à accorder aux cris. « Cria », planté à l'initiale du troisième vers, constitue le premier verbe du poème. Ce passé simple ponctuel est développé par un imparfait au sixième vers (« criait ») : l'action essentielle est prolongée, elle s'inscrit dans la durée et la répétition. Par deux fois le début du poème use du même procédé en distribuant l'alexandrin sur deux lignes, ce qui permet à Aragon de détacher le verbe « crier », afin de lui conférer un poids explosif. « Hugo » revient encore plusieurs fois sur la nécessité du cri : « Il fallait qu'une voix s'élevât qui fut forte / Assez pour que d'un siècle encore on l'entendit / Hurler » ; « Qui donc ô jeunes gens criera dans la défaite / Debout sur les remparts ». Avec « criera », le passé se transforme en futur : « Hugo » se met en quête des crieurs de l'avenir ; le monument, conformément à sa fonction, assure la transmission des valeurs qu'il représente. Un poème écrit deux mois avant « Langage des statues », « Le Jour se lève sur la Fontaine des Innocents » révélait déjà l'importance du cri, dont l'avenir conserve mémoire à jamais :

Au cri de France jamais tu
Que l'on torture ou que l'on tue
À la mort comme à la parade
Et jusqu'aux lèvres des statues
Je reconnais mes camarades

Leur cri sera le plus puissant
L'avenir en garde l'accent²

La préface à *En étrange pays à mon pays lui-même*, où ce poème est recueilli, revient sur l'importance du cri qui parce qu'il fut poussé, suffit à l'honneur d'une nation. Aragon prend pour exemple Timbaud qui au moment d'être fusillé lance « Vive le Parti communiste allemand » :

¹ Louis Aragon, « Langage des statues (fragment) », poème publié par Marc Barbezat dans la revue *L'Arbalète*, n°5, printemps 1942, Lyon et dans *Messages*, Cahier II, 1942, p. 97-98, et repris dans *En Français dans le texte* (Neuchâtel, Ides et Calendes, 1943), puis dans *En étrange pays dans mon pays lui-même* (Monaco, À la Voile Latine, 1945), recueil réunissant *Brocéliande* (1942) et *En français dans le texte*, avec une préface intitulée « De l'exactitude historique en poésie ». *La Diane française* parut de son côté en 1944. Dans les éditions actuelles *En étrange pays* est désormais parfois intégré à la *Diane française*. Nous nous référerons aux *Œuvres poétiques*, t. I, *op. cit.*, p. 906. C'est dans l'édition Seghers de 1961 de la *Diane française* qu'Aragon indique « septembre 41 » date de composition sujette à discussion chez les aragoniens. Ce texte fait notamment l'objet d'une étude minutieuse de la part de Wolfgang Babilas, « La prosopopée de Victor Hugo – À propos du poème “Langage des statues (fragment)” » [1995], dans *Études sur Louis Aragon*, t. II, Münster, Nodus Publikationen, 2002. p. 586-626. Par souci de clarification, nous reprendrons le procédé de Babilas : Hugo (sans guillemets) désignera l'écrivain et l'homme, et « Hugo » (entre guillemets), le personnage de bronze du poème d'Aragon.

² Louis Aragon, « Le Jour se lève sur la Fontaine des Innocents » [été 1941], *ibid.*, p. 902-903.

CHAPITRE III

Rien, rien ne pourra jamais faire qu'une voix française, devant la mort allemande, n'ait pas jeté ce cri magnifique, ce cri nécessaire, *ce cri français*. Ce cri légendaire d'après lequel l'Histoire jugera de l'Allemagne et de la France. Et il suffit d'un cri pour mesurer la profondeur du silence de la nuit¹.

Il s'agit donc, en faisant un détour par la figure de Hugo, par sa poésie, et en proposant son monument en exemple, d'enseigner aux hommes à crier pour l'honneur.

En faisant de Victor Hugo son propre monument auquel il confie la parole, et qu'il finit par animer, Aragon agit en cohésion avec sa propre œuvre, qui accorde aux statues et aux monuments une place prépondérante. Statues et monuments reviennent en effet chez Aragon avec constance, sous des allures très diverses, et pour exercer des fonctions variées. Son œuvre tout entière semble alors symboliquement se tendre entre un presque tout premier poème et un presque dernier poème s'intitulant chacun « La Statue »². Dressé entre ces antipodes, « Le Discours de la statue » du *Paysan de Paris* annonce déjà peut-être le procédé de la prosopopée du *Monument à Hugo*. « Langage des statues » invite alors à circuler avec fluidité entre l'œuvre aragonienne et l'œuvre hugolienne. L'œuvre d'Aragon revendique très tôt de se situer dans la filiation de Hugo. Chaque préface des recueils poétiques revient sur quelque aspect de l'œuvre du grand prédécesseur. Les strophes de « Langage des statues » sont entrelacées de citations hugoliennes, dont le lecteur doit reconnaître les structures et le ton. « Langage des statues » s'apparente presque à un pastiche de Hugo. Aragon retient notamment la dislocation pleine d'audace du vers, le détachement d'une clausule remarquable³, la redistribution typographique et syntaxique des éléments constituant l'alexandrin dans un jeu d'enjambements, de rejets et de contre-rejets⁴. Aragon n'hésite pas à briser par exemple l'unité du syntagme « Galerie Lafayette », rejetant « Lafayette » à la strophe suivante. Outre ces effets marqués de style, l'auteur de « Langage des statues » retient du poème hugolien le ton indigné, la véhémence et la violence des mascarons prenant parole sur le Pont Neuf, et il s'empare de l'idée principale de son prédécesseur : l'animation des monuments parisiens permettant de narrer, de manière oblique, l'histoire de France. Si « Hugo » descend de son rocher en 1941, s'il cesse d'y être littéralement visible, c'est parce les Allemands l'en font retirer avec la complicité de Vichy⁵. Wolfgang Babilas, qui a consacré

¹ Louis Aragon, « De l'exactitude historique en poésie » [1945], *En étrange pays à mon pays lui-même*, *Œuvres poétiques complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 867.

² Il s'agit respectivement du texte Dada « Statue » [1919], *Feu de Joie*, *Œuvres poétiques*, t. I, *op. cit.*, p. 11 et de « La Statue », rédigé dans les années 1960, *Les Adieux* [1981], *Œuvres poétiques*, t. II, *éd. cit.*, p. 1169.

³ Cette clausule « Alors Hugo dans ce silence / Descendit de son socle et marcha dans la rue » répond à l'alexandrin qui achève « Sonnez, sonnez toujours clairs de la pensée » : « À la septième fois les murailles tombèrent. » Victor Hugo, *Les Châtiments*, *Œuvres poétiques*, t. II, *op. cit.*, p. 182. Notons que cette clausule inspire aussi à Aragon l'ultime ligne de la préface de *La Diane française*, elle aussi détachée du texte : « Alors la Diane française sonna » (Aragon, *Œuvres poétiques* t. I, *op. cit.*, p. 993).

⁴ Dans « La rime en 1940 » [1942], Aragon admire l'ère romantique qui plia le « vers classique, cassé, désarticulé » à de nouvelles règles. Il s'émerveille de « Cet escalier ... / Dérobé » d'*Hernani* et propose de créer « l'enjambement moderne, surenchère à l'enjambement classique », *Le Crève-cœur* [1940], *ibid.*, p. 730.

⁵ Aragon revient avec insistance et colère sur ce crime dans sa préface à *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, notamment p. 11-15. Le gouvernement de Vichy fut par ailleurs coupable d'avoir déboulonné à Paris un grand nombre de

au poème d'Aragon une longue étude aussi intéressante que précise, estime cette thèse peu vraisemblable¹. Pourtant, chez Hugo, les monuments descendent de leur socle précisément pour indiquer qu'ils sont déboulonnés par les Révolutionnaires. Nous pensons donc bien pour notre part qu'Aragon reprend à son compte ce procédé hugolien. En 1952, le monument n'ayant pas été remplacé, et, suprême affront, son piédestal ayant été retiré et remplacé par une automobile Ford au moment des festivités du bimillénaire de la ville de Paris, Aragon constitue sa grande anthologie *Avez-vous lu Victor Hugo ?* pour combler ce manque terrible. Il refait un monument à Victor Hugo afin d'inscrire sa présence dans la France contemporaine², et ce monument célèbre en même temps la France. À suivre cette logique, la poésie hugolienne possède une efficace monumentale : elle rend gloire à l'héroïsme, raconte l'histoire, honore la grandeur nationale, et édifie la société en la morigénant.

Aragon inclura en entier « La Révolution » dans son anthologie. Dès 1941, « Langage des statues » répond à ce texte extraordinaire, tout en en formant un commentaire. Si l'auteur choisit d'intituler son poème « Fragment », c'est aussi parce qu'il constitue une partie du poème de son prédécesseur, et qu'il donne une suite inattendue aux *Quatre Vents de l'Esprit* en brochant sur sa trame serrée³. Aragon, nouvel Hugo, travaillant dans la veine de la *Légende des siècles* et des *Châtiments*, prolonge littéralement l'œuvre de Hugo en confiant la parole à ce dernier. Le moment où « Hugo » descend du socle ajoute un épisode supplémentaire à l'animation successive des rois de Paris :

Allez-vous à la fin sortir de l'indolence

Leurs flûtiaux à la main faisant le pied de grue
La narine bouchée à toute pestilence
Ils se taisaient

Alors Hugo dans ce silence
Descendit de son socle et marcha dans la rue.

Le verbe « descendre », qui condense l'apogée de l'action, surgissait plus haut lorsque le monument souhaitait « Descendre et parmi vous avec des pas d'airain / Marcher sur vos orteils délicats ». Aragon reprend le verbe privilégié par Hugo lui-même lors de ces moments cruciaux – crise, prodiges – que constituent l'animation de Louis XIII (« Le pâle roi César, le fier roi chevalier, / Descendant du perron le livide escalier⁴ »), celle de Louis XIV (« Le noir demi-Dieu salua les deux rois, / Puis descendit du socle auguste⁵ »), et celle d'Henri IV sur leur cheval de bronze. Lors du réveil d'Henri IV, ce verbe, accentué en fin de vers, marque l'apogée de la description rapprochée, ralentie à l'extrême, dont les étapes sont minutieusement analysées par Hugo afin de donner à voir au lecteur la naissance de

monuments de bronze sous le prétexte fallacieux d'en récupérer le métal non ferreux afin d'en tirer des sulfates pour l'agriculture. Voir *infra*.

¹ Wolfgang Babilas, « La prosopopée de Victor Hugo », *op. cit.*, p. 591.

² Louis Aragon, Préface à *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Anthologie poétique commentée par Aragon [1952], Les Éditions français réunis, 1969, p. 38.

³ Babilas a une belle trouvaille. Il intitule une section de son article « Avez-vous lu Hugaragon ? »

⁴ Victor Hugo, « Les Statues », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 1383.

⁵ *Ibid.*, p. 1385.

l'impossible, le mouvement d'une statue :

Les muscles monstrueux du bronze frissonnèrent,
 La croupe tressaillit, le pied toujours levé
 Qui laisse l'herbe croître aux fentes du pavé
 S'abaissa, l'autre pied scellé dans l'architrave
 Se leva ; le colosse inclina son front grave,
 Le destrier, ployant ses jarrets de métal,
 Horrible, s'approcha du bord du piédestal,
 — Visions où jamais un œil humain ne plonge ! —
 Et, comme par la rampe invisible d'un songe,
 La statue à pas lents du socle descendit¹.

Passage remarquable. L'animation progresse lentement, difficilement, depuis le frisson et le tressaillement de la monture, gagnant le cavalier qui acquiesce à son propre destin en un geste laconique (« inclina son front grave »), jusqu'au mouvement ample et accompli de la descente du socle, qui libère la statue pour lui permettre de se déplacer. La lenteur du mouvement naissant rappelle qu'il est arrachement à l'immobilité extrême. Hugo insiste sur la place des sabots du destrier quant au piédestal : au moment où les jambes du cheval inversent leur position respective, la statue bascule dans un état nouveau. Les enjambements, rejetant les verbes principaux « s'abaissa » et « se leva » au début des vers suivants, introduisent un déséquilibre métrique et syntaxique qui accroît le bouleversement suscité par le prodige chez un regardeur supposé. Le dernier vers de cette vignette fait entendre une somptueuse isométrie (La statue / à pas lents / du socle / descendit : 3/3/3/3) qui reproduit le bruit régulier des pas de la statue dans la nuit. Cette scansion imitant le pas mystérieux se retrouve à plusieurs reprises dans le poème, toujours à la fin d'un ensemble de vers, se fermant de manière irréfutable, avant un blanc typographique laissant résonner l'écho terrible :

Oh ! Dans l'égarement d'un orage mental,
 Dans quelque âpre chaos de villes abattues,
 Qui donc a vu rôder lentement des statues ?
 Le rêve [...]
 S'épouvante [...]
 Et frémit, car le pas de ces noirs arrivants
 N'est ni le pas des morts ni le pas des vivants².

[...] La rumeur se taisait, et l'on n'entendait plus
 [...] Que le pas mesuré du passant formidable³.

Pour achever fortement son fragment de poème, Aragon a recours à un trimètre, distribué sur deux lignes en hommage à la subversion romantique que son modèle fit subir à l'alexandrin, puis à un tétramètre isométrique, reprenant le procédé de Hugo pour instaurer un rythme conclusif tout en donnant à entendre le pas :

Ils se taisaient /
 Alors Hugo / dans ce silence : 4/4/4
 Descendit / de son socle / et marcha / dans la rue : 3/3/3/3.

¹ *Ibid.*, p. 1379-1380.

² *Ibid.*, p. 1380-1381. Et frémit, / car le pas / de ces noirs / arrivants : 3/3/3/3.

N'est ni / le pas des morts / ni le pas / des vivants : 2/4/3/3.

³ *Ibid.*, p. 1382. Que le pas / mesuré / du passant / formidable : 3/3/3/3.

Le silence est ici une citation directe des *Quatre Vents de l'Esprit*. Lorsqu'à la fin du poème, les rois arrivent enfin devant la guillotine, il est dit : « Et l'ombre fit silence ; ils étaient arrivés. / [...] Ils se taisaient ; et tout se taisait autour d'eux ;¹ ». Les points virgules qui marquent ces vers étirent de longues nappes de silence. La statue constituant pour Hugo « le personnage du suprême silence », le mutisme de l'effroi devant le mystère et la mort, imprègne le poème entier. Et c'est uniquement grâce à cette absence de bruit que peuvent retentir les différentes voix qui lancent le poème, voix de Dieu d'une part (« Soudain, dans ce silence, [...] Une voix [...] dit »), puis voix satirique du mascaron historien (« Il se fit un silence, et le masque un moment / Se tut, puis se remit à rire affreusement »). Aragon reprend ce dispositif essentiel. Dans un Paris où tout se tait, éclatent les cris de « Hugo » en qui se mêlent peut-être à la fois Dieu et le mascaron. Toutefois ce silence a désormais changé de signification. Il ne s'agit plus de l'obscurité incompréhensible d'une nuit sacrée comme dans « La Révolution », mais du mutisme lâche des Parisiens se laissant envahir par les Allemands sans protester.

Si l'interprétation du motif du pas accompli par le monument signe l'appropriation entière du thème hugolien par Aragon, ce dernier l'enrichit toutefois d'une variation pouchkinienne. Le « pas d'airain » du monument de Barrias fait d'« Hugo » non seulement peut-être un Commandeur, mais aussi un nouveau Cavalier de bronze, un avatar du terrible Pierre le Grand, s'échappant de la littérature russe². Aucune source, à notre connaissance, ne permet d'affirmer que Hugo avait lu « Le Cavalier de bronze » de Pouchkine et s'en était inspiré pour écrire « La Révolution ». Toutefois, cette lecture n'aurait rien d'improbable : le poème russe avait été traduit, en prose, presque à la manière d'une nouvelle, en 1847³. La parenté thématique des deux poèmes laisse le champ libre à la spéculation, et elle n'échappe pas à Aragon. Que Victor Hugo ait lu ou non Pouchkine, qu'il ait entendu parlé de son poème par des voies indirectes, Aragon fait résolument converger Hugo et Pouchkine.

Cet entremêlement se complique encore si l'on considère qu'en s'appropriant le grand poème admiré, Aragon agit face à Hugo comme le firent les poètes russes face à Pouchkine. Valéry Brioussov transforme Pouchkine en Eugène pour le faire se tenir devant le *Monument*

¹ *Ibid.*, p. 1405-1407.

² Dans un poème sans titre de Valéry Brioussov, traduit par Katia Granoff, la cavalcade du terrible cavalier pouchkinien est ainsi décrite (*Anthologie de la poésie russe*, Christian Bourgeois éditeur, 1961, p. 220) :

Mais dans les tréfonds de la terre,
Grondait un tonnerre lointain ;
Le bris des glaciers millénaires,
Le galop des sabots d'airain.

Alexandre Blok écrivait dans un de ses carnets en 1910 « Le Cavalier d'airain – Nous sommes tous pris dans les vibrations de ce bronze » (« Медный всадник, — все мы находимся в вибрации его меди »), ainsi que le relève notamment Angelo Ripellino, *Chroniques de Prague*, op. cit., p. 82.

³ « Le Cavalier d'airain. Histoire de Saint Pétersbourg », *Œuvres choisies de A. S. Pouchkine, poète national de la Russie, traduites pour la première fois en français, par H. Dupont*, Saint-Pétersbourg, F. Bellizard et Paris, Au Comptoir des imprimeurs unis, 1847, t. II, p. 142-154.

à *Pierre le Grand*¹. Dans la prose de Marina Tsvétaïeva, Pouchkine se confond avec sa propre statue, à Moscou, et de là, avec le Cavalier d'airain de Saint-Pétersbourg. Pouchkine, sous la plume d'autrui, devient ainsi personnage de sa propre poésie. De même Hugo, confondu avec le monument de Barras, se change-t-il en statue-personnage de sa propre poésie sous la plume d'Aragon. Maïakovski reprenait la fable pouchkinienne et la retravaillait à son compte pour dire le désarroi d'un monde dérégulé face à la guerre de 1914². Aragon, quant à lui, reprend la fable hugolienne, la transformant pour haranguer ses contemporains, les secouer de leur torpeur et les pousser à agir en 1941. Immense admirateur de Maïakovski, qui ainsi que le souligne Pasternak³, était lui aussi, à sa manière un continuateur de Hugo, traducteur des poètes russes⁴, Aragon est celui qui se tient à la croisée des chemins tracés par Pouchkine, Hugo, et Maïakovski, il est celui en qui ces trois auteurs de retrouvent et nouent un nœud secret.

S'il est un poème qui pense ensemble, dans leur similitude, le vers et le monument, c'est « Langage des statues (fragment) » d'Aragon. Ce texte enjoint la poésie de s'emparer des dons et des pouvoirs du monument et de prendre ce dernier pour modèle, non pas en cherchant à imiter sa forme matérielle – ce genre de ressemblance serait bien vaine – mais en retrouvant un même faire, une même efficace. Il ne s'agit donc pas de se demander ce que peut être la poésie mais d'affirmer ce qu'elle peut faire : changer la vie de celui qui lit le poème, agir sur la réalité civile, sociale, politique historique. Aragon manifeste une foi inébranlable dans les pouvoirs d'une poésie qui « retrouve un sens précis à la violence latente, accuse, espère⁵ » ainsi qu'il l'écrit dans le Préambule à *L'Honneur des poètes* où il exhorte ces derniers à écrire pour lutter. En quoi consiste alors précisément dans « Langage des statues », le faire efficace du monument, et, par ricochet, celui du poème ? Il est tout entier tendu vers l'action.

Agir consiste en un premier temps à sortir de l'isolement pour se tourner vers les autres. La poésie doit, prenant le monument pour exemple, se dresser sur la « place publique » (comme l'indique le tout premier vers), dans l'espace politique, où se déroulent les événements et où se joue l'histoire. Elle doit ensuite « descendre dans la rue » (dernier vers). L'action menée doit toujours se radicaliser, dans le sens d'un accroissement dynamique.

¹ Valéry Brioussou, « Вариации, на тему “Медного всадника” », [« Variatsii, na temu “Mednogo vsadnika”, octobre 1923], *Стихотворения. Поэмы*, Léningrad, Khudozh lit-ra, 1987, p. 436. Traduction française : « Variations, sur le thème du “Cavalier d'airain” » trad. Ksenia Fesenko et C.G.

² Vladimir Maïakovski, « Последняя петербургская сказа » [« Poslednaïa peterburgskaïa skaza », 1916]. Traduction française : « Le Dernier Conte fantastique de Péterbourg », *Poèmes*, édition bilingue, t.1 1912-1917, trad. Claude Frioux, L'Harmattan, 2000, p. 294-299.

³ Boris Pasternak, *Sauf-Conduit*, *op. cit.*, p. 131-132. C'est Viatcheslav Ivanov qui, d'après Pasternak, aurait le premier compris qu'une propension commune à l'hyperbolisme rapproche Maïakovski et Hugo.

⁴ Aragon traduisit notamment quelques strophes d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, et deux poèmes de Maïakovski avec l'aide d'Elsa Triolet : « À pleine voix » en 1933 et « Comment parler de Lénine » en 1934. Voir *Œuvres poétiques*, t. I, *op. cit.*, p. 661-671.

⁵ Louis Aragon, Préambule de *L'Honneur des poètes*, n.p., s.l., s.n., s.d.

Quand les cris ne suffisent pas, il faut passer aux actes. Descendre dans la rue signifie rejoindre l'espace de la protestation, l'espace de la révolte populaire et du grand passé révolutionnaire dont se nourrira la victoire française à venir. Descendre dans la rue signifie, aussi, plus largement, se mêler au peuple, entrer dans l'espace le plus quotidien. Le monument, l'action, la poésie doivent en effet tous chercher « le contact plus ou moins rude du monde extérieur¹ ». Aragon somme les monuments et la poésie de quitter leur piédestal : l'art ne sera efficace que hors de l'insularité, s'il cherche résolument à rejoindre le monde. Le poème de 1941 fait ici fermement écho à celui que Sandburg rédigeait en 1941, et ce n'est nullement un hasard si Aragon avouera par la suite une admiration pour Sandburg². L'efficace du monument s'énonce donc par son animation. Conformément à un thème immémorial, rappelé par mille légendes, dont celle de Dédale, déployé notamment dans les épigraphes de l'*Anthologie palatine*, la mise en mouvement de l'œuvre d'art célèbre les perfections de la *mimesis*. La représentation est si juste et si achevée que l'image semble sur le point de s'animer ou qu'elle s'anime effectivement. Ce triomphe de la *mimesis* s'accroît des pouvoirs de la poésie, puisque c'est elle qui par les mots libère la statue et l'anime. Toutefois Aragon, en animant le monument de Barrias, dit autre chose que cela. Il ne s'agit pas de célébrer l'excellence de l'art du sculpteur mais de proclamer le pouvoir d'agir du monument en tant que monument. La marche se fait par excellence figure énonciatrice d'action.

Si l'ensemble de la poésie engagée pousse à l'action, Aragon fait ici une proposition très spécifique, et formule dès le titre une exigence proprement poétique : il somme les poètes de trouver un langage adéquat à la situation terrible que vit Paris en 1941. Pour déployer son *faire* spécifique, la poésie ne quitte pas le questionnement sur la langue et la parole. Comment la langue peut-elle parvenir à remuer le réel ? Les temps indigents réclament l'invention d'une nouvelle langue, d'une langue plus juste, délivrée de l'artificialité d'une certaine poésie. Ils ne peuvent se contenter d'une langue défamiliarisée, cherchant à toute force l'écart avec le quotidien et le prosaïque, mais réclament au contraire une nouvelle alliance entre le langage et le monde. C'est cette langue que « Langage des statues » donne à entendre par la bouche de « Hugo », langue vigoureuse, ne reculant ni devant le prosaïsme, ni devant des tournures orales et populaires, et se caractérisant par un refus radical de toute obscurité. De la même manière que les statues constituent des objets concrets et denses, cette langue se fait dense et concrète. « Hugo » frémit : « Avec tout de mon temps on fabriquait des vers / Du vin du feu du vent la foudre ou des cartouches », énumérant des objets fabriqués et des éléments naturels qui possèdent en commun le pouvoir de frapper l'homme, et réunis selon une alternance des consonnes [v] et [f]. « Hugo » invite les nouveaux poètes à fabriquer leurs vers non pas avec des mots, mais directement avec le réel, afin de conférer plus de consistance à la poésie.

¹ *Ibidem*.

² Cherchant des noms dont le retentissement international contrebalancerait celui de Blok, de Essenine et de Maïakovski, Aragon propose Tagore pour l'Inde, D'Annunzio pour l'Italie et Carl Sandburg pour les États-Unis. Louis Aragon, *Introduction aux littératures soviétiques, contes et nouvelles*, Gallimard, 1956, p. 16.

« Langage des statues » s'adresse à tous les habitants d'une France occupée par les Allemands en 1941, et plus particulièrement aux poètes, qui au lieu de mettre au service du combat le pouvoir qu'ils exercent sur les mots, se réfugient lâchement dans des préciosités édulcorées (« Vous parlez de guimauve à la place du sang ») ou dans les faux mystères d'un « langage d'ombre ». En 1941, le monde ne se montre pas à la hauteur de la catastrophe, la fadeur et la pleutrierie poétiques se confondent avec la lâcheté éthique. Le courage consisterait à reconnaître la peste, et à la nommer adéquatement, sans l'amoindrir : le champ poétique forme un champ de bataille. Le poème d'Aragon, sur le modèle du monument, assume une fonction didactique, et dispense une leçon de poésie aux jeunes poètes. Selon Wolfgang Babilas, la colère d'« Hugo » serait tout particulièrement dirigée contre les surréalistes avec lesquels Aragon ferraille depuis sa dispute avec Breton autour du poème « Front rouge » (1931)¹. Une expression comme « phrases de réveil » ne laisse guère de doute sur cette cible². Babilas affirme alors que Breton – qui a préféré au combat l'exil en mars 1941, quelques mois avant la rédaction de « Langage des statues » – « représente la position contre laquelle le poème se met en campagne³ ». Le surréalisme ne serait qu'« Histoires de vicomtes / Qu'on se conte sans honte aux rencontres d'archontes ». Le bégaiement de la syllabe [kōt] laisse à entendre la stérilité d'une telle poésie, sa futilité presque puérile, son sempiternel ressassement. Babilas affirme aussi que ces vers permettent à Aragon de traiter les surréalistes ni plus ni moins de « cons »⁴. Le surréalisme ne serait plus qu'un vain rassemblement d'aristocrates crétinisés. Les syntagmes « Langage d'ombre » et « Vous qui bâtissez un monde dans la bouche » renvoient chacun à « la bouche d'ombre » où se nourrit l'écriture surréaliste⁵. Or cette bouche de langage mystérieux vient tout droit du poème de Hugo « Ce que dit la bouche d'ombre ». Aragon, se révoltant violemment contre les « rébus » hermétiques que « Hugo » rêve de piétiner, joue ici deux Hugo différents l'un contre l'autre : celui d'un obscur langage oraculaire, et celui du clair et vigoureux langage des statues. Chez Aragon, le syntagme « langage des statues » dit en effet le contraire de ce qu'il signifie ailleurs, où il ne connote ni la transparence, ni la limpidité, mais l'énigme incompréhensible. Ainsi Cocteau ouvre en 1927 son recueil *Opéra* par un poème intitulé « Par lui-même » qui constitue un art poétique biographique. Il y exalte l'accomplissement de prodiges dont la difficulté doit demeurer dissimulée, et il assigne tout particulièrement au poète la tâche de

¹ Wolfgang Babilas, « La prosopopée de Victor Hugo », *op. cit.*, p. 593-595. Il faut remarquer que quelques jeunes surréalistes, âgés de vingt ans en 1941, formèrent un groupe nommé « La Main à plume » pour écrire dans la clandestinité, en dépit de la censure. Toutefois, leurs textes étaient dépourvus du souffle épique et de la clarté qu'Aragon réclame. Voir *La Main à plume. Anthologie du surréalisme sous l'Occupation*, éd. Anne Vernay et Richard Walter, Paris, Syllepse, 2008.

² Wolfgang Babilas, « La prosopopée de Victor Hugo », *op. cit.*, p. 594. « Phrases de réveil » fait allusion au rôle crucial que jouait le sommeil pour un surréalisme pratiquant l'écriture sur le seuil de la veille et de l'endormissement.

³ *Ibid.*, p. 593.

⁴ *Ibid.*, p. 611.

⁵ André Breton, dans *Entrée des médiums*, engageait à recueillir, sans chercher à en comprendre le sens, les mots qui tombent de la bouche d'ombre. André Breton, *Entrée des médiums* [1922], *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 275.

« découvrir [...] des statues en train d'essayer de marcher » et d'écouter « Les bustes comprenant la langue des oiseaux¹ ». Or cette langue des statues et des oiseaux, c'est la langue secrète et mystique que Zeus accorda de comprendre au devin Tirésias.

Plus qu'un « langage des statues », Aragon appelle à un langage des monuments, c'est-à-dire à une langue référentielle, qui ne nie pas qu'il y a un réel, un donné objectif, préexistant à sa captation verbale. Le monument est en effet, par essence, un dispositif référentiel. Toute sa raison d'être consiste à faire référence à des événements ou des personnages extérieurs à lui-même, et qu'il s'emploie tout entier à désigner. C'est en cela qu'il se constitue en modèle pour la poésie engagée. Celle-ci à son tour doit se faire référentielle, et désigner ce qui est extérieur à elle-même, l'histoire. Elle doit s'ouvrir à un arrière texte, à un hors texte – le monde et ses événements – et tendre le doigt vers le réel. Le premier mot du poème, « Alors », est crucial. Il contient à lui seul toute la leçon de poésie d'Aragon. Il signe la pleine articulation du poème au contexte qui est son pré-texte. Cet « Alors », fait du poème un effet suscité par une cause dont le texte ne dit rien. Ce qui précède est tronqué et dérobé au lecteur. Surgit ici une nouvelle manière d'interpréter le terme « fragment » apparaissant dans le titre. Le poème n'est pas un tout autosuffisant et détaché des circonstances politiques et historiques, mais au contraire il doit jaillir de ces circonstances. La préface intitulée « Les Poissons noirs ou de la réalité en poésie », écrite en 1946 pour le recueil du *Musée Grévin*, redonne des lettres de noblesses à la poésie de circonstances². La poésie s'engage en refusant de s'émanciper de l'utile. Aragon lie inextricablement la grandeur épique à l'urgence de la circonstance et à la simplicité de la langue. La circonstance, à ses yeux, est l'étai de l'héroïsme poétique.

La plus grande force de « Langage des statues », c'est peut-être de laisser en suspens la question de savoir si « Hugo » parviendra à atteindre le monde. Ses cris ne sont pas entendus, on ignore si ses pas auront plus de succès. De même Aragon, alors qu'il écrit, ignore encore l'issue des événements, et ne sait pas si ses concitoyens auront le moindre sursaut. Ainsi, la difficulté extrême des entreprises monumentales et poétiques est-elle préservée, au lieu d'être réduite et simplifiée. Édifier la société par le monument et par le poème constitue des tentatives risquées, qui peuvent échouer. Le monde résiste. C'est en accueillant cette résistance même, c'est en la montrant au lieu de la dissimuler que le poème parvient, peut-être, à suggérer de manière adéquate l'épaisseur du monde.

¹ Jean Cocteau, « Par lui-même », *Opéra* [1927], *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 518 et 519. Cocteau retrouve ce projet notamment dans un bref poème en prose intitulé « Variante » où un corbeau s'abat sur un buste représentant Héraclite – et non plus Pallas, comme c'était le cas dans « Le Corbeau » de Poe d'où le volatile semble s'être échappé. L'oiseau, chez Cocteau, crie « Quatre » tandis que le buste répond implacablement « Trois », dans un duel verbal sans fin. Ces chiffres criés rappellent les prophéties numériques qu'écoute Orphée à la radio, et opposent symboliquement la terre au ciel. « Variante » [1953], *Appogiatures, Ibid.*, p. 814.

² Louis Aragon, « Les Poissons noirs ou de la réalité en poésie », [1946], *Le Musée Grévin* [août-septembre 1943], *Œuvres poétiques complètes, t. I, op. cit.*, p. 913-939.

Conclusion : Vers l'épreuve du réel

Les monuments sont certes des images visuellement complexes, mais elles n'en reposent pas moins sur les espoirs les plus naïfs des hommes : annuler par le truchement d'un objet concret les effets de la mort, se garder infailliblement du malheur. La voix poétique qui prétend adhérer sans aucune réserve au monument, qui affirme croire à son efficace, qui en embrasse les certitudes et qui aide cet objet à formuler ses promesses s'abandonne au simplisme. Elle consent à la lourdeur et cadenas le plus souvent le texte sur lui-même. « Pompier, pesant, pompeux ! », s'exclame le lecteur devant les vers didactiques, patriotiques et agressifs que suscitent les effigies de soldats et de grands hommes. Et pourtant, quelques textes, tout en accueillant le monument, parviennent à préserver une suspension, une respiration ou un tremblé frêle de la parole. Ils mettent en sourdine la rhétorique monumentale. Ils inventent alors une fluidité, une légèreté, un chant subtil. Ils ouvrent des marges à l'écart de l'agressivité, ils frayent des embrasures et des échappées. Michel Tournier, dans son essai *Le Vent Paraclet* (1977), écrit : « J'appelle mineur un art qui ne demande que réceptivité passive et docilité amorphe à ceux auxquels il s'adresse, mineure une œuvre où presque tout est donné, où presque rien n'est à construire¹ ». Ici se loge la différence entre « L'Hymne au Panthéon » de Victor Hugo, où le lecteur ne peut rien construire, et les trois poèmes formant l'épopée de « La Révolution » dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*, qui exigent au contraire une réception dynamique et créative. Face à nombre de textes prenant en charge le monument pour en déployer l'efficace, la part de liberté active laissée au lecteur fait bel et bien office de pierre de touche permettant de révéler profondeur, subtilité ou justesse.

Thomas Aldrich, James Russell Lowell, Émile Bergerat, Paul Déroulède, Jean Delville, le Cavalier de Caux, l'auteur de la Cantate à Jean Bart et celui des vers sur Nathaniel Bowditch dictent tous impérieusement aux regardeurs leur comportement face aux effigies parsemant la cité². Ils prétendent imposer une lecture unique à la fois du monument et du texte qui accueille ce dernier. Les vers de tels auteurs s'épuisent dans leur *volonté de signifier* – « la volonté, la mort de l'art³ », disait Michaux. Ces vers didactico-patriotiques sont entièrement tendus vers un « vouloir-dire » (par opposition au « pouvoir-dire », selon une formule fameuse de Levinas⁴), qu'ils entendent infliger vaille que vaille au lecteur. Ils emprisonnent ce dernier dans la monosémie d'un sens patent, au lieu de le laisser libre de déployer les possibles latents du poème. Dans ce refus de la polysémie, convergent textes didactiques et

¹ Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, 1977, Gallimard, p. 169.

² À cette liste d'auteurs du monument qui adhèrent avec conviction au projet monumental en exprimant leur enthousiasme dans des vers pauvres en subtilité, s'ajoutent encore André Gill, ou même l'anglais Lionel Johnson, auteur d'un long poème pourtant non dépourvu de charme sur le Roi Charles I^{er} dans la nuit de Londres.

³ Henri Michaux, Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture » [1946], *Passages, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 320.

⁴ Emmanuel Levinas, *L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1981, p. 8. Levinas oppose de même le « dit » et le « dire ». L'auteur évoque les versets de la Torah, riches de lectures toujours renouvelables. Sa réflexion a néanmoins souvent été appliquée à la poésie.

monuments, aspirant à se faire dispositifs de contrainte, bridant tant les lecteurs que les regardeurs.

On peut opposer à ces textes « mineurs » (selon le mot employé par Michel Tournier), les vers tenus de Yannis Ritsos, les strophes ardentes de František Halas, les poèmes de Nâzım Hikmet et de Carl Sandburg. Tous laissent à leur lecteur une entière liberté. Ils lui proposent de questionner le texte pour en élaborer des lectures et des significations. Ils invitent à faire œuvre *avec* l'auteur. Le chant qu'ils entonnent admet la fragilité, et dès lors sonne plus juste. Le « pouvoir-dire » de tels poèmes excède le « vouloir-dire » dont ils procèdent¹.

Rares sont les textes qui montrent en acte l'efficace du monument dans des rencontres au présent. Hawthorne plaçant des personnages subjugués devant *Marc-Aurèle* à Rome, Suarès s'exclamant d'enthousiasme devant le *Colleone* de Venise, et Moody évoquant sa propre transformation par le bas-relief à la gloire du Colonel Shaw font figures d'exception. Les textes ici convoqués se répartissent selon une autre ligne de partage. La plupart d'entre eux, tels ceux écrits par Baudelaire, Khlebnikov ou Déroulède, tracent les contours d'une monumentalité idéale, mais ne possédant pas encore d'actualité. Ces textes, souvent prononcés au régime jussif, ont valeur de programmation, énonçant pour le monument des promesses d'efficace infaillible. Dans certains textes, comme ceux de Moody et d'Aragon, il s'introduit pourtant le constat d'une distance entre ce programme d'efficace et l'expérience réelle. Dès que la littérature place le monument en situation concrète, non pour en faire un rempart contre des malheurs abstraits, projetés dans un avenir lointain, mais pour l'ériger en ultime protection contre la détresse du présent, l'issue des événements demeure en suspens. De tels textes s'ouvrent à l'inachevé d'une histoire qui est en train de se faire. Ils accueillent en eux un principe d'incertitude qui entre en contradiction avec les convictions sur lesquelles le monument est bâti. Les poèmes de Moody, d'Aragon, de Sandburg et de Halas se dressent alors sur la mince bordure séparant l'efficace de l'impuissance. Ils continuent de placer leurs espoirs dans le monument, et cependant le lecteur ignore si cet objet accomplira finalement l'effet escompté. Certains textes et poèmes profitent alors de l'épreuve du réel, lors de la rencontre avec le monument, pour introduire de la complexité dans le rapport par trop simpliste entretenu aux effigies parsemant la cité. Ils se chargent d'inquiéter les espoirs naïfs placés dans cet objet qu'ils entendent déstabiliser.

Cet écart est tangible dans la manière dont deux poètes russes, Essenine et Brodsky, choisissent de se tenir face au monument de Pouchkine, à Moscou (chapitre VII, fig. 6 et fig. 8). Le poème de Sergueï Essenine intitulé « À Pouchkine » (1924), constitue une joyeuse profession de foi en l'efficace du monument, tandis que dans « Monument à Pouchkine » (datant du début des années 1960), Joseph Brodsky, qui a cessé de croire aux promesses de la gloire, montre laconiquement caractère caduc et dérisoire de celles-ci. Brodsky fait ainsi subir

¹ *Ibidem.*

l'épreuve du réel au face-à-face imaginé par Essenine. Cette rectification pleine d'âpreté s'enracine dans la connaissance par Brodsky du sort de son prédécesseur, qui se suicida en 1925, quelques mois à peine après avoir écrit ces lignes. La nécessaire confiance dans l'avenir, sous-tendant l'entreprise monumentale, se trouve irrémédiablement brisée.

Essenine porte l'efficace du monument à son comble. L'effigie de bronze exacerbe l'admiration du passant pour le grand mort, figurant de manière parfaitement adéquate à la fois la valeur incomparable de la poésie, et la gloire du poète dont elle propage la mémoire :

Пушкину

Мечтая о могучем даре
Того, кто русской стал судьбой,
Стою я на Тверском бульваре,
Стою и говорю с собой.

Блондинистый, почти белесый,
В легендах ставший как туман,
О Александр! Ты был повеса,
Как я сегодня хулиган.

Но эти милые забавы
Не затемнили образ твой,
И в бронзе выкованной славы
Трясешь ты гордой головой.

А я стою, как пред причастьем,
И говорю в ответ тебе:
Я умер бы сейчас от счастья,
Сподобленный такой судьбе.

Но, обреченный на гоненье,
Еще я долго буду петь...
Чтоб и мое степное пенье
Сумело бронзой прозвенеть.

À Pouchkine

Rêvant de recevoir le don puissant
de celui qui s'est fait destin russe
Je me tiens sur le Boulevard Tverskoï,
Je me tiens là et me parle à moi-même.

Blond, et presque tout blanc
Devenu comme le brouillard dans les légendes,
Ô Alexandre ! Tu étais un petit polisson,
Tout comme moi aujourd'hui, je suis un fauteur de troubles.

Mais tous ces passe-temps mignons
N'ont pas assombri ton image,
Et dans le bronze de gloire forgée
Tu hoches ta tête fière.

Et moi, je me tiens debout, comme devant l'eucharistie,
Et voici la réponse que je te fais :
À l'heure qu'il est, je serais mort de bonheur
Si j'avais eu un destin comme le tien.

Mais, voué à la persécution,
Je chanterai encore longtemps
Afin que mon chant de steppe
Sache tinter de par le bronze¹.

Le monument possède une efficace seconde : il exalte chez le regardeur un désir d'émulation. Devant ce poème, le lecteur se souvient d'Armand Kersaint, qui en 1791 imaginait un enfant demander à ses parents devant un piédestal vide : « Pourquoi cette pierre ? ». Son père et sa mère lui répondaient alors : « Pour vous, mon fils, si vous avez le bonheur de rendre un grand service à votre patrie et de vous distinguer entre ceux qui doivent vivre et mourir pour elle² ». Essenine fait part d'un désir naïf de même nature : lui aussi désire être un grand poète, et partager le sort de Pouchkine. Et, en voyant le grand bronze, il ne peut imaginer de plus bel avenir que d'être célébré à son tour par un autre monument. Le vers initial pousse plus loin encore, imaginant que l'effigie de Pouchkine pourrait transformer le jeune poète qui la

¹ Sergueï Essenine, « Пушкину » [1924], *Polnoe sobranie sočinenij*, t. I « Stihotvoreniâ » [œuvres complètes, t. I, « Poésie »], Moscou, Nauka, Golos, 1995, p. 203-204. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G. Pour une autre vigoureuse confrontation avec ce même monument, voir Vladimir Maïakovski, « Юбилейное ». Traduction française : « Jubilaire », *Maïakovski, Vers et proses*, éd. et trad. Elsa Triolet, Les Éditeurs français réunis, 1957, p. 250-267.

² Armand-Guy Kersaint, *Discours sur les monuments publics*, prononcé au conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791, cité par June Hargrove, *Les Statues de Paris*, op. cit., p. 31. Voir *supra*, ce chapitre, p. 294.

regarde, et lui transmettre un « don vigoureux » (« могучем даре »), au double sens de cadeau et de talent poétique. Il s'agit ni plus, ni moins que de faire passer le génie d'un poète à un autre. Il n'y va pas seulement d'une efficace, mais d'un pouvoir magique et thaumaturgique du monument.

Le poème d'Essenine est mu par l'assurance et la confiance. Il possède une résolution, qui est celle de la posture même du locuteur, fermement campé. Le verbe « стою », (« je me tiens debout ») revient non moins de trois fois, en début de vers, consolidant à chaque répétition l'aplomb du poète. Aplomb de l'attitude, donc, aplomb de la voix qui réclame le don poétique sans trembler, et enfin aplomb du poème lui-même. Sur la page, les cinq quatrains qui composent « À Pouchkine » se répartissent de manière équilibrée, et avec assurance. Il n'y a ici nulle expérimentation, nulle aventure formelle, mais l'emploi d'un schéma strophique peu complexe, consacré par la tradition, très répandu dans la poésie russe du XIX^e siècle, et dont Essenine est familier : une suite assez brève de quatrains en tétramètres iambiques, chaque vers impair s'achevant sur un pied catalectique. L'équivalent dans la poésie française de la même époque serait l'alexandrin. La richesse des rimes croisées renforce l'assise sonore, et la confiance dans une poésie menant à la plénitude harmonieuse.

Essenine considère le monument à Pouchkine comme ce qu'il y a de plus sacré (on se tient debout devant lui comme devant l'eucharistie), et cependant, il n'hésite nullement à se poser en parallèle avec le créateur d'*Eugène Onéguine*. Le mot destin, qui revient par deux fois (судьбой, судьбе), rime d'abord avec « moi-même » (« собой »), puis avec « toi » (« тебе »), comme pour indiquer l'entrecroisement des deux poètes, et l'échange de leurs sorts. Essenine mesure la difficulté d'une vie de création qui conduit à la persécution (« гонение »), mais en dépit de ces menaces, il affirme que rien ne pourra éteindre son chant. Celui-ci se fera toujours plus sonore, amplifié au moyen des vibrations du monument de bronze qui ne manquera pas d'être érigé à sa gloire à venir. La dernière strophe rassemble alors la triade de ce triomphe poétique futur (« петь », « пенье », « прозвенеть »). Le chant (« пенье ») prend déjà son ampleur dans la rime qui rapproche « петь » (piet', « chanter ») de « прозвенет » (prozveniet', « résonner »). Tout se passe comme si les syllabes [rozven] étaient venues se glisser à l'intérieur de l'armature formée par « piet' ». Le verbe monosyllabique s'entrouvre, et accueille de nouvelles vibrations sonores qui en accroissent l'envergure.

Le poème de Brodsky revient sur les vers confiants de son prédécesseur, pour y faire courir une terrible fissure :

Памятник Пушкину

...И Пушкин падает в голубо-
ватый колючий снег
Э. Багрицкий.

...И тишина.
И более ни слова.
И эхо.
Да еще усталость.
...Свои стихи
доканчивая кровью,
они на землю глухо опускались.
Потом глядели медленно
и нежно.
Им было дико, холодно
и странно.
Над ними наклонялись безнадежно
седые доктора и секунденты.
Над ними звезды, вздрагивая,
пели,
над ними останавливались
ветры...

Пустой бульвар.
И пение метели.
Пустой бульвар.
И памятник поэту.
Пустой бульвар.
И пение метели.
И голова
опущена устало.

...В такую ночь
ворочаться в постели
приятней,
чем стоять
на пьедесталах.

Le Monument à Pouchkine

*Et Pouchkine tomba
dans la neige bleuissante
et âcre. (E BAGRITSKI)*

Et le silence
et plus un mot
et l'écho
fatigué.
Ses vers
achevés par le sang
se renversaient sourdement
dans un dernier regard lent
et tendre.
Tout leur était barbare, froid,
étrange.
Sur eux se penchaient inutiles
les docteurs grisonnants et les témoins,
sur eux, tremblantes, chantaient
les étoiles,
sur eux s'arrêtaient
les vents.

L'avenue déserte
et le chant de la tempête,
L'avenue déserte
et le monument au poète.
L'avenue déserte
le chant de la tempête
et sa tête lasse qui penche...

Par une telle nuit
il est plus doux
de se rouler dans un lit
que de se dresser
sur un piédestal¹.

La mort ne débouche pas sur un bronze glorieux, mais sur un cadavre dans la neige et sur une piètre silhouette exténuée, dressée vainement sur un boulevard désert ravagé par la tempête. L'espoir d'Essenine s'est changé en signe de précarité. Brodsky rappelle la finitude de la condition humaine, et la fragilité de la condition de poète.

Brodsky procède à des gestes d'évidements successifs pour retailler le poème de son prédécesseur. Le « bronze de gloire forgée » (« бронзе выкованной славы »), qui en constituait le centre, est arraché, laissant une béance où souffle un vent glacé. Le bel équilibre, la solidité formelle du poème de célébration d'Essenine se transforme alors en une maigre pincée de mots, qui va en s'amenuisant sur la page. Des vers très courts, composés d'un unique substantif (mesurant un seul pied d'une, deux ou trois syllabes) contrastent avec des vers parfois cinq fois plus longs. Du système de rimes riches bâti par Essenine, il ne

¹ Joseph Brodsky, « Памятник Пушкину », *Stikhotvoreniia i poemy, op., cit.*, p. 33-34. Traduction française : « Le Monument de Pouchkine », *Collines et autres poèmes, op. cit.*, 1966, p. 33-34. Pour un autre poème de Brodsky sur sa relation à l'effigie de Pouchkine, voir « Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе », « Devant le monument de A. S. Pouchkine à Odessa ». Le locuteur imagine des sentiments du poète exilé devant la Mer Noire, son désir de s'échapper, et finit par vomir dans la neige, devant l'énorme buste de bronze.

demeure que des résidus, et en particulier l'étrange assonance d'une cellule centrale, évoquant le duel, formée de cinq adjectifs et adverbes s'achevant tous par le phonème [-no]. Le vent agite des lambeaux de vers qu'il a déchirés, et dont les accrocs sont marqués par des points de suspension que le traducteur français n'a pas choisi de conserver. Même le début de l'épigraphe, empruntée au poète soviétique Edouard Bagritski¹, a été ainsi emporté par la tempête, et a sombré dans l'oubli. Le verbe précédant le poème est perdu à tout jamais.

Essenine proclamait la force de son propre chant, destiné, selon lui, à se développer jusqu'à trouver sa plus large envergure. Brodsky, loin d'affirmer les pouvoirs du verbe, entame au contraire son poème par la négation de la parole (« И более ни слова »). Là où Essenine chante, Brodsky fait entendre une voix déchiquetée, s'extirpant difficilement du mugissement de la bourrasque qui menace de la recouvrir et de l'étouffer. Dès lors le vocable « chant », chez Brodsky, change radicalement de nature. Il n'est plus chant poétique. C'est la tempête qui l'accapare (« пение метели »), répandant glace et mutisme. Le poème de Brodsky, contrairement à celui de Essenine, se mesure à son propre risque, l'extinction de la voix poétique. Il choisit alors de commencer en s'arrachant péniblement à la lisière d'un silence qui ne cesse de s'insinuer dans le texte. L'écho, qui ne réverbère plus les sons, mais propage le silence, avertit du danger de cette aphasie. La circularité de vers qui se répètent en tournant à vide, resserrant à chaque reprise autour du monument sa solitude vaine, constitue une autre manifestation de la menace qui plane sur la parole. Enfin, le silence semble se faire paysage, et il trouve une consistance solide dans ce boulevard désolé, et glacé, assailli par la tourmente. Au face-à-face plein de confiance avec le monument, Brodsky substitue une scénographie de froid et de solitude. Il ne campe devant l'effigie nul interlocuteur admiratif mais propose un poème pour ainsi dire écrit à l'impersonnel. En effaçant toutes les marques de présence de son locuteur, il réduit à néant le moi poétique, et annule tout élan d'espoir de gloire propre.

La posture de l'effigie change alors de signification. Pouchkine ne « hoche plus une tête fière » (« Трясешь ты гордой головой »), mais « courbe une tête fatiguée » (« И голова /опущена устало »). Cette inclinaison lamentable vers le bas devient le signe d'une défaite, le verbe « опустить » pouvant connoter la déchéance. Le vocable « fatigue » (« усталость »), formant le quatrième vers qui nomme la substance d'un monde exténué (« Да еще усталость », « Et encore la fatigue ») se retrouve sous la forme d'un adverbe (« устало », « d'un air fatigué »), achevant la description de la statue. La lassitude de l'univers désenchanté a désormais contaminé le monument, dont l'énergie ne parvient plus à galvaniser ce qui l'entoure. Le verbe « стоять », qui signifie « se tenir debout, se dresser », ne dénote plus l'aplomb énergique, comme chez Essenine, mais, appliqué au monument, indique la misère de sa position inconfortable. On se trouve loin de la prose exaltée de Marina

¹ Le choix de cette figure s'explique peut-être en partie par le fait Bagritski lui-même est mort jeune, d'une crise d'asthme, en 1934, alors qu'il n'avait pas encore quarante ans. Il constitue une nouvelle figure de la fragilité des poètes, menacés par une mort qui est aussi asphyxie les condamnant au mutisme.

Tsvetaieva ou de Voznessenski. Le monument, entièrement dépourvu d'efficace, ne suscite plus chez le regardeur la vénération, l'admiration, ou l'enthousiasme. Dans un terrible retournement, il est devenu objet de compassion. Le sort du premier insomniaque venu (« rouler dans un lit », c'est-à-dire, se tourner et se retourner en vain entre ses draps, expression lexicalisée en russe) est plus enviable que le sien

L'écart le plus profond entre Essenine et Brodsky se creuse dans leur rapport respectif à la mort. D'un poème à l'autre, la conscience de la mort se fait plus aiguë, et change de nature. Chez Essenine, elle n'est qu'une monnaie d'échange pour la gloire, et elle s'introduit par le biais d'une hyperbole (« je serais mort de bonheur / Si... »). La réalité de douleur et de terreur en est entièrement évacuée. Chez Brodsky en revanche, la mort s'invite longuement à travers l'évocation du duel de Pouchkine, qui forme la scène primordiale, obsédante, sur laquelle s'est édifiée la littérature russe¹. Le monument constituait pour Essenine l'acmé de l'aventure poétique. Aux yeux de Brodsky, c'est la mort, traçant une écriture absolue en rouge sur la neige blanche. Les derniers vers de Pouchkine, quintessenciés, se confondent entièrement avec son sang, son souffle et son regard (on songe à Rilke) : la mort est consubstantielle à l'œuvre poétique la plus altière, et nul poète, s'il s'y dérobe, ne peut prétendre se tenir sur la cime². La juxtaposition du trépas de Pouchkine, mythe incandescent, avec la pauvreté du monument sert alors à rappeler l'indigence des consolations dont se dotent les hommes pour faire face à cet absolu qui n'en ouvre pas moins sur un âpre néant. Entonner le silence consiste ainsi, pour Brodsky à entonner une parole plus juste que celle d'Essenine, plus avertie de sa propre précarité³.

Quelques vers intrigant d'Andreï Voznessenski, probablement écrits durant les années 1960 ou 1970, condensent ensemble le poème d'Essenine et celui de Brodsky. Ils peuvent se lire comme un commentaire sur la gloire poétique. Le poète serait cet être insensé qui espère dupliquer sa personne, et se reproduire sous la forme de statues :

¹ Marina Tsvetaieva ouvre *Mon Pouchkine* (op. cit., p. 11) dès la première page par l'évocation d'un tableau accroché dans la chambre de sa mère et montrant le duel de Pouchkine en 1837 : « Sur Pouchkine, j'ai d'abord appris qu'on l'a tué. Après j'ai appris que Pouchkine est un poète » (« Первое, что я узнала о Пушкине, это - что его убили. Потом я узнала, что Пушкин - поэт », *Мой Пушкин*, op. cit., p. 57).

² Le poème de Brodsky peut être placé en parallèle avec *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau (1930) : à la vingt-cinquième minute, au centre exact du film, le poète reçoit un revolver et se tire une balle dans la tempe, cependant que la voix de Cocteau déclare en arrière-fond : « Toujours la gloire ». Le poète, couronné de lauriers, devient son propre buste. Cependant, il ouvre de nouveau les yeux et refuse énergiquement cette gloire dérisoire. Le poète et la mort demeurent néanmoins indissociables, comme le rappelle dans les séquences suivantes le retour du motif du sang répandu sur la neige.

³ Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne*, op. cit., notamment p. 145 et p. 151

CHAPITRE III

Одиночество

[...] Поэт, лунатик! – под свистки
на скбепе статуи брюхатит,
пытаясь проломиться к ней...

Живые же – еще мертвей.

Solitude

[...] Le poète – est-il fou ! – au mépris des sifflets
du gardien engrosse les statues du square
pour percer jusqu'à elle quelle histoire

Or

les vivants sont plus morts encore¹

Une ligne de blancs typographiques figure le précipice où s'abîme cet espoir. Dans un monde où tout est mort, engrosser les statues, ce n'est jamais qu'engrosser des morts. Nul duplicata factice ne peut aider à surmonter la solitude. Le poète est condamné à son isolement essentiel, et, au moment de l'épreuve du réel, les statues des squares ne tiendront pas leurs promesses de gloire.

¹ Andreï Voznessenski, « Одиночество ». Traduction française : « Solitude », *Poèmes*, édition bilingue, trad. Léon Robel, Gallimard, coll. « Poètes russes contemporains », p. 86-87. Dans la traduction, « elle », au singulier », reprend « solitude ».

DEUXIÈME PARTIE

L'épreuve du réel. Achoppements de l'entreprise monumentale

CHAPITRE IV

Les promesses brisées du monument érodé

A. Les statues meurent aussi : ruines au bord du néant¹

Le monument est érigé pour les promesses qu'il énonce : promesse de conférer l'immortalité à ce qu'il représente en le rendant inoubliable ; promesse de rayonner de l'éclat héroïque ; promesse de constituer une force infaillible ; promesse de travailler à l'intelligibilité du monde, et d'en affermir le sens ; promesse de constituer un solide fondement sur lequel s'appuyer ; promesse de protéger une société et de la garantir contre les dangers de l'avenir... Toutefois de telles promesses, extrêmement exigeantes, ne sont pas librement formulées : c'est la société civile qui y contraint le monument, lui faisant porter le poids d'attentes démesurées.

Au moment de la rencontre avec un sujet regardeur, le monument se révèle le plus souvent incapable de tenir les promesses qu'on lui avait extorquées : l'entreprise monumentale achoppe d'abord sur la vulnérabilité de la matière. Le monument se désagrège. La littérature, dans des scènes récurrentes, constate avec émoi, compassion ou horreur que la fragilité de la pierre ou du métal – qui se peuvent éroder et demeurent les proies de l'entropie – suffit à mettre en péril le système monumental tout entier. Les monuments, chevillés à la faiblesse de la matière qui les incarne, ne sont pas immunisés contre la mort qu'ils croyaient vaincre. Ils prétendaient durer toujours, ils aspiraient à l'immortalité, mais voici la force et la permanence vouées à la précarité de l'éphémère, tandis que la puissance triomphale se retourne en impuissance. Sartre, méditant sur la sculpture de David Hare, débusque cette trahison de la matière :

Tant qu'il s'est agi de faire passer la forme humaine à l'éternel, on a fait confiance à la pierre, image empirique de l'éternité. Mais l'éternel a glissé derrière le monde, nous n'ignorons plus que nous sommes historiques ; le marbre révèle soudain son défaut : inaltérable en apparence, un effondrement secret le ronge, ce pur durcissement de l'espace est fait de *parties* séparables. En cet éternel émiettement si l'on veut inscrire l'unité d'une physionomie elle se décompose².

L'inoubliable devient alors – insupportable découverte – une forme destinée à l'oubli. Dans cette contradiction inhérente réside la vanité de l'entreprise commémorative, car le monument repose au XIX^e siècle sur une logique du tout ou rien. Ou bien il donne au héros le souvenir absolu et l'immortalité, ou bien il l'anéantit totalement, en le condamnant à la poussière.

¹ La première partie de ce titre est empruntée au court-métrage documentaire de Chris Marker et d'Alain Resnais, *Les Statues meurent aussi*, 1953, 29 minutes, Tadie-Cinéma. Prix Jean Vigo en 1954. Le texte en a été publié dans Chris Marker, *Commentaires*, Éditions du Seuil, 1961, p. 9-23. L'essai de 2009 de Daniel Payot, *L'Art africain entre silence et promesse*, *op. cit.*, réfléchit à ce film.

² Jean-Paul Sartre, « La Sculpture à n dimensions » [1947], introduction au catalogue de l'exposition David Hare organisée par la fondation Maeght, repris dans Michel Constat, Michel Rybalka (éd.), *Les Écrits de Sartre*, chronologie, bibliographie commentée, Gallimard 1970, p. 663-669.

L'entreprise monumentale reposait sur le rêve d'une hétérochronie du monument. On croyait que ce dernier se situait dans le temps différemment du reste du monde, qu'il se dressait hors du temps, échappant ainsi à son étreinte. Les contours de cette hétérochronie étaient tracés en pointillés, mais avec constance, par les rencontres fortuites entre de textes hétérogènes. Ainsi par exemple un écho semble naître entre Hegel et Alain. Le premier, lorsqu'il étudie la sculpture dans *l'Esthétique*, remarque ainsi à propos « des statues iconiques des hommes qui sont éloignés de nous par l'époque où ils ont vécu, ou qui, en général, sont en soi d'une grandeur idéale » que « ce qui est ancien n'appartient plus, en quelque sorte, au temps, et est retombé dans l'indéterminé, le général pour l'imagination¹ ». Le second constate dans le *Système des Beaux-Arts* :

Et, comme la sculpture est pour un long temps, elle est plus propre à exprimer le durable que l'instant. Toute statue, selon sa nature de statue, serait donc repliée et ramassée, comme si elle se gardait contre le temps².

Ou encore, à la fascination rêveuse de Germaine de Staël vient se superposer le chant d'allégresse d'André Suarès. L'auteur de *Corinne* fait des statues du Pont Saint-Ange « des ombres blanches regardant fixement couler et les flots et le temps qui ne les concernent plus³ ». Le *Voyage du Condottiere* vibre en répons : « Cette œuvre sublime [le *Colleone* de Verrocchio] est posée sur un socle digne d'elle, et de la dresser au dessus des temps⁴ ». Une formule rutilante dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon, comme frappée au coin de l'alexandrin, résume toutes les précédentes : statues et monuments constituent des « négations du temps que le soleil inonde⁵ ». Les ravages de l'érosion révèlent que le monument, quoi qu'il en ait, est lui aussi la proie d'un temps linéaire qui s'écoule, et qu'il en subit les conséquences les plus cruelles : l'entropie menant à la dissolution dans le néant. L'usure rend visible le travail du temps et de la mort sur le corps sculpté.

Dès qu'elle est relativisée, la promesse d'une immortalité sur terre se transforme en une promesse de néant. Les monuments érodés surgissent comme les chevaliers du néant et du désenchantement⁶. Ils apportent la mauvaise nouvelle d'une finitude qui n'épargnera rien. Avec l'effritement progressif de la matière qui peu à peu se réduit au rien, la littérature révèle le travail du néant dans les choses et dans le monde. Cette découverte, qui provoque la désespérance du sujet, précipite une crise plus grave et plus vaste, celle de la foi, comme si ce

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique* [1832], t. II, section « Sculpture », trad. Charles Bénard, Le Livre de Poche, 1997, p. 161.

² Alain, *Système des Beaux-arts* [1926], Gallimard, 1926, p. 214.

³ Madame de Staël, *Corinne*, *op. cit.*, p. 69. Madame de Staël évoque aussi p. 101 des fontaines où « le temps est sans pouvoir ; car il ne tarit pas plus ces sources jaillissantes, qu'il n'ébranle ces immobiles pierres. »

⁴ André Suarès, *Voyage du Condottiere*, *op. cit.*, p. 146.

⁵ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 187.

⁶ Cette expression reprend, pour la modifier légèrement, une formule d'Yves Bonnefoy qui qualifie de « chevalier de ténèbres » *L'Objet invisible* de Giacometti pour en faire une figure dévolue au deuil du sens et du néant. Bonnefoy « L'Étranger de Giacometti » [1967], *L'Improbable*, Mercure de France, 1992, p. 318. Cité et commenté par Michèle Finck, *Giacometti et les poètes* : « Si tu veux voir, écoute », *op. cit.*, p. 36 et p. 132-133.

qui se brisait avec le monument, c'était la confiance dans le divin, dans la transcendance et dans le monde.

1. Face aux ruines antiques : le monument, chevalier de la désespérance

« Бюст, – скажет он на языке развалин
и сокращающихся мышц, – бюст, бюст ».

« Buste », profèrera-t-il dans les langues des ruines
et des muscles qui se contractent. « Buste, buste ».
Joseph BRODSKY¹

De tous les textes de l'érosion désespérante, le plus violent est peut-être le sonnet « Ozymandias » de Shelley (1817)². Ce texte-vanité creuse un écart irréductible entre l'orgueil d'une inscription et le désastre d'une effigie. Il montre les contradictions entre les trois termes noués par le monument : l'effigie, le texte qui l'accompagne, et le réel. Cette béance, c'est l'échec définitif de la promesse du monument. « Ozymandias » a laissé une empreinte profonde dans la littérature anglophone qui, dès qu'elle accueille des statues, entre désormais en résonance avec ce sonnet. Au XX^e siècle, des poètes américains comme Wallace Stevens au John Berryman continuent d'en diffracter consciemment des reflets. Shelley essarte la voie qu'empruntera sans relâche la littérature du monument et de la statue : il montre qu'érosion et oubli, étroitement corrélés, ne sont que les deux facettes d'un même phénomène d'usure, et qu'ils constituent une forme d'iconoclasme.

Ozymandias

I met a traveller from an antique land,
Who said – 'Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert ... near them, on the sand,
Half sunk a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed;
And on the pedestal, these words appear:
My name is Ozymandias, King of Kings,
Look on my Works ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal Wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.'

Ozymandias

J'ai rencontré un voyageur d'une antique contrée
Qui m'a confié : « Deux vastes membres de pierre sans tronc
Se dressent au désert...Près d'eux, à demi enterrée
Dans le sable, brisée, gît une face dont le front
Et la lèvre plissés, le froid rictus d'autorité,
Montrent que le sculpteur connaissait ses mêmes passions
Qui survivent encor, marquant ces restes éclatés,
À la main qui les imitait, au cœur les inspirant.
Et sur le piédestal on peut lire cette inscription :
« J'ai nom Ozymandias, le Roi des rois. Ô vous, Puissants,
Sur mon œuvre jetez les yeux : qu'elle vous désespère !
Auprès, rien ne demeure. Autour de cet effritement
D'une ruine colossale, illimité, s'étend
Jusques à l'horizon le désert nu et solitaire³. »

¹ Joseph Brodsky, « Бюст Тиберия » [« Buste de Tibère », 1981]. Traduction anglaise : « The Bust of Tiberius », *Collected Poems in English, op. cit.*, p. 282

² 1817 fut l'année d'une autre méditation sur les ravages du temps, prenant elle aussi appui sur une œuvre sculpturale conservée au British Museum. Il s'agit du sonnet de Keats, « On Seeing the Elgin Marbles for the First Time » (« En regardant les marbres d'Elgin ») évoquant les bas-reliefs du Parthénon.

³ Le sonnet fut publié en janvier 1818 dans le journal libéral *The Examiner* édité par John et Robert Hunt. La leçon du texte que nous retenons est celle indiquée dans *The Poems of Shelley*, t. II 1817-1819, éd. Kelvin Everest et Geoffrey Matthews, Harlow, Pearson Education Limited, 2000, p. 310-311. Traduction française : « Ozymandias », trad. Claude Dandréa, *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, éd. Paul Bensimon, Bernard Brugière, François Piquet et Michel Remy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 799. Cette traduction virtuose parvient en grande partie à rendre le système complexe des rimes de Shelley.

La tradition veut que ce poème ait été inspiré par la statue dite « du jeune Memnon », représentant Ramsès II (fig.1), datant environ de l'an 1250 avant notre ère, qui fut dégagée en 1816 du temple de Ramsès à Thèbes par Giovanni Belzoni sur l'ordre de Henry Salt, consul britannique en Égypte¹. Salt destinait la statue au British Museum et aujourd'hui encore le sonnet de Shelley y orne le cartel qui accompagne le beau visage énigmatique du pharaon. Au moment où Shelley écrivit son sonnet, en décembre 1817, la statue n'était pas encore arrivée sur le sol d'Angleterre ; mais les comptes-rendus des journaux attisaient la curiosité de la population à son égard. Ce fut seulement en 1821 que Salt vendit la statue au British Museum et qu'elle put enfin être admirée de tous. L'extraordinaire visage de granit constitua le premier artefact égyptien considéré comme une œuvre d'art. Jusque là, les objets égyptiens ne jouissaient pas de la même considération que leurs homologues grecs ou romains, et n'étaient regardés que comme des « curiosités ». Le surnom de Memnon contribue à doter la sculpture d'une auréole imaginaire, la raccordant à la mythologie grecque. Toutefois, si Memnon se mettait à chanter aux premiers rayons de l'aurore, le sonnet de Shelley est un texte du soleil couchant et de la désagrégation de toute chose. Le seul chant qui se fait ici entendre est un chant de désespérance.

L'hypothèse que nous risquons est la suivante : le sonnet de Shelley transforme le colosse égyptien en un monument commémoratif, semblable à ceux que l'on commence alors à ériger dans les villes occidentales : une effigie, la plus ressemblante possible, est posé sur un piédestal, gravé d'une inscription précisant l'identité de la personnalité représentée et les actes qui la rendent dignes de mémoire. La structure du sonnet de Shelley reflète ce dispositif : le huitain décrit l'effigie – ou plutôt ce qu'il en reste – et repose sur un sizain faisant office de piédestal, et dont l'inscription orgueilleuse est spectaculairement contredite par le paysage alentour². Une telle inscription n'avait pas de contrepartie dans la réalité référentielle, et nulle épigraphe n'accompagnait la statue de Ramsès II ramenée par Salt. De surcroît, en 1817 Champollion n'avait pas encore déchiffré les hiéroglyphes de la Pierre de la Rosette. Il faudrait attendre 1821 pour prétendre pénétrer le moindre texte égyptien. Une interprétation de James Heffernan peut expliquer cette transformation d'une sculpture égyptienne en monument à l'occidentale.

Dans son ouvrage *The Museum of Words*, le spécialiste américain de l'*ekphrasis*, conduit une lecture politique particulièrement riche du sonnet de Shelley en le réinscrivant

¹ Napoléon et ses hommes avaient tenté auparavant de ramener la statue en France mais avaient échoué. Il en allait donc de l'honneur des Anglais de réussir.

² Voir *The Poems of Shelley, op. cit.*, p. 308. La source de cette inscription, exploitée de manière parallèle par Smith et Shelley, pourrait se trouver dans la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile (I^{er} siècle av. J.C.), cité dans Richard Pococke, *A Description of the East and Some Other Countries*, Londres, W Bowyer, 1743, t. I, p. 107 : « Je suis le Roi des Rois, Ozymandias. Quiconque veut connaître ma grandeur et savoir où je repose, qu'il surpasse les œuvres que j'ai accomplies. ». Voir H. M. Richmond, « Shelley and the Travellers », *Keats-Shelley Journal*, 9, 1962, p. 65-71, cité par Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue, op. cit.*, p. 212, note 12.

dans un contexte précis¹. Selon lui, « Ozymandias » ne renvoie pas seulement au pharaon Ramsès II, mais aussi au Duc de Wellington, l'homme de guerre et d'État le plus puissant d'Angleterre, héros vainqueur de Napoléon, qui, en 1817, était premier ministre. Leigh et Robert Hunt, les éditeurs du magazine *The Examiner*, où fut publié le sonnet de Shelley, étaient particulièrement défavorables à la puissance des princes. Ils avaient été emprisonnés pour leurs attaques contre le Prince de Galles, ils critiquaient régulièrement les despotes européens que Wellington avait contribué à rétablir sur leur trône, ils dénonçaient la couardise des poètes britanniques demeurant muets face au culte idolâtre du duc². En 1817, différents projets destinés à honorer Wellington avaient été mis en œuvre. On construisait notamment une statue colossale en bronze, œuvre du sculpteur Richard Westmacott, haute de plus de cinq mètres³. Wellington y était représenté sous la forme d'un Achille nu, et la statue s'inspirait de surcroît de la pose des Dioscures maîtrisant leurs chevaux sur le mont Quirinal à Rome (fig.2). Cette statue, qui constituait le premier nu de la ville de Londres depuis l'Antiquité, provoqua un certain scandale en dépit d'une feuille de vigne judicieusement placée⁴. De surcroît, entre 1825 et 1830, on édifierait à Wellington un arc de triomphe, face à Aspley House, sa demeure dans Hyde Park, pour servir de porte symbolique à la ville de Londres⁵. En décembre 1817, ces glorieux projets étaient à peine esquissés, mais les journaux décrivaient abondamment cette grande campagne sculpturale accordant au duc les mêmes honneurs qu'à un général de l'antiquité.

Le sonnet de Shelley peut être lu comme un acte courageux de protestation politique : en mettant en garde contre la vanité de toute représentation monumentale, il prophétise qu'un jour aussi viendra où la statue d'Achille et l'arc de triomphe tomberont en miettes, sans que plus rien ne vienne témoigner de la puissance oubliée de Wellington. L'héroïsme du vainqueur de Napoléon serait réduit à néant. L'interprétation conduite par Heffernan explique alors pourquoi Shelley dote son pharaon de traits si peu engageants : froncement de sourcil renfrogné (« frown »), lèvre plissée (« wrinkled lip ») et froid rictus de commandement (« sneer of cold command »). Si Heffernan a vu juste, « Ozymandias » mobilise la méditation sur l'érosion et la vanité pour se livrer à une subversion politique. Shelley, plutôt que de s'en

¹ James A. W. Heffernan, *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 116.

² Heffernan renvoie par ailleurs à Marilyn Butler, *Romantics, Rebels, and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*, New York, Oxford University Press, 1982, p. 144.

³ Ce monument mesure plus du double en comptant le piédestal de granit et le monticule où la statue serait placée en 1822.

⁴ Virginia Woolf s'amuse de l'impudeur ridicule de cet Achille dans *La Chambre de Jacob* (1922).

⁵ En 1846, l'arche fut surmontée d'une autre gigantesque statue de bronze, représentant le duc sur le destrier qu'il monta durant la bataille de Waterloo. Le bronze provenait principalement des canons français capturés. Cette statue équestre, haute de plus de neuf mètres, la plus grande que l'Angleterre avait alors connue, était toutefois considérée comme ridicule et disproportionnée par rapport à l'arche. Quand celui-ci fut déplacé en 1883, la statue équestre fut retirée et installée à Aldershot. Joseph Edgar Boehm fut chargé de créer une statue équestre de taille plus raisonnable qui fut installée sur un piédestal, à proximité de l'arche. Enfin, en 1912, on installa sur l'arche un grand quadriges de bronze, conduit par l'ange de paix, dessiné par Adrian Jones.

prendre ouvertement à une représentation de Wellington, fait un détour par une sculpture égyptienne.

Évoquer l'érosion d'un monument – déboutier ses prétentions, miner sa puissance – constitue une arme permettant de l'attaquer, et ressortit à une stratégie d'« iconoclasme textuel ». Cette catégorie, qui n'a pour ainsi dire jamais suscité l'attention jusqu'à présent, entretient une étroite parenté avec « l'iconoclasme métaphorique » étudié par l'historien de l'art Dario Gamboni. Ce dernier parle en effet d'« iconoclasme métaphorique », par opposition à l'« iconoclasme littéral », pour décrire une pratique de substitution survenant lorsqu'il n'y a pas d'attaque physique dirigée contre la matérialité même d'une image, mais qu'une œuvre d'art *représente* cette attaque¹. Le terme « métaphorique » demeurant ambigu dans le contexte d'une étude de la littérature, mieux vaut parler d'« iconoclasme textuel » (par opposition à un « iconoclasme empirique ») lorsque le texte devient le lieu de la confrontation au monument et lorsque poèmes ou romans se substituent à une attaque directe dans l'espace réel. Le terme d'« iconoclasme », très chargé historiquement, désigne en l'occurrence toute attaque volontaire plus ou moins violente ou irrévérencieuse visant à transformer ou à détruire un monument, à le rendre inefficace, à l'empêcher d'accomplir sa tâche commémorative ainsi que l'illustre le célèbre sonnet de Shelley.

Shelley dévoile le dénuement d'un monument qui, pour reprendre les termes d'Horace dans la très fameuse ode « Exegi monumentum aere perennius » (*Odes*, III, 30), paraît « rongé par la pluie et par l'Aquilon vif, endommagé par les ans qui passent et le temps qui fuit ». Le premier mot du sonnet qui se réfère directement à la statue est un mot de la ruine, « trunkless » (« sans tronc »). Shelley détruit le corps de la statue avant même de le dresser debout, soulignant son caractère irrémédiablement incomplet. Le sonnet propose au lecteur d'imaginer un spectacle insolite et absurde : d'immenses jambes se dressant seules au désert, entourées de sable. Ces jambes étranges, tout en rappelant l'étymologie du nom « statue », (du verbe latin « *statuere* » signifiant « dresser, tenir debout ») révèle qu'il ne suffit guère que deux jambes de pierre soient dressées pour faire une statue. En rapprochant les termes « stone », « stand » et « sand », qui ne diffèrent que par la disparition du [t], le deuxième et le troisième vers esquissent un trajet qui sera celui de l'ensemble du poème : il faut peu de chose pour qu'une statue de pierre cesse de se tenir debout (stand) et soit réduite à l'état de sable (sand). Des adjectifs qui auraient pu qualifier Ozymandias, tels « solitaire » (« lone ») et « nu » (« bare ») se rapportent désormais au sable du désert, comme si le paysage propageait la catastrophe en l'étendant à l'infini. De même « vast », qui qualifiait les jambes dans le deuxième vers, devient au treizième vers « boundless » (« illimité »), dorénavant référé aux sables. Ozymandias, à demi noyé dans le sable (« half sunk »), a cessé d'être « statue », terme complètement absent du poème, pour devenir naufrage (« Wreck »). Le substantif « colosse »

¹ Dario Gamboni, *Destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism*, Londres, Reaktion Books, 1997, p. 93 *et passim*.

disparaît à son tour, transformé en adjectif qualifiant l'ampleur de la catastrophe. Ozymandias en tant que statue et colosse est tout bonnement annihilé. Le visage, dont les traits portent la marque de l'identité du monarque, est lui-même aboli, l'adjectif « shattered » indiquant sa destruction et sa dispersion en une multitude de fragments. Le sonnet souligne énergiquement la présence du vide (« Auprès rien ne demeure », « Nothing beyond remains »), et révèle comment le néant, la pourriture et le délabrement (« decay ») se répandent pour contaminer toute chose. Le sonnet d'Ozymandias proclame la toute-puissance des ruines. Sous la forme d'un impératif implacable, l'inscription sur le piédestal recommande alors la désespérance : « Désespérez-vous » (« Look on my Works ye Mighty, and despair ! »). On ne saurait trop souligner la violence de cette injonction qui contredit tout le message des évangiles. Shelley s'est peut-être souvenu qu'Ozymandias, ou plutôt Ramsès II, est traditionnellement considéré comme le pharaon adversaire de Moïse. La transcendance, dont ce dernier était le témoin, a ici complètement disparu. Seuls demeurent la dimension immanente et son échec. Le monument brisé, messenger de néant et de désespérance, n'apporte que mauvaise nouvelle : nulle rédemption n'est désormais possible.

Shelley s'inspire de la tradition des *ekphraseis* antiques où les inscriptions ornant les statues deviennent volontiers des paroles prononcées par ces dernières. *L'Anthologie grecque* abonde d'épigraphes de ce type, qui soulignent généralement la perfection inouïe de l'art du sculpteur. Ainsi par exemple la génisse de bronze de Myron déclarerait : « Que l'on attache à mon cou une charrue composée et un joug : grâce à ton talent, Myron, je labourerai¹ ». Selon Heffernan, la fonction principale de l'*ekphrasis* ne consiste pas seulement à parler à propos d'une œuvre d'art, mais à doter d'une voix un objet jusqu'alors silencieux². Le genre de la prosopopée complète donc nécessairement celui de l'*ekphrasis*. Les mots gravés sur le piédestal d'Ozymandias, que le colosse semble prononcer directement, sont pourtant transmis par deux d'intermédiaires, le voyageur, puis le locuteur du poème. La puissance d'une parole directe est refusée au monument. Chez Shelley, comme le souligne Heffernan, le visage du pharaon, qui aurait dû relever du domaine de l'image, est appréhendé en termes de langage : le visage de pierre d'Ozymandias *raconte* (« tells ») que le sculpteur sut *lire* (« read ») les passions inscrites sur le visage de chair. Le verbe « to mock » quant à lui demeure ambigu. Pour tous les commentateurs et les traducteurs, il signifie « imiter », et pourtant, Shelley ne suggère-t-il pas aussi que déjà le sculpteur se moquait d'Ozymandias, et que le portrait finirait par tourner en dérision la puissance du pharaon ? Les régimes de l'image et du mot semblent s'échanger car les mots gravés sur le piédestal « apparaissent » (« appear ») : la parole a cessé d'être audible pour se faire visible. Le verbe « apparaître » est un verbe fort, qui aurait pu décrire la manifestation de Dieu au désert, ce qui ne fait que renforcer la violence du message de désespoir délivré par cette parole. Rien ne rime strictement avec ce verbe (« appear »), et si

¹ « Anthologie palatine », IX, 729, *Anthologie grecque*, op. cit., p. 150.

² James Heffernan, *Museum of Words*, op. cit. p. 7. Pour désigner cette fonction de l'*ekphrasis*, Heffernan emploie le joli terme de « envoicement ».

« despair » peut à la rigueur s'en rapprocher phonétiquement, il trouve son écho dans « bare », deux vers plus loin. Shelley crée une rime orpheline, qui dote l'apparition des mots d'un statut particulier dans le poème. Ces mots, parce qu'ils proclament la victoire d'une image désormais mise en défaite, sont rendus invalides, dérisoires et impuissants. Leur échec est criant. Heffernan fait état des recherches de son prédécesseur, W. J. Thomas Mitchell qui constate que souvent l'*ekphrasis* met en scène une lutte entre l'image et le verbe, chacun cherchant à obtenir la suprématie sur l'autre¹ : Horace célébrait le triomphe des mots sur la pierre des pyramides et sur l'airain des statues. Or si cette lutte se retrouve chez Shelley, le sonnet ne célèbre finalement aucune victoire, mais proclame une double débâcle, celle de l'image et celle de la parole.

Un mois après la parution du sonnet de Shelley, *The Examiner* publiait un autre sonnet sur le même sujet, œuvre de l'ami de Shelley, Horace Smith. Nul doute que les deux textes furent écrits dans une atmosphère d'émulation. Ils ne connurent pourtant pas la même postérité. Le poème de Shelley occulte celui de Smith qui porte un titre légèrement plus long :

Ozymandias, On A Stupendous Leg of Granite, Discovered Standing by Itself in the Deserts of Egypt, with the Inscription Inserted Below

In Egypt's sandy silence, all alone,
Stands a gigantic Leg, which far off throws
The only shadow that the Desert [sic] knows: –
“I am great OZYMANDIAS,” saith the stone,
“The King of Kings; this mighty City shows
“The wonders of my hand.” – The City's gone, –
Nought but the Leg remaining to disclose
The site of this forgotten Babylon.

We wonder, – and some Hunter may express
Wonder like ours, when thro' the wilderness
Where London stood, holding the Wolf in chase,
He meets some fragments huge, and stops to guess
What powerful but unrecorded race
Once dwelt in that annihilated place.

Ozymandias, sonnet sur une extraordinaire jambe de granite, découverte se tenant seule dans les déserts de l'Égypte, accompagnée de l'inscription insérée ci-dessous

Dans le silence sableux de l'Égypte, toute seule,
Se tient une Jambe gigantesque, qui projette loin
La seule ombre que le Désert connaisse : – [alentour
« Je suis Ozymandias le grand », dit la pierre ;
« Le Roi des Rois, cette Cité puissante montre
Les merveilles de ma main. » – La Cité n'est plus, –
Rien, si ce n'est la Jambe, ne demeure pour révéler
Le site de cette Babylone oubliée.

Nous nous étonnons, et un Chasseur peut-être exprimera
Un étonnement semblable au nôtre, quand à travers le désert
Où Londres se tenait, poursuivant un Loup,
il trouvera quelques fragments immenses, et s'arrêtera à deviner
quelle est cette race puissante, dont on a pourtant
et qui vécut un jour en ce lieu anéanti². [perdu mémoire,

Dans les deux sonnets, l'insistance sur le fragment immense, la Jambe, souligne la fragilité paradoxale du colossal. Le poème de Smith prend pour matière ostensible ce qui demeurerait implicite chez Shelley : de la disparition de la ville et des réalisations du roi des rois, nous devons déduire que la fin viendra aussi pour notre civilisation et celles qui suivront. Le sonnet délivre une leçon de relativisme. Toutefois le désespoir n'imprègne pas le texte de Smith, peut-être grâce à la figure du chasseur de loup qui propose une continuité, imaginant l'avenir

¹ *Ibid.*, p. 108. Heffernan trouve pour sa part fascinant que cette lutte s'exprime en termes de genres, le discours masculin tentant d'imposer sa domination à l'image féminine.

² Cité dans *Poems of Shelley*, *op. cit.* p. 307. Traduction française: C.G.

sous une forme connue. Peut-être aussi l'insistance sur l'étrange Jambe solitaire porte-t-elle le lecteur à sourire, annulant involontairement l'effet mélancolique du poème¹.

La vision du passé conduit à une projection dans l'avenir. L'Antiquité, déjà proluxe en méditations historiques et philosophiques sur les ruines des cités détruites, avait déjà recours à ce procédé, que le XIX^e siècle décline à l'envi². Dans le *Tableau de Paris*, dès les années 1780, Louis Sébastien Mercier s'interrogeait : « Que deviendra Paris ? », et songeant à Carthage et Palmyre, répondait : « Il périra. [...] L'instrument du cultivateur, en fendant la terre, viendra heurter peut-être la tête de la statue équestre de Louis XV³ ». En 1837 dans « À l'Arc de Triomphe », Hugo imagine de la même manière les rares fragments sublimes demeurant d'une Paris détruite : l'Arc, la colonne Vendôme, et les « deux tours de granit faites par Charlemagne »⁴. Ces ruines, grouillant de vipères, de hiboux, de lions et de tigres, seront vouées à la tristesse. Toutefois, le poète, contemplant l'Arc « au fond des époques futures », lui « fait de l'avenir un passé magnifique ». Le passage sublime du temps « ce grand sculpteur⁵ » sur l'Arc conduira à l'avènement triomphal de ce dernier :

Arche! alors tu seras éternelle et complète,
Quand tout ce que la Seine en son onde reflète
Aura fui pour jamais,
Quand de cette cité qui fut égale à Rome
Il ne restera plus qu'un ange, un aigle, un homme,
Debout sur trois sommets!

C'est alors que le roi, le sage, le poète,
Tous ceux dont le passé presse l'âme inquiète,
T'admireront vivante auprès de Paris mort;
Et, pour mieux voir ta face où flotte un sombre rêve,
Lèveront à demi ton lierre, ainsi qu'on lève
Un voile sur le front d'une aïeule qui dort !⁶

La poésie de Hugo entre par instants en consonance avec le désespoir romantique d'« Ozymandias » – non point dans les vers célébrant le triomphe paradoxal de l'Arc, mais

¹ L'étrange spectacle de jambes ou de pieds détachées de leur corps, et provoquant la mélancolie d'une figure prostrée, constituait le sujet d'un dessin de Henry Füssli (ou Fuseli), *Dessin d'une figure assise devant de gigantesques fragments antiques* (1780, fig.3). Traditionnellement, on a vu dans cette œuvre le désespoir de l'artiste moderne devant les débris inégalables des chefs d'œuvres antiques – ici les vestiges romains du Colosse de Constantin. Füssli signifiant le « petit pied » en dialecte alémanique, cette interprétation est plausible – le peintre serait accablé par sa propre petitesse devant le pied gigantesque. Cette iconographie reprend des modèles classiques, notamment de Piranèse ou de Giovanni Francesco Grimaldi (fig.4), dont Shelley a pu aussi s'inspirer.

² Voir Corinne Saminadayar-Perrin, « Paysage avec ruines : le kitch et le miroir », dans Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher (dir.), *La Mémoire en ruines*, op. cit., p. 59-79. Corinne Saminadayar-Perrin scrute un psittacisme de la littérature des ruines qui, depuis l'Antiquité, s'est figée en machine à reproduire du texte. Voir aussi Valérie-Angélique Deshoulières, *La Voix d'Arkhe : le paradigme archéologique dans la création européenne moderne et contemporaine*, Paris, Hermann, 2014.

³ Louis Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris* [1781-1788], dans *Paris le jour, Paris le jour*, op. cit., p. 175.

⁴ Victor Hugo, « À l'Arc de Triomphe », *Les Voix intérieures*, [1837], *Œuvres poétiques* t. I, op. cit., p. 940. Dans ce vaste panorama du triomphe des ruines, certains vers semblent se souvenir d'Ozymandias : « Comme une mère sombre, et qui, dans sa fierté, / Cache sous son manteau son enfant souffleté, / L'Égypte au bord du Nil assise / Dans sa robe de sable enfonce enveloppés / Ses colosses camards à la face frappés / Par le pied brutal de Cambyse. » Le roi Cambyse II de Perse fut le conquérant de l'Égypte au VI^{ème} siècle av. J.C. (p. 944).

⁵ *Ibid.*, p. 938.

⁶ *Ibid.*, p. 941.

CHAPITRE IV

dans un poème sans titre extrait de *Toute la lyre*. Hugo y montre à son tour, après Shelley, le travail du néant, et la capture par le non-être de monuments héroïques dont la vocation consistait pourtant à affirmer la victoire de l'être. Là encore, il révèle l'effondrement des promesses du monument :

Un monument romain dans ce vieux pré normand
Est tombé. Les enfants qui font un bruit charmant
Vont jouer là, vers l'heure où le soleil se montre,
Et quand on va du Havre à Dieppe on le rencontre.

Quelque pâtre accroupi sur le bord du chemin
Vous y mène, ou vous suit en vous tendant la main.
Le hameau voisin mêle aux branches ses fumées,
Et l'on entend les coqs chanter dans les ramées.
C'est là, vous dit le pâtre, et vous ne voyez rien.
Des pierres, des buissons. – Mais, en regardant bien,
Si l'on se penche un peu, l'on distingue, dans l'herbe
Où prairial rayonne en sa gaîté superbe,
D'anciens frontons sculptés, bas-reliefs triomphaux,
Monstres chargés de tours et chars ornés de faulx,
Des soldats, qui, sans nuire au vol des hirondelles,
Assiègent sous les fleurs de vagues citadelles;
Et l'on voit, sous les joncs comme sous un linceul,
Le grand César rêvant dans la nuit, triste et seul,
Les daces, noirs profils pleins d'injure et de haine,
L'ombre, et je ne sais quoi qui fut l'aigle romaine¹.

16 avril 1847.

Le premier vers, qui établit pour le lecteur l'existence du monument, pourrait proclamer l'avènement victorieux de ce dernier. Toutefois, le rejet inattendu du deuxième vers (« Est tombé ») retourne brutalement ce triomphe possible pour en faire immédiatement une défaite. Le monument se voulait apothéose, sa mission consistait à remettre debout le héros mort. Le voici contrarié dans sa vocation même, et condamné à un écroulement antinomique. Ce monument affaissé annonce la chute irrémédiable de toutes les entreprises de l'humanité.

Avant de progressivement sombrer dans la mélancolie, le poème emprunte apparemment la forme d'une pastorale gracieuse, réunissant enfants, pâtres et oiseaux dans une promenade idyllique. Le travail graduel du néant commence cependant dès le tout début du poème qui, par un jeu de retournement de sonorités, montre la transformation du monument en son contraire, le pré. La syllabe [vɔm] se permute et le monument **romain** victorieux s'inverse pour devenir pré **normand**. Les victoires passées finissent par s'effacer et les anciens ennemis, Romains et Normands, se trouvent réunis et se confondent les uns avec les autres. Selon un motif topique, le bronze se fait herbe, pierres et buissons². La frontière entre le monument et la nature s'estompe, dans un vaste entremêlement qui conduit les

¹ Victor Hugo, « Un monument romain dans un pré normand » [1847], *Toute la lyre*, Poésie IV, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 211.

² La victoire de l'herbe sur le monument constitue un thème récurrent de la littérature des ruines, et se rencontre dès l'antiquité. Heredia dans « L'Oubli » se souviendra quant à lui explicitement d'un vers latin de Jacopa Sannazaro (1458-1530), qu'il avait recopié, « ... Distractos et tegit herba Deos » (« Et l'herbe recouvre les dieux brisés »), provenant d'une élégie intitulée « Ad ruinas Cumarum, urbis vetustissimae » (« Aux ruines de Cumes, la plus ancienne cité »).

éléments naturels à participer à la représentation : ainsi les soldats, devenus inoffensifs, « sans nuire au vol des hirondelles, / Assiègent sous les fleurs de vagues citadelles ». Dans un mouvement d'inversion et de confusion, des termes comme « superbe », qualifiant traditionnellement le monument, deviennent désormais les attributs de la nature (« prairial rayonne en sa gaieté superbe »).

Le travail du néant est fortement introduit à la rime du neuvième vers par le terme « rien », lequel, une fois rapproché de « romain », résume dans un raccourci saisissant la disparition de toute une civilisation. Dans le vocable « rien », éclate le scandale du passage de l'être au non-être. La profusion de l'énumération de termes au pluriel (« D'anciens frontons sculptés, bas-reliefs triomphaux, / Monstres chargés de tours et chars ornés de faulx, / Des soldats ») laisse entendre que le monument tombé enveloppait un univers complet, résumant à lui seul toute l'histoire d'un peuple. Hugo appuie cet anéantissement par l'introduction de termes se rapportant au flou et à l'indistinct (« vagues citadelles »), et par l'irruption d'une mort qui sourd autant de la nature et du temps que du monument lui-même. Ce dernier en effet, en représentant des « faulx », auxquelles Hugo conserve leur orthographe archaïque proche du latin « *falx* », fait place aux attributs destructeurs des allégories du temps et de la mort. De même, les peuple des Daces aux « noirs profils pleins d'injures et de haine », qui fut soumis par les Romains, semble remporter une ultime victoire *post mortem* en entraînant ses vainqueurs dans l'obscurité. Les vers ultimes qui donnent le monument au néant superposent ces différents principes de mort. Ainsi, la figure du « grand César », représenté en solitaire mélancolique, est montrée « rêvant dans la nuit », comme si l'obscurité envahissait la représentation et comme si l'empereur méditait sur sa propre déchéance. Le « linceul » de joncs qui le recouvre et le dérobe partiellement au regard en fait de surcroît un cadavre.

Ce travail de néantisation est accompagné d'un jeu sur le visible et l'invisible, structuré par le balancement « vous ne voyez rien » et « l'on voit » qui introduit l'énumération finale réunissant « César », « les daces », « L'ombre et je ne sais quoi qui fut l'aigle romaine ». Ne demeurent discernables que l'ombre et le non-être, c'est-à-dire ce qui ne se voit pas. Un renversement du visible en invisible touche donc « l'aigle romaine », enseigne des armées, dont la fonction était d'être pure visibilité, mais qui devient un « je ne sais quoi », vouée désormais à l'indéfini. Ce renversement atteint le monument tout entier. La chute dans le néant se manifeste dans l'inversion radicale du principe même de la monumentalité : être visible de loin. Le monument ne tire plus sa visibilité de ses propres forces, mais ne demeure perceptible que grâce à un guide. Comble de la fragilité : c'est désormais le petite pâte, enfant, frêle et ignorant, qui vient en aide à ce qui autrefois incarnait la force. Le monument, qui ne se profile plus à l'horizon, a perdu sa sur-visibilité, il a sombré dans l'*indistinct*. Dès lors, il ne répond plus à sa propre définition, et ne peut plus tenir aucune des promesses qu'il avait faites.

Tout le XIX^e siècle imagine les ruines de l'avenir. « Qu'en sera-t-il de Londres ? » demande Horace Smith. « Que deviendra Paris ? » s'enquière Louis-Sébastien Mercier et, à sa suite, les romantiques. La génération de 1870 voit son fantasme terrifiant de ruines se réaliser, à la manière d'une vision « pré-posthume¹ », quand elle découvre Paris ravagée lors du siège mené par les Prussiens, puis lors des affrontements entre Versaillais et Communards (et leurs célèbres pétroleuses incendiaires). Théophile Gautier a recueilli les chroniques de ces événements douloureux dans *Le Siège de Paris* (1871). La section intitulée « Une visite aux ruines » projette sur le paysage de la capitale dévastée le souvenir des lectures. Paris devient semblable à Pompéi détruite par le volcan que décrit Edward Bulwer-Lytton dans *Les Derniers jours de Pompéi* (*The Last Days of Pompei*, 1834)². L'église de la Madeleine se change en temple grec, tandis que l'Obélisque de la Concorde rappelle les temples à demi détruits de l'Égypte. Gautier déchiffre peu à peu un palimpseste : Paris en ruines ressemble à la fois au château des *Mystères d'Udolphes* d'Anne Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794)³ et à ceux que décrit Victor Hugo dans *Le Rhin* (1842)⁴. Les mauvais présages des romantiques reçoivent une terrible confirmation de la part du réel. Un sonnet de Heredia, « L'Oubli », vient alors, à la suite de *Toute la lyre* de Hugo, confirmer qu'en s'émiettant les monuments brisent leurs plus ferventes promesses.

Les sonnets des *Trophées* d'Heredia (1893) sont encadrés par deux poèmes qui se répondent de manière appuyée en dépeignant chacun des statues brisées dans la nature. Le second, intitulé « Sur un marbre brisé », renversera le thème pour faire du trépas de la statue sa résurrection. Le premier en revanche, « L'Oubli », ouvre la voie au doute terrible :

L'Oubli

Le temple est en ruine au haut du promontoire.
Et la Mort a mêlé, dans ce fauve terrain,
Les Déesses de marbre et les Héros d'airain
Dont l'herbe solitaire ensevelit la gloire. [...]

La Terre maternelle et douce aux anciens Dieux
Fait à chaque printemps, vainement éloquente,
Au chapiteau brisé verdier une autre acanthe ;

Mais l'Homme indifférent au rêve des aïeux
Ecoute sans frémir, du fond des nuits sereines,
La Mer qui se lamente en pleurant les sirènes⁵.

¹ Selon un terme employé par Jaccottet pour traduire le titre de Musil *Nachlass zu Lebzeiten*, *Œuvres pré-posthumes*.

² Théophile Gautier, *Le Siège de Paris*, *op. cit.*, p. 323 : la rue de Lille, dit Gautier, « apparaissait déserte dans toute sa longueur, comme une rue de Pompéi ».

³ *Ibid.*, p. 328 : « Errer dans une ruine, c'est tout l'intérêt des romans d'Anne Radcliffe »

⁴ *Ibid.*, p. 326 : « On eût dit au bord de cette rue miroitée de pluie, une série de burgs démantelés le long d'un Rhin imaginaire ».

⁵ José Maria de Heredia, « L'Oubli », *Les Trophées* [1893], *Œuvres poétiques complètes*, t. I, éd. Simone Delaty, Les Belles Lettres, 1984, p. 25.

Comme chez Hugo, la promesse de l'apothéose est défaite, pour se changer en funérailles, alors que l'herbe « ensevelit la gloire » des héros d'airain. La gloire, qui consistait à arracher le héros à la mort, s'abolit dans une seconde mort quand ce héros retourne à la terre. Quant à l'adjectif « fauve », qualifiant le « terrain » où les statues reposent, par delà la couleur, il connote peut-être aussi la cruauté de la terre qui broie de ses dents les statues. Comme chez Hugo encore, le sonnet de Heredia proclame la victoire de l'indistinct sur les statues et monuments. Le verbe « mêler » est ici le mot crucial : dans ce vaste trépas des ruines, les choses perdent leurs limites et leurs définitions, leur être.

Selon Adrian Forty, spécialiste de l'histoire de l'architecture qui s'est penché sur les processus de l'oubli, l'une des particularités de la culture occidentale depuis la Renaissance consiste à fabriquer des objets concrets dont la fonction est de se substituer à la mémoire humaine, dont il constituerait un analogue, dans l'espoir de palier la fragilité de celle-ci¹. Ainsi en va-t-il aussi bien de la sculpture funéraire que des disquettes informatiques. La longévité de tels objets surpasse de bien loin la durée de la vie d'un homme, ce qui garantit aux souvenirs qui leur ont été transférés une existence bien plus longue que s'ils existaient seulement dans l'esprit humain. Ainsi s'est sédimentée l'illusion selon laquelle, le souvenir pourrait survivre à l'homme promis à la mort, et échapper ainsi à la finitude. Dès lors, l'érosion de ces objets est imaginée comme une forme d'oubli. L'équivalence entre l'usure matérielle et l'oubli, usure de la mémoire constitue l'épine dorsale du sonnet de Heredia qui toutefois accomplit un pas supplémentaire en adjoignant l'indifférence à la constellation du néant. Cette catégorie est présentée comme une nouvelle forme d'érosion qui porte fatalement la mort aux monuments. La question cruciale de l'indifférence est sans cesse posée au centre de la littérature du monument, dans la mesure où, comme le formuleront explicitement par la suite Moody dans son « Ode en temps d'hésitation » (1901), ou Musil dans son essai « pré-posthume » sur les monuments (1936), elle constitue le principal obstacle sur lequel achoppe l'entreprise monumentale. La mission du monument efficace aurait dû consister très exactement à vaincre cette indifférence, mais il échoue radicalement. Les forces indolentes de l'entropie prévalent, opposant leur négation à son l'élan.

L'indifférence effrite l'intérêt que portent les hommes à ce qui les entoure, formant une charnière entre l'oubli et l'ennui et assurant la continuité entre ces deux catégories. Dans un même mouvement corrélé, les hommes se détournent à la fois de la nature et des dieux qu'elle accueille, ils perdent leur capacité d'émotion face au spectacle des choses. Dans cette indifférence, où tout s'entremêle et devient indistinct, disparaît littéralement une expérience de la différence, c'est-à-dire la sensation que le monde est habité par un Autre qui nous le

¹ Adrian Forty « Introduction », dans *The Art of Forgetting*, Adrian Forty et Suzanne Küchler (dir.), *The Art of Forgetting*, Oxford, New York, Berg, 1999, p. 2. Forty donne pour exemples la sculpture funéraire et les technologies informatiques. Il souligne que sont radicalement étrangères à la mentalité occidentale les pratiques asiatiques ou africaines consistant à fabriquer des objets de mémoire éphémères ou destinés à être détruits sur le champ.

rend parlant¹. Les grands penseurs allemands du tournant du XIX^e et XX^e siècle se sont penchés sur ce phénomène pour en faire une érosion du sens des valeurs. L'allemand, contrairement au français, distingue en effet deux nuances dans cette catégorie qui est pour eux tantôt « Indifferenz », c'est-à-dire incapacité à ressentir les différences de valeur entre les êtres et les choses, et tantôt « Gleichgültigkeit », c'est-à-dire le manque total d'intérêt face à la valeur spécifique des êtres et des choses². C'est précisément cette acception éthique de l'indifférence qui surgit au détour d'un vers de Czesław Miłosz, dans le poème majeur « Rue Descartes » (1980) :

<p>Tymczasem zgodnie ze swoją naturą zachowywało się Gardłowym śmiechen odzywając się w ciemności, [miasto, Wypiekając długie chleby i w gliniane dzbanki nalewając Ryby, cytryny i czosnek kupując na targach, [wino, Obojętne na honor i hańbę i wielkość i chwałę, Ponieważ to wszystko już było i zmieniło się W pomniki przedstawiające nie wiadomo kogo.</p>	<p>La ville, elle, suivait sa nature, Résonnant de rires étouffés dans la nuit, Cuisant ses baguettes, versant du vin dans les pichets, Achetant du poisson, de l'ail, des citrons au marché. Indifférente à l'honneur, à la honte, à la gloire Car tout cela était du déjà vu, changé En statues représentant on ne sait qui³.</p>
--	--

Le sujet du poème, un jeune émigré polonais, se confronte à un Paris où tout n'est qu'indifférence généralisée. Le désintérêt pour les questions existentielles et axiologiques qui l'obsèdent va de pair avec l'indifférence envers les monuments parisiens et les valeurs morales qu'ils incarnent. Ces monuments deviennent alors synonymes d'insignifiance. Ce qui disparaît dans l'indifférence, c'est, pour reprendre les termes de Marcel Gauchet, la perte d'un mode fondamental d'inscription dans l'être⁴. Il s'y délabre une disposition essentielle face au monde, préparant à accueillir un sacré dont le sonnet de Heredia dépeint l'écroulement. Les dieux désertent le monde, leurs traces s'effacent irrémédiablement. L'indifférence, qui laisse sourdre une néantisation du rapport à l'univers, conduit au « désenchantement du monde », non pas seulement au sens strict « d'élimination de la magie en tant que technique du salut » que donne à cette formule Max Weber, mais aussi au sens plus souple que lui confère Marcel Gauchet : « épuisement du règne de l'invisible⁵ ».

¹ Voir Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 399.

² Voir les analyses de Corinne Fournier Kiss sur Georg Simmel dans *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 2007, p. 32. Elle note que le blasé indifférent de Simmel ressemble à s'y méprendre au désenchanté de Weber.

³ Czesław Miłosz, « Rue Descartes » [Paris, 1980, recueilli dans *Hymn o Perle, L'Hymne de la perle*, 1983], *Poezje*, t. III, Paris, Instytut literacki, 1982, p. 95. Traduction française : « Rue Descartes », trad. Constantin Jelenski, *Poèmes 1934-1982*, éd. Constantin Jelenski, Paris, Luneau Ascot Éditeurs, 1984, p. 216.

⁴ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde, op. cit.*, p. 399.

⁵ *Ibid.*, p. 10. Weber parlait de « Entzauberung der Welt ». Pour la description du processus de rationalisation qu'analyse Weber voir *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1904-1904], Paris, France loisirs, 1990, et *Le Savant et le politique* [1919], Paris, Union générale d'édition, 1963, p. 89-90 : croire que nous pourrions prouver à chaque instant « qu'il n'existe en aucun principe une puissance mystérieuse et imprévisible qui interfère dans le cours de la vie [...], cela revient à désenchanter le monde ».

2. Face aux ruines modernes : indifférence et désenchantement

Tout se désenchantaient autour de moi, tout pourrissait¹.
Jean GENET

Heredia situe au sein de la nature cette perte de la piété, de l'enthousiasme et du merveilleux dont les penseurs allemands font par essence un phénomène urbain². Un siècle après Shelley, Hugo et Heredia, la découverte par l'érosion du travail du néant, qui avait lieu dans la nature, est transposée dans l'univers de la ville. Dans un phénomène de convergence, différents auteurs continuent d'explorer le chemin qu'avait essarté Shelley. L'évocation des ruines, jusqu'au cœur du XX^e siècle, conserve sa nécessité et sait, à condition d'être infléchie, retrouver une brutalité nécessaire. Il ne s'agit plus dorénavant d'une remontée vers les origines, pour nouer une relation imaginaire au passé, mais d'un rapport à un présent en train de se désagrèger. Les ruines observées dans la ville ne sont plus celles d'une autre civilisation. On ne les contemple plus au cours d'une exploration dans des terres lointaines, dans une pleine expérience de l'altérité à la fois géographique et historique³. Disparu, le voyageur de Shelley qui arpentait des contrées antiques (« I met a traveller from an antique land »). La découverte des ruines ne suscite plus une rencontre privilégiée entre le regardeur et le passé, elle n'offre ni remontée imaginaire vers l'origine perdue, ni porte ouvrant sur la mémoire, car les ruines ne viennent plus de l'autrefois⁴ : c'est désormais le présent qui s'érode en direct et qui se précipite immédiatement dans l'oubli, sous les yeux horrifiés du regardeur. Ce n'est plus un autre que l'on voit se désagrèger, mais soi – les sujets regardeurs assistent au processus morose d'une déliquescence de leur propre civilisation. Comme le faisait leur ancêtre Ozymandias, le monument, la statue se désagrègent dans la ville propagent désespérance et désenchantement en rendant visible un travail du néant qui exclut toute rédemption. Face à son exténuation irrévocable, le monde est désormais inconsolable.

Si les ruines antiques pouvaient être décrites par la brisure, le trou, le manque, l'incomplétude, les ruines modernes s'appréhendent quant à elles sur le mode du pourrissement, de la décomposition, de la putréfaction, et du cadavérique. Dès 1798, Louis

¹ Jean Genet, « Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes, I » [1967], *Rembrandt*, Gallimard, 1995, p. 61.

² Voir par exemple la réflexion de Robert Musil dans *L'Homme sans qualités*, t. I [1930], trad. Philippe Jaccottet, Éditions du Seuil, 1956, p. 775 : par opposition à la ville, « À la campagne les dieux descendent encore vers les hommes, on est encore quelqu'un, on vit encore quelque chose ».

³ Pascal Vacher note lui aussi cette opposition la sérénité des ruines antiques et l'horreur de ruines modernes, qui évoquent généralement les catastrophes atroces de la modernité, comme l'explosion d'une bombe atomique. Pascal Vacher, « Ruine et sujet regardant » dans Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher (dir.), *La Mémoire en ruines*, *op. cit.*, p. 182.

⁴ Entre ruines antiques et ruines modernes, le XIX^e siècle inventera une catégorie intermédiaire : la ruine versaillaise. Voir *Les Voix intérieures* de Hugo avec la cinquième partie de « À l'Arc de Triomphe » et « Passé », ou *Les Rayons et les ombres* avec l'admirable poème « La Statue » évoquant des nymphes honteuses de l'oubli et un faune qui « était là, pensif, à la terre lié, / Et, comme toute chose immobile, – oublié ! » (*op. cit.*, p. 1105). Voir encore par exemple Théodore de Banville, « La Ville enchantée » [1845], *Odes funambulesques* ou, à la fin du XIX^e siècle, la poésie du symboliste Ernest Reynaud. Sur de tels poèmes voir Florence Botello, « Écrire sur les sculptures de Versailles au XIX^e siècle », dans Ivonne Rialland (dir.), *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)*, *op. cit.*, p. 263-281.

Sébastien Mercier amorce fortement ce tournant dans sa description des figures royales de la basilique de Saint-Denis, nécropole des rois de France ravagées par les Révolutionnaires :

Vous rappelez-vous, lecteurs, ces rois du portail Notre-Dame, ces masses informes [...] [?] Savez-vous ce qu'ils sont devenus ? L'un sur l'autre entassés derrière l'église, ils restent enterrés sous les plus sales immondices. Leurs formes monstrueuses attirent les regards, et lorsqu'on les voit encore, leurs gros sceptres à la main, les différentes et plaisantes mutilations font sourire de pitié [...]. Tel est aujourd'hui dans Paris le nouveau Saint-Denis [...]. Le curieux le traversant se pince les narines et craint que ces effigies, plus puantes que des cadavres, n'engendrent la peste¹.

Alors que la ruine antique connotait jusqu'alors la grandeur et la splendeur – Roland Mortier relève à cet égard une citation révélatrice de *L'Encyclopédie*² – les ruines modernes sont sans grandeur et sans sublime. Les descriptions des monuments érodés dans la ville moderne propulsent dans un univers ignoble, abject, où la laideur est devenue banale. La consolation de la beauté est interdite quand se fait entendre la voix mortifère du désenchantement.

Une page de *La Nausée* de Sartre (1938) montre la continuité entre le monde et le monument, tous les deux menacés de pourrissement. À Bouville, petite ville fictive, se dresse le monument tout aussi fictif de Gustave Impétraz, en proie à l'érosion. Le travail du néant prend ici la forme d'une maladie attaquant le corps du monument :

Je me suis accoté à la façade de la bibliothèque. Je tire sur ma pipe qui menace de s'éteindre. Je vois une vieille dame qui sort craintivement de la galerie en arcades et qui regarde Impétraz d'un air fin et obstiné. Elle s'enhardit soudain, elle traverse la cour de la toute vitesse de ses pattes et s'arrête un moment devant la statue en remuant les mandibules. Puis elle se sauve, noire sur le pavé rose, et disparaît dans une lézarde du mur.

Peut-être que cette place était gaie, vers 1800, avec ses briques roses et ses maisons. A présent elle a quelque chose de sec et de mauvais, une pointe délicate d'horreur. Ça vient de ce bonhomme, là-haut, sur son socle. [...]

Je regarde Impétraz en face. Il n'a pas d'yeux, à peine de nez, une barbe rongée par cette lèpre étrange qui s'abat quelquefois, comme une épidémie, sur toutes les statues d'un quartier. Il salue; son gilet, à l'endroit du cœur, porte une grande tache vert clair. Il a l'air souffreteux et mauvais³.

Avec une dureté inexorable, le narrateur voue le monument à la lèpre et à une maladie de cœur⁴. En défigurant la statue, en lui crevant les yeux pour l'empêcher de voir, Sartre accomplit, dans l'espace du texte, un geste immémorial. Il fait bel et bien œuvre d'iconoclasme textuel. Eric Varner, lorsqu'il étudie les pratiques iconoclastes qui accompagnent la *damnatio memoriae*, montre que, durant l'Antiquité, pour effacer la mémoire et l'identité, on mutilait le visage des statues en détruisant leurs organes sensoriels, laissant

¹ Louis Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris* [1798], dans *Paris le jour, Paris la nuit, op. cit.*, p. 475-476. Mercier conclut : « Le pied de cette même statue équestre est déposé au Muséum des monuments français ; voilà ce qui reste de trois dynasties ». Devant les fragments des bronze déboulonnés, la foule s'était écriée en 1793 : « Quoi ! cela était si creux ? ». « Oui, répond Mercier, tout était creux, puissance et statue ! ».

² « Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne dirait point ruine en parlant d'une maison particulière de paysan ou de bourgeois ». Cité par Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, p. 7.

³ Jean-Paul Sartre, *La Nausée* [1938], Gallimard, coll. « Folio », 1965, p. 48.

⁴ Pour des descriptions plaisantes de l'érosion et de la maladie du bronze ramollissant les statues, voir aussi Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des statues* [1932], Grasset, 1983, p. 126-129, et Roland Dubillard, *Méditation sur la difficulté d'être en bronze, op. cit.*, p. 16-17.

sur leur visage une marque en forme de T. Cette pratique rituelle s'appliquait aussi lors de la profanation des cadavres ennemis¹. Sartre retrouve cet iconoclasme rituel qui consiste à supprimer les yeux, le nez et la bouche d'un visage afin de détruire la source de la vie et la puissance de celui que l'on mutile.

Le monument ne se contente pas de se dégrader, il semble répandre activement la décrépitude autour de lui. Sa lèpre se propage et contamine la ville entière. La présence maléfique du monument avilit le reste du monde, et transforme les passants – ici une vieille dame – en insectes et vermine. Le XIX^e siècle élevait des monuments dans l'espoir qu'ils agissent dynamiquement sur le monde et sur les passants. Ici, cette transformation a bien lieu, mais elle est devenue dysphorique. Lorsque Roquentin déclare que la place « a quelque chose [...] de mauvais », le monde bascule dans un rapport d'hostilité envers l'homme. Dans cet univers déchu, et souillé par un monument maladif et malfaisant, la beauté et l'harmonie sont devenus impossibles.

La décomposition de la matière, rencontrée chez Sartre, et qui, sous le nom de « decay » se propageait de la statue au désert dans « Ozymandias », trouve aussi une pleine mesure dans les évocations de Saint-Pétersbourg par Andreï Biély. Les quatre cent pages sur lesquelles *Pétersbourg, roman* (1916 et 1922) s'étend constituent une vaste variation virtuose sur le thème du désenchantement d'une ville devenue hostile à l'homme, et où règne l'angoisse. Biély, procédant par la reprise et la transformation continue de petits motifs, dépeint un monde humide de « brouillard sale² », de pourriture grisâtre, de phosphorescence verdâtre, de « vase glauque³ ». Sartre faisait de la vieille un insecte, chez Biély quand la foule grouille, elle se transforme en « mille-pattes humain⁴ ». Tout s'affaisse, tout croupit, « l'eau trouble de la Néva [est] infectée de bacilles⁵ ». Le paradigme de la maladie et de la contamination, effleurée par Sartre quand la lèpre s'abattait sur le corps du monument, atteint chez Biély son paroxysme pour se propager au corps de toute la ville. Dès les toutes premières lignes de description de la ville, Saint-Pétersbourg est évoquée sous l'égide de virus de rhume et de grippe que se transmettent les habitants⁶. Quelques pages plus loin, les rues agissent à la manière de ces microbes s'infiltrant dans le corps des passants : « En automne la rue de Pétersbourg vous pénètre de part en part ; et vous glace la moelle des os, et vous pique la gorge ; elle entre avec vous dans les maisons et court fébrilement dans vos veines⁷ ». La description appuyée de l'érosion se fait alors symptôme de ce désenchantement général :

¹ Eric Varner, *Mutilation and Transformation, Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, op. cit., p. 3.

² Andreï Biély, *Pétersbourg, roman* [1916], trad. Georges Nivat et Jacques Catteau, Lausanne, Editions l'Âge d'Homme, 1967, p. 24 et *passim*.

³ *Ibid.*, p. 23 et *passim*.

⁴ *Ibidem* et *passim*.

⁵ *Ibid.*, p. 44 et *passim*.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 31. Le monument de Falconet et les visions de possession par le démon subies par un personnage rendu fou par l'alcoolisme seront par la suite évoqués eux aussi sur le mode d'une pénétration dans les veines et d'une invasion furieuse du corps.

CHAPITRE IV

Le Jardin d'été était renfrogné.

Les unes après les autres, les statues s'étaient dissimulées sous des planches. Ces planches prenaient l'aspect de cercueils dressés. Les cercueils bordaient les allées. Sous eux, nymphes et satyres se blottissaient pour échapper à la morsure du gel et à la dent du temps ; le temps affûte ses dents sur toute chose, il ronge et les corps, et les âmes, et les pierres.

Depuis des temps anciens, ce jardin était désert, gris, rapetissé : écroulée la grotte, retombées les éclaboussures des jets d'eau, affaissés les péristyles, tarie la cascade... le jardin s'était tapi derrière ses grilles.

Pierre le Grand avait planté ce jardin¹.

Biély décrit alors les splendeurs passées du jardin pour conclure « Tout cela avait été, tout cela n'était plus² ».

La fragilité des statues semble précipiter la décrépitude du jardin qui les accueille. Ce jardin gris, effrité et tassé acquiert alors un corps en décrépitude qui prolonge celui des statues cachées derrière les planches des boîtes-cercueils. Les dieux habitaient la cité antique. Dans la ville moderne, ces dieux – nymphes ou satyres incarnés par des statues – trépassent. Le Jardin d'été, lieu de splendeur à Saint-Pétersbourg, se parsème de cadavres divins. Le roman se déroule aux premiers jours d'octobre, époque à laquelle il devient nécessaire de protéger en les enveloppant les statues de marbre contre le gel qui pourrait les faire éclater. Biély se saisit de ce détail concret pour lui faire subir un traitement dysphorique. Les planches protectrices se changent en cercueils. Le linceul d'ajonc hugolien, l'ensevelissement dans la terre fauve de Heredia se retrouvent ici, transposés dans un vocabulaire urbain singulièrement dysphorique. Cette morosité se complète du motif des dents du temps rongeur, directement hérité de l'Antiquité et auquel l'auteur redonne toute sa violence. Biély, dont le roman ne cesse de renvoyer au mythe de Saturne (ou Kronos) dévorant ses enfants, reprend ici un célèbre vers d'Ovide : « tempus edax rerum, taciturne senescimus annis » (« le temps détruit tout, en silence les années nous mènent à la vieillesse », et plus littéralement, le « temps qui dévore tout en rongant ...»)³. L'iconographie a su maintenir vivace cette référence au temps vorace mangeur de statues. Cornelis van Dalen le Vieux et le Jeune représentent ainsi en 1702 *Le Temps rongeur le Torse du Belvédère*⁴. (fig.5)

Ce désenchantement trouve sa plus grande violence chez Henri Michaux, dans des textes où les ravages révèlent moins du passage inexorable du temps que d'une catastrophe. Là, les dieux ont définitivement déserté le ciel. Ainsi, en 1943, dans *Épreuves, exorcismes*, où le poète témoigne de la guerre qui dorénavant figure à l'horizon de l'être, il note « Il ne regardait pas le ciel, demeure des dieux ; il regardait le ciel suspect d'où pouvait sortir à tout

¹ Andreï Biély, *Pétersbourg*, op. cit., p. 114.

² *Ibid.*, p. 115.

³ Ovide, *Les Métamorphoses*, XV, v. 234.

⁴ Il s'agit du frontispice de *Eigentlyke Afbeeldinge van Hondert der Aldervermaerdste Statuen of Antiquiteits-Beelden, Staande binnen Romem*, publié à Amsterdam, 1702, traduction du recueil de François Perrier Bourguignon, *De segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidum [sic] euasere*, Rome, 1638 [Représentations véritables... de cent statues antiques de Rome]. La gravure de Cornelis van Dalen le Vieux et le Jeune est reproduite dans Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Gallimard, 1989, illustration 48.

moment des machines implacables, porteuses de bombes puissantes¹ ». De même, en 1947 dans « Lieux inexprimables », désormais « aucun pain » n'est plus offert aux hommes². Dans ces pages, le ciel demeure tout aussi suspect car il en tombe des billes de plomb broyant une humanité réduite à une foule d'« ensanglantés », de « biftecks errants », statues de marbre écorchées courant en tous sens³. Michaux hurle « Souffrance ! Souffrance ! [...] Danger !⁴ ». L'hostilité absurde de l'univers laisse entrevoir deux explications désespérantes qui coexistent l'une à côté de l'autre : Dieu est sans bonté (« Le profil du Seigneur cruel repasse sans cesse sur le mur allongé⁵ ») et de surcroît, il est mort. Dans « Lieux inexprimables », les nombreuses allusions à la disparition des instances d'autorité, laissant les hommes orphelins, peuvent être rassemblées et lues comme des évocations obliques d'une perte de la transcendance : les chiens pleurent le trépas de leur maître féroce⁶, et quand Michaux proclame « Le Château n'est plus⁷ », on peut y entendre l'annonce d'une fin de l'absolu et de la beauté. Dans leur désespérance agressive, ces pages du malheur ne peuvent laisser indemne le lecteur.

« Lieux inexprimables » constitue une suite du désenchantement urbain, dépeint sous sa forme la plus corrosive, dans des vignettes montrant un univers en déréliction, se résumant presque à un cimetière, des barbelés et un parc funèbre. Dans cet univers sans transcendance, le thème de la mort de la ville se substitue progressivement à celui de la mort des dieux. Michaux l'énonce sans ambages : « La ville est morte. [...] Le lugubre habite ici. [...] Voici le lieu du morne et de l'enroulé et de la reprise indéfinie⁸ », autant de formules qui dans leur dénuement forment la devise du désenchantement. Ce monde de la répétition, de la condamnation au même, ce monde en proie à l'engourdissement général, étouffe sous toutes ses formes un désir qui aurait pu constituer une ouverture sur un ailleurs, et même peut-être une forme relative de salvation :

Il n'y a dans la ville aucun souffle. Les véhicules sont garés, définitivement garés.

Rien ne crie, rien ne désire. D'une statue fendue, trois morceaux s'élancent, se détournant en colère les uns des autres, comme soulevés par d'impardonnables reproches.

La funèbre ville n'a pas de sortie, des rues mortes se croisent et se referment sur elles-mêmes. Un liquide fangeux et noirâtre occupe des canaux à l'odeur nauséuse et un humide hostile aux poumons et à l'os, et à la conservation de la vie humaine, vient en traître envahir la cité de larges zones inamicales à l'homme.

¹ Henri Michaux, « *Ecce homo* » [1943], *Épreuves, exorcisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 790.

² Henri Michaux, *La Vie dans les plis* [1947], *ibid.*, t. II, p. 229. Michaux en écrivant ces mots contre à dessein « Pain et vin », le grand poème où Hölderlin explore la présence du sacré.

³ *Ibid.*, p. 225-226. Cette page consacrée aux statues de marbre écorchées et formant presque un opéra miniature de la torture tranche toutefois, par la fureur de sa cruauté, par l'humour de son excès libérateur, avec la morosité du reste des « Lieux inexprimables ».

⁴ *Ibid.* p. 225.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁷ *Ibid.* p. 229.

⁸ *Ibid.*, p. 224 et 226.

CHAPITRE IV

On entend au loin une avancée de la mer mécontente et parfois un bateau anxieux qui demande à entrer dans le port. Le chenal encombré des débris des désastres précédents, les uns à fleur d'eau, les autres enterrés dans la vase, est menaçant et noir.

Et c'est encore, et c'est toujours l'enfer du séjour interchangeable.

Des chiens sans laisse, mais non sans crocs, pleurent en hurlant un maître féroce, auprès d'une tombe fraîche. Il y a un grand appel d'on ne sait quoi de grave¹.

La maladie comme chez Biély s'est propagée au corps de la ville tout entière, dont l'organisme devient le lieu où s'ancre une souffrance collective, touchant une humanité réduite ici à l'état de traces. Cette maladie de la ville menace l'homme. Dans ce monde ravagé par des désastres, et en attente d'une prochaine catastrophe, la « funèbre ville » qui, privée de souffle, a cessé de respirer, trouée d'une « tombe fraîche », est paralysée par la mort physique et spirituelle. C'est le « lieu innommable » d'une privation totale de l'Être, d'une condamnation sans appel au non-être. Lorsqu'il évoque « l'enfer du séjour interchangeable », Michaux met tout en œuvre pour insister sur le huis clos infernal : alinéas conférant à la phrase une autonomie, large blanc typographique, effet de rime interne entre « séjour » et « toujours », reprise du phonème [ã], discrets échos allitératifs entre [ʃ] et [ʒ], scansion de brèves cellules symétriques, d'abord un octosyllabe puis un hexamètre, confirmant alors une ressemblance lointaine avec un célèbre alexandrin de Corneille (« Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir », *Suréna* I, 3).

Au sein de ce fragment descriptif de la désespérance du monde, Michaux s'empare du thème de la statue brisée d'une manière qui lui est entièrement propre. Son texte constitue un hapax car il anime les débris d'une statue – le verbe « s'élancent » connotant de plus une certaine violence – et de surcroît les dote d'un embryon de subjectivité dont la statue entière aurait été dépourvue. Michaux reporte l'animation topique de la statue sur ses propres fragments, déliant cette animation de la question de la représentation mimétique : ce n'est désormais plus la ressemblance avec l'humain qui fonde l'animisme imaginaire. Lorsque les fragments se détournent les uns des autres comme s'ils se disputaient, l'unité de statue en est irrémédiablement brisée. Peut-être cette fracture de l'un en trois morceaux irréconciliables est-elle une manière de tourner en dérision la Trinité. S'il y eut jamais unité, la voici parcellisée à tout jamais. La syntaxe ramassée de Michaux laisse alors la formule à la libre interprétation du lecteur : qui adresse des reproches à qui ? Les fragments les uns aux autres ? Ces mêmes fragments au monde et aux hommes, comme à la manière d'autant de petits Commandeurs intransigeants ? Ou à l'inverse le monde aux morceaux de statues ? Quoi qu'il en soit, la colère de ces « reproches impardonnables » connote la dureté d'un monde où le pardon a été aboli.

Une nappe de désenchantement s'étend sur l'univers morose de la ville. Chacune de ces petites descriptions, dont un monument ou une statue en déliquescence forme le point de

¹ Henri Michaux, « Il n'y a dans la ville... », *La Vie dans les plis* [1947], *Œuvres complètes*, t. II, éd. Raymond Bellour et Ysé Tran, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 226-227.

focalisation, constitue comme le fragment d'un délabrement plus général qui, en ultime analyse, atteint l'être.

À sa vue ma tête se lézardait
et mon cœur s'écroulait
lui aussi comme une ruine¹

écrit Michel Leiris dans « La Néréide de la Mer rouge ». De tels fragments descriptifs, une fois rassemblés, ébauchent ensemble, dans leurs consonances et leurs échos, une poétique du désenchantement de la ville et de l'univers. Ils dessinent avant tout une présence constante de la mort qui hante à chaque instant le monde, se logeant dans chaque détail d'une réalité morose. La présence de la mort s'amplifie encore de son corrélat, la maladie. La mort n'est plus un passage vers un outre-monde, elle est ramenée à sa dimension purement matérielle, décès d'un corps pris par la maladie et la souffrance. Si les extraits relevés se concentrent sur l'érosion de la statue, c'est-à-dire sur le trépas du monument, c'est que ces descriptions sont autant de confrontations avec une mort non transcendante, ramenée à la pure usure de la matière. Selon Max Weber, « La mort est [aux] yeux [de l'homme civilisé] un événement qui n'a pas de sens² », puisqu'elle n'achève plus rien ni ne couronne une existence comblée. La mort se charge d'une absurdité insupportable. Or le désenchantement aboutit à la terrible découverte d'une ubiquité de la mort, qui s'enfouit partout et travaille toute chose de son néant où s'effondre le sens. La description du paysage urbain remplace l'ancienne danse macabre du Moyen-Âge. Dans la ville macabre, le monument qui s'érode, et dont le visage désagrégé est devenu camard – comme le note Sartre de son *Impétra* (il a « à peine de nez ») – fait figure de nouvelle tête de mort.

Cette première caractéristique s'aggrave d'une laideur morne, et d'une malveillance du monde envers l'humanité. Michaux, chez qui les éléments composant le paysage sont respectivement mécontents, anxieux et menaçants, l'énonce explicitement (et de même, Sartre et Biély). La ville érodée où règne la laideur banale est devenue le royaume de l'ennui. Le philosophe Nicolas Grimaldi fait de l'ennui un synonyme du désenchantement. Il remarque que lorsque l'on a plus rien à attendre, on attend la mort, c'est-à-dire « Cela qui ne laisse rien à attendre », et il conclut : « S'ennuyer, c'est vivre la mort en l'attendant³ ». L'ennui, partout présent et pourtant jamais nommé dans les passages cités, c'est l'être qui s'ébrèche et s'érode à son tour.

L'univers dépeint par ces auteurs, si différents soient-ils, s'est restreint, il s'est coupé de toute transcendance, de toute dimension verticale. Les villes désenchantées où se délabrent les statues sont des royaumes de finitude. Le monde s'est contracté en se refermant sur lui-même, comme le soulignent clairement Michaux et Biély. Chez le romancier russe, le verbe « rapetisser » constitue un terme clé du désenchantement, et la boîte-cercueil qui se clôt sur

¹ Michel Leiris, « La Néréide de la Mer rouge », *Le Haut Mal* [1943], Gallimard, coll. « Poésie », 1969, p. 133.

² Max Weber, « Essai sur quelques catégories de sociologie compréhensive » [1913], *Essais sur la théorie de la science* [1904-1917], trad. Julien Freund, Paris, Plon, 1965, p. 397.

³ Nicolas Grimaldi, *Bref Traité du désenchantement*, Le Livre de poche, 1998, p. 71.

elle-même offre une image frappante de ce nouvel univers. L'enfermement dans la répétition d'un quotidien morose, l'impossibilité du changement constitue la contrepartie temporelle de cette clôture spatiale et spirituelle.

B. L'effondrement du sens

Ces monuments en ruines, putréfiés et malades, concourant à l'écroulement d'un monde désenchanté, participent de l'abject, au sens précis que Julia Kristeva confère à cette notion :

L'abject, objet chu, est radicalement exclu et me tire vers là où le sens s'effondre. [...] Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. [...] Un poids de non sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase¹.

Le monument était bâti pour affirmer et consolider la signification du monde. Sa ruine précipite alors un effondrement du sens dans lequel il entraîne ses regardeurs pour les faire sombrer. Ainsi, lorsque Imre Kertész dépeint le désenchantement d'un univers sur lequel s'est abattu le stalinisme, le monument délabré ne sert pas seulement à dire la souillure du monde, mais aussi et surtout, la ruine des significations. Dans *Le Refus* (1988), Kertész retrouve et transforme le motif du voyageur rencontrant une ruine. Après une longue absence le personnage principal, Köves, déambule éperdu dans Budapest, et se confronte à ce que la ville est devenue. La discordance entre le souvenir et le réel frappé d'étrangeté (selon le procédé d'étrangéification nommé par Chklovski) est à son comble. Plein de désarroi, Köves ne comprend plus le monde dont il est issu et son parcours de déchiffrement se transforme en une perte du sens. Son regard se pose en particulier sur une place, grandiose dans ses souvenirs, mais qu'il ne parvient pas à reconnaître :

des immeubles s'y dressaient aussi, l'éclairage chiche des lampadaires laissait deviner leur splendeur passée, mais quel spectacle lamentable ils offraient à présent ! Köves était stupéfait ; rien que des estropiés, de vieux invalides de guerre. Ce n'étaient que murs noircis, façades lépreuses, trous et fissures. Portaient-ils des traces de combat ? Une catastrophe naturelle les aurait-elle frappés ? L'un des immeubles était comme aveugle, il lui manquait toute une rangée de fenêtres à un étage, à la place des portails décorés et des boutiques élégantes, il n'y avait plus que des porches muets et des vitrines condamnés. Köves voyait les statues au milieu de la place, les épaules et la poitrine du personnage principal, un homme assis, juché sur un haut piédestal, étaient couvertes de fientes ; il s'approcha pour le regarder dans les yeux, ce regard lugubre lui indiquerait peut-être la route, mais la tête baissée fixait les ténèbres, silencieuse, impénétrable².

Une telle page indique brièvement mais très ostensiblement l'échec du monument et de ses promesses. Le héros, terni en son monument souillé, s'est affaîssi. Il ne parvient plus à remplir son rôle traditionnel qui consistait à montrer le chemin, et ne peut plus servir de guide au sujet errant et perdu, ni lui indiquer les valeurs sur lesquelles appuyer sa quête. Cette perte

¹ Julia Kristeva, *Les Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, 1980, p. 9.

² Imre Kertész, *A Kudarac*, Budapest, Szépirodalmi kiadó, 1988. Traduction française : *Le Refus*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, 2001, p. 133.

d'une direction à suivre se transforme alors, de manière explicite, en une perte des significations. Le monument en effet est devenu impénétrable, et il participe en cela de la défaite du sens dans le monde. Cet échec s'énonce à travers un motif qui n'apparaît ici que fugacement mais qui sera ailleurs promis à d'amples développements, comme par exemple chez le poète américain John Berryman : l'effigie n'accepte pas de livrer son regard au sujet qui la contemple. Elle repousse l'échange.

1. *Damnatio memoriæ* : le nom arraché

Une page de Conrad en 1903 préfigurait cette réduction du monument, par l'érosion, à un morceau de matière entraînant dans un même mouvement une érosion du sens. Surgit alors le motif crucial de l'effondrement du sens, celui de la perte du nom :

His way would lie along the old Spanish road – the *Camino Real* of popular speech – the only remaining vestige of a fact and name left by that royalty old Giorgio Viola hated, and whose very shadow had departed from the land; for the big equestrian statue of Charles IV. At the entrance of the Alameda, towering white against the trees, was only known to the folk from the country and to the beggars of the town that slept on the steps around the pedestal, as the Horse of Stone. The other Carlos, turning off to the left with a rapid clatter of hoofs on the disjointed pavement – Don Carlos Gould, in his English clothes, looked as incongruous, but much more at home than the kingly cavalier reining in his steed on the pedestal above the sleeping *leperos*, with his marble arm raised towards the marble rim of a plumed hat.

The weather-stained effigy of the mounted king, with its vague suggestion of a saluting gesture, seemed to present an inscrutable breast to the political changes which had robbed it of its very name.

Son chemin [le chemin de Charles Gould] passait par la vieille route espagnole – populairement appelée le *Camino Real* –, seul vestige subsistant d'un nom et d'une réalité légués par cette royauté que détestait le vieux Giorgio Viola, et dont l'ombre même avait disparu du pays ; car la grande statue équestre de Charles IV, à l'entrée de l'Alameda, qui se dressait toute blanche sur un fond de verdure, n'était connue des gens de la campagne et des mendiants de la ville qui dormaient sur les marches du piédestal que comme le cheval de pierre. L'autre Carlos, tournant à gauche dans un bruit rapide de sabots sur les pavés disjoints – don Carlos Gould, paraissait aussi étrange dans ses habits anglais, mais bien plus chez lui que le royal cavalier qui, au-dessus des *leperos* endormis, retenait son coursier sur le piédestal, son bras de marbre dressé vers le bord de marbre de son chapeau empanaché.

L'effigie, souillée par les intempéries, de ce roi équestre, esquissant un vague salut, semblait opposer un front indéchiffrable aux changements politiques qui lui avaient volé jusqu'à son nom¹.

Le texte de Conrad plein d'allant, dépourvu ici de toute angoisse, n'évoque qu'en passant le phénomène de l'oubli. Dans une contrée fictive d'Amérique du Sud, le Costaguana, en proie à une instabilité politique continuelle, marquée par des révolutions fréquentes, l'ancienne colonisation par les Espagnols n'a laissé qu'un souvenir lointain. De la royauté espagnole, il ne demeure plus que deux traces, chacune incomplète et presque effacée, un monument sans nom, et le surnom d'une route conféré par le peuple – le « Camino Real », ou « Chemin du roi ». La route comme le monument sont tombés en désuétude, ayant perdu tout caractère

¹ Joseph Conrad, *Nostramo, a Tale of the Seaboard*, [1903], Londres et New York, Harper and Brother, 1905, p. 39-40. Traduction française : *Nostramo. Récit de bord*, trad. Paul Le Moal, *Œuvres* t. II, éd. Sylvère Monod, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 599-600.

officiel pour ne plus subsister que dans le trésor du savoir populaire. Les autorités érudites ne se souviennent plus de l'existence du monument, seuls les plus déshérités – paysans, mendiants, *leperos*, c'est-à-dire en espagnol, les miséreux, les loqueteux, les vauriens – la connaissent. La statue royale déchuée, dont le narrateur omniscient rétablit pour seul bénéficiaire du lecteur qu'elle montre Charles IV d'Espagne, a rejoint les plus pauvres d'entre les pauvres.

Si Conrad n'emploie pas explicitement l'expression de *damnatio memoriae*, la perte du nom qu'il décrit s'apparente à cet usage de l'Antiquité égyptienne et romaine. Cette pratique, située aux antipodes de la commémoration, consistait à se tourner vers l'avenir pour en modifier la perception du passé, en effaçant les traces matérielles laissées par le passage d'un individu sur la terre, et en éradiquant tout particulièrement son nom¹. Terrible châtement : la mémoire d'un être ayant démerité s'en trouvait ainsi éradiquée pour la postérité. Hommes de l'avenir, ne vous souvenez jamais de lui ! À l'époque de la Rome impériale, la *damnatio memoriae* constituait une pratique institutionnalisée et réglée par les lois, inversant la *consecratio* et l'apothéose. On déclarait ennemi de Rome les empereurs indignes, renversés par le peuple. Leurs portraits étaient alors systématiquement mutilés ou transformés pour représenter quelqu'un d'autre. Les inscriptions mentionnant leur nom étaient effacées par martelage. Par ces gestes presque magiques, l'ennemi en venait à n'avoir jamais existé. L'essence même de son être était détruite.

Chez Conrad, le surnom de « Cheval de Pierre » conféré au monument, fonctionne à la manière d'un geste de *damnatio memoriae*, éclipsant le nom véritable du souverain, et effaçant jusqu'à sa présence même. Le cavalier semble disparaître, il ne demeure que le cheval. Dès que Charles IV, oublié de tous, perd son nom, il perd aussi sa royauté, son humanité, et son être tout entier ; sa présence sur la terre du Costaguana en est rétrospectivement annihilée. Cet oubli absolu marche de pair avec l'érosion : la pierre sculptée est en voie de désintégration, érodée par les intempéries, de la même manière que l'existence du roi s'est érodée dans la mémoire humaine. L'oubli où le roi est tenu semble porter atteinte à la manière dont la statue est perçue : elle paraît « incongrue » (« incongruous »), déplacée. Comme le montrent les deux phrases successives qui décrivent le geste de Charles IV, la silhouette du roi se vide de son sens. Dans la première, le mouvement du roi est précis : il retient son coursier en tirant sur les rênes, et dresse « son bras de marbre vers le bord empanaché de son chapeau ». Ce geste aisément compréhensible devient dans la phrase suivante un « vague salut », comme s'il s'était entre-temps érodé pour perdre toute signification clairement définie. Le cavalier de marbre ne possède plus alors qu'une « poitrine indéchiffrable » (« inscrutable front »). Le corps est devenu énigmatique. Ce caractère impénétrable des héros érodés constitue le point de tangence entre Conrad et Kertész.

¹ Voir Eric Varner, *Mutilation and Transformation, Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, op. cit.. Varner rappelle dès la p. 2 que le syntagme « *damnatio memoriae* » constitue une expression légèrement impropre, car il ne fut jamais employé durant l'Antiquité, mais apparaît pour la première fois en 1689 dans le titre d'un ouvrage.

La littérature du monument révèle la précarité du lien nouant un nom à une effigie. Rien n'est plus fragile que la promesse du monument : conférer gloire à un héros en faisant à tout jamais résonner un nom qui le contient tout entier. Sans cesse, et avec insistance, la littérature revient alors sur l'épreuve du réel dans les scènes de rencontre avec le monument pour proclamer la terrible nouvelle : le nom du monument lui a été arraché. Il est irrémédiablement perdu. Ainsi, en 1815, Quatremère de Quincy fait part de son désarroi et de son angoisse devant les sculptures pèle mèle, retirées de leur site par les Révolutionnaires, et entreposées au Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir. Ce désordre prive de leur nom ces monuments. En perdant leur signification, ils deviennent des ruines :

Maintenant qui fera connaître à notre esprit ce que signifiaient ces statues, dont les attitudes n'ont plus d'objet, dont les expressions ne sont plus que des grimaces, dont les accessoires sont devenus des énigmes ? Quel effet produit actuellement sur notre âme le marbre désenchanté de cette femme feignant de pleurer sur l'urne vide qui n'est plus l'entretien de sa douleur ? Que me disent toutes ces effigies qui n'ont conservé que leur matière ?¹

Le passage de la forme à l'informe, la transformation de tout visage en grimace, disent combien l'absurdité guette fatalement le monument sans nom. Dès que le monument ne soutient plus la promesse du sens, il est ramené à l'inintelligible d'une matière inerte. Ces quelques lignes annoncent déjà la réflexion que mènera Marc Augé sur la matière presque deux siècles plus tard. Selon l'anthropologue, c'est la matérialité brute qui constitue l'impensable absolu. Le mutisme d'une matière non-vivante n'est pas concevable par l'homme, qui ne cesse alors de tenter d'apprivoiser cette matière en la taillant et la moulant pour lui donner des formes². De la même manière, *Le Rhin* (1842) de Victor Hugo est parsemé de moments de désolation ou de frustration face à des monuments irrévocablement sombrés dans l'obscur. L'une des pages les plus frappantes de ce récit de voyage réside dans la découverte parmi les « ruines muettes » d'un château inconnu (le Falkenburg) d'un gisant de pierre représentant un chevalier acéphale. L'auteur demeure incapable de percer le mystère de ses inscriptions, et en particulier des triples X qui s'entrelacent sur ses mains et à l'endroit de la tête décapitée :

Était-ce le hasard qui, pour épaissir l'obscurité, n'avait employé dans la formation de ce chiffre funèbre d'autre élément que cette lettre X, qui barre l'entrée de tous les problèmes et qui désigne l'*Inconnu* ? — J'avoue que je n'ai pu sortir de cette ombre. [...] Triste destinée ! Quel crime avait donc commis ce misérable ? Les hommes lui avaient infligé la mort, la providence y a ajouté l'oubli. Ténèbres sur ténèbres. Sa tête a été retranchée de la statue, son nom de la légende, son histoire de la mémoire des hommes. Sa pierre sépulcrale elle-même va sans doute bientôt disparaître. Quelque vigneron de Sonneck ou du Ruppertsberg la prendra un beau jour, dispersera du pied le squelette mutilé qu'elle recouvre peut-être encore, coupera en deux cette tombe et en fera le chambranle d'une porte de cabaret³.

¹ Antoine Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'Influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1815, p. 48.

² Sur cette inconcevable agressivité de la matière inerte, voir Marc Augé, *Le Dieu objet*, op. cit., p. 30.

³ Victor Hugo, *Le Rhin*, op. cit., p. 151-153.

Une fois de plus, se forme la constellation de l'érosion, de l'oubli, de l'irrévérence, de la perte du nom et du néant de signification. Avec constance, les mêmes éléments reviennent de texte en texte. Le héros qui tombe dans l'oubli choit dans l'indéchiffrable et dans l'absurde : effondrement du sens dira Kristeva.

La littérature du monument va plus loin encore dans son exploration de la chute dans le sans-nom inintelligible. Comble du scandale, elle montre que la *damnatio memoriae* constitue le destin de tout monument, et s'inscrit inéluctablement dans l'ordre des choses, sans que la volonté des hommes y joue la moindre part. Le monument porte en lui-même sa déchéance inévitable. Sur un ton badin, une page d'Apollinaire révèle l'ampleur de ce naufrage : la perte du nom et la ruine du sens ne sont pas même nécessairement solidaires d'une ruine de la matière. Le monument intact soutient tout aussi peu la promesse du sens que son homologue détérioré. Les ultimes lignes du roman des *Onze Mille Verges* (1907) s'ingénient à débouter toute prétention du monument à l'intelligibilité. Apollinaire y montre un monument flambant neuf, dont la capacité à signifier n'en est pas moins immédiatement érodée.

Le lendemain, Genmolay se mit à l'ouvrage. Il eut bientôt terminé un monument funéraire étonnant. La statue équestre du prince Mony le surmontait.

Sur le socle, des bas-reliefs représentaient les actions d'éclat du prince. On le voyait d'un côté quittant en ballon Port-Arthur assiégé et de l'autre il était représenté en protecteur des arts qu'il venait étudier à Paris.

.....

Le voyageur qui parcourt la campagne mandchoue entre Moukden et Dalny aperçoit tout à coup, non loin d'un champ de bataille encore semé d'ossements, une tombe monumentale en marbre blanc. Les Chinois qui labourent à l'entour les respectent et la mère mandchoue, répondant aux questions de son enfant, lui dit :

- C'est un cavalier géant qui protégea la Mandchourie contre les diables occidentaux et ceux de l'Orient.

Mais le voyageur, généralement s'adresse plus volontiers au garde-barrière du transmandchourien. Ce garde est un Japonais aux yeux bridés et vêtu comme un employé du P.-L.-M. Il répond modestement :

- C'est un tambour-major nippon qui décida de la victoire de Moukden.

Mais si, curieux de se renseigner exactement, le voyageur s'approche de la statue, il reste longtemps pensif après avoir lu ces vers gravés sur le socle :

*Ci-gît le prince Vibescu
Unique amant des onze mille verges
Mieux vaudrait, passant ! sois-en convaincu
Dépuceler les onze mille vierges¹.*

Comme Kertész le fera à son tour par la suite, Apollinaire revitalise le dispositif des grands textes des ruines du XIX^e siècle en confiant à un voyageur la découverte du non-sens et de l'incertitude du monument. Le monument funéraire construit pour Vibescu est adéquat à la naissance royale du prince : statue équestre posée sur un socle, inscription grandiloquente et bas-reliefs. Apollinaire détourne avec humour l'iconographie traditionnelle pour

¹ Guillaume Apollinaire, *Les Onze Mille Verges, ou les Amours d'un Hospodar*, roman [1907], *Œuvres en prose complètes*, t. III, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 954.

transformer la vie médiocre de Vibescu en une suite de hauts-faits héroïques. Il s'inspire en particulier des reliefs ornant les statues des rois : on représente Vibescu en protecteur des arts, alors même qu'il ignore tout de ceux-ci quand il vient les étudier à Paris. La charge parodique se fait plus appuyée encore lorsque le prince n'est pas montré en vainqueur d'une bataille, mais en fuyard vaincu, se sauvant en ballon, ce qui ne pouvait manquer d'évoquer pour les lecteurs français de l'époque la fuite de Gambetta durant la Commune de Paris. L'épithète légère qui achève l'œuvre prend valeur de moralité paradoxale. Apollinaire s'inscrit dans une tradition millénaire : la rencontre avec le tombeau incite le passant tantôt à méditer sur la mort et accomplir son examen de conscience pendant qu'il en est encore temps, tantôt, comme ici, à cueillir le jour et profiter des plaisirs de la vie. Le passant hypothétique – forcément un homme – est invité à dépasser les mille et trois proies de Don Juan, en conquérant toutes les protégées de Sainte Ursule. Il se voit donc enjoint de ne pas se faire l'amant des verges, c'est-à-dire à la fois de fuir les amours homosexuelles et d'éviter le triste destin du prince Vibescu qui périt sous les coups de fouet.

La ferme alliance de l'image et du texte semble indéfectible, et pourtant Apollinaire pose une devinette : « Qui le monument représente-t-il ? ». Il suggère alors trois solutions différentes, s'amusant de la malléabilité du monument avec cette prolifération d'hypothèses. Si une même forme peut recevoir des interprétations multiples, le rêve d'un monument univoque parfaitement transparent et intelligible s'évapore. Les deux premières réponses sont de type nationaliste. Les Mandchous et les Japonais, ennemis mutuels, s'approprient tour à tour la glorieuse statue et la revendiquent pour leur pays. Le lieu où se dresse le monument à Vibescu, un champ d'ossements respecté des laboureurs, modifie en effet la signification de l'effigie : un monument élevé sur un champ de bataille ne peut que représenter un grand soldat s'y étant illustré, pour continuer de défendre la terre gagnée sur l'ennemi. Ainsi Kellermann à Valmy. La troisième explication est fournie par l'inscription du socle elle-même et seul le voyageur assez curieux pour s'approcher de la statue saura peut-être la vérité. La songerie rêveuse du passant confère une touche de mélancolie à la conclusion du texte d'Apollinaire. Ce voyageur réfléchit-il à la moralité paradoxale de l'épithète ? Médite-t-il sur la vanité de toute chose, comme le voyageur qui rencontre Ozymandias au désert ? Remet-il en doute l'épithète ?

Le monument, dans sa fragilité, continue donc d'avoir besoin du texte pour l'étayer, et renforcer sa signification, il doit nécessairement se compléter d'une narration, et pourtant, en dépit de la garantie offerte par l'inscription, la statue continue de vaciller. L'épithète officielle ne parvient pas à empêcher la prolifération d'histoires concurrentes autour du monument. Le texte, dont la véracité peut toujours être remise en cause, est lui aussi gagné par la fragilité et l'incertitude. Il échoue à fixer une signification stable. Fragilité du texte et fragilité de l'image, dans leurs fluctuations, ne font que mutuellement s'aggraver. Le monument, même à l'apogée de sa force, est déjà en puissance une ruine, prêt à déchoir dans l'oubli et le non sens. En raison de cette faiblesse inhérente, il constitue un objet privilégié par

la littérature pour cristalliser les crises qui ravagent le sujet moderne, ainsi que le dessine la confluence inattendue de deux textes de l'échec de la signification – l'un de Chateaubriand et l'autre de Berryman.

2. La rencontre inaccomplie : iconoclasme inéluctable – *René* de Chateaubriand

Rien ne destinait une page de *René* de Chateaubriand (1802) et le poème « The Statue » de John Berryman (1940) à être rapprochés. Ils convergent cependant, en dépit du gouffre du temps, autour de motifs similaires : l'indifférence de la foule face au monument, l'oubli, la crispation autour de la question d'un nom devenu inutile et qui, en dépit de sa présence avérée, ne peut plus rien signifier. Dans ces deux textes de l'échec de la signification, l'inefficacité du monument suscite un effondrement de la confiance envers le monde.

René relate un bouleversement très douloureux où le narrateur voit le monde se vider de son sens. La crise de l'être s'entremêle à une crise du sacré et des significations. Rupture intérieure, scission d'un rapport au monde, elle se fait crise totale, affectant toutes les strates de l'existence. Avec la Révolution française, l'ordre traditionnel s'est effondré, la continuité entre passé et présent s'est rompue. L'oubli qui se propage, tout en creusant la coupure radicale qui frappe le temps, fait achopper le rôle principal du monument qui consistait à propager le souvenir. Le monument, trait d'union mémoriel maintenant ensemble les époques, agissait à la manière d'une promesse selon la belle définition qu'en donnait Daniel Payot. Dorénavant, dans un même mouvement, le monument échoue, la promesse se rompt, les liens entre les époques se dénouent, la faillite du passé en sa représentation casse la confiance dans l'avenir. Une dynamique vicieuse se met en place. Si le monde cesse « de porter l'essentielle dimension d'ouverture et de confiance qui seule rend la promesse énonçable¹ », le monument est acculé à briser ses serments. Cette rupture ne fait alors qu'accroître la perte d'une confiance, et le regard ne peut plus se tourner avec espoir vers le futur. La faillite des monuments condense en elle-même tous les éléments d'un bouleversement du rapport au monde. La rencontre avec ces monument défaits porte alors la crise de René à son paroxysme.

Le récit que René fait de ses voyages aux Indiens qui l'ont accueilli s'organise en une succession de vanités qui sont comme autant d'*exempla*, de petits tableaux descriptifs et généraux marquant le triomphe du néant, et s'achevant sur une envolée rhétorique dont les accents rappellent un sermon de Bossuet :

je m'en allai, m'asseyant sur les débris de Rome et de la Grèce, pays de forte et d'ingénieuse mémoire, où les palais sont ensevelis dans la poudre et les mausolées des rois cachés sous les ronces. Force de la nature, et faiblesse de l'homme ! un brin d'herbe perce souvent le marbre le plus dur de ces tombeaux, et que tous ces morts, si puissants ne soulèveront jamais².

¹ Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 199.

² François-René de Chateaubriand, *René*, op. cit., p. 122.

La contemplation de ces ruines révèle au protagoniste que l'homme est voué à disparaître complètement. Cette découverte constitue un d'autant plus scandaleuse et amère que le monde antique se caractérisait par sa « forte et [...] ingénieuse mémoire ». La réflexion morale se déploie alors en deux volets successifs, et la révélation douloureuse du néant ne se parachève que lorsque le narrateur se confronte au monument moderne :

« Mais je me lassai de fouiller dans des cercueils, où je ne remuai trop souvent qu'une poussière criminelle.

« Je voulus voir si les races vivantes m'offriraient plus de vertus, ou moins de malheurs que les races évanouies. Comme je me promenais un jour dans un grande cité, en passant derrière un palais, dans une cour retirée et déserte, j'aperçus une statue qui indiquait du doigt un lieu fameux par un sacrifice. Je fus frappé du silence de ces lieux ; le vent seul gémissait autour du marbre tragique. Des manœuvres étaient couchés avec indifférence au pied de la statue, ou taillaient des pierres en sifflant. Je leur demandai ce que signifiait ce monument : les uns purent à peine me le dire, les autres ignoraient la catastrophe qu'il retraçait. Rien ne m'a plus donné la juste mesure des événements de la vie, et du peu que nous sommes. Que sont devenus ces personnages qui firent tant de bruit ? Le temps a fait un pas, et la face de la terre a été renouvelée¹.

Le syntagme « grande cité », qui fait de cette ville anonyme l'égale d'Athènes et de Rome, maintient une continuité entre l'antiquité et la modernité, de même que les mots « cour » et « palais ». Chateaubriand efface de la ville tout indice particulier qui pourrait permettre de la reconnaître. Cette statue rencontrée par René n'est jamais nommée dans le corps principal du texte. Elle n'est identifiée que par une note de Chateaubriand, précisant : « À Londres, derrière White-Hall, la statue de Charles II » (fig.9). Londres n'est donc nommée que pour le seul lecteur, et non pour les narrataires de René. Ce monument à Charles II n'est pas une simple effigie, représentant directement l'objet à commémorer. Il constitue un dispositif mémoriel complexe. La statue vaut par le geste de son doigt tendu, désignant le sol arrosé du sang de Charles I^{er} lors de sa décapitation par Cromwell en 1649. C'est ce sol qui porte la mémoire. Charles II invite donc les passants à se souvenir de la mort de son père, et l'absence même de Charles I^{er} dans ce dispositif figure l'assassinat du roi². La décapitation du roi anglais renvoie de surcroît le lecteur de Chateaubriand à la mort de Louis XVI, souvenir plus que brûlant en 1802³.

Chateaubriand transforme le lieu de mémoire en un lieu d'amnésie. Dorénavant, la mémoire n'est plus un absolu, elle n'est que la mise en sursis provisoire de l'oubli, ce que savait déjà un XVIII^e siècle dont certains monuments funéraires figuraient le combat entre souvenir et oubli. Ainsi en va-t-il des tombeaux conçus par Louis-François Roubiliac, que Chateaubriand vit certainement lors de ses visites de Westminster Abbey. Roubiliac prend

¹ *Ibid.* p. 122-123.

² Rappelons que le monument équestre de Charles I^{er}, érigé devant Saint-Paul en 1633 avait été déboulonné en 1649, puis rétabli en 1674 à Charing Cross (fig.8). Chateaubriand put donc le voir, mais choisit de ne pas le mentionner.

³ Dans le triple parallèle qu'il dresse entre « Agis, Charles et Louis », selon le titre du chapitre XVIII de l'*Essai sur les révolutions*, Chateaubriand remarque « Si Charles n'avait pas été décapité à Londres, Louis n'eût vraisemblablement pas été guillotiné à Paris », ajoutant encore en note « Je le crois encore aujourd'hui ». *Essai sur les révolutions* [1797], éd. Maurice Regard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 335.

pour sujet la nature provisoire du monument quand il conçoit en 1757 le tombeau du Général George Hargrave (fig.7). Le sarcophage repose sur les ruines de Westminster Abbey, le Temps s'apprête à faire sombrer le général dans l'oubli. Simultanément, se produit le Jugement dernier, le défunt sort de sa tombe, et ce faisant il fait s'écrouler la pyramide surmontant son tombeau. Le monument qui appartient à l'ordre du temps, est voué à disparaître quand s'ouvre l'éternité. Déjà en 1750, le *Monument funéraire du Feld-Maréchal George Wade* tentait de représenter son propre futur, c'est-à-dire une bataille entre la Gloire et le Temps (fig.6). Le Temps veut renverser la colonne qui soutient les emblèmes romains de la gloire (armure, bouclier, étendards). L'identité du Feld-Maréchal s'efface alors que son souvenir pâlit, et le mausolée, négligé, se détériore¹.

Déjà l'indifférence entraînait la perte du monument. La littérature moderne rendra compte avec désarroi de cette déchéance du lieu de mémoire en lieu d'amnésie. Ainsi par exemple, en 1915, Georgii Ivanov, quand il montre le monument de Souvorov à Saint-Pétersbourg, ne décrit plus le surgissement d'un souvenir, mais au contraire le glissement dans l'oubli en train s'accomplir. La gloire du général russe jamais vaincu est alors annihilée : « Le plus amer des dénis de justice, c'est le déni de gloire, c'est l'oubli² » disait Hugo dans *Le Rhin*. Le désenchantement de la ville, l'environnement urbain entièrement inadéquat et indifférent au monument rendent la mémoration impossible. Les bruits de la modernité envahissent le monument comme le faisaient naguère les mauvaises herbes :

У моста над Невею плавной, Под электрическим лучом, Стоит один из стаи славной С высоко поднятым мечом.	Près du pont au-dessus de la Néva lente et majestueuse sous le rayon électrique, Il se tient seul devant la meute glorieuse Avec son épée levée très haut.
Широкий плащ с плеча спадает – Его не сбросит ветр сырой, Живая память увядает, – И забывается герой.	Son manteau glisse de son épaule – le vent humide ne pourra l'arracher, La mémoire vivante se fane, – Et le héros est en passe d'être oublié.
Гудок мотора, звон трамвая...	Trompe du moteur, tintement du tramway... ³

L'indifférence et la négligence – que scrute Chateaubriand – doivent être rapportées, selon l'historien de l'art Andrew Martindale, à la catégorie de l'iconoclasme dont ils constitueraient des manifestations pleines et entières. Ces deux attitudes, qui génèrent l'oubli, détruisent progressivement les images tout aussi sûrement qu'une agression physique. Tout artefact ne suspend provisoirement sa disparition qu'en raison des efforts constants accomplis pour l'entretenir. Il suffit de ne rien faire pour vouer un monument, une architecture ou une

¹ David Bindman, « Bribing the Vote of Fame: Eighteenth Century Monuments and the Futility of Commemoration », dans Adrian Forty et Suzanne Küchler (dir.), *The Art of Forgetting*, op. cit., p. 93-105.

² Victor Hugo, *Le Rhin*, op. cit., p. 295.

³ Georgii Ivanov, « К памятнику суворова », *Собрание сочинений*, op. cit., p. 115. Traduction française : « Au monument de Souvorov », Ksenia Fesenko et C.G.

œuvre d'art à une destruction certaine¹. Martindale va jusqu'à suggérer d'introduire un nouveau mot, l'*iconameleia*, pour désigner l'iconoclasme par indifférence². La page de Chateaubriand se consacre à dénoncer ce crime. Le doigt accusateur de Charles II ne reproche pas seulement la mort du père mais l'oubli et l'indifférence qui le tuent à nouveau.

Cet oubli est incarné par un groupe de manœuvres qui représentent l'humanité toute entière : « les uns purent à peine me le dire, les autres ignoraient la catastrophe qu'il retraçait ». L'indifférence des ouvriers ne signe pas seulement la défaite du *Charles II*, elle les transforme presque en régicides. Ces derniers deviennent comparables aux Révolutionnaires français, les iconoclastes par excellence qui détruisirent les statues des rois. En 1798, Louis Sébastien Mercier dans *Le Nouveau Paris* peignait la foule profanant les effigies des rois, arrachées au sacré qui les avait jusqu'alors nimbées³. L'irrévérence se mêle à l'indifférence. Déjà les noms choient dans l'oubli :

Un grenadier, la pipe à la bouche, escalade le ventre rebondi de Charlemagne, et choque, sans peur comme sans reproche, son grand nez d'empereur ; tranquille, il promène sa vue sur les autres colosses ayant encore leur couronne en tête. Son camarade en fait autant et dédaigne de savoir le nom du visage qu'il foule et qu'il souille⁴.

Les manœuvres de Chateaubriand, dans leur désinvolture, dans leur refus d'admiration et d'enthousiasme, agissent presque comme les grenadiers sacrilèges de Mercier. Dans un cas comme dans l'autre, un processus brutal de désenchantement est à l'œuvre. L'analogie entre les manœuvres et les révolutionnaires est d'autant plus forte que les ouvriers en question sont en train de tailler du marbre, provenant, peut-être – qui sait ? – d'autres statues renversées. Dans un monde ébranlé par les révolutions, ce n'est plus désormais la mémoire qui soude et unifie le groupe social, mais l'oubli commun du même événement. Il revient dorénavant au seul individu, et non à la collectivité, de lutter solitairement contre l'oubli, et de retarder l'effacement irrémédiable du souvenir. Cet évidement du sacré se manifeste dans les deux silences que Chateaubriand articule l'un à l'autre dans cette page. Il enveloppe la statue d'un silence solennel, ponctué par le mugissement d'un vent qui introduit la force supérieure de la nature au cœur de la cité : la place où se dresse la statue aurait dû être le lieu d'une expérience du sublime. Mais ce silence sacré se meut en silence coupable de l'oubli. Chateaubriand parsème alors ostensiblement cette scène d'un vocabulaire de la tragédie, (« lieu fameux », « sacrifice », « catastrophe », « marbre tragique ») comme pour mieux souligner que, dans le silence, la machine tragique se grippe. Se tait le *rumor tragicus* du meurtre du roi, récit presque mythique qui aurait dû nécessairement accompagner l'image pour en affermir la

¹ Sur cette question, voir aussi Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, *op. cit.*, en particulier les pages sur la « valeur d'ancienneté » des monuments, notamment p. 56-84.

² Andrew Martindale, « Iconoclasm or Apathy ? The Vanishing Past », dans Sergiusz Michalski (dir), *L'Art et les révolutions, les iconoclastes*, Strasbourg, Société Alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, 1992, p. 229-236. p. 233. Ce néologisme est formé d'*εικών* et d'*ἀμέλεια*, la négligence, l'indifférence.

³ Voir Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire, la problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire*, t. I. La République, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Louis Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris* [1798], *op. cit.*, p. 475.

signification. Le monument-tragédie ne perpétue plus le souvenir de l'acte régicide, mais l'impossibilité de s'en souvenir.

Le monument de Charles II réside en un geste déictique d'accusation codifié par la rhétorique. Ce geste théâtral, se situe à la frontière entre le discours et le spectacle. Au moment paroxystique du discours, la parole semble céder le pas au corps éloquent. En cela, ce doigt pointé incarne le rêve de tout monument public : inventer un langage corporel transparent, immédiatement présent à son référent, dépassant les mots et leurs ambiguïtés. Et pourtant, ici le doigt de Charles II ne parvient pas à faire entendre le nom du roi mort. Le geste éloquent devient geste mutique, le doigt pointé désigne le silence. Lorsque René interroge les manœuvres : « Je leur demandai ce que signifiait ce monument », le verbe « signifier » prend tout son poids. Il garde son sens archaïque littéral, en usage au XVII^e siècle, « indiquer du doigt », tout en soulignant l'urgence d'une signification à assigner à la statue, et la béance d'un sens désormais à jamais dérobé. Chateaubriand divulgue que le rêve d'intelligibilité sur lequel repose tout monument est illusoire. C'est la question de la *semiosis* – de l'opération de signification – qui est ici soulevée. Chateaubriand ne se sert pas de l'espace du texte pour détruire le monument, il fait moins acte d'iconoclasme à proprement parler que de *sémioclastie* (ou de *sémioclasme*) : il attaque et remet en doute l'opération de signification à l'œuvre dans le monument¹.

La découverte du monument en échec de Charles II constitue pour Chateaubriand une scène primordiale à laquelle il revient à plusieurs reprises dans son œuvre, notamment dans *L'Essai sur les révolutions* (1797)², dans l'introduction à une étude de la littérature anglaise³ et au détour d'une allusion dans *La Vie de Rancé* (1846)⁴. Jean-Marie Roulin parle à cet égard de « scènes réapparaissantes » chez Chateaubriand, de la même manière que l'œuvre de Balzac est parsemée de personnages réapparaissants⁵. Cette prolifération ne fait que propager

¹ Le terme de « sémioclastie » clôt la préface de 1970 des *Mythologies* de Roland Barthes. Voir *Mythologies* [1957], Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1970, p. 8. Quelques historiens de l'art ont proposé de s'emparer de ce mot dans le contexte de l'étude de l'iconoclasme. Voir Fabio Rambelli et Eric Reinders, « What does Iconoclasm Create? What Does Iconoclasm Destroy? Reflection on Iconoclasm in East-Asia », dans Stacy Boldrick and Richard Clay (dir.), *Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 31. Nous préférerons à « sémioclastie » le terme de « sémioclasme », par parallélisme avec « iconoclasme ».

² François-René de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, *op. cit.*, p. 328, n. A. Il note « J'étais sur le lieu même où s'était passée une des scènes les plus mémorables de l'histoire : quelles traces en restaient-il ? C'est ainsi que l'étranger, dans quelques années demandera le lieu où périt Louis XVI, et à peine des générations indifférentes pourront lui dire », et il amende ensuite sa remarque dans l'édition ultérieure (1826) : « Non pas, car le lieu où a péri Louis XVI est consacré aux fêtes publiques : la joie perpétuera la mémoire de la douleur ; et quand on ira danser aux Champs-Élysées, quand on tirera des pétards sur la place arrosée du sang du Juste, il faudra bien se souvenir de l'échafaud du Roi-Martyr ». Cet extrait peut être lu face à une page des *Mémoires d'outre tombe* (t. 1, Gallimard, 1951, p. 438) : « Quant à la place de Louis XV, elle était nue ; elle avait le délabrement, l'air mélancolique et abandonné d'un vieux amphithéâtre ; on y passait vite. »

³ François-René de Chateaubriand, « De l'Angleterre et des Anglais », *Mélanges Littéraires, Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, t. XXI, Paris, Ladvocat, 1826, p. 5-23.

⁴ François-René de Chateaubriand, *La Vie de Rancé*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, *op. cit.*, p. 1076.

⁵ Jean-Marie Roulin, « Chateaubriand ou les espaces de la sculpture », dans *Sculpture et poésie : Sculpture and Literature in France, 1789-1859*, éd. L. Cassandra Hamrick et Suzanne Nash, *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press, vol. 35, N° 1, automne 2006, p. 92, n 13.

l'oubli du nom du monument. Ce sont en effet moins les manœuvres qui s'avèrent coupables d'*iconameleia* que Chateaubriand lui-même, car sa note est erronée¹. Le monument décrit n'est en effet pas celui de Charles II (fig.10), mais celui de Jacques II, l'autre fils de Charles I^{er} (fig.9)– l'un et l'autre furent sculptés dans l'atelier de Grinling Gibbons (1648-1720), à la fin du XVII^e siècle. Le nom du roi n'est d'ailleurs pas la seule faute de mémoire commise car Chateaubriand s'acharne de plus à faire un marbre d'un monument de bronze. Les monuments des rois deviennent ici interchangeables, et le texte, en mélangeant les noms dans les notes, tout en refusant de nommer les rois dans le corps du texte, participe à une forme de *damnatio memoriae*. Hamon qualifiait cette page de tentative de restauration monarchique et mémorielle², mais la note erronée démontre, involontairement, la vanité de toute tentative mémorielle. Si l'erreur fut corrigée dans les éditions Ballanche du Génien 1804 et 1809 où figure *René*, c'est en vain, car elle est reprise dans l'édition Le Normant de 1822, et dès lors persistera dans l'édition Ladvoat des œuvres complètes et dans toutes les réimpressions ultérieures. Surgit l'iconoclasme textuel, comme une fatalité : en dépit des intentions de l'auteur, chaque lecture tuera à nouveau le roi.

Un effondrement similaire du sens et de la confiance dans le monde est en jeu dans le poème « La Statue » de Berryman (1940), qui se donne à lire lui aussi comme un texte de la rencontre inaccomplie, comme une non-rencontre.

3. La rencontre inaccomplie : défiguration du monde et imprégnation – « The Statue » de John Berryman

Le titre du premier recueil de John Berryman *The Dispossessed* (1948) fait de ce livre, qui n'a que bien peu retenu l'attention des exégètes, un recensement de la souffrance humaine. Conformément à ce programme, le deuxième poème du recueil intitulé « La Statue » (1940) constitue le texte dur et douloureux de l'indigence. L'insignifiance du monde et du vivre y est évoquée à travers l'échec d'une rencontre entre une statue et les passants de New York. Randall Jarrell songeait peut-être à ce texte lorsqu'il compara les poèmes de *The Dispossessed* à des « statues parlant comme des livres » (« Statues talking like books »)³. Jarrell mettait en lumière le caractère rigide et compassé de la première poésie de Berryman qui disparaîtra ensuite des pages pour lesquelles ce poète, père du confessionnalisme, est demeuré célèbre, et notamment des *Dream Songs*. Et pourtant tout indique que « The Statue » possède un poids important dans la première poésie de Berryman, car l'auteur a repris ce poème dans ses trois premières publications majeures, sans jamais rien y changer, comme si

¹ Les notes de Maurice Regard dans l'édition citée de la Pléiade, p. 1203, révèlent cette erreur de Chateaubriand, qui est aussi signalée dans Jean-Marie Roulin, *op. cit.*, p. 84.

² Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et architecture au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 58.

³ Voir l'introduction de Charles Thornbury dans John Berryman, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. XLVI.

se situait là le point de départ de toute sa poésie¹ :

The Statue

The statue, tolerant through years of weather,
Spare the untidy Sunday through its look,
Spare shopgirls knowledge of the fatal pallor
Under their evening colour,
Spare homosexuals, the crippled, the alone,
Extravagant perception of their failure;
Looks only, cynical, across them all
To the delightful Avenue and its lights.

Where I sit, near the entrance to the Park,
The charming dangerous entrance to their need,
Dozens, a hundred men have lain till morning
And the preservative darkness waning,
Waking to want, the day before, desire
For the ultimate good, Respect, to hunger
[waking;
Like the statue ruined but without its eyes;
Turned vaguely out at dawn for a new day.

Fountains I hear behind me on the left,
See green, see natural life springing in May
To spend its summer sheltering our lovers,
Those walks so shortly to be over.
The sound of water cannot startle them
Although their happiness runs out like water,
Of too much sweetness the expected drain.
They trust their Spring; they have
[not seen the statue.

Disfigurement is general. Nevertheless
Winters have not been able to alter its pride,
If that expression is a pride remaining,
Coriolanus and Rome burning,
An aristocracy that moves no more.
Scholars can stay their pity; from the ceiling
Watch blasted and superb inhabitants,
The wreck and justifying ruined stare.

Since graduating from its years of flesh
The name has faded in the public mind
Or doubled: which is this? the elder? younger?
The statesman or the traveller?
Who first died or who edited his works,
The lonely brother bound to remain longer
By a quarter-century than the first-born
Of that illustrious and lost family?

The lovers pass. Not one of them can know
Or care which Humboldt is immortalized.

La Statue

La statue, tolérante à travers des années d'intempérie,
Épargne à la foule désordonnée du dimanche son regard,
Épargne aux petites vendeuses la connaissance de la pâleur fatale
Que recouvrent leurs couleurs du soir,
Épargne aux homosexuels, aux infirmes, à ceux qui sont seuls,
La perception extravagante de leur échec ;
Elle regarde seulement, cynique, par-delà tous ces gens,
En direction de la délicieuse Avenue et de ses lumières.

Là où je me tiens assis, près de l'entrée du Parc,
porte d'entrée charmante et dangereuse de ce dont ils ont besoin,
Des douzaines, une centaine se sont étendus en vain jusqu'au
Jusqu'à ce que la protection de l'obscurité diminue, [matin,
Ils se sont réveillés pour le manque, le jour d'avant, pour le désir
Du souverain bien, le Respect, ils se sont réveillés pour la faim;
Comme la statue, des ruines, mais dépourvus de ses yeux ;
Ils se sont vaguement retournés vers l'aube pour un jour
[nouveau.

Des fontaines, j'en entends derrière moi, à gauche,
Je vois du vert, vois la vie de la nature jaillir en mai
Afin de passer l'été à abriter nos amants,
Ces promenades prendront fin bien vite.
Le bruit de l'eau ne peut pas les faire sursauter
Bien que leur bonheur coule et se tarisse comme de l'eau,
de trop de douceur l'assèchement prévisible.
Ils font confiance à leur printemps ; ils n'ont pas vu la statue.

La défiguration est générale. Toutefois
Les hivers ne sont pas parvenus à altérer son orgueil,
Si cette expression est bien un reste d'orgueil,
Coriolan et Rome en flammes,
Une aristocratie qui ne bouge plus.
Les érudits peuvent mettre un terme à leur pitié ; du plafond,
Les habitants délabrés, superbes, jettent leur regard,
Décombres, ruines, mais justification au regard fixe.

Depuis qu'il a reçu son diplôme à la fin des années de chair,
Le nom a pâli dans l'esprit du public
Ou bien s'est dédoublé : lequel est-ce ? l'aîné ? le cadet ?
L'homme d'état ou le voyageur ?
Celui qui mourut en premier ou celui qui édita les œuvres,
Frère esseulé condamné à survivre
Durant un quart de siècle au premier-né
De cette famille illustre et perdue ?

Passent les amoureux. Nul ne sait parmi eux
Quel Humboldt est immortalisé, ni ne s'en préoccupe.

¹ John Berryman, « The Statue », *Ibid.*, p. 3-5. Ce texte apparaît dès la première publication rassemblant plusieurs poèmes de Berryman : « Twenty Poems » dans *Five Young American Poets*, Norfolk, Connecticut, New Directions, 19 novembre 1940. Les autres poètes inclus dans cette publication étaient Mary Barnard, Randall Jarrell, W.R. Moses et George Marion O' Donnell. Le poème « The Statue » fut ensuite à nouveau publié dans *Poems* (« The Poet of the Month » series), James Laughlin's New Directions, Norfolk, Connecticut, 28 september 1942. Il n'y a aucune variante entre ces trois éditions.

CHAPITRE IV

If they glance up, they glance in passing,
An idle outcome of that pacing
That never stops, and proves them animal;
These thighs breasts pointed eyes
[are not their choosing,
But blind insignnia by which are known
Season, excitement, loosed upon this city.

Turning: the brilliant Avenue, red, green,
The laws of passage; marvellous hotels;
Beyond, the dark apartment where one summer
Night an insignificant dreamer,
Defeated occupant, will close his eyes
Mercifully on the expensive drama
Wherein he wasted so much skill, such faith,
And salvaged less than the intolerable statue.

S'ils lèvent les yeux pour jeter un coup d'œil, ils le font en
Conséquence indolente de cette déambulation [passant,
Qui jamais ne s'arrête, et montre qu'ils sont des animaux ;
Ces cuisses ces seins ces yeux pointés en avant ne relèvent
[pas de leur propre choix
Mais sont les insignes aveugles auxquels on reconnaît
La saison, l'excitation, relâchées sur cette ville.

Au tournant : l'Avenue étincelante, du rouge, du vert,
Les lois du passage ; de merveilleux hôtels ;
Au delà, la pénombre de l'appartement où, une nuit
D'été, un rêveur insignifiant,
Un occupant vaincu, avec mansuétude
Fermera les yeux sur le drame onéreux
Où il a gaspillé en vain tant d'habileté, une telle foi,
Et moins secouru que la statue intolérable¹.

L'objet que Berryman désigne ici par le nom de « statue » est un buste de bronze, œuvre de Gustaf Blaeser (1813-1874), datant de 1869, placé à l'orée de Central Park à New York. Il est constitué d'une tête de bronze montée sur un grand piédestal, où s'inscrit simplement le nom de « Humboldt » (fig.11). Une autre inscription, gravée dans le bronze et presque invisible, précise « Alexandre von Humboldt ». Le lecteur peut être surpris de voir ce buste, assez banal, et somme toute peu propice à provoquer l'émotion, devenir le centre de ce long poème, où Berryman mobilise trois acteurs principaux : la statue elle-même, dont le poème épouse d'abord le point de vue ; la foule que la statue observe ; et enfin un sujet poétique s'exprimant à la première personne. Le poème fait le constat de leur triple échec : l'indigence de la foule persiste ; la lucidité et le pouvoir dont la statue est investie ne parviennent jamais à s'actualiser ; et le locuteur se confond avec un mystérieux rêveur qui, à la dernière strophe, se suicide peut-être. Cette dernière interprétation surgit d'autant plus volontiers pour le lecteur que Berryman se suicidera lui aussi des années plus tard, en 1972. La tentation du suicide dans « La Statue » paraît jaillir de l'épuisement et d'un renoncement à l'entreprise de lucidité menée au début du poème. Berryman toutefois n'y définit jamais exactement la mission de la statue. Puisque tout demeure dans l'inaccompli, le lecteur doit se livrer à un travail de spéculation et reconstruire ce qui n'a pas été : la rencontre avec la statue aurait peut-être dû transformer ses regardeurs. Comme le torse archaïque de l'Apollon rilkéen, le buste de Humboldt aurait peut-être dû crier « tu dois changer ta vie ». L'enjeu du poème se loge dans l'inaccomplissement de la rencontre.

Dans ce poème de jeunesse, Berryman retravaille les leçons de deux grands prédécesseurs en poésie qui chacun exposent l'échec de la statue. Berryman se situe tout d'abord indubitablement dans la lignée de Wallace Stevens, auquel il envoya le recueil des *Dispossessed*, geste confirmant qu'il considérait l'auteur de *Owl's Clover* comme un maître².

¹ Traduction française : C.G.

² Stevens répondit à Berryman que ses poèmes lui semblaient si pleins à ras bords que les contours mêmes des syllabes en devenaient importants (« Your poems seem to be packed full so that the very edges of the syllables matter, but I am going to take them slowly »). Au dos de cette lettre, Berryman inscrivit avec approbation : « Si

La rencontre d'une statue et de passants indifférents et indigents (foule de vendeuses, d'infirmes, d'homosexuels, tous voués à la misère de la solitude) reprend la situation de « La Vieille et la statue » dans *Owl's Clover* (1936)¹. Dans son poème « Boston Common » (1942), Berryman exploitera à nouveau la rencontre de la statue et de l'indigent, cette fois incarné par un clochard. Berryman comme Stevens montrent que la statue, placée dans l'espace publique, est insuffisante à ébranler ceux qui la rencontrent. Toutefois, si cette défaite éthique, chez Stevens, provenait avant tout d'un échec esthétique, chez Berryman elle est suscitée par un échec fonctionnel, celui de la commémoration. Le poème tout entier, s'interrogeant à la fois sur la vie des passants, celle du locuteur-rêveur, et plus fugacement sur celle des frères Humboldt, pose la question cruciale de savoir comment vivre. La statue semble, sinon à même de répondre à cette question majeure, du moins en mesure d'éclairer les passants sur leurs erreurs par la seule puissance de son regard. Voir la statue aurait dû *inquiéter* ses regardeurs, mais la foule refuse cette inquiétude menant à la clairvoyance quant au monde, et c'est en cela que se manifeste son indigence morale et spirituelle.

Se mêlant à ces résonances stevensiennes, des échos shelleyens se font ici entendre. Derrière la tête de Humboldt gravée d'un nom laconique se profile le modèle du grand visage ruiné d'Ozymandias, accompagné de son orgueilleuse inscription. Plusieurs expressions de Berryman proviennent directement du sonnet de Shelley : le portrait sculpté, pourtant intact, est décrit comme une ruine (« like the statue ruined », « The wreck and justifying ruined stare »), allusion explicite au « colossal Wreck » de Shelley. La transformation systématique chez Berryman de ruines (ruins) en ruiné (ruined), ne rend pas seulement au mot statique un dynamisme verbal. Elle fonde une équivalence entre la faillite économique et le délabrement de la matière, entraînant alors une triple ruine, la ruine de la rencontre, la ruine spirituelle de l'être, et la ruine du rapport au monde. Berryman retient du sonnet romantique sa leçon de ténèbres, d'oubli et de désespérance. Humboldt, avant même qu'il n'ait subi les ravages du temps, apparaît ainsi qu'Ozymandias comme un chevalier de néant. Le monument n'apporte plus la promesse de la mémoire, mais celle d'un oubli irrémédiable, celle d'une déchéance dans le dérisoire et la finitude, sans que nulle rédemption, nulle consolation, ne soient possibles. La foule a oublié Humboldt. Il est effacé comme par une *damnatio memoriae*, et cet oubli entraîne l'impossibilité du salut de l'homme. Le dernier vers du poème l'annonce de manière très explicite : rien n'a pu être récupéré, épargné ou sauvé (« salvage »). L'homme indifférent, sans mémoire, devient un malheureux damné².

seulement quelques lecteurs acceptaient de les entendre lentement. Je crois qu'il y aurait un peu d'espoir pour ces poèmes » (« If only a few readers would hear them slowly. I think the poems might hope for something »). Stevens avait compris qu'une grande lenteur était nécessaire à la diction et à l'audition de la poésie de Berryman. Voir l'introduction de Charles Thornbury dans John Berryman, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. XXXIV.

¹ Pour une étude en détails de « The Old Woman and the Statue », voir *infra*, chapitre VII. C'est Michael North qui attire l'attention sur cette filiation entre le poème de Stevens et les textes de Berryman, *The Final Sculpture*, *op. cit.*, p. 231.

² Pour un autre poème américain de la rencontre désenchantée avec un monument, voir Richard Howard, « At the Monument to Pierre Louÿs », *Lining up*, New York, Atheneum, 1984, p. 61-62. Le locuteur décrit le

Si l'illumination ne se produit pas, la faute en revient certes principalement à la foule qui, n'étant pas disposée à la rencontre, refuse de faire du contact avec le monument un événement éthique. Toutefois, la statue porte elle aussi sa part de responsabilité, puisqu'elle s'abstient volontairement de dispenser le savoir qu'elle détient. La raison de cette retenue n'est pas résolue dans le poème, mais la comparaison inattendue du monument avec le Coriolan de Shakespeare éclaire quelque peu l'attitude du buste de Humboldt¹. Dans un essai non daté intitulé « The End », Berryman résume la pièce de Shakespeare en des termes laissant entrevoir les similitudes du héros et du buste : « Rome est véritablement sur le point d'être brûlée – par l'un de ses héros, un soldat patricien exilé par les tribuns du peuple en raison de la haine qu'il voue au peuple² ». Toute la pièce repose sur la question de savoir si Coriolan, qui prend la tête des Volsques, pour attaquer Rome acceptera, ou non, finalement d'épargner sa ville. Le verbe « épargner » (« to spare »), qui ponctue la première strophe, prend alors tout son sens. La statue pourrait, par haine misanthropique, détruire la ville, et s'en abstenir. Le personnage du patricien, aux yeux de Berryman, possède des « émotions retentissantes » : l'amour pour sa mère, absent de « La Statue », la haine envers le peuple, et l'orgueil³, qui en revanche sont explicitement attribués ici au buste de Humboldt. Berryman ne dissimule pas qu'il partage cette haine des masses, à ses yeux si lâches, insolentes, stupides et instables qu'il en vient à douter qu'il faille les épargner⁴, et il attribue à Shakespeare un mépris analogue. Le poète américain ajoute alors dans son essai : « Mais le dédain n'est pas la haine, et la haine qu'éprouve Coriolan n'est pas la haine ordinaire – elle requiert la haine en retour. [...] Jamais auparavant n'avions-nous vu telle haine⁵ ». Le refus de la rencontre accomplit la haine réciproque opposant la foule et le buste de Humboldt, nouveau Coriolan.

« pourrissement » sous la pluie d'une effigie de pierre « pas plus solide que de la boue ». Ses efforts pour déchiffrer les inscriptions demeurent vains. La tonalité du poème relève néanmoins plus de la nonchalance que de la désespérance, et Howard rappelle son affection pour la figure de Louÿs. Le texte indique que le *Pierre Louÿs* se dresse au Jardin du Luxembourg. À notre connaissance, un tel monument n'existe pas.

¹ Berryman possédait une connaissance intime de Shakespeare, connaissance dont il établit les fondements solides dès le début de ses études, et qu'il développa durant toute sa carrière universitaire. Cet amour pour Shakespeare nourrit à la fois des essais, une biographie critique qu'il laissa inachevée à sa mort, et toute sa poésie, où il se réapproprie l'auteur élisabéthain. Voir notamment Peter Maber, « John Berryman and Shakespearean Autobiography », dans E. Coleman, Philip McGowan (éd.), *After Thirty Falls. New Essays on John Berryman*, Philip Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 209-224. « The End » est recueilli au côté des autres essais de Berryman sur Shakespeare dans *Berryman's Shakespeare: Essays, Letters and Other Writings*, éd. John Haffenden, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1999, rééd. Londres, Tauris Parke Paperbacks, 2001, p. 137-153. Notons que dans la pièce de Shakespeare, Coriolan est comparé en passant à une statue par un Messager : « Upon him as he pass'd: the nobles bended, / As to Jove's statue, and the commons made / A shower and thunder with their caps and shouts: / I never saw the like. » (*Coriolanus*, II, 1).

² John Berryman, « The End », *ibid.*, p. 140 : « Rome is really to be burnt – by one of her heroes, a warrior patrician exiled by the people's tribune for his hatred of the people ».

³ *Ibidem* : « Coriolanus' character has three plangent emotions: hatred of the people, love for his mother, and pride. I neglect [...] the second [...], to concentrate on the others. »

⁴ *Ibidem* : « At the same time, the cowardice, insolence, stupidity and instability of the Roman people – of human being in mass have been – so forcibly demonstrated and one's sympathy with the hero's contempt and wrongs is so decided that one half wishes he would go ahead. »

⁵ *Ibid.*, p. 141 : « But disdain is not hatred and Coriolanus' hatred itself is not ordinary hatred – it requires a return. [...] Such hatred we have not seen before. »

Dans cette haine méprisante s'enracine la ressemblance du locuteur du poème à la statue : il épouse son regard pour voir le monde avec elle, il partage ses jugements et conclusions. Dès la deuxième strophe, le poème quitte alors le point de vue du buste pour investir celui du locuteur. L'ultime huitain opère un nouveau glissement, introduisant une nouvelle figure du sujet poétique, l'occupant mélancolique d'une chambre d'hôtel. Le passage au futur et à la troisième personne crée une sorte de mystère, et le locuteur semble se désolidariser de son propre moi, dans l'aliénation de la souffrance morale. Cette strophe du désenchantement, peut-être la plus belle du poème, entremêle l'éveil et le rêve. Elle désagrège le titre shakespearien *Le Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night Dream*), dont les éléments essentiels se retrouvent dans « dreamer » et « Summer / Night » scindé par un enjambement. Le merveilleux (« marvellous ») et le drame (« drama ») forment deux autres termes clés de cet univers shakespearien vers lequel l'allusion à Coriolan, quelques strophes auparavant, avait déjà aiguillé le lecteur. Le sujet poétique fait la découverte inattendue du merveilleux urbain des hôtels donnant sur Central Park. Il retrouve l'avenue délicieuse et ses lumières, contemplées par la statue à la première strophe. Pourtant ce merveilleux demeure dérisoire. Cette strophe constate l'échec de la vie tout entière, tout particulièrement dans le domaine de la création : vivre revient à écrire un drame où l'on verse en vain sa foi et son talent, comme Shakespeare l'avait fait, peut-être. L'œuvre et la vie sont gagnées par la porosité caractérisant le sommeil et l'éveil. L'échec de la statue qui constituait jusqu'alors le centre de gravité du poème s'éclipse derrière celui rencontré par le sujet poétique. La défaite de la statue, soudain transformée en demi-réussite, n'est jamais donc qu'un étalon auquel mesurer la défaite absolue du sujet.

Pour évoquer cet échec, la dernière strophe répond terme à terme, symétriquement, à la première strophe. La statue était « tolérante » au premier vers, elle devient « intolérable » au dernier. La première strophe était marquée par la triple reprise anaphorique de « spares » (épargne). À ce mot, répliquent trois autres termes économiques ponctuant la dernière strophe, « expensive », « waste » et « salvage ». « Salvage » doit ici retenir l'attention : au sens strict, ce verbe désigne l'acte de sauver un navire du naufrage, ou de porter des secours durant une catastrophe. L'apparition de ce terme résonne donc avec le vocable « wreck ». « Salvage » désigne ensuite la récupération de denrées et matériaux jetés au rebus afin de les réutiliser et de les employer¹. Ce terme contredit donc terme à terme « to waste », gaspillage des ressources vitales auquel procède le rêveur. Mais surtout, « salvage » doit être compris selon la nuance qui le sépare du verbe « to save ». L'un et l'autre verbe désignent l'acte de se porter au secours de ce qui est en péril, l'un et l'autre peuvent prendre un sens économique. « To salvage » n'a de sens que purement concret alors que « to save » peut signifier « apporter le salut et la salvation en délivrant l'homme de ses péchés pour le mener vers la vie

¹ Un « Chicago Poem » de Sandburg porte le titre de « Salvage », titre que Thierry Gillybœuf choisit de traduire par « Objets sauvés » (*Chicago Poems, op. cit.*, p. 213). Durant les deux guerres mondiales, des *Salvage Councils* furent instaurés pour recycler tout ce qui pouvait l'être, et en particulier le papier.

éternelle ». En introduisant le terme « salvage », Berryman exclut délibérément les harmoniques théologiques de « to save ». Il maintient le poème strictement dans le champ de l'immanence, refusant de l'ouvrir, même de la manière la plus ténue, sur la moindre transcendance. Sauvetage infime et insignifiant, la statue parvient certes, à récupérer quelque chose dans un naufrage généralisé, mais « épargner » comme elle le fait, ce n'est jamais que s'abstenir de tuer ou de condamner, c'est à peine agir en creux, cela ne suffit pas à apporter le salut.

Berryman retrouve le motif de la *damnatio memoriae*, l'effacement du nom, associé au crime d'*iconameleia*, qui était au cœur de la terrible scène dépeinte par Chateaubriand, qu'effleuraient Conrad et Apollinaire, que retrouvait Czesław Miłosz avec ses « statues représentant on ne sait qui ». L'Américain toutefois fait subir un durcissement à cette configuration. Le nom de la statue, Humboldt, n'a pas été effacé du socle, ni même perdu, il est bien présent, et celui qui désire le connaître peut le lire. Comme c'était le cas sur un mode souriant chez Apollinaire, l'existence de ce nom ne suffit plus à garantir l'identité de celui que la statue représente. En effet, le nom de Humboldt, gravé sans plus de précision sur le piédestal, se dédouble. Il pourrait désigner ou bien Wilhelm (1767-1835), linguiste, philosophe et diplomate, ayant laissé son nom à la Humboldt-Universität de Berlin qu'il contribua à fonder, ou bien Alexander (1769-1859), qui fut géographe, cartographe, géologue, biologiste, botaniste, sociologue, qui posa les prémices de la climatologie, de la science des statistiques et de l'économie politique. Si le nom de Humboldt demeure encore connu, le XXI^e siècle a peut-être un peu perdu la mesure du rayonnement intellectuel de ce grand précurseur de Darwin, considéré naguère comme l'intellectuel le plus influent au monde durant la première moitié du XIX^e siècle¹. Aussi bien c'est Alexander et non Wilhelm que le buste de New York représente : le grand héritier des Lumières, explora les ultimes confins du globe, et son expédition aux Amériques de 1799 à 1804, en fit un archétype de ce territoire², laissant son nom en de nombreuses places à travers tout le continent, recensant des milliers d'espèces jusque là inconnues³. Aucun indice dans le texte n'éclaire directement le choix de la figure de Humboldt, les potentialités portées par ce nom sont laissées latentes. À charge au lecteur de reconstruire que l'explorateur allemand constitue l'emblème d'un regard se posant sur le monde pour l'ordonner selon la connaissance et lui conférer un sens. Par l'exploration des Amériques, par l'observation scientifique, par la rédaction d'une somme encyclopédique,

¹ Stephen Jay Gould « Church, Humboldt, and Darwin : the Tension and Harmony of Art and Science », dans Franklin Kelly (dir.) *Frederic Edwin Church*, catalogue d'exposition de la Washington National Gallery of Art, Smithsonian Institution Press, 1989, p. 64.

² François-René de Chateaubriand, *Voyage en Amérique* (1827, *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, *op. cit.*) : « En Amérique, l'illustre Humboldt a tout peint et tout dit ». Simón Bolívar considérait que l'exploration de Humboldt marquait la véritable découverte de l'Amérique. Voir Günter Metken, « The Heart of the Andes : Humboldt's Cosmos and Frederic Edwin Church », dans *Cosmos, from Romanticism to Avant-garde*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux Arts de Montréal, 17 octobre-17 juin 1999, Jean Clair (dir.), Munich, Londres, New York, Prestel Verlag, 1999, p. 60.

³ Jean Clair « From Humboldt to Hubble », dans *Ibid.*, p. 21.

le chaos prend forme et figure. L'ouvrage de Humboldt, *Cosmos, Essai d'une description physique du monde*, livre crucial pour le XIX^e siècle, fut peut-être la dernière tentative pour dresser un inventaire complet du monde¹. Humboldt y faisait la synthèse du savoir de son temps, en dressant un système où analyses et détails rationnels reflétaient l'ordre divin organisant l'univers. Fidèle aux principes des lumières, il croyait fermement en l'harmonie de la nature, et s'élevait contre le scepticisme de certains de ses contemporains². Humboldt, à l'opposé des puissances de défiguration à l'œuvre dans le poème, représente ce que le monde de Berryman a irrémédiablement perdu.

Le poète américain dévoile en effet qu'il importe finalement peu qu'il existe des noms, puisque même quand le nom est présent et connu, il n'en jaillit aucun sens. La présence d'un nom ne suffit pas à dissiper l'obscur qui tourmentait Hugo dans *Le Rhin* face à l'énigme de l'anonyme chevalier sans tête. Le motif du dédoublement, développé à travers toute la cinquième strophe, remet en cause le lien univoque unissant le nom et la chose. Le nom n'ouvrira plus la voie à l'intelligible, puisque Berryman révèle que le signe est à tout instant susceptible de perdre le pouvoir de nommer dont il était investi. Cette incertitude, qu'Apollinaire énonçait sur le ton de la plaisanterie, suscite ici la désespérance. Le dédoublement doit se lire comme une manifestation de la défiguration générale de l'univers, énoncée une strophe plus haut dans un terrible vers, « disfigurement is general », annonçant, pour le monde, à la fois la perte de son visage et la destruction de sa beauté. La défiguration s'est propagée à tout ce qui enveloppe la relation nouée entre la statue et les passants. Là se joue l'enjeu du poème : Berryman évoque le désastre du monde, tandis que s'effondrent les figures porteuses de signes et de sens. L'enchaînement avec la strophe précédente, qui s'achevait par le triste constat « Ils n'ont pas vu la statue » (« They have not seen the statue »), crée un lien de cause à effet. Si le monde défiguré est voué à la laideur, à l'informe, à l'absurde et au néant, c'est, semble-t-il, en raison de la cécité des passants, et parce que cette triste foule refuse d'unir le mot au monde en livrant la bataille du sens.

Tout en dédoublant les noms, Berryman souligne l'invisibilité de la statue pour la foule. L'architecture des sept huitains semble pouvoir se réduire à un réseau de regards qui toujours s'évitent les uns les autres. Berryman construit un poème du refus de la réciprocité du regard, de l'échange interrompu et faussé. Presque dans chaque strophe règne le lexique se rapportant à la vue. Une ferme dichotomie s'établit entre la statue, caractérisée par ses yeux durs et claivoyants, réduite à son regard scrutateur et cynique, et la foule, qui ne voit pas. Les yeux pointus (« pointed eyes ») de cette dernière, ne sont jamais que des insignes aveugles (« blind insignas »). La foule est du côté de la cécité paradoxale, de l'incapacité à faire acte de regard. « Ils n'ont pas vu la statue » (« they have not seen the statue ») résonne comme le

¹ Voir Stephen Jay Gould « Church, Humboldt, and Darwin », *op. cit.*, p. 64. *Cosmos, Essai d'une description physique du monde*, publié en quatre volumes de 1847-1859, constitua l'ouvrage de vulgarisation scientifique le plus important jamais publié.

² *Ibidem.*

diagnostique d'un aveuglement à la fois moral et physique. Le regard de la statue en revanche révèle, presque au sens photographique du terme, la misère, la laideur et les vices du monde. La dichotomie entre la foule et Humboldt se complique quand la statue elle-même détourne le regard (« The statue [...] spares the untidy Sunday throngs its look [...] / Looks only, cynical, accross them all / To the delightful Avenue and it's lights »). Quant au locuteur, qui pouvait voir le monde (« I [...] see green »), il finit lui aussi par perdre ce regard, lorsque à la dernière strophe le rêveur décide de fermer les yeux.

De la même manière qu'il durcissait le motif de la perte du nom, Berryman aggrave alors l'aveuglement de la foule en montrant qu'il importe peu finalement que la foule jette ou non un regard en passant à la statue : voir la statue et ne pas la voir deviennent équivalents. Le poème de Berryman, où les passants refusent de prêter à la statue le pouvoir de les regarder, constitue comme l'illustration *a contrario* de la proposition de Walter Benjamin selon laquelle « sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux ». Cette formule, abondamment glosée par Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*¹, suggère que quand les regardeurs font don à l'œuvre de visibilité, ils lui accordent le pouvoir de devenir regardante à son tour. Le sujet et l'objet inversent leurs rôles respectifs, se rendant leur regard mutuel dans une relation de réciprocité. Or, chez Berryman, alors que la statue lève les yeux pour regarder, la foule refuse de lui en reconnaître le pouvoir. Le poème repose donc sur une dissociation : le locuteur du poème constate l'aura du monument, mais observe en même temps que cette dernière demeure sans effets. Or puisque la statue se dresse dans la même portion d'espace que les passants, ce n'est pas son existence littérale qui est remise en cause, mais sa « présence ». Resurgit chez Berryman l'invisibilité paradoxale de monuments figurant des héros qui auraient dû se définir par leur visibilité.

Le poème « The Statue » dessine en creux une exigence : le monument, pour être efficace et délivrer son savoir lucide menant à l'illumination, doit provoquer chez son regardeur l'intuition soudaine et irréfutable de sa présence réelle. La rencontre, au sens le plus fort, ne peut se comprendre que comme la reconnaissance d'une présence de l'autre, et même tend à se faire, pour le sujet, une expérience de la présence absolue. Or ici la forme de Humboldt, pourtant évidente, est évidée, transformée en une absence, en une « imprésence », catégorie qui dorénavant s'adjoint à la constellation du néant élaborée par les prédécesseurs de Berryman. Avec l'échec du buste de Humboldt, se rompt la promesse endossée par le monument de faire don au héros d'un avènement de l'être, d'en découvrir au regard la *présence* pleine et rayonnante. Toutefois, Berryman ne lie en rien la question de la présence à celle d'un héroïsme qui ici ne le préoccupe guère. C'est d'une manière bien plus ample qu'il affronte cette question, à rebours de l'effort de tout un large pan de la poésie du

¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 104. Benjamin, qui ajoute aussitôt : « C'est là l'une des sources mêmes de la poésie », fait cette proposition dans « Sur quelques thèmes baudelairien » [1939], trad. Jean Lacoste, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, 1982, p. 200.

XX^e siècle (et peut-être aussi du XXI^e), qui, de Czesław Miłosz à Yves Bonnefoy, en passant par Rilke et Hofmannsthal, Philippe Jacottet et Henry Bauchau, ou Zbigniew Herbert, porte une attention ardente aux manifestations de la présence. Contrairement à tous ces poètes, l'Américain ne dit pas l'avènement soudain d'une évidence, la rencontre avec l'être dévoilé « dans un acte pur d'exister où son essence est comprise¹ ». Il maintient un écart infranchissable avec une entreprise poétique que Bauchau définit d'une simple formule condensée : « Il n'y a rien de nécessaire / Sauf être là, à chaque instant, de plus en plus² ». Ici s'énonce une haute exigence : pour que fuse la présence, le sujet doit lui aussi être présent au monde afin d'accueillir ce qui se présente. Une certaine disposition d'être est indispensable. L'événement précaire de la présence se manifeste alors de manière privilégiée en deux lieux, les choses quelconques et les œuvres d'art. Le mot de « présence » hante donc avec insistance les textes qui rendent compte d'un face-à-face avec l'œuvre d'art au XX^e siècle³. Proféré dans l'élan d'une espérance ultime, il permet de dire un paroxysme de l'expérience dans un monde qui a perdu Dieu, la croyance et la transcendance, mais qui conserve peut-être malgré tout la possibilité de faire acte d'opposition au néant. Le mot de présence, porteur de mystère, hérité de la religion et de la métaphysique, est le plus souvent prononcé avec pudeur, dans la crainte d'une inadéquation. Celui qui parle de présence s'empresse fréquemment de prendre ses distances avec ce vocable, en le modalisant ou le déstabilisant. Ainsi en va-t-il de Tony Smith qui déclare à propos de ses œuvres : « Je n'y pensais pas comme à de la sculpture, mais à des sortes de présences » (« I didn't think of them as sculptures, but as presences of a sort⁴ »). De même, Deleuze récusera en partie ce mot : « La notion de Présence, même si j'emploie le mot, ne m'intéresse pas beaucoup, c'est trop pieux, c'est la "vie" qui me semble l'essentiel⁵ ». On songe aux « moments d'être » (« moments of being ») de Virginia Woolf.

En révélant que le buste de Humboldt n'est qu'imprésence, Berryman déboute ce qui constituera l'espérance la plus grave et la plus ardente de son siècle : entendre la vocation de l'œuvre d'art à faire naître l'avènement de la présence. La littérature qui accompagne la sculpture de Giacometti permet de prendre la mesure de l'attente suscitée chez le regardeur par la rencontre avec l'œuvre. Dès qu'il est question de Giacometti, le mot de présence

¹ Selon les mots d'Yves Bonnefoy qui décrit l'avènement de la présence suscitée par une salamandre dans « La Poésie française et le principe d'identité », *L'Improbable* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 249.

² Henry Bauchau, « Géologie », *Géologie* [1950-1957], *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 14.

³ On pourrait tout aussi bien en multiplier les exemples dans la réflexion critique, des essais de George Steiner, *Le Sens du sens : présences réelle* (1988) et *Réelles Présences, les arts du sens* (1990) jusqu'à l'ouvrage de Louis Marin, *Philippe Champaigne, la présence cachée* (1995), ou jusqu'à la réflexion de Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992, *op. cit.*) Ces dernières pages sont scandées par l'interrogation « Qu'est-ce qu'une forme avec présence » ? (Voir notamment p. 89, p. 153, et pour l'élucidation d'une « présence non réelle », p. 123).

⁴ Cité par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 80.

⁵ Gilles Deleuze, « Lettre-préface », dans Mireille Buydens, *Sahara. L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, coll. « Pour demain », 1990, p. 5. Devant la peinture de Francis Bacon, Deleuze s'écrie pourtant : « Présence, présence, c'est le premier mot qui vient⁵ ». Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, t. I, Éditions de la différence, coll. « La Vue le texte », 1994, p. 36.

bruisse, revient, s'affirme et irradie¹. C'est à lui que Michel Leiris fait appel, s'emparant notamment du syntagme de « présence réelle » qui renvoie au mystère du dogme de la transsubstantiation – présence réelle de la chair et du sang du Christ dans l'eucharistie :

Gens debout, gens marchant, gens se croisant en un lieu qui peut être public ou privé, un bras tout seul, un nez pointant comme l'ingérence énormément indiscreète d'une face : quelques façons, pour la sculpture, de faire *acte de présence*, suivant l'un des divers protocoles conçus par Giacometti. [...]

Problème de la *présence réelle*, posé et résolu par Giacometti, alors que ce problème semble avoir échappé à presque tous nos sculpteurs, purs architectes ou fabricants de mannequins que leur bourrage n'empêchent pas d'être absent. De même, c'est moins à représenter leurs modèles qu'à leur permettre d'être là (quitte à laisser plus tard leur figure se réduire en poussière) que visent les sculpteurs nègres)².

Presque vingt ans après ce texte, Leiris continue de voir dans les sculptures de Giacometti des « Présences trouant la nuit³ ». C'est encore le même mot qui scande les textes de Jacques Dupin, pour qui toute l'œuvre de Giacometti est « Surgissement d'une présence séparée⁴ ». Dans cet accord à l'unisson, se joignent les voix de Bonnefoy, de Tahar Ben Jelloun, de Richard Wilbur, ou de Maurice Blanchot : « Le don de Giacometti, celui qu'il nous fait, est d'ouvrir dans l'espace du monde l'intervalle infini à partir duquel il y a présence pour nous, mais comme sans nous⁵ ». Contreposer les textes d'une sculpture de la présence (Giacometti) et le poème de l'imprésence (Berryman), montre comment, quand la statue échoue à faire « acte de présence », elle fait acte de néant : elle se néantise elle-même et néantise le monde en le désenchantant. L'expérience de la présence rendait le sujet au monde, dans la joie et l'allègement ; l'expérience de l'imprésence fissure le monde et répand la tristesse. Ici, la négation de l'être, dont le monument n'est pas même le messenger mais simplement le support, reçoit le nom de « défiguration » du monde, défiguration déjà présente sous forme de traces chez Chateaubriand. La ruine de la présence constitue l'enjeu ultime de la rencontre inaccomplie avec le monument.

4. Décombres de héros en terres soviétiques

La littérature des ruines ajointe l'effondrement de la matière et l'effondrement de l'être, posant en son cœur le rapport entretenu par le sujet regardeur et l'objet de sa contemplation. Il y va avant tout pour le sujet regardeur d'un délabrement intérieur et de

¹ Pour la manière dont des stridences percent cette consonance, et pour l'infléchissement du vocable cardinal de « présence » de texte en texte, voir Michèle Finck, *Giacometti et les poètes. Si tu veux voir, écoute, op. cit.*

² Michel Leiris, « Pierres pour un Alberto Giacometti » [1949], *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Caen et Paris, L'Échoppe, 1991, p. 17 et p. 25-26. C'est toutefois la peinture de Bacon (comme chez Deleuze) qui constitue pour Leiris le soutènement à partir duquel élucider la notion si complexe de présence. Voir Michel Leiris, « Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon » [1966], dans *Au verso des images*, Fata Morgana, 1980, p. 9-21. Dans le champ de l'écriture contemporaine, la peinture de Simon Hantaï joue un rôle analogue.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, textes pour une approche* [1962], Fourbis, 1991, p. 7.

⁵ Maurice Blanchot, « La Présence », *L'Amitié, op. cit.*, p. 247.

l'écroulement de la relation qu'il noue avec le monde : la ruine de la ville et du monument se déplace et s'intériorise. C'est ainsi qu'un poète comme John Berryman, qui raconte le sauvetage impossible de l'être se délabrant peut être pleinement considéré comme un auteur des ruines. À la désespérance dessinée par les auteurs romantiques et par Berryman répondent des textes de la ruine du monument en territoires soviétiques, empreints de dysphorie tempérée. Un poème de la Polonaise Maria Korusiewicz et un autre du Russe Alexandre Tvardovski s'emparent chacun de la vulnérabilité matérielle des monuments. L'un montre l'érosion progressive du monument sous l'effet des éléments, l'autre son soudain anéantissement délibéré par les hommes. Ces modes de destruction forment comme les deux facettes d'une même médaille.

Dans les textes jusqu'à présent convoqués, la faillite décrite n'est pas celle du héros en tant que tel, mais avant tout celle du monument et de la représentation. « Ozymandias » ouvrirait pourtant une autre direction, à peine esquissée dans le sonnet et cependant bel et bien présente. Si Shelley ravage la forme de granit, c'est dans le dessein d'attaquer tant le héros représenté que les valeurs étayées par l'héroïsme. À l'exception peut-être du *Refus* d'Imre Kertész, les textes rencontrés précédemment ne s'engagent pas franchement dans cette voie qui demeure une pure potentialité. « Statue dans le parc » emprunte en revanche résolument ce chemin de Maria Korusiewicz. La différence tient sans doute à ce que, contrairement à la plupart des autres textes des ruines, « Statue dans le parc » fait l'économie d'un sujet regardeur, et réduit la présence du locuteur à une simple trace. La faillite du héros en son monument, et plus largement la défaite de l'héroïsme, sont alors propulsées au devant du poème. Tandis que le héros s'ébrèche et se fissure, l'érosion conduit à remettre en doute l'héroïsme. Dans un système où tout se tient, où le signe, le signifiant et le signifié sont étroitement solidaires, la désagrégation concrète du représentant transforme et affecte directement l'essence du représenté. Si la tornade (ou, en langue d'oc, l'envoi) à la fin de la chanson des troubadours récapitule les rimes employées au cours du poème, et, dans une moindre mesure, ses thèmes, « Statue dans le parc » fait presque office de tornade pour la littérature des ruines du monument. De manière spectaculaire tous les motifs rencontrés dans les textes précédents y convergent : corrélation de l'érosion et de l'oubli, fatalité d'une *damnatio memoriae*, nom arraché, incompréhensibilité, contamination par la désagrégation du monument, de la ville qui l'entoure, des idéaux qu'il était, et du monde tout entier, désespérance et désenchantement d'un monde terne et malade. La constellation du néant est ici présente au grand complet. Le héros sans nom au doigt pointé, dont la pauvre silhouette se dresse dans un monde morne et indifférent, entre en correspondance secrète et involontaire avec le *Charles II* de Chateaubriand. Maria Korusiewicz pousse cependant plus loin encore que ses prédécesseurs dans le traitement de ces motifs. Son poème confère une épaisseur tangible au réexamen que la poésie du XX^e siècle fait régulièrement subir au héros et aux valeurs de l'héroïsme, en divulguant les insuffisances et les contradictions du monument :

Statue in the Park

Statue dans le parc

hero is pale
a high coarse forehead with a greenish
down of wrinkles a chipped nose
shallow and soft lips hardly touched by a chisel
a few dried leaves some
grey stone
lying beneath the maple tree's black branches

on the small snow-covered square
the ravens freeze
two broken benches lie at the base of the pedestal
hero's coat hangs wafting in the wind
although snow is falling silently and sensibly
cleanly over the earth

hero is not asleep
does not alter the expression on his face
change his gloves or his horse
the concrete bay horse is always the same one
its knee half-bent
with a hoof chopped off
he points towards the low sky on my block of flats

hero is careful
he does not try to jump aside
he has discreetly lost the legibility of his inscription
he has misplaced the pointing finger of his left hand
he prefers not to remember
the heat of battle the clash of swords

he gives no credence to the fantasies of national poets
or to articles in the daily press or the rather thin
leaflets which they occasionally stick all over his
he sits straight-backed on history's cutting edge [head
stubbornly staring at the queue waiting in front of the
[kiosk
the broken street lighting the cracked paving stones
set against the bruised dark blue sky
the stone body of his dreams is crumbling

héros est pâle
un grand front grossier avec un duvet
verdâtre de rides un nez ébréché
des lèvres douces et peu profondes à peine ébauchées
quelques feuilles sèches des [par le ciseau
pierres grises
étendues sous les branches noires de l'érable

sur la petite place couverte de neige
les corbeaux gèlent
deux bancs cassés reposent à la base du piédestal
le manteau de héros pendouille ondoyant au vent
même si la neige tombe silencieusement et
proprement sur le monde [raisonnablement

héros ne dort pas
ne modifie en rien l'expression de son visage
ni ne change ses gants ou son cheval
Le cheval bai de ciment est toujours le même
son genou à moitié plié
dont un sabot a été tranché
Il désigne du doigt le ciel bas au-dessus de mon
[immeuble

héros est prudent
il n'essaie pas de faire un saut de côté
en toute discrétion il a perdu la lisibilité de son inscription
il n'a pas placé là où il faudrait le doigt pointé de sa
il préfère ne pas se souvenir [main gauche
de la chaleur de la bataille du fracas des épées

il n'ajoute aucune foi aux fantasmes des poètes nationaux
ni aux articles qui paraissent dans la presse quotidienne ni
[aux prospectus
plutôt minces dont on recouvre sa tête de temps à autre
il s'assoit en gardant le dos raide sur la lame de l'histoire
fixant avec entêtement la queue qui attend devant le kiosque
la rue brisée éclairant les pavés fendus
se découpant sur le ciel bleu foncé couvert d'hématomes
le corps de pierre de ses rêves s'émiette¹

Le poème passe en revue, sans animosité, un monde en désagrégation, afin de corriger dans le sens d'une modération ironique le pathos grandiloquent de l'héroïsme. Vers après vers, le poème érode chaque aspect de la commémoration monumentale. Ici, les formes de l'autorité sont devenues obsolètes, comme le proclame la disparition de toutes les majuscules et de la ponctuation. Le monument, le héros qu'il commémore et les valeurs qu'il proclame

¹ Maria Korusiewicz, (ou, de son nom de femme mariée Maria Machnik-Korusiewicz), « Statue in the Park », dans *Young Poets of a New Poland: an Anthology*, trad. Donald Perie, Londres, Forest Books, coll. « UNESCO collection of representative works. European series », 1993, p. 125. En dépit de nos efforts, nous ne sommes pas parvenue à découvrir la version originale de ce poème en polonais. Nous avons tenté de contacter l'auteur, en vain. Il est impossible de se tourner vers le traducteur, qui est décédé. La date de rédaction de ce poème est forcément comprise entre 1973 et 1993, et nous pensons probable qu'elle précède probablement 1991. En dépit du risque d'imprécision que cela suppose, nous avons préféré présenter de ce poème une traduction depuis l'anglais, plutôt que de nous priver de l'étude d'un texte extrêmement intéressant et par ailleurs peu connu et presque introuvable, l'œuvre de Maria Machnik-Korusiewicz étant matériellement difficile d'accès hors de la Pologne. Korusiewicz, née en 1956, est aussi dessinatrice. Elle a traduit en polonais *Ariel* de Sylvia Plath et la poésie d'Anne Sexton.

sont désormais périmés. Un vers plus cruel que les autres se détache pour évoquer un « ciel bleu foncé couvert d'hématomes (« bruised dark blue sky ») : aux fissures du corps héroïque correspondent les blessures de l'univers. Loin des prouesses exaltantes du passé, il ne demeure plus qu'un présent morose, une vie quotidienne terne et triviale faite de feuilles mortes, de neige, de ciel gris, de corbeau gelé, de bancs cassés, de pierre crevassée, et de longue attente devant des boutiques sans doute mal approvisionnées.

Posséder la date exacte de composition de ce poème confirmerait pleinement l'interprétation politique qui s'impose à sa lecture. Si ce texte peut décrire toute société moderne désenchantée où l'idéal s'est fissuré, il constitue plus spécifiquement un commentaire sur un monde soviétique en faillite dont les idéaux se sont érodés comme le corps du héros (« the stone body of his dreams is crumbling »). Un vers se risque à suggérer que la lame de l'histoire est venu trancher l'univers ici dépeint (« he sits straight-backed on history's cutting edge »). Si Shelley employait l'usure de la matière comme une arme pour attaquer agressivement le corps du héros Wellington, ici l'érosion du monument prend un sens différent. La souffrance du corps émietté renvoie à la souffrance des Polonais qui ont vu eux aussi leurs rêves tomber en poussière. Entre les lignes, sans que rien ne soit affirmé, un peuple affligé se confond avec son héros de pierre fissurée. D'autres poètes de la détresse ont eu recours au procédé qui employant l'érosion d'une sculpture pour parler des supplices subis par un peuple. À partir d'indices ténus, ils exigent alors que le lecteur prenne dynamiquement en charge une interprétation politique, et ils confèrent à la compassion la dignité de haute valeur poétique. Ainsi le monument délabré du pape Jean XXIII, délaissé de tous, isolé sur la petite île couverte de débris de Tumksi à Wrocław, incarne-il le triste destin de la Pologne dans un poème de Tadeusz Różewicz intitulé « Jest taki pomnik » (« Il y a ce monument »)¹. Ainsi encore le poème « Apollon dans la neige² » d'Alexandre Kushner (1975) montre-t-il la statue en marbre du dieu des poètes, dressée en URSS sous les attaques cruelles du gel et des bourrasques. La situation rappelle celle que Brodsky faisait subir au monument moscovite de Pouchkine dans les années 1960. L'accent est cependant ici placé sur la souffrance de la statue, qui devient peu à peu celle du poète en régime soviétique. La neige darde les yeux du marbre, la glace s'introduit dans les crevasses de la matière, l'humidité s'infiltré :

Замерзают, почти не слышны,
Стоны лиры и гаснут в снегу,
И как будто они ничему
Не послужат ни нынче, ни впрредь,

Les gémissements de la lyre, rendus presque inaudibles
par les engelures, sont éteints par la neige,
comme s'ils étaient vains
ne servant à rien tant maintenant qu'à l'avenir

¹ Tadeusz Różewicz, « Jest taki pomnik », *Szara strefa [La Zone grise]*, Wrocław, Wydawn. Dolnośląskie, 2002 p. 33-35. Traduction en anglais : « there is this monument » trad. Ryszard J. Rejsner, *Ars Interpres*, n°5 « Unified is Heaven », Stockholm, Moscou, New York, Octobre 2005. Dans ce numéro, les traductions de poèmes de Tadeusz Różewicz voisinent notamment avec celles d'Alexandre Kushner (établies par les soins d'Alan Shaw), http://www.arsint.com/2005/t_r_4_5.html, consulté le 03 août, 2013. Le poème laisse une large place à la constellation du désenchantement, soulignant que le monument oublié est incompétent (« niewydarzony »).

² Alexandre Kushner, « Аполлон в снегу » [1975], *Аполлон в снегу, заметки на полях [Apollon v snegu : zametki na poliakh ; Apollon dans la neige : notes marginales]*, Leningrad, Sov. pisatel, Leningradskoe otd-nie, 1991. Traduction en anglais : « Apollo in the Snow », *Apollo in the Snow*, selected poems, trad. Paul Graves et Carol Ueland, New York, Farrar, Straus and Giroux, p. 29-30. Traduction française: C. G.

CHAPITRE IV

Но, должно быть, и нам, и ему,
Чем больнее, тем сладостней петь.

В белых иглах мерцает душа,
В ее трещинах сумрак и лед. [...]
Это — мужество, это — метель,
Это — песня, одетая в дрожь.

Mais peut-être que pour nous comme pour lui ;
Plus il est douloureux de chanter, et plus le chant se fait doux.

Cet habitant du ciel à l'haleine de gel nous accorde
la palme de la victoire en récompense de notre labeur. [...]
Voici le courage, voici une tempête de neige,
Voici cette chanson, habillée de frissons.

Le vers ultime, « habillé des frissons » de froid et de peur, accomplit l'avènement du poème comme acte de courage. L'effigie inadéquate et érodée, chez Maria Korusiewicz, est aux antipodes de ce chanteur héroïque. Les fissures du héros interdisent toute grandeur au peuple polonais. Et rien n'est pire que cette déchéance.

Choisissons de faire confiance au traducteur du poème. Dans la version anglaise de « Statue in the Park », la suppression de l'article défini – son érosion – transforme le nom commun « héros » en nom propre¹. La commémoration dans la pierre d'un héros, quel qu'il soit, n'est plus qu'une formule générale, valable en toute circonstances. L'auteur invite à reconnaître dans cette triste effigie fissurée juchée sur un destrier de ciment tous les monuments héroïques qui parsèment les villes. Le héros est arraché à l'ordre de l'unique et de l'exceptionnel pour choir dans l'ordinaire. Maria Korusiewicz souligne la conventionalité du vocabulaire sculptural : cheval à la jambe levée, mouvement du bras, doigt pointé, qui se retrouvent dans tant de représentations. De même, le poème souligne l'incongruité de la présence d'un cavalier monumental au milieu des immeubles banals. La neige raisonnable désavoue le romantisme effréné de l'image pour la rendre obsolète. De surcroît, la rigidité de l'image l'empêche de s'adapter à son environnement, et la condamne à l'inadéquation, reproche fréquemment adressé aux monuments. Le manteau de pierre qui flotte au vent quand il n'y a pas la moindre brise est contredit par le monde. On retrouve presque exactement le même motif chez Robert Musil en 1927 qui souligne l'absurdité des monuments, et « À plus forte raison quand les sculpteurs figurent un prince ou un général. Le drapeau flotte dans leur main, et il n'y a pas un souffle de vent² ». Et cette inadéquation apparaissait aussi chez Georgii Ivanov en 1915 : « Son manteau glisse de son épaule – / le vent humide ne pourra l'arracher³ ».

Le comportement de ce « héros » érodé est en contradiction flagrante avec les valeurs et vertus héroïques. Loin de faire preuve de bravoure, de fougue, et d'accomplir d'éclatantes

¹ Le procédé du traducteur Donald Perie va à l'encontre de l'usage anglais, aussi est-ce sans doute un moyen de transposer un travail de la syntaxe dans le texte original. Les langues slaves n'emploient pas d'articles. Le polonais peut néanmoins contrer cette absence en employant tantôt l'adjectif démonstratif pour exprimer l'idée de détermination, tantôt les équivalents de « un » ou de « tel » (« jeden » ou « taki ») pour exprimer l'indétermination.

² Robert Musil, « Denkmale », *op. cit.* p. 607 : « Noch gruseliger ist es, wenn die Bildhauer einen General oder einen Prinzen darstellen. Die Fahne flattert in der Hand, und es geht kein Wind ». Traduction française : « Monuments », *op. cit.*, p. 82.

³ Georgii Ivanov, « К памятнику суворова », *Собрание сочинений, op. cit.*, p. 115 : « Широкий плащ с плеча спадает – / Его не сбросит ветр сырой ». Traduction française : « Au monument de Souvorov », Ksenia Fesenko et C.G.

prouesses, au XX^e siècle, dans un monde soviétique terne et grisâtre, « héros » est devenu prudent et discret (« hero is prudent » : il préfère taire son nom). Il ne cherche plus à se distinguer par le moindre exploit (« he does not jump aside »). Dans la troisième strophe, chaque verbe ou presque est affecté d'une forme négative. Au lieu de se définir par son faire, le héros est dorénavant au contraire caractérisé par son refus de l'action, tel un nouveau Bartleby qui « préférerait ne pas ». Alors que tant de textes du monument héroïque montre le prodige d'une animation, « héros » refuse alors délibérément de sauter, de remuer, de s'engager dans le monde. Il n'est plus que passivité statique. Lorsque Maria Korukiewicz écrit : « héros ne dort pas », ce vers prend le contrepied de toute la tradition de l'*ekphrasis* prétendant que si les statues demeurent immobiles, ce n'est pas par déficience de perfection mimétique, mais parce qu'elles sont endormies. Cette inversion d'un motif traditionnel déboute puissance et efficace du monument. La mise en mouvement du monument a disparu. Un animisme demeure – le héros est creusé d'un for intérieur – mais pour être versé au service du désenchantement. La perte de foi dans le héros, dans l'efficace des signes et dans leur capacité à faire sens entraîne une perte de confiance dans le monde, déplacée, et attribuée non à un regardeur, mais, à l'effigie elle-même. Comble de défiance et de désespérance, c'est « héros » qui a perdu la foi dans les poètes nationaux et dans les pamphlets politiques.

Alors que le héros perd le corps glorieux qui lui était naguère rendu par le monument dans l'apothéose, il perd aussi son nom : (« he has discreetly lost the legibility of his inscription »). Non seulement la souvenance est devenue *de facto* impossible, mais c'est le bien-fondé de la commémoration qui est remis en cause. Maria Korusiewicz dépasse ici tout les autres textes traversés précédemment en faisant achopper le souvenir sur une résistance délibérée. L'oubli est devenu un phénomène volontaire et souhaitable, et « héros » désire ne pas se rappeler la bataille. Selon une logique du comble, l'oubli collectif des monuments par la société est désormais intériorisé par le monument qui désire s'oublier lui-même, et oublier ses propres exploits. Est-ce parce que l'exaltant souvenir de la bataille l'échaufferait et le pousserait à se départir de sa modération ; est-ce au contraire parce que, cette bataille constitue un souvenir d'une violence insoutenable ; ou simplement parce que les temps héroïques sont désormais révolus, et qu'un culte du passé n'a plus de raison d'être ? Quelle qu'en soit la raison, il n'y a plus de devoir de mémoire, mais un devoir d'oubli. Ce héros fissuré et émiétté rend alors plus que jamais nécessaire un réexamen radical de la notion d'héroïsme dans son ensemble.

Face au poème de l'effritement de Maria Korusiewicz, qui répand un relativisme désabusé, le poème du déboulonnement, par Alexandre Tvardovski (1910-1971), engage une leçon de mesure. Il s'agit d'un texte sans titre datant de 1963 et déployé autour d'un vocable majeur, « пересчета », le « fait de recompter ». Le poème du « retournement », selon le mot

d'André Markowicz¹, évaluée à nouveaux frais ce qui était jusqu'alors tenu pour évident : l'existence des monuments et leur aspiration à l'éternité. Il faut refaire les comptes.

Tvardovski, rédacteur en chef de *Novy Mir*, ne demeura pas seulement célèbre pour sa propre poésie, dont le long poème (поэма) *Valisly Tyorkin* (1942) constitue les pages les plus fameuses², mais surtout pour avoir fait paraître dans sa revue *Une Journée d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne en 1962³. De 1958 et jusqu'à sa démission forcée en 1970, Tvardovski fit de *Novy Mir* un espace de critique du régime tantôt cachée, tantôt plus flagrante, selon une ligne éditoriale avait été entamée dès 1956 avec la publication de *L'Homme ne vit pas seulement de pain* de Vladimir Doudintsev. Tvardovski fait donc figure de héros courageux des débuts de la déstalinisation. Le poème « On broie le socle... » (« Дробится рваный... ») renvoie un reflet volontairement discret de cette période difficile : on révèle la faillibilité du grand Staline, soudain perçu sous un jour nouveau et les valeurs que l'on croyait inébranlables sont alors déboulonnées :

Дробится рваный цоколь монумента,
Взывает сталь отбойных молотков.
Крутой раствор особого цемента
Рассчитан был на тысячи веков.

On broie le socle, déchiré de son monument,
Le burin de fer des marteaux piqueurs appelle, hurle
La solution solidifiée du ciment spécial
avait été conçue pour durer des milliers de siècles.

Пришло так быстро время пересчета,
И так нагляден нынешний урок:
Чрезмерная о вечности забота -
Она, по справедливости, не впрок.

Il est venu si vite, le temps de refaire les comptes,
Et ainsi la leçon à tirer d'aujourd'hui est bien claire :
Trop se soucier de l'éternité –
soyons sincères, c'est avoir la vue courte.

Но как сцепились намертво камня,
Раззять их силой — выдать семь потов.
Чрезмерная забота о забвенье
Немалых тоже требует трудов.

Mais vue la manière dont les pierres s'acharnent à se coller
Les séparer par force c'est suer sang et eau. [l'une à l'autre,
Trop se soucier de l'oubli
Demande là encore des efforts non négligeables.

Все, что на свете сделано руками,
Рукам под силу обратить на слом.
Но дело в том,
Что сам собою камень -
Он не бывает ни добром, ни злом.

Tout ce qui est au monde fabriqué par la main,
La main est capable de le casser.
Mais il demeure que
la pierre en elle-même
n'est jamais ni le bien ni le mal⁴.

¹ André Markowicz propose une traduction en vers, particulièrement dynamique mais éloignée de la lettre et de la forme du poème de Tvardovski, où il rend « Пришло так быстро время пересчета » par « Or, le retournement s'est fait si vite ». Voir Alexandre Tvardovski, « Le socle croule en masse de poussière... » trad. André Markowicz, dans Efim Etkind, *Poésie russe : anthologie du XVIIIe au XXIe siècles*, Paris, la Découverte Maspéro, 1983, p. 150-151.

² Des récits à épisodes, paraissant quotidiennement, racontaient les aventures de Vassili Terkin, petit soldat résistant vaillamment aux Allemands, héros sans gloire ni témoin. Des milliers de lecteurs se prirent à croire à l'existence de Vassili. La suite, *Vassili Terkin dans l'autre monde* (ou « dans l'Au-delà »), écrite entre 1954 et 1958, circula clandestinement avant d'être officiellement publiée en 1963 dans *Novy Mir*. Cet autre monde, c'était la quotidienneté sous Staline, dont le culte révoltait Tvardovski. Voir l'introduction du recueil de Tvardovski, *De par les droits de la mémoire* [1963], trad. Henri Deluy, Paris, Messidor, Révolution, 1989.

³ Alexandre Soljenitsyne dans *Le Chêne et le veau, esquisses de la vie littéraire* (trad. René Marichal, Éditions du Seuil, 1975) restitue la personnalité courageuse de Tvardovski. Voir notamment p. 275.

⁴ Alexandre Tvardovski, « Дробится рваный цоколь монумента... », *Избранные произведения [Izbrannye proizvedeniâ]*, t. I « Стихотворения », Moscou, Художественная литература, 1989-1990, p. 423. Traduction anglaise : « Statue on Sundered Plinth », George Reavey (éd.), *The New Russian poets 1953-1968, An Anthology*, édition bilingue, trad. George Reavey, Calder and Boyars, Londres, 1968, p. 9. Traduction française : Ksenia Fesenko et C. G.

Désormais, plus d'airain ni de marbre, Le lecteur pénètre dans un rude monde de ciment, de béton et de burins d'acier. Tvardovski a débarrassé le monument de ses oripeaux antiques pour le rendre à sa brûlante contemporanéité. Avec détachement et objectivité, le poème, écrit entièrement à la forme impersonnelle, supprimant toute marque de la présence d'un locuteur, décrit l'acte du déboulonnement, dans sa réalité concrète de sueur et de marteaux piqueurs. Contrairement aux autres auteurs évoquant l'iconoclasme ou la destruction des monuments, Tvardovski met ici avant tout l'accent sur la dimension matérielle de cet acte, et sur l'effort physique qu'il représente. D'autres textes pourront montrer le saccage de l'*effigie*, du portrait représentant une personnalité jugée inacceptable ; ici c'est le *socle* qui est l'objet de la destruction, source de la puissance de la statue, lui conférant sa grandiloquence pour la transformer pleinement en monument.

En dépit du silence d'un texte ne révélant jamais qui représente ce monument broyé, le lecteur sait avec certitude qu'il s'agit d'un *Staline*. Tout le contexte enveloppant ce poème le conduit à cette conviction. Le démantèlement des énormes monuments au chef de l'URSS, érigés à travers tout bloc soviétique, constitue l'un des épisodes les plus spectaculaires de la révision du culte de la personnalité du dictateur. Ces monuments, pour la construction desquels tant d'efforts furent déployés, et dont la plupart furent construits dans les années 1950, n'auront finalement connu qu'une très courte existence. Le poème de Tvardovski médite sur l'un de ces déboulonnements. Le poème de Tvardovski datant de 1962, il fut peut-être inspiré par le déboulonnement du *Staline* de Prague (chapitre II, fig.17). Le monument pragois fut retiré par les autorités officielles, mais en secret, et aucune trace de la destruction n'a pu être conservée pour la documenter. La déstalinisation avait beau constituer une réalité, elle n'en fut pas moins dissimulée. Il était interdit d'en parler, d'en conserver des images, ou d'écrire à son propos¹. Cette lourde censure ne connut un bref et très relatif répit qu'en 1962². En mentionnant le socle sans préciser qui il soutient, Tvardovski montre une prudence absolument nécessaire.

Tvardovski songe peut-être plus aussi au démantèlement le plus spectaculaire de tous, celui du *Staline* de Sándor Mikus, qui se dressait à Budapest sur un piédestal en forme de tribune particulière impressionnant (chapitre II, fig.24). La population hongroise, en octobre 1956, lors de l'insurrection de Budapest, renversa le portrait de bronze. De la chute du monument, il demeure quelques photographies célèbres, montrant la tête géante de bronze, reconnaissable à ses énormes moustaches, gisant décapitée, rendue enfin impuissante (fig.12).

¹ Sur cette interdiction draconienne, voir notamment l'édition française de *La paix soit avec vous* de Vassili Grossman chez L'Âge d'homme (*op. cit.*), qui donne en italique tout ce qui fut supprimé par la censure. On constate que la moindre allusion à Staline est systématiquement censurée. Sur le silence qui entourait la destruction du monument à Staline de Prague, voir les essais de Mariusz Szczygieł, « Une preuve d'amour » et « La Victime de l'amour », *Gottland op. cit.*, p. 89-117.

² Les vers de Tvardovski, le poème de Hikmet « Il était de pierre... » (« taştandı tunçtandı...»), celui de Brodsky intitulé « Monument » (« Памятник »), et le récit *La paix soit avec vous* de Vassili Grossman forment une brève anthologie du déboulonnement des monuments staliniens, entre 1961 et 1963. Ces dates resserrées dans le temps doivent attirer l'attention : dès 1963 il redevient presque impossible faire allusion à la déstalinisation.

Ces photographies, dont la force repose sur le contraste entre les échelles de taille, laissent apercevoir des graffitis infâmant inscrites sur les restes du monument¹. Du Staline de bronze, il ne reste que les bottes (fig. 13 et fig. 14), soudées au piédestal, qui disparurent finalement elles aussi, limées par les Hongrois². Les images de la tête ou des bottes, gravées dans la mémoire de l'Occident, constituent comme d'ultimes réponses au sonnet sur « Ozymandias » de Shelley ou de Horace Smith. Le dispositif même des photographies reflète celui des gravures de Piranèse, de Giovanni Francesco Grimaldi et de Füssli (fig. 3 et fig. 4). L'imaginaire du fragment sculpté et de la ruine s'est transmis inconsciemment entre les textes et les images, à la manière d'un phénomène de survivance³.

Les trois derniers vers de Tvardovski (« Но дело в том, / Что сам собою камень - / Он не бывает ни добром, ни злом » ; « Mais il demeure que / la pierre en elle-même / n'est jamais ni le bien ni le mal ») forment une clause apaisée dont se dégage une double interprétation. Tvardovski d'abord rappelle discrètement que peu importe le monument, c'est ici Staline qui est réévalué. Le poème, forcé d'esquiver la question politique, délivre à la place une leçon de bienveillance et de mesure. La pierre que l'on attaque et que l'on déboulonne n'est en elle-même ni mauvaise, ni bonne. Tvardovski se situe aux antipodes d'un imaginaire agressif du bronze. Il rappelle que l'idolâtrie ne dépend pas de l'idole, objet en lui-même est neutre, mais du regard que l'idolâtre pose sur l'image. Il invite alors à se départir de la haine et de la violence envers des symboles qui ne sont pas responsables de l'usage que l'on fait d'eux, et qu'il est donc inutile de détruire. Sous une forme extrêmement succincte, Tvardovski réveille le souvenir de la querelle des images byzantine, qui joua un rôle déterminant dans la culture orthodoxe⁴.

L'expression cruciale « fait, fabriqué à la main » (« сделано руками ») reformule, en le décomposant, l'adjectif рукотворный : « façonné de main d'homme », « artificiel », par opposition à « нерукотворный ». Dans tous les cas « рука », la main, constitue la cellule à partir de laquelle le syntagme se développe. Théophile Gautier, avant Tvardovski, devant le spectacle de Paris dévasté par les Prussiens et les Communards, avait déjà imaginé le

¹ Voir László Beke, « The Demolition of Stalin's Statue in Budapest », dans Sergiusz Michalski (dir.), *L'Art et les révolutions, section 4, Les Iconoclastes, op. cit.*, p. 275-284, et Dario Gamboni, *Destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1997, p. 57-58. Les analyses de Richard Clay sur l'iconoclasme comme modification du signifiant trouvent ici leur pleine application.

² Le Szoborpark de Budapest, dit aussi Memento Park, conçu en 1991 par l'architecte Ákos Eleőd, consiste en espace où sont entreposés un certain nombre de monuments communistes retirés des rues de Budapest après 1989. En rassemblant les symboles de la dictature, et en permettant à tous de les commenter, ce lieu désire laisser se déployer la parole libre de la démocratie. L'une des œuvres les plus célèbres qu'il contient reproduit les fameuses bottes de bronze de Staline (les bottes originales ayant disparues sous les limes des habitants de Budapest). Cette réplique, dressée à l'entrée fut créée en 2006 par Ákos Eleőd. (fig.14)

³ Nous employons ici « survivance » au sens anthropologique du terme, selon les définitions d'Edward Tylor et de Aby Warburg. Il faut néanmoins remarquer que là où les ruines des monuments antiques suscitaient le désespoir (fig.3), celles de l'effigie du dictateur moderne suscite la liesse (fig.13).

⁴ Pour un résumé très clair de la querelle des images, voir les travaux de Marie-José Mondzain, et l'ouvrage de Hans Belting, *La Vraie Image : croire aux images ?*, trad. Jean Torrent, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2007, p. 80 et suivantes.

syntagme « jeune ruine faite de main d'homme¹ » pour rendre compte de son horreur. Chez Gautier, la formule n'a cependant pas le même poids que dans le contexte russe. Le vers de Tvardovski inscrit délibérément son poème dans la tradition orthodoxe, qui vénère particulièrement les images dites « acheiropoïètes » (« нерукотворный »). Le choix d'un syntagme neutre, qui retrouve l'étymologie de cette notion, évite à Tvardovski de prononcer des termes extrêmement chargés, tout en conférant néanmoins une nuance religieuse à son propos. Les images acheiropoïètes, loin d'être de fabrication humaine, possèdent une origine miraculeuse ou céleste, comme la Sainte Face imprimée sur le voile de Véronique, le Mandyion, ou certaines icônes tombées du ciel sans intermédiaire humain². De telles images, créées par Dieu, participe directement du divin. La manière dont elles se manifestent aux hommes apporte la preuve incontestable qu'elles sont habitées d'une présence sacrée véritable. Pour reprendre les termes de Hans Belting, ce sont donc des images plus authentiques et plus vraies que toutes les autres. Une longue tradition poétique s'est cristallisée en Russie autour du terme « нерукотворный » qui est précisément utilisé pour faire l'éloge de certains monuments. Ainsi le monument de Falconet apparaît exceptionnel par son piédestal, constitué par d'un monolithe gigantesque constituant une image acheiropoïète³. C'est en ces termes que Vassili Rouban (1742-1795) en faisait l'éloge en 1782 au moment de l'inauguration du monument. Rouban ne disait rien de l'effigie, mais il soulignait que le mégalithe, offert par Dieu, et s'animant par prodige pour venir à Saint-Pétersbourg⁴, était ontologiquement supérieur à tous les monuments jamais créés par l'homme :

Колосс Родосский, свой смири прегордый вид,
И, Нильских здания высоких пирамид,
Престаньте более считаться чудесами:
Вы смертных бранными соделаны руками.
Нерукотворная здесь русская гора,
Вняв гласу Божию из уст Екатерины,
Прешла во град Петров, чрез Невские пучины
И пала под стопы Великого Петра.

Ô colosse rhodien, ravale ton aspect orgueilleux
et vous, hautes fabriques des pyramides du Nil
cessez désormais de passer pour des prodiges :
vous fûtes faites par de périssables mains humaines.
Le mont russe que voici ne doit rien aux mains d'homme :
oyant la voix de Dieu parlant par la bouche de Catherine
il vint à Pétrograd par les abîmes de la Néva
et tomba aux pieds de Pierre le Grand⁵.

¹ Théophile Gautier, *Le Siège de Paris* [1971], *op. cit.*, p. 338.

² Hans Belting rapporte la notion d'« image acheiropoïète » au contexte de la polémique de Paul avec les Éphésiens. L'adjectif « αχειροποίητος » – que le russe « нерукотворный » traduit littéralement – s'applique d'abord exclusivement au corps transfiguré du Christ après la résurrection, corps qui montre de Dieu la seule image « non faite de main d'homme ». On le rencontre dans les épîtres de Paul aux Corinthiens et chez Marc (Mc 14, 58). Avec le temps, « acheiropoïète » en est venu à désigner une catégorie spéciale d'images que leur généalogie miraculeuse oppose ontologiquement aux images ordinaires. Voir *La Vraie image*, *op. cit.* p. 84-103.

³ En réponse à l'appel de l'Impératrice Catherine, un paysan signala l'existence d'une montagne de granit, sur laquelle, d'après lui, Pierre le Grand avait coutume de monter. Ce roc, frappé par la foudre durant un orage, et surnommé la « Pierre-tonnerre » (« Гром-камень »), était objet de superstitions le rattachant à la tradition des bétyles, ces pierres sacrées – souvent des météorites tombées du ciel – considérées comme des demeures divines.

⁴ Étant donné que le rocher pesait plus d'une tonne, son transport en 1770 fut particulièrement difficile, et put faire figure de miracle. On organisa un concours pour trouver une solution, et on adopta la proposition du Comte Marin Carhuri di Cefalonia qui publia en 1777 à Paris un mémoire sur l'évènement. Pour tous ces détails concrets sur le rocher voir Ettore Lo Gatto, *Le Mythe de Saint-Pétersbourg, histoire, légende, poésie* [1960], trad. Christine Ginoux et Alice Ryckmans, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2003, p. 121-122.

⁵ L'épigraphe de Vassili Rouban est citée en annexe par Louis Martinez dans son édition des *Poésies* de Pouchkine, *op. cit.* p. 302. Pouchkine lui-même, dans « Le Cavalier d'airain », indique qu'il a emprunté sa description du monument de Falconet à Mickiewicz, et que déjà le Polonais s'était inspiré de Rouban.

C'est bien du vers de Rouban (« Вы смертных бранными соделаны руками ») que provient la formule de Tvardovski « сделано руками ». Cette transmission s'est peut-être accomplie par la truchement de Pouchkine qui s'empare de l'adjectif « нерукотворный » au moment de reprendre à son compte la fameuse ode horacienne : « Я памятник себе воздвиг нерукотворный » (« Je m'érige à moi-même un monument qui n'est pas fait de main d'homme »).

Socle pour socle. Le socle de ciment sur lequel reposait le monument à Staline n'est en rien égal à l'impérissable rocher mythique, à la Pierre-tonnerre soutenant Pierre le Grand. L'adjectif « нерукотворный », qui hante silencieusement les vers de Tvardovski sans être prononcé, rappelle que le monument à Staline n'est ni un monument miraculeux, envoyé par Dieu aux hommes et aspirant de droit à l'éternité, ni le monument de mots inventé par Pouchkine, monument que son immatérialité rend invulnérable. L'immortalité lui est interdite. Les petits calculs des hommes pour fabriquer du béton armé n'égalent pas les mystères des œuvres divines. Les monuments produits par les hommes ne sont que trop périssables, aussi mortels et éphémères que les mains qui les construisent. De telles images partagent les imperfections de leurs créateurs dérisoires et comme eux, sont destinées à retourner à la poussière.

Calmement, raisonnablement, sans manifester d'angoisse, le poème tire sa leçon du spectacle du déboulonnement pour réduire en l'homme les désirs qui tendent violemment vers les extrêmes. Il ne sert à rien ni de souhaiter l'immortalité (désir immodéré et impossible) – et Tvardovski se dégage alors de toute la tradition déployée dans le sillage d'Horace – ni de tenter de provoquer volontairement l'oubli. La *damnatio memoriae* concertée exige un énorme travail très pénible alors que l'effacement naturel viendra bien assez tôt. L'entreprise monumentale et l'iconoclasme se retrouvent chacun invalidés. La réévaluation annoncée se manifeste donc aussi par une redéfinition, complètement inédite, du monument en termes d'efforts déployés inutilement. Pour la première fois peut-être dans la littérature du monument, la logique forcenée du tout ou rien, opposant éternité contre oubli absolu, est abandonnée.

« La pierre en elle-même n'est jamais ni le bien, ni le mal » : c'est le héros représenté qui porte le crime. Tvardovski annonce que vient toujours un temps de retournement – temps où l'on réévalue les valeurs des fondements, temps où l'on réexamine les héros qui en étaient les supports. La déstalinisation apparaît comme l'un de ces retournements, et de même la

chute de l'URSS qui entraîne à son tour le déboulonnement des monuments¹, de même aussi en France l'avènement du régime de Vichy, qui jette à bas les effigies parsemant les rues et les carrefours. Les grands hommes de la III^e République sont réévalués. Sous prétexte d'en récupérer le bronze, seront fondus nombre de monuments honorant des personnalités dont les idées ne cadrent guère avec la propagande de la Révolution nationale². En 1942, le photographe Pierre Jahan parviendra à capturer sur pellicule cette entreprise de démolition (fig. 15 et fig. 16)³.

Le « temps du retournement » s'inscrit profondément dans l'évolution des sociétés occidentales. Chacune est acculée à réévaluer l'héroïsme. Progressivement la poésie prend ses distances quant à la définition traditionnelle de cette catégorie, héritée de l'antiquité, et transmise d'âge en âge. Les derniers vers d'un poème « À Apollon » de Zbigniew Herbert se brisent en découvrant les mensonges de l'Iliade. Le désarroi s'associe alors à l'image du socle vide et du monument disparu :

mylne są wróżby poezji
wszystko było inaczej

inny był pożar poematu
inny był pożar miasta
Bohaterowie nie wrócili z wyprawy
Nie było bohaterów
ocaleli niegodni

szukam posągu
zatopionego w młodości

pozostał tylko pusty cokół –
ślad dłoni szukającej kształtu

les présages de la poésie sont erronés
tout se passa différemment

autre fut l'incendie du poème
autre fut l'incendie de la ville
les héros ne revinrent pas de l'expédition
il n'y avait pas de héros
les survivants étaient indignes

je cherche une statue
noyée dans ma jeunesse

il n'est resté qu'un socle vide –
la trace d'une paume cherchant forme⁴

Les textes du retournement sont le plus souvent dénués de la modération dont fait preuve Tvardovski ou de la fragilité avouée par Herbert. Ils se donnent volontiers à lire comme l'expression directe d'une colère chargée de mépris. La vulnérabilité matérielle du monument engage un cercle de violence. La possibilité de détruire le monument entraîne indirectement, le besoin de l'abattre. Le caractère périssable de l'image périssable fait naître la suspicion envers ce que celle-ci représente, et elle perd toute prétention au Vrai. Le monument déchoit ontologiquement et il apparaît soudain comme pétri de mensonge – tant par ce qu'il

¹ Sur le devenir des monuments à Lénine, voir le film documentaire, réalisé en 1991 à partir de documents rares, de Laura Mulvey et Mark Lewis, *Disgraced Monuments*, et montrant notamment le « Musée temporaire de l'art totalitaire », constitué dans un parc de Moscou. Voir les explications de la cinéaste dans Laura Mulvey, « Reflections on Disgraced Monuments », dans Neil Leach (dir.), *Architecture and Revolution, Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*, Londres et New York, Routledge, 1999, p. 219-227.

² Voir Yves Bizardel, « Les Statues parisiennes fondues sous l'occupation, 1940-1944 », *La Gazette des Beaux-Arts*, mars 1974, p. 129-152. Voir aussi Pierre Jahan, « La Mort et les statues, décembre 1941 », *Ibid.*, p. 153-156.

³ En 1946, Jean Cocteau rédigea des épigrammes, comme des « cartons de cinéma muet » pour accompagner ces photographies qui forment ce qu'il considère comme un album de poèmes. L'ensemble sera publié sous le titre *La Mort et les statues*, Seghers, 1977.

⁴ Zbigniew Herbert, « Do Apollina » [« À Apollon »], *Corde de Lumière* [1956], *Œuvres poétiques complètes*, t. I, édition citée, p. 48-49.

CHAPITRE IV

représente que dans la manière dont il l'incarne. L'image fausse suscite la colère et appelle la destruction.

Surgit un nouveau rapport au monument, en contradiction frontale avec celui défini par le projet monumental : suspicion rejet, refus de se laisser subjugué et de lui rendre hommage, désir au contraire de le renverser ou de l'humilier. Le texte, et plus particulièrement le poème, devient le lieu où affirmer la fureur, et où accomplir symboliquement une démolition souvent impossible à effectuer dans l'espace réel. Le réexamen du héros conduit au déchaînement d'un iconoclasme textuel.

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

Refuser le monument

Pour être efficace, l'entreprise monumentale exige une adhésion inconditionnelle du regardeur au monument, une soumission pleine de respect, une obéissance et une fidélité – prétentions démesurées que l'épreuve du réel vient contredire à chaque instant. La rencontre avec le monument conduit en effet moins souvent le regardeur à l'acceptation docile et déférente qu'à la rebuffade. Le regardeur refuse opiniâtrement de faire ce à quoi le monument prétend le contraindre, c'est-à-dire prêter un serment d'allégeance à toutes les figures et formes d'autorité qui régissent une société hiérarchisée.

La littérature ne porte pas seulement trace de ce refus, elle est l'un des espaces où s'élabore dynamiquement l'insurrection contre les monuments. La Révolution française, en brisant portraits de rois et images des saints, inaugure une ère du refus et de la suspicion. Dès l'orée du XIX^e siècle surgissent les prémises d'une indocilité envers les monuments et avec le temps cette résistance va en s'amplifiant et se généralisant peu à peu au cours du XX^e siècle¹. Tantôt le texte observe le monument à distance avec méfiance et mépris, tantôt il déploie une ironie corrosive, tantôt il hurle sa colère et sa haine dans des poèmes en forme d'explosion. La littérature rend alors à la « rencontre » avec le monument son acception originelle de combat singulier, de duel, d'affrontement. Le monument et son regardeur sont devenus des antagonistes.

Un poème énonce sans fard ce refus. Il s'agit d'un texte de Carl Sandburg datant de 1916 :

Ready to Kill

Ten minutes now I have been looking at this.
I have gone by here before and wondered about it.
This is the bronze memorial of a famous general
Riding horseback with a flag and a sword and a
revolver on him.
I want to smash the whole thing into a pile of junk
to be hauled away to the scrap yard.

Prêt à tuer

Ça fait maintenant dix minutes que je regarde ça.
Je suis déjà venu ici, et j'y ai réfléchi.
C'est le mémorial en bronze d'un général célèbre
À cheval, transportant avec lui un drapeau et une épée et
un pistolet.
Je voudrais écraser ce machin-là tout entier, en faire un
tas de déchets bons à envoyer chez le ferrailleur².

Le poème reprend la situation élémentaire de la rencontre entre un passant et une sculpture, mais un renversement crucial se produit : désormais le regardeur ne subit plus l'ascendant du

¹ Au XIX^e siècle, Jules Vallès est l'un des premiers à se révolter, non contre des hommages sculptés ponctuels, contre tous les monuments en tant que tels, comme l'attestent d'innombrables remarques parsemant ses œuvres. Pour une synthèse sur la haine de Vallès envers les monuments voir le chapitre « Statues du commandeur » dans le livre de Corinne Saminadayar-Perrin, *Modernités à l'antique : parcours vallésiens*, Honoré Champion, 1999, p. 251-272. En 1895, Verhaeren continue cet élan, notamment dans certaines *ekphrasis des Villes tentaculaires*.

² Carl Sandburg, « Ready to Kill », *Chicago Poems* [1916], *The Complete Collected Poems*, op. cit., p. 28-29. Traduction française : C.G. Pour une autre traduction, voir *Chicago Poems*, trad. Thierry Gillybœuf, op. cit., p. 151-153.

monument, qui représente en l'occurrence un général de bronze en train de charger. L'admiration respectueuse se change soudain en indignation. L'existence du monument est devenue un scandale. Le refus indigné devient le noyau à partir duquel se renouvelle le rapport aux monuments.

Face aux monuments, le regardeur récalcitrant pousse des cris de protestation. Le corpus du refus du monument est avant tout un corpus de la colère, chargé d'affects, captant les fureurs et les emportements d'une époque, les travaillant pour en imiter les élans. Il y va d'un refus de l'individu d'acquiescer passivement à l'ordre du monde. Il n'accepte plus d'être figé dans une fonction sociale déterminée. Ce regardeur récalcitrant prétend alors montrer à la foule combien elle se fourvoie et s'égare dans le choix des figures qu'elle respecte. Cette indignation est donc un affect social : elle se déchaîne à la fois contre la société et au nom de cette société, pour la transformer. La colère du sujet singulier aspire à acquérir une dimension plurielle, elle veut fait advenir le nous. Selon l'expression du sociologue Michel Maffesoli, « la colère est l'élément majeur de l'être-ensemble affectuel¹ ». Les textes de la colère aspirent à abroger l'étanchéité de l'écriture et du monde. Ils instaurent une littérature qui veut avoir une prise directe sur la vie. Ainsi la colère apparaît comme le ferment du changement – Michelet ne croyait-il pas au « génie colérique de la Révolution² », et ne faisait-il pas de la colère le moteur de l'histoire ? Alain, dans la section de ses *Éléments de philosophie* (1916) intitulée « De la colère », écrit alors : « La colère est signe que l'on improvise, que l'on dit quelque chose de nouveau dont on ne voit pas les suites³ ». Elle accompagne la vraie improvisation, elle permet d'oser en libérant les possibles et en étayant le courage⁴. La vertu de cet affect réside donc en son inventivité, en sa capacité de reconfigurer l'état des choses, essartant de manière brouillonne, au hasard, des voies inconnues. Elle permet de débayer la société des obstacles qui l'encombrent, et si elle n'instaure pas encore à proprement parler un nouvel état du monde, elle forme le prélude essentiel au renouvellement, elle regarde en aval, vers l'avenir. Cette ouverture essentielle se retrouve dans les grands poèmes de la colère contre le monument, et notamment chez des auteurs romantiques, tels Mickiewicz et Hugo, mais aussi chez Carl Sandburg.

Le regardeur en colère contre le monument retrouve la véhémence des prophètes de l'Ancien Testament, leurs éclats, leurs gestes violents qui fracassent. Comme eux, il tend à se faire iconoclaste, pour mieux pourfendre les idoles de la société où il vit : effigies de tyrans, hommages violents rendus à des soldats qui ne sont que des héros erronés, portraits de

¹ Michel Maffesoli « Nigra sed pulchra » dans François Bon et Michel Maffesoli, *La Colère*, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 57.

² Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française* [1847, 1868], t. I, Paris, A. Le Vasseur, 1880, p. 192.

³ Alain, *Éléments de philosophie* [1916], Gallimard, coll. « Tel », 1941, p. 259. Cité par Jean-François Louette, « Foin de la littérature » dans Martine Boyer-Weinmann et Jean-Pierre Martin (dir.), *Colères d'écrivain*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 31.

⁴ Alain, dans les *Éléments de philosophie*, *op. cit.*, p. 258-260, comme on pouvait s'y attendre se méfie de la colère. Néanmoins il fait de cet affect un « espoir de soulagement » qui nous délie s'il « tourne à l'action ». Selon lui, il y a colère quand on agit « sans savoir exactement ce que l'on peut faire », et il conclut « agir malgré la peur, c'est peut-être la colère même ».

notables objets. De ces idoles, on donnera alors provisoirement une définition très simple : elles sont des images vénérées à tort. Aux yeux intransigeants des regardeurs récalcitrants, il n'y a pas de monuments innocents. Il y va toujours d'un mensonge, d'un crime, d'une faute ou d'une erreur. Cette première définition de l'idole doit être immédiatement complétée par une remarque de la philosophe Marie-José Mondzain, qui s'est penchée sur le rapport aux images, et qui est l'une des spécialistes actuelles les plus aiguës de l'icône et de l'iconoclasme byzantin : « l'idole doit être détruite. Je dirais volontiers que la définition de l'idole n'est autre que celle d'une image qu'il faut tuer¹ ». Le courroux contre les monuments les transforme tous en idoles à détruire.

Cet iconoclasme se fait ici textuel. Les mots furieux remplacent les gestes de destruction qui auraient été accomplis dans le monde empirique. Un tel iconoclasme se nourrit de manière plus ou moins avouée de l'imaginaire religieux qui se trouve à sa racine. Les gestes du pourfendeur d'idoles sociales s'apparente à ceux des Byzantins, des Puritains et protestants briseurs d'images, et à ceux des Révolutionnaires de 1792. Et pourtant, la culpabilité des images à détruire ici n'est pas à proprement parler religieuse. Elle ne s'abreuve pas non plus à la source platonicienne. C'est une culpabilité sociale, politique et éthique, à laquelle les monuments ajoutent souvent le crime de la laideur.

A. Pourfendre les idoles de la société

1. Colère contre les monuments aux tyrans : attendre la chute des despotes

Entre 1820 et 1831, Adam Mickiewicz rédige *Les Aïeux*, long poème dramatique de la lutte héroïque collective contre l'envahisseur, en réaction à l'occupation de la Pologne par l'Empire russe. Démantelée à la fin du XVIII^e siècle, brièvement ressuscitée en 1807 par Napoléon, la Pologne retombe entre les mains des Russes en 1815, lors de la chute de l'Empereur français. Le tsar Alexandre I^{er} est alors proclamé roi de Pologne, terrible humiliation pour les Polonais. Mickiewicz propose une lecture messianique de l'histoire de son pays : la Pologne, qui subit un martyr analogue à celui de Jésus en croix, est le Christ des nations². Sous la plume du poète le pouvoir absolu est assimilé au Mal. Avec *Les Aïeux*, se fondent en Pologne romantisme et nationalisme. Ce brandon de révolte accomplit la synthèse de toute une culture, et fixe l'identité polonaise. Dès sa publication à Paris en 1832, le poème dramatique fut interdit en Russie comme en Pologne et il demeura censuré sur la terre natale de son auteur durant plus d'un siècle³. Le texte des *Aïeux* conte l'histoire de la période

¹ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Editions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996, p. 227.

² Voir Anna Fialkiewicz-Saignes, « Kordian, un roman de Juliusz Slowacki » dans Bernard Franco, *Le Héros et l'histoire dans le théâtre romantique*, Honoré Champion, 1999, p. 146-147.

³ En janvier 1968, *Les Aïeux* furent joués au théâtre national de Varsovie, et la censure intervint rapidement pour en limiter l'audience auprès des étudiants. On demanda au metteur en scène de remettre un rapport sur les réactions du public. À la onzième représentation, la pièce fut interdite pour de bon. Les étudiants enflammés, qui ce soir-là constituaient la majorité du public, se mirent en marche vers le monument à Adam Mickiewicz en

révolutionnaire de 1822 et 1823, durant laquelle Mickiewicz, exilé, vécut en Lituanie. Le titre renvoie au nom lithuanien du jour des morts, la « fête des Aïeux », durant laquelle on célèbre les trépassés au cours d'un grand banquet nocturne où sont invoqués les esprits. À son tour, Mickiewicz suscite des « revenants », et dit par leurs lèvres ses propres expériences sentimentales et patriotiques¹. Aux vers des première, deuxième et quatrième parties, écrites au début des années 1820, le poète ajoute dix ans après une troisième partie fulgurante sous titrée « Ustęp » (c'est-à-dire le fragment, le passage, l'épisode), rédigée en réaction à l'écrasement par les Russes du Soulèvement national polonais de novembre 1830. Pendant celui-ci, les Polonais tentèrent de reprendre la liberté les armes à la main, et échouèrent dans leur tentative d'attentat contre le frère du tsar². Cette troisième partie, faite de fragments inachevés et déliés les uns des autres, mêlant fantastique et réalisme, tragique et comique, constitue une révolution formelle dans l'histoire de la littérature polonaise. On y trouve un « fragment » intitulé « La Statue de Pierre le Grand », où la colère contre le monument gronde pour dire la détestation de l'opresseur russe. Ce morceau de poème, innervé par la colère, constitue un fleuron de l'iconoclasme textuel, et se substitue au déboulonnement du monument du tsar, en attendant que ce dernier tombe et que soient libérés ceux qu'il opprime.

Après une introduction de quinze vers dressant le décor, ce « fragment » prend la forme d'un discours chuchoté entre deux poètes, amis blottis dans la nuit aux pieds du monument de Falconet à Saint-Petersbourg. Le premier geste de révolte qu'accomplit alors ce texte, c'est de prétendre se déployer en un lieu qui signifie à lui seul la sédition contre le tsar. C'est en effet sous la statue de *Pierre le Grand* que de jeunes officiers, en décembre 1825, à la mort d'Alexandre I^{er}, tentèrent un coup d'état : ils profitèrent de l'interrègne pour exiger de Nicolas I^{er} une constitution et l'abolition du servage. Ces « Décembristes » furent écrasés dans le sang. Par son poème, Mickiewicz rejoint les insurgés. Un siècle plus tard, en 1925, Mandelstam, alors qu'il rédige *Le Timbre égyptien*, se souvient encore que l'élection de ce lieu vaut révolte, et il écrit mystérieusement : « Seuls les anormaux insistaient pour avoir des rendez-vous près du Cavalier de bronze » (« Только сумасшедшие набивались на радеву у Медного Всадника³ »). Il suffit de se tenir au pied du monument pour devenir un factieux risquant l'arrestation. Deux poètes, amis unis par une tendre affection, se tiennent donc blottis à l'ombre du tsar d'airain. Dans celui qui est Polonais, « victime inconnue / de l'oppression du tsar », il est aisé de reconnaître une figure de l'auteur. L'autre est le « chantre de la nation

criant « Indépendance sans censure » et « Nous voulons plus de représentations ». La police intervint brutalement. Cet épisode, qui mit le feu aux poudres, déclencha la vaste crise politique et sociale de mars 1968.

¹ Voir Victor Arminjon, *Pouchkine et Pierre le Grand*, Paris, Librairie des cinq continents, 1971, p. 163.

² Voir Maria Korytowska, « *Kordian* par Juliusz Slowacki », dans Bernard Franco, *Le Héros et l'histoire*, op.cit., p. 169-190. L'auteur pose des jalons très clairs permettant de comprendre l'histoire de la Pologne des années 1830. Elle fait de l'échec du soulèvement l'acte de naissance d'une conscience nationale polonaise.

³ Ossip Mandelstam, *Египетская марка, Собрание сочинений*, éd. Gleb Struve et Boris Filipow-Filistinsky, New York, Chekov Publishing House of the East European Fund, Inc, 1955, p. 171. Traduction française : *Le Timbre égyptien*, Arles, Actes Sud, trad. Évelyne Amoursky, 1995, p. 22. Claude Levenson préfère traduire pour les éditions d'el'Âge d'homme : « Seuls les cinglés se donnaient rendez-vous près du Cavalier de Bronze ou de la Colonne d'Alexandre » (p. 24).

russe¹ ». Peut-être est-ce Pouchkine, qu'une amitié véritable liait alors à Mickiewicz, mais qui, exilé, ne put participer à la révolte des Décembristes, alors que ses sympathies l'y auraient incité. Peut-être est-ce le poète Ryleïev, qui participa bel et bien à l'insurrection de 1825, ce qui lui valut d'être pendu, une pancarte proclamant « régicide » sur la poitrine. Peut-être enfin, selon l'hypothèse de Victor Arminjon qui scrute ces vers, est-ce une incarnation de l'idée de « Poète russe », amalgamant Pouchkine, Ryleïev, Bestoujev exilé en Sibérie, et Viazemskii, frères d'armes et de poésie de Mickiewicz qui leur avait dédié son texte « Aux amis de Moscou » achevant *Les Aïeux*². Le « chantre de la nation russe » fait pour son compagnon polonais l'exégèse du plus célèbre monument de Saint-Pétersbourg, *Le Pierre le Grand* de Falconet, mauvais portrait d'un mauvais monarque :

Pierwszemu z carów, co te zrobił cuda,
 Druga carowa pamiętnik stawiała.
 Już car odlany w kształcie wielkoluda
 Siadł na brązowym grzbiecie bucefała
 miejsca czekał, gdzie by wjechał konno.
 Lecz Piotr na własnej ziemi stać nie może.
 W ojczyźnie jemu nie dosyć przestronno,
 Po grunt dla niego posłano za morze.
 Posłano wyrwać z finlandzkich nadbrzeży
 Wzgórek granitu; ten na Pani słowo
 Płynie po morzu i po lądzie bieży,
 I w mieście pada na wznak przed carową.
 Już wzgórek gotów; leci car miedziany,
 Car knutowładny w todze Rzymianina,
 Wskakuje rumak na granitu ściany,
 Staje na brzegu i w górę się wspina.

On doit cette statue à Catherine Deux
 Pour le premier des tsars, auteur de fabuleux
 Travaux. Déjà du tsar la forme colossale
 En bronze était coulée, assis sur Bucéphale,
 Pour entrer à cheval il cherchait un endroit ;
 Sur la terre natale il était à l'étroit.
 Pierre ne trouvant pas la patrie assez grande,
 C'est au-delà des mers, des côtes de Finlande,
 Qu'on tira pour son socle un tertre de granit ;
 Il vogua sur les flots puis sur la terre on fit,
 Par ordre souverain courir cette colline
 Qui vint se renverser aux pieds de la tsarine.
 Le maître tout-puissant du knout, le tsar d'airain,
 Sur le tertre prêt saute en toge de Romain ;
 Au bord du rocher il s'élançait dans la nue,
 Sur les murs de granit son destrier se rue.

Stigmatiser la présence du piédestal, c'est attaquer une verticalité odieuse, c'est refuser le pouvoir absolu dont ce monument est le signe, c'est inciter à la révolte. En 1857, dans « La Révolution », Victor Hugo montre que le portrait sculpté d'un monarque juché sur un piédestal représente ce monarque en train d'écraser son peuple. Ici, Mickiewicz le comprend avant lui.

Dans le récit de la création de la statue, l'auteur fait l'économie de la figure de Falconet. C'est la statue elle-même qui remplace le sculpteur, et s'érige en monument, par ses propres soins, en s'emparant d'un socle. Le tsar de bronze qui accumule toutes les fonctions, à la fois modèle, effigie et créateur, offre une image du pouvoir autocrate. Cette confusion délibérée du représenté et du représentant constitue une stratégie récurrente d'iconoclasme textuel. Sous la plume de Mickiewicz, le gigantesque socle-colline de Falconet devient une portion du sol de Finlande, que Pierre le Grand avide fait transporter à Saint-Pétersbourg afin

¹ Adam Mickiewicz, *Dziady : poema*. [1832, Paris], *Dramaty, Dzieła* t. III, Varsovie, Czytelnik, 1995, p. 280-283. Traduction française : *Les Aïeux : poème*, trad. Robert Bourgeois, Montricher, Les Éditions noir sur blanc, coll. « La Librairie polonaise », 1998, p. 309-311. Pour une autre traduction, non rimée, voir *Les Aïeux, poème*, trad. Jacques Donhuy et Michel Masłowski, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 325-327.

² Voir Victor Arminjon, *Pouchkine et Pierre le Grand*, *op. cit.*, p. 168.

de l'annexer et la russifier. À travers cette conquête le poète reproche à la Russie l'assujettissement de la Pologne¹.

Chez Mickiewicz, le piédestal de Pierre le Grand ne constitue pas une terre amorphe mais se dote d'agressivité. Son arrivée à Saint-Pétersbourg s'apparente à une attaque du territoire, ce que la traduction de Jacques Donguy et Michel Masłowski laisse entendre : « Une colline de granit, qui sur l'ordre de la tsarine, / A fendu les vagues de la mer, et a marché sur la terre / Pour s'abattre dans la ville aux pieds de la souveraine » (« ten na Pani słowo / Płynie po morzu i po łądzie bieży, / I w mieście pada na wznak przed carową »). Deux attaques se superposent et se complètent : le rocher s'élanche sur Saint-Pétersbourg, le tsar se précipite sur le rocher et le piétine. Il n'y a rien que le tsar ou la tsarine n'asservissent à leur pouvoir, et jusqu'à ce rocher qui devant eux tombe par terre, entre prosternation et trépas, comme l'indique le verbe « pada » (« padać »), et se couche servilement sur le dos (« na wznak »). Mickiewicz – qui signale dans une note désinvolte : « Ce vers est repris d'un poète russe dont j'ai oublié le nom² » – réécrit ici trois vers de la fameuse épigraphe de Rouban évoquant le transport du piédestal :

Вняв гласу Божию из уст Екатерины,
Прешла во град Петров, чрез Невские пучины
И пала под стопы Великого Петра.

oyant la voix de Dieu parlant par la bouche de Catherine
[le rocher] vint à Pétrograd par les abîmes de la Néva
et tomba aux pieds de Pierre le Grand³.

La version polonaise ne mentionne plus Dieu. Les tsars se sont substitués à lui et seule « Madame la tsarine » donne des ordres. Désormais, pour Mickiewicz, l'animation du rocher ne se produit plus par miracle divin, mais par pur assujettissement à un pouvoir autocratique tout-puissant.

L'iconoclasme textuel de Mickiewicz ne se contente pas de jucher Pierre sur son piédestal pour mieux l'en faire descendre. Il prend la forme d'une sémioclastie, pervertissant l'opération de signification du monument, la *semiosis*. Pour ce faire, Mickiewicz passe par une comparaison des portraits équestres du monarque russe et du *Marc Aurèle*, dressé sur le Capitole, pour les opposer terme à terme :

„Nie w tej postawie świeci w starym Rzymie
Kochanek ludów, ów Marek Aureli,
Który tam naprzód rozślawił swe imię,
Że wygnał szpiegów i donosicieli:
A kiedy zdzierców domowych poskromił,

« Tout autre était le port de Rome, et la splendeur
De Marc-Aurèle qui, bannissant délateurs
Et mouchards, s'était fait un nom glorieux d'emblée.
Tous les peuples l'aimaient. Une fois extirpés
Sous lui les exactions, quand il l'eut emporté

¹ Cette transformation du piédestal de granit en une terre supplémentaire confirme la justesse des analyses d'Étienne Jollet qui montre que vers la fin du XVIII^e siècle, les notions de sol et de territoire nationaux prenant consistance, on imagine que la statue et son piédestal sont extraits du sol national pour incarner ce dernier. Étienne Jollet, « La valeur narrative du sol dans la sculpture française du XVIII^e siècle » dans Marianne Barrucand (dir.), *Arts et culture, une vision méridionale*, op. cit., p. 25-34. Un siècle plus tard, une telle conception du piédestal comme sol national et territoire travaille dans « Bronze » de Carl Sandburg.

² Adam Mickiewicz, *Les Aïeux* : poème, op. cit., p. 354.

³ L'épigraphe de Vassili Rouban, diplomate et homme de lettres de la fin du XVIII^e siècle, est citée en annexe par Louis Martinez dans son édition des *Poésies* de Pouchkine, op. cit., p. 302. Pouchkine lui-même, dans « Le Cavalier d'airain », indique qu'il a emprunté sa description du monument de Falconet à Mickiewicz, et que déjà le Polonais s'était inspiré de Rouban.

Gdy nad brzegami Renu i Patolu
 Hordy najezdców barbarzyńskich zgromił,
 Do spokojnego wraca Kapitolu.
 Piękne, szlachetne, łagodne ma czoło,
 Na czole błyszczy myśl o szczęściu państwa;
 Rękę poważnie wznosił, jak gdyby wkoło
 Miał błogosławić tłum swego poddaństwa,
 A drugą rękę opuścił na wodze,
 Rumaka swego zapędy ukraca.
 Zgadniesz, że mnogi lud tam stał na drodze
 I krzyczał: „Cesarz, ojciec nasz powraca!”
 Cesarz chciał z wolna jechać między tłokiem,
 Wszystkich ojcowskim udarować okiem.
 Koń wzdyma grzywę, żarem z oczu świeci,
 Lecz zna, że wiezie najmilszego z gości,
 Że wiezie ojca milijonom dzieci,
 I sam hamuje ogień swej żywości;
 Dzieci przyść blisko, ojca widzieć mogą.
 Koń równym krokiem, równą stąpa drogą:
 Zgadniesz, że dojdzie do nieśmiertelności!

„Car Piotr wypuścił rumakowi wodze,
 Widać, że leciał tratując po drodze,
 Od razu wskoczył aż na sam brzeg skały.
 Już koń szalony wznosił w górę kopyta,
 Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta,
 Zgadniesz, że spadnie i pryśnie w kawały.

Sur les envahisseurs barbares, écrasé
 Leurs hordes sur les bords du Rhin et du Pactole,
 Il put regagner son paisible Capitole.
 Son beau front, quand il songe au bonheur de l'Etat,
 S'éclaire, noble et doux, digne, levant le bras,
 Il bénit ses sujets, peut-être ; sur les rênes
 Repose l'autre main, du coursier il refrène
 Les élans. Sur sa route une foule se tient,
 Qui crie, on le croirait : « Notre père revient,
 C'est l'empereur ! » Et lui voudrait, dans cette presse,
 D'un regard paternel, en allant lentement,
 À chacun faire don. Le bouillant cheval dresse,
 L'œil en feu, la crinière, il porte cependant
 Des hôtes le plus cher, il le sait bien, un père
 Pour des millions d'enfants ; de lui-même il tempère
 Sa fougue et chaque enfant peut de près regarder
 Son père qui sans heurts, d'une harmonieuse allure,
 Accède, on le devine, à l'immortalité.

« Le tsar Pierre a lâché la bride à sa monture,
 Sur son passage il a, c'est clair, écrasé tout
 Puis bondit jusqu'au bord du roc. Le cheval fou
 Lève en l'air les sabots, sans que le tsar l'arrête,
 Il prend le mors aux dents, on voit bien qu'il s'apprête
 À se briser vite en mille morceaux.

Le poète choisit délibérément de lire le *Pierre le Grand* à rebours des intentions de Falconet. La correspondance de ce dernier avec Diderot ne laisse en effet aucun doute sur la signification du monument : il représente un monarque éclairé, un philosophe surmontant le rocher de l'obscurantisme, image « du créateur, du législateur, du bienfaiteur de son pays¹ ». Mickiewicz attribue ces nobles qualités à Marc-Aurèle qui apparaît, dans ces vers, nimbé de la splendeur des véritables héros : il brille (« świeci »). Mickiewicz donc montre ici une malveillance non dénuée d'humour, car ce *Marc-Aurèle* constituait la bête noire de Falconet qui l'avait abondamment critiqué dans ses *Observations sur la statue de Marc Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux-arts* (1773). De Marc-Aurèle, qui pose la main sur les rênes, Mickiewicz dit que « du coursier il refrène / Les élans » (« Rumaka swego zapędy ukraca ») tandis que de l'autre côté « Le tsar Pierre a lâché la bride à sa monture » (« Car Piotr wypuścił rumakowi wodze »). À la noble entreprise de Falconet, Mickiewicz oppose la cavalcade folle d'une statue détruisant tout sur son passage et s'apprêtant elle-même à tomber en morceaux. L'incartade du cheval du tsar suffit à faire de ce dernier un mauvais monarque, incapable de gouverner. Dans l'iconographie traditionnelle, le chef, représenté à cheval, montre en maîtrisant sa monture qu'il possède les justes qualités lui permettant de commander à un pays. Le cheval cabré de Falconet rompait ces codes de la représentation en usage depuis des millénaires. Avec mauvaise foi, Mickiewicz précise en note : « La statue équestre colossale de Pierre sculptée par Falconet et celle de Marc Aurèle, qui se trouve aujourd'hui à

¹ Lettre du 26 février 1767 de Maurice-Étienne Falconet à Denis Diderot, dans Denis Diderot, *Œuvres complètes*, t. VII, *op. cit.*, p. 492.

Rome sur le Capitole, sont ici décrites fidèlement¹ ». Ces vers sont certes de parti pris, mais ils montrent toutefois à quel point le bronze de Falconet était difficile à lire et à comprendre. Le monument échoue dans sa mission de transparence.

Et pourtant, de cette obscurité, Mickiewicz prétend faire une clarté. Son geste iconoclaste consiste à commettre volontairement une erreur de lecture, tout en donnant cette erreur pour une vérité par elle-même évidente. Il récupère donc à son compte la monosémie du monument pour imposer une lecture unique, qu'il présente comme ne pouvant souffrir la moindre contradiction. Dans le corps du poème, les termes « c'est clair » (« widać ») et « on voit bien » (« zgadniesz ») – ou, plus exactement, « on devine » – prennent une importance cruciale. Mickiewicz fait de « zgadniesz » une preuve indéniable. Ce terme surgit d'abord au service de Marc-Aurèle, qui tandis qu'il marche « Accède, on le devine, à l'immortalité ! » (« Zgadniesz, że dojdzie do nieśmiertelności! ») alors que « Sur sa route une foule se tient, / Qui crie, on le croirait » (« Zgadniesz, że mnogi lud tam stał na drodze / I krzyczał »). Appliquées au monument de Falconet, de telles marques répétées d'évidence et de clarté auraient alors dû porter sur sa signification. Elles portent désormais sur sa destruction : « Sur son passage [Pierre] a, c'est clair, écrasé tout » (« Widać, że leciał tratując po drodze »). Les dégâts causés par Pierre s'accroissent d'une autodestruction du monument : « Il prend le mors aux dents, on voit bien qu'il s'apprête / À se briser vite en mille morceaux ». Chez Mickiewicz, seule la destruction imminente demeure évidente dans un monument dont le signifié est effacé par le poème.

Mickiewicz introduit l'un des thèmes récurrents de la littérature de la colère contre les monuments. Sans relâche, celle-ci rappelle que les mauvais monuments n'honorent pas des constructeurs, ou des protecteurs, mais des destructeurs. Cette destruction est double et Mickiewicz prophétise que le bronze honni se disloquera de lui-même. Le mauvais monument porte en lui-même le principe de sa propre destruction, en conséquence de son inadéquation au monde. C'est là le signe l'appariant au mal. Ce monument, qui n'est donc qu'une vaine idole, ressemble en cela à la statue colossale aux pieds d'argile du songe de Nabuchodonosor, détruite par une pierre qui se détache sans le secours d'aucune main (Daniel 2, 31-35). Il rappelle la statue antique, qui tombe d'elle-même lorsque Saint Pierre s'oppose à Simon le Magicien². Les derniers vers du fragment insistent sur cette autodestruction à venir à travers l'image particulièrement riche de la cascade gelée qui finira par fondre.

Od wieku stoi, skacze, lecz nie spada,
Jako lecąca z granitów kaskada,
Gdy ściana mrozem nad przepaścią zwiśnie:
Lecz skoro słońce swobody zabłyśnie
I wiatr zachodni ogrzeje te państwa,
I cóż się stanie z kaskadą tyraństwa?"

Depuis
Des siècles il bondit sans faire la culbute ;
Quand le gel a figé la cascade en sa chute,
Au dessus de l'abîme elle pend comme lui,
Accrochée au granit. Lorsque sur nos patries,
Venu de l'occident, un vent chaud soufflera,
Que de la liberté le soleil brillera,

¹ Adam Mickiewicz, *Les Aïeux : poème, op. cit.*, p. 354.

² Les *Actes des apôtres* (8, 9-25) ne mentionnent pas d'idole mais la fresque de Filippino Lippi, dans la Chapelle Brancacci à Florence, montre bien une statue renversée aux pieds des protagonistes.

De la cascade alors de cette tyrannie,
Nul ne sait ce qu'il peut advenir ce jour-là.

Le granit des parois rocheuses où pend la cascade est analogue au granit du socle où s'est figé le monument. L'eau gelée rappelle de plus la liquidité du bronze brûlant versé en son moule, durcissant et se figeant à mesure qu'il refroidit. L'annonce du dégel porte donc enfoui en elle un désir iconoclaste. Elle contient l'image secrète d'un bronze que l'on fera fondre de nouveau afin de dissoudre un monument honni. Dans ces vers, Mikiewicz discrédite le cheval cabré de bronze au nom du grief traditionnel adressé à la sculpture, c'est-à-dire son incapacité à représenter de manière satisfaisante le mouvement dans son aspect perfectif. C'est là un leitmotiv de la littérature du premier XIX^e siècle que de dénoncer l'allure absurde de gestes, en train de s'accomplir et pourtant arrêtés dans leur déroulement, arrachés au transitoire pour être prolongés à l'infini¹. Lorsque Mickiewicz remarque que le cavalier « depuis des siècles » « bondit sans faire la culbute », il réintroduit volontairement une durée longue dans le mouvement sculpté pour en souligner l'inachèvement incongru. Un jour viendra où le geste se complètera, et où le monument choira dans le précipice. La colère ouvre sur le renouvellement à venir. L'image de la cascade gelée devient alors allégorie politique. L'absolutisme des tsars s'apparente à l'immobilité gelée de l'hiver. Y succèdera le printemps de la liberté, quand fondra l'emblème du pouvoir absolu. L'espoir des derniers vers se mêle à l'incertitude. Le fragment s'ouvre sur une question inquiète. La fonte des glaces et la débâcle printanière amènent aussi des crues. Saint-Pétersbourg se trouvant tout particulièrement sujette à de telles inondations, et ses habitants n'étant jamais que des noyés en sursis, la comparaison avec la cascade gelée scelle le destin de la ville. Tout en s'anéantissant le monument pourrait peut-être détruire ce qui l'entoure. Cette inquiétude paraît d'autant plus justifiée que quelques pages plus loin, l'ultime fragment des *Aïeux* est consacré à l'inondation de Saint-Pétersbourg en 1824². Les craintes d'un désastre semblent s'y réaliser.

Presque quarante ans plus tard, Victor Hugo, dans le poème intitulé « La Colère du bronze », (1869), paru dans la nouvelle série de *La Légende des siècles*, au sein de la section « Le Temps présent », vilipende la prolifération de monuments indignes, pour donner cours à sa fureur politique³. « La Colère du bronze » constitue un rouage dans l'immense stratégie de dénonciation par Hugo du Second Empire. Le poème donne à entendre comme un long cri de rage, ressassant la haine envers Napoléon III et ses hommes, renouant avec la muse violente de Juvénal et la veine satirique des *Châtiments*. Le prétexte en est la multiplication, au cours des années 1860, de projets de monuments en bronze honorant les fidèles de Napoléon III,

¹ On en trouve des exemples notamment dans *Corinne* de Madame de Staël (1807), où l'héroïne, en visitant les galeries de sculpture du Vatican remarque que « toutes les fois que les statues sont censées représenter une action, le mouvement qui s'arrête produit une sorte d'étonnement quelquefois pénible ». Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 218. La question est aussi plus amplement débattue dans *The Marble Faun* de Hawthorne (1860), *op. cit.*, p. 16 (traduction française., *op. cit.*, p. 21).

² Ce fragment porte le titre de « Oleszkiewicz. La Veille de l'inondation de Saint-Pétersbourg en 1824 » (p. 324-329 dans la traduction citée de Robert Bourgeois aux Éditions noir sur blanc).

³ Victor Hugo, « La Colère du bronze », *La Légendes des siècles*, *op. cit.*, p. 615-621.

exposés pour la plupart dans les Salons successifs. Ainsi une effigie de Morny fut d'abord élevée sur la place de Dauville, station balnéaire dont il fut pour ainsi dire l'archétype et qui faillit se nommer Mornyville. Ce monument fut retiré par les habitants après la défaite de Sedan en 1870. Au Salon de 1866, c'était une maquette d'un monument à Billault, œuvre de Baujault destinée à être érigée à Nantes. Enfin, au Salon de 1869, le sculpteur Boisseau présentait une statue d'André Dupin en simarre, laquelle serait élevée sur la place de l'église de Varzy, sa ville natale¹. Les lecteurs des *Châtiments* sont familiers de ces noms honnis : « Les voilà tous, Magnan, puis Delangle, Espinasse, / Puis Troplong, ce qui rampe avec ce qui menace, / Spectres hideux ». Toutes les sculptures honorant ces « bandits », ces « malfaiteurs » et « misérables » constituent autant de « monument[s] au mensonge² », selon l'expression qu'emploiera Brodsky en 1962. Le Russe ne connaissait sans doute pas la « Colère du Bronze » et cependant, « Monument », poème du soupçon contre l'exaltation des faux héros, paraît jaillir du poème de Hugo où l'airain déclare aux hommes avec une impuissance rageuse : « Comme vous, je trahis et, comme vous, je mens ». À la différence de l'indignation de Brodsky, qui doit se faire la plus discrète possible, la colère de V. Hugo a libre cours. Elle se nomme, se déploie sur le mode de l'amplification, et cherche à se manifester le plus ostensiblement possible.

L'argument du poème de V. Hugo tient en peu de mots : Le bronze, « chair du grand Achille », manifeste alors l'humeur thymique propre à l'héroïsme. La matière s'indigne avec violence de ce que les hommes l'utilisent afin de représenter les ignobles partisans de l'empereur Napoléon III. En révélant que le monument montre parfois un héros erroné que le peuple vénère naïvement sans se douter qu'on le trompe, Hugo pose fermement les bases du réexamen du héros monumental qui, au XX^e siècle, prendra de plus en plus d'ampleur :

Ainsi la rue
Offre en exemple un fourbe à la foule accourue,
Et les passants diront du plus vil des bourreaux,
D'un voleur, d'un goujat : Ce doit être un héros !
La statue est un lâche abus de confiance !
Et l'on verra le peuple, ému, plein de croyance,
Ayant foi dans le bronze infallible et serein,
Découvrir son grand front pour un faquin d'airain !

Si le monument représente un être vil ou un dictateur tyrannique, la foule est entraînée à vénérer la bassesse. Le danger est d'autant plus grand que la représentation monumentale vaut pour brevet de vertu. En raison de l'antique consubstantialité entre monument et héroïsme, le monument confère une légitimité à tout ce qu'il montre, il l'anoblit et le rend sublime. Il devient donc impossible de séparer le vrai du faux, le vice de la vertu et le bien du mal. Le poème ne cesse de revenir, avec désespoir, sur cet « abus de confiance » :

¹ Dupin était président de l'Assemblée législative au moment du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte. Il n'opposa aucune résistance à l'armée et se rallia entièrement au Second Empire. Sur les cibles de la colère de Hugo, voir les notes d'Arnaud Laster dans l'édition Gallimard, coll. « poésie », 2002, p. 990-991, et celles de Jacques Trébuchet dans l'édition en Pléiade de *La Légende des siècles*, op. cit., p. 1236-1237.

² Joseph Brodsky, « Памятник », *Стихотворения и поэмы*, op. cit., p. 45-46. Voir *supra*, fin du chapitre III.

CHAPITRE V

Je sais bien qu'on dira : Passez, méprisez-les.
Ce sont des gredins.

Soit. Mais ce sont des statues.
Mais ces indignités sont de splendeur vêtues.
Mais on croit tellement le bronze honnête, et sûr
Du bon choix des héros qu'il dresse dans l'azur,
On est si convaincu que lorsque, sous les arbres,
Au milieu des enfants rieurs, parmi les marbres,
Sur les degrés d'un temple ou sur l'arche d'un pont,
Le bronze montre au peuple un homme, il en répond ;

Pis encore, puisque le monument a valeur d'exemple – ce terme crucial est rappelé en toutes lettres – montrer à la foule un « bourreau », un « fourbe » (auquel Hugo conserve par syllepse son sens étymologique de « voleur »), un « goujat » ou un « faquin », c'est inciter le peuple à reproduire des comportements criminels ou ignobles. Cet avilissement du peuple sous l'influence de monuments indignes est pour Hugo d'autant plus insupportable qu'il considère l'entreprise monumentale comme un moyen d'anoblir la foule. Dans la mesure où l'apparence du monument est concertée pour emporter l'adhésion immédiate des passants, c'est son efficace même qui dévoie l'entreprise monumentale et la pervertit. Dévoyer et avilir ainsi le monument consiste alors à « Faire de la statue une prostituée ! ». Hugo joue sur l'homophonie rapprochant « statue » et « prostituée », et il retrouve l'étymologie commune de ces deux mots. La prostituée est celle qui est « placée devant » (*pro-statuere*). Le substantif « statue » dérive du même verbe latin *statuere*, « établir, poser, mettre debout, faire tenir droit ou ferme, dresser ». Déjà dans *Les Quatre Vents de l'Esprit* apparaissait ce thème de la statue prostituée par lâche flatterie des sculpteurs envers le pouvoir :

[Tandis] qu'ils faisaient lécher Néron ou Louis onze
Par les langues de feu des fournaies du bronze,
Et que, prostituant le ciseau souverain,
Ils faisaient deux laquais du marbre et de l'airain

et « Le Colosse de Rhodes » transforme cette similitude sonore en rime :

Le ciel, – sans demander si c'est à l'immortel
Ou si c'est au tyran qu'on élève un autel,
Sans s'informer à qui la foule prostitue
Ou consacre l'airain, le marbre, la statue,
– Anime l'ouvrier, fondeur ou forgeron

Dès lors, puisque le monument est prostitué, les claires et nobles vibrations de l'airain ne peuvent plus résonner à travers le poème. Elles sont remplacées par la prolifération de la voyelle nasalisée [ɛ̃]. Les termes de « faquin », « pasquin », « mannequin », « pantin », « gredins » et « Scapin » pullulent, et leur écho secret avec « mesquin » souligne la dégénération de l'airain avili.

« La Colère du bronze » peut se lire tout entier comme un acte d'iconoclasme textuel. Ici la stratégie de sémioclasme touche à un paroxysme de complexité. Pour briser l'opération de signification (la *semiosis*), Hugo, dans un geste extraordinaire, confie la parole au bronze

lui-même, créant au sens le plus littéral du terme une *aerena vox*. La force du poème repose sur le choix de ce locuteur inattendu qui propose sa propre destruction afin de défaire les formes dont il est le support. Un tel texte inverse la tradition encomiastique de l'*ekphrasis* et de la prosopopée où les statues prennent parole pour commenter leur propre perfection. Hugo s'en montre notamment familier dans « Les Sept Merveilles du monde ». Ici au contraire, le texte répète à l'envi combien le représenté est « abject », « hideux », « affreux » et « vil ». L'identité du locuteur devient beaucoup plus complexe : ce n'est pas un seul monument qui s'exprime en son nom propre, mais la totalité de la matière, l'ensemble des statues qui furent jamais fondues depuis la nuit des temps, une somme dont le tout dépasse amplement ses parties. La virtuosité de ce texte tient alors à ce que le bronze est, et n'est pas, ce qu'il représente – Hugo désigne ici le mystère de toute représentation humaine. La matière peut donc prendre son autonomie pour commenter les formes dont elle est le support, et le bronze rage face à la statue honnie de Dupin : « et lui c'est moi ». En confiant la parole au bronze, Hugo dissocie le représenté du représentant. Il institue ainsi une contradiction interne au sein du signe qu'est le monument, instaurant un malaise dans la signification, dont l'opération est empêchée de l'intérieur. Hugo est devenu sémioclaste.

« La Colère du bronze » repose donc sur une logique du comble poussé jusqu'à l'absurde : il est tellement affreux que le personnel de l'Empire soit statufié, que le bronze lui-même se révolte. Ce raisonnement se déploie notamment au sein d'une forte énumération où le bronze prend rang parmi des héros, penseurs et prophètes qui tous durent subir de terribles supplices.

Le Dieu profond
 Vous donne les héros, les penseurs, les prophètes,
 Et le bronze, et voilà, vous, ce que vous en faites.
 Vous donnez le cachot à Christophe Colomb,
 À Dante l'exil triste et sa chape de plomb,
 À Jésus le calvaire et sa risée ingrate,
 À Morus l'échafaud, la ciguë à Socrate,
 Le bûcher à Jean Huss, et le bronze aux valets.

Égal à ces grands hommes, le bronze partage leurs vertus, et il n'est pas sans audace de faire ainsi de lui l'analogue du Christ. Selon la logique démonstrative mise en œuvre, représenter un valet du Second Empire constitue, pour l'airain, l'équivalent d'une torture, d'un martyr ou d'une exécution. L'hémistiche consacré au bronze, qui achève l'énumération, est marqué par un effet de brio particulièrement appuyé. Deux variations introduites dans cet ultime segment achèvent cette liste d'une clausule brusque. Chaque grand homme était persécuté par un moyen de torture inanimé. Soudain, c'est l'inanimé, le bronze, qui est supplicié par les hommes qu'il représente, les valets. La structure syntaxique employée jusqu'ici s'inverse : la torture constituait l'objet du verbe « donner », et le grand homme supplicié son complément d'attribution. Dans « et le bronze au valet », ce modèle grammatical se retourne, ce qui confère sa brutalité inattendue à ce passage.

Un vertige sémiotique règne sur ce texte. Peu d'auteurs sont allés aussi loin dans la dissociation du représentant et du représenté¹. Un texte fascinant de Roland Dubillard, *Méditation sur la difficulté d'être en bronze* (1972) retrouve un geste analogue à celui de Hugo et le déploie sur une ample échelle. Dans ces pages, le bronze prend la parole pour méditer sur sa condition, et se découvre différents des formes auxquelles il donne matière. Le dispositif de ce texte se distingue toutefois de celui de Hugo non seulement en ce qu'il est exempt de colère, mais aussi parce que dans la *Méditation*, ce n'est pas *tout* le bronze qui prend la parole, mais la matière particularisée servant de support à un monument à Condillac. Ce bronze s'interroge alors sur le rapport difficile à circonscrire qu'il entretient avec d'autres statues de bronze (une effigie de Jeanne d'Arc et un hippopotame). Toutefois, c'est chez Joyce, de manière plus fugace, que l'on retrouve une antinomie du signe dans un dessein de sémioclastie similaire à celui de V. Hugo.

Dans le *Portrait d'un artiste en jeune homme*, Stephen Dedalus considère le monument du poète Thomas Moore, le barde irlandais, dressé devant Trinity College fondé par Elisabeth I^{ère} dans le but de répandre l'esprit de la Réforme en Irlande². Thomas Moore avait été admis en 1795 dans cet établissement qui venait alors de s'ouvrir aux catholiques. La haine que Joyce éprouve envers ce collègue est étendue à la statue :

The grey block of Trinity on his left, set heavily in the city's ignorance like a dull stone set in a cumbrous ring, pulled his mind downward and while he was striving this way and that to free his feet from the fetters of the reformed conscience he came upon the droll statue of the national poet of Ireland.

He looked at it without anger; for, though sloth of the body and of the soul crept over it like unseen vermin, over the shuffling feet and up the folds of the cloak and around the servile head, it seemed humbly conscious of its indignity. It was a Firbolg in the borrowed cloak of a Milesian.

Trinity College à gauche, bloc gris, lourdement enchâssé dans l'ignorance de la cité comme une grosse pierre sans éclat dans une bague trop épaisse, ramena son esprit vers le sol et tandis qu'il s'évertuait à dégager ses pieds des entraves de la conscience réformée, il rencontra la statue grotesque du poète national de l'Irlande.

Il la regarda sans colère ; car malgré la veulerie de corps et d'âme qui y rampait comme une invisible vermine, depuis les pieds traînants, sur les plis du manteau, jusqu'à la tête servile, cette figure semblait reconnaître humblement sa propre indignité. C'était un Firbolg dans le manteau usurpé d'un Milésien³.

Joyce retrouve le même procédé que Hugo pour exprimer le comble de l'indignité : Thomas Moore est si vil que même sa statue a honte de le représenter, et qu'elle « reconnaî[t] humblement sa propre indignité » (« it seemed humbly conscious of its indignity »). L'acte de

¹ L'article fameux de Roman Jakobson sur Pouchkine et les statues donne un exemple succinct, devenu canonique : dans *Le Convive de pierre*, Leporello déclare que le Commandeur était si petit qu'il n'aurait pu toucher le nez de sa propre statue. Roman Jakobson, « La statue dans la symbolique de Pouchkine » [1937], dans *Questions de poétique*, trad. par Marguerite Derrida, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 182.

² Cette statue de Thomas Moore, inaugurée en 1857, est l'œuvre de Christopher Moore.

³ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, [1914], éd. Hans Walter Gabler et Walter Hettche, New York et Londres, Garland Publishing, 1993, p. 206. Traduction française : *Portrait de l'artiste en jeune homme*, trad. Ludmila Savitzky et Jacques Aubert, Gallimard, *Œuvres*, t. I, éd. Jacques Aubert, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 707.

contrition n'est pas à mettre au compte du représenté mais bel et bien du représentant, comme l'indique le pronom sujet « it ». Par la référence aux deux races légendaires ayant peuplé l'Irlande dans des temps reculés, celle des minuscules Firbolgs et celle des gigantesques Milésiens, Joyce oppose la grandeur du représentant à la petitesse morale du représenté. Une fois de plus, ce qui est dénoncé dans la statue, c'est l'antinomie entre la personnalité figurée et sa noble figuration, par un monument aux grandioses draperies de bronze. Joyce cependant complique le procédé hugolien, car dorénavant, le corps de bronze reflète la bassesse du barde : à « la veulerie de corps et d'âme » du Moore réel correspond un corps de bronze ignoble, « depuis les pieds traînants [...] jusqu'à la tête servile ». La paresse physique et spirituelle de Moore est comparée à une « vermine invisible » rampant le long du manteau drapé. Si le verbe « to creep » confère à cette comparaison une certaine concrétude, et dote alors la « paresse d'âme » d'une épaisseur tangible, l'adjectif « invisible » efface ce travail de concrétisation, et redonne à l'âme son immatérialité tout en annulant la dimension charnelle de la veulerie corporelle, ce qui ne fait que renforcer le trouble instauré dans la *semiosis*.

Chez Hugo, le sémioclasme général sert de support à un iconoclasme textuel plus traditionnel. L'airain, qui exige son automutilation, veut être de nouveau fondu pour renaître immédiatement sous la forme de piécettes. Le texte, dans son propre espace, met donc en scène, avec violence, la destruction physique du monument. Si Mickiewicz annonçait l'effondrement du *Pierre le Grand* à la fin du fragment, Hugo achève en suggérant de déboulonner les monuments du Second Empire, et il voit venir un soulèvement imminent du peuple contre le régime inique de Napoléon III : « Déjà le pavé tremble et le piédestal penche ». Comme en 1792, la Révolution nouvelle renversera les statues. Poussant jusqu'au bout la logique qui veut que représenter les infâmes valets de Napoléon III constitue le pire des châtiments, le bronze s'exclame : « Plutôt qu'être Troplong, mieux vaut être un centime ». Une discrète homophonie entre **monnaie** et **monument** préside peut-être à cette réincarnation. Ce rebondissement iconoclaste constitue certainement l'une des surprises les plus intéressantes réservées par ce texte.

Non moins de dix-sept vers glosent alors cet ardent désir de transformation :

Oh ! vous me sauverez de ce baignoire, gros sous !
 Vous me délivrerez. Le peuple sur la claie
 Traînera la statue émietlée en monnaie,
 Et je serai joyeux que Chodruc et Vadé
 Me jettent aux ruisseaux, moi le bronze évadé.
 Ô penseur, deviens peuple ! Ô bronze, deviens cuivre !
 Car c'est une façon superbe de revivre,
 Et rien n'est plus sublime, et rien n'est plus charmant
 Que de se disperser sur tous, à tout moment,
 Que d'être l'obole humble et de bienfaits remplie,
 Le denier qui va, vient, court et se multiplie,
 Et qui, chétif, obscur, trivial, triomphant,
 Donne au vieillard la vie et la joie à l'enfant.
 On méprisait ce bronze, et ce cuivre on l'estime.
 Plutôt qu'être Troplong mieux vaut être un centime,

CHAPITRE V

Et lorsqu'il fut Dupin aux yeux de tout Paris,
L'airain s'en débarbouille avec du vert-de-gris.

Les tout derniers mots du poème martèleront encore une ultime fois : « Quitte à faire des liards ensuite avec ces dieux ! ». Traditionnellement, l'argent est considéré comme méprisable. En d'autres circonstances, la transformation de bronze en cuivre, du monument (l'objet unique et sublime) en pièces de monnaie (ce qu'il y a au monde de plus prosaïque) constituerait une déchéance, ainsi qu'en témoignait en 1837 le poème « À l'Arc de triomphe » dans *Les Voix intérieures* :

Quand de cette cité, folle et rude ouvrière,
Qui, hâtant les destins à ses murs réservés,
Sous son propre marteau s'en allant en poussière,
Met son bronze en monnaie et son marbre en pavés¹ ;

Ici pourtant la transformation en monnaie devient la seule voie de salvation pour le monument déchu. Les valeurs associées à l'argent sont réévaluées à nouveaux frais, et le cuivre devient moralement supérieur au bronze, ce qui laisse peut-être entendre combien l'Empire a dérégulé le monde. Alors, dans une suite d'adjectifs infléchi d'un *crescendo* soudain (« chétif, obscur, trivial, triomphant »), le « **tri-vi-al** » devient la voie du « **tri-om-phant** », sous le signe de la gémellité phonique de ces deux vocables. « La Colère du bronze » élabore donc une réhabilitation paradoxale de l'argent en montrant que la vraie figure publique, celle qui circule entre tous, ce n'est pas le monument, mais le centime qui passe de main en main, semblable aux médailles des empereurs romains qui sont littéralement à la fois portrait officiel et moyen de paiement. À la lourdeur du bronze, s'oppose en effet la légèreté des pièces de monnaie ; à la fixité massive du premier, la dispersion des secondes qui en circulant, s'animent et deviennent vivantes. Ainsi, le rapport du monument à la société peut-il pleinement se rétablir, sous la forme d'un cercle : le peuple, qui avait commis le crime de prostituer et de supplicier le bronze, libère le monument en le renversant, le transformant en monnaie et se l'appropriant ; réciproquement le bronze, devenu denier, secourt le peuple et lui vient enfin en aide efficacement. L'argent, lavé de tous ses crimes, n'apparaît ici que comme le moyen de faire le bien. Il se sanctifie en se faisant obole, et « Donne au vieillard la vie et la joie à l'enfant ». Le bronze assure alors son salut par les œuvres qu'il accomplit. Dans le sacrifice de son corps partagé entre tous pour la collectivité, le bronze retrouve enfin l'héroïsme dont il avait été privé en figurant des êtres vils. C'est ainsi que l'argent gagne le titre de sublime. Sous la forme de piécettes, le monument renaît, plus conforme à lui-même et à sa vocation.

Le dialogue du poème de Mickiewicz avec celui de Hugo met en évidence l'un des possibles les plus provocateurs de l'iconoclasme textuel : l'invention de figures d'autodestruction du monument. De même chez Wallace Stevens dans « The Old Woman and the Statue » (1936) et chez Robert Lowell dans « Adam and Eve » (1946), où les monuments s'effondrent d'eux-mêmes. Si certains textes se contentent de reproduire, à l'intérieur du

¹ Victor Hugo, « À l'Arc de triomphe », *op. cit.*, p. 940.

dispositif verbal, un geste de destruction imposé par la main humaine au monument, d'autres, de manière plus retorse, mettent le monument en mouvement ou lui donnent la parole uniquement pour qu'il en vienne à organiser sa propre mort. De tels textes dévoient les motifs de l'animation et de la prosopopée, traditionnellement signes d'une perfection et d'une victoire de la représentation, et les mettent dorénavant au service de la défaite de l'entreprise monumentale. Ces figures paradoxales, qui poussent jusqu'à l'absurde la logique iconoclaste, se multiplient au XX^e siècle. En 1960, Jean Tinguely, avec la complicité de Marcel Duchamp, en donne une illustration fameuse quand il met en scène, dans des performances jubilatoires, les *suicides* spectaculaires de ses sculptures (fig.1)¹. Nul reproche adressé à la sculpture ne justifie la férocité joyeuse du *happening*. De manière strictement contemporaine à cette expérience, un autre poème décrit à son tour, dans une surprenante saynète, le suicide d'un monument, cette fois présenté comme insoutenable. Il s'agit de « Προσαρμογή » (« Faculté d'adaptation », mai 1960) de Yannis Ritsos.

À un siècle de distance, le poème de Hugo et celui de Ritsos s'opposent terme à terme en de nombreux points. Hugo écrit un violent pamphlet politique voulant convaincre le lecteur à sa cause, Ritsos un rébus qui laisse le lecteur hésitant et étonné. D'un côté on trouve la longueur, de l'autre la concision ; d'un côté des alexandrins bruyamment martelés, de l'autre des vers libres, rebelles à la scansion ; d'un côté la répétition, l'insistance, la surenchère d'un texte qui semble toujours craindre de ne pas exprimer assez clairement son intention, de l'autre, une retenue et une délicatesse qui laissent penser que le poème dérobe bien plus qu'il ne montre. En dépit de ces différences patentes, le poème de Hugo et celui de Ritsos entretiennent un lien d'étroite parenté. Tous deux font du monument un signe qu'ils écartèlent, dissociant le signifiant du signifié, et dressant le premier contre le second pour mieux détruire ce dernier – autant de manipulations qui provoquent le vertige du lecteur.

Προσαρμογή

Αυτό τό μπρούτζινο ἄγαλμα, εἶχε τή θέση του μέσ στό χειμώνα·
 Αὐτός ὁ ἥρωικός διασκελισμός τοῦ ἀλογου σά νά ὑπερπηδοῦσε
 πανίσχυρους, ἐνάντιους ἀνέμους· ἀκόμη καί τό ὕφος,
 κάπως πομπώδες κι ὑπερπτικό, τοῦ ἱπέα, ταίπιαζε ἀπκετά
 μέ τίς νεροποντές, τ' ἀπηνιασμένα σύννεφα, τίς καταιγίδες,
 ὅταν ἀλλάζαν οἱ ἀστραπες τά χαλινάρια σέ δυό στέρες, στενόμακρες φλόγες
 καί δέν ξεχώριζες ἄν τόν ἄνεμο στίς γυμνές λεωπόρους
 ἢ ἀπ' τ' ἀνοιχτό στόμα τοῦ ἀγάματος. Μά τώρα,
 μ' αὐτή τήν ἀνοιξη, χαλαπωμένη, εὐκολυμένη, ἀφημένη,

¹ Il ne reste que des traces précaires, de rares photographies, quelques secondes de film de ces machines autodestructrices, dont Tinguely prétendait qu'elles étaient des poèmes. La plus fameuse, un étrange engin, compliqué d'énormes roues de vélo, se détruisait en envoyant force panaches de fumée lors du *happening Hommage à New York*, le 17 mars 1960, dans le jardin de sculpture du MoMA. Sur le carton d'invitation se déroulait un poème où Duchamp avait multiplié en chaîne les jeux de mots : « Si la scie scie la scie [...] Il y a suisscside mécanique (*sic.*) ». La scie, le suicide, et la nationalité suisse de Tinguely se condensaient un seul mot. (Voir Dario Gamboni, *The Destruction of Art*, *op. cit.*, p. 273-275). La même année, Tinguely avait aussi inventé une *Machine à casser les sculptures*. Sur une photographie (*Ibid.*, p. 274), on voit celle-ci s'attaquant à un large bas relief, sans doute un moulage de plâtre. Il faut aussi noter que Tinguely avait aussi créé une machine symétrique, moins connue, *L'Appareil à faire des sculptures-banc des amoureux*.

μέ τοῦτο τό ἐπιλήσιμου φῶς, καλοσυνάτο (ἴσως ἀπό δευλία κιόλας
 ἢ κι ἀπ τήν κούραση τῆς ζέστης δένοντας
 μέ πρόχειρες ἀκτίες τό 'να φύλλο μέ τ' ἄλλο,
 τό 'να δέντρο μέ τ' ἄλλο ἢ μέ τά σπίτια,
 τό 'να βλέμμα μέ τ' ἄλλο ἢ μέ τά στόματα, – ἀνυπόφορη τώρα
 ἢ στάτη αὐτοῦ τοῦ ἀγάλματος, προκλητική, σχεδόν ἄπρεπη,
 τόσο πού ὁ ἴδιος ὁ μπούντζινος καβαλάρης ξεπέζεψε,
 φώναξε τρεῖς ἀναργούς πού περιμέναν στὸ πάρκο μέ τίς ἀξίες τους
 κι ἄρχισε, κάθιδρος κι ικανοποιημένος, νά γκρεμίζει τό ἄγαλμά του.

Capacité d'adaptation

Cette statue de bronze avait sa place au cœur de l'hiver ;
 la foulée héroïque du cheval, comme s'il franchissait d'un bond
 de puissants vents contraires ; et même l'allure un brin pompeuse
 et hautaine du cavalier se mariaient relativement bien avec
 les averses, les nuages éclatant de foudre, et les orages
 quand des éclairs changeaient les rênes en deux flammes étroites et fermes
 de sorte qu'on ne pouvait dire si les hurlements provenaient du vent, le long des avenues
 ou de la bouche ouverte du cheval. Mais maintenant [désolées,
 dans ce printemps, détendu, facile, consentant,
 dans cette lumière oublieuse et pleine de gentillesse (peut-être parce qu'elle était
 ou épuisée par la chaleur) qui avec des rayons de soleil improvisés [déjà craintive,
 attache ensemble deux feuilles, ou deux arbres, ou un arbre à des maisons,
 attache un regard à un autre, à une bouche – l'attitude
 de cette statue paraissait désormais insupportable, provocante, presque indécente,
 tant et si bien que le cavalier de bronze lui même descendit de cheval,
 appela trois chômeurs qui attendaient là des pioches à la main,
 et commença à démolir sa propre statue.
 dégoulinant de sueur et de satisfaction¹.

Du bref poème descriptif de Ritsos, nimbé d'étrangeté, émane une énigme. Les enchaînements semblent imprévisibles, les causes et les effets surprennent. Comme souvent, Ritsos abandonne la première personne du singulier, il élabore un poème à l'impersonnel, sans locuteur avoué qui se fasse support d'affects : ici pas de colère ni d'indignation. Dès lors, nulle affirmation, nul message asséné. Le lecteur a l'impression que le poème lui adresse une question, l'incitant à élaborer une réponse pour deviner le secret qui lui échappe. Si le poème de Ritsos « Balancement immobile », après avoir décrit des bobines de fil roulant par terre s'enquiert soudain « Alors, ainsi, la poésie ? Ainsi, exactement, la poésie ?² », la question que présente « Faculté d'adaptation » est d'autant plus intrigante qu'elle demeure informulée. La lecture déconcerte, suscite le rêve et la méditation. Ce sentiment d'insondable s'accroît dans les dernières lignes, au moment où le monument se détruit lui-même. Cette image inattendue produit un choc pour le lecteur. Le voici face à un énoncé qui résiste à la représentation mentale. Toute tentative de donner consistance visuelle à ces dernières lignes – qui pourtant dans leur étrange précision concrète (les trois chômeurs, les pioches, la sueur) appellent à

¹ Yannis Ritsos, « Προσαρμογή », *Μαρτυρίες (Σειρά πρώτη), Ποιήματα* t.Θ [t. VIII], *op. cit.*, p. 202. Traduction française : C.G. Pour une traduction anglaise, voir « Conformity » [trad. Kimon Friar], *Selected Poems*, éd. et trad. Kimon Friar et Kostas Myrsiades, Brockport, Boa Edition, 1989, p. 116.

² Yannis Ritsos, « Balancement immobile », *Gestes*, édition bilingue, trad. Chrysa Prokopaki et Antoine Vitez, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1974, p. 25.

cette mise en tableau – échoue et appauvrit le poème. Les mots débordent l’œil intérieur du lecteur.

Le titre « Προσαρμογή » (« adaptation ») ne se déchiffre qu’avec incertitude. Qu’est-ce que cette « faculté d’adaptation », que le traducteur anglais a rendu, sans nulle trahison, par le mot « Conformity » ? En quoi consistent ici l’adaptation et cette conformité qui tend au conformisme ? Sont-elles dans le vocabulaire formel employé, qui fait de ce cavalier de bronze un exemple de « modèle-type de la statue¹ », un monument ordinaire et conventionnel, comme il y en a tant ? Sont-elles – sur le mode de la carence – dans le rapport du monument à ce qui l’entoure ? Dans l’attitude du héros, qui ne s’adapte et ne se conforme enfin à son environnement qu’en se détruisant lui-même ? Ce geste démontre-t-il une faculté d’adaptation drastique, ou au contraire un triste conformisme ? La présence et l’absence de l’adaptation, de la conformité, et du conformisme forment un cercle étroitement intriqué. Ce titre, dont les potentialités sont laissées latentes et qui, à mesure que le poème se déroule, trouve plusieurs fois sens constitue une partition qu’il revient au lecteur d’interpréter.

Mickiewicz dressait déjà un hiver du monument contre un printemps qui exigeait sa disparition. Chez Ritsos, la représentation traditionnelle de l’héroïsme n’est, littéralement, plus de saison. L’ordre même des choses exige la remise en cause des modèles légués par le passé. Une évolution nécessaire s’amorce. La venue du printemps marque la fin du temps héroïque. Les saisons s’opposent au titre de leur lumière respective. D’une part la lumière grandiloquente, spectaculaire de l’orage, la violence de la foudre, d’autre part la tendresse printanière, et ses lueurs attachantes. Pourtant les deux lumières saisonnières ne sont pas évoquées sur des modes parallèles. L’enchaînement entre les vers est ici surprenant, car face à un hiver décrit à partir de phénomènes atmosphériques, surgit un printemps personnifié, évoqué à travers ses gestes et doté, comme l’homme, d’affects et de vertus. Avant de suggérer que le printemps est bien sûr le temps du désir (moment où les regards s’attachent aux lèvres), Ritsos présente d’abord cette saison comme le temps de la construction des rapports entre les choses. Autre énigme, plus fugace, que cette énumération patiente, terme à terme, des liens que le printemps noue, au sens le plus littéral, entre les éléments discrets du monde. Faudrait-

¹ C’est Jerome K. Jerome qui emploie cette expression dans un épisode particulièrement amusant de *Three Men on the Bummel*. Les protagonistes, observent à Prague un monument équestre qui leur semble correspondre à ce que le narrateur nomme dans le sommaire du chapitre « the usual sort of statue » : « c’était la statue conventionnelle, représentant le monsieur conventionnel, à la raide allure conventionnelle, sur le cheval conventionnel, ce cheval qu’on voit toujours dressé sur ses pattes de derrière, et réservant ses pattes de devant pur battre la mesure ». Prague, encore sous la férule Austro-hongroise, bâtit des monuments pour donner corps à son identité. Les autorités ayant installé dans la ville plusieurs copies du monument afin de décider où il sera définitivement érigé, les protagonistes du récit persuadent l’un de leurs amis qu’il a des visions et qu’il sombre dans la folie, pour le guérir de son goût trop prononcé pour la bière allemande. Les trois camarades ont alors un débat houleux pour savoir si toutes les statues se ressemblent, ou s’il est possible de les distinguer, dispute qui contient en germe une véritable critique du conformisme de l’entreprise monumentale. Jerome K. Jerome, *Three Men on the Bummel* [1900] Londres, Penguin Books, 1994, p. 107 et p. 115-120. Traduction française : *Les Trois Hommes en Allemagne*, trad. Georges Seligmann, Paris, La Sirène, 1922, p. 157 et p. 170-177.

il voir dans ces liens et ces nœuds, une transposition sur un mode éthique d'une figure du religieux ? Là encore, le lecteur ne peut que s'interroger.

Il est possible que des lecteurs contemporains de Ritsos aient pu déchiffrer ce poème en fonction d'un contexte donnant une portée plus acerbe à ces lignes – la présence des chômeurs dans le parc, et non des habituels badauds, évoque peut-être les difficultés sociales qu'affrontait la Grèce en 1960. Le texte n'en efface pas moins soigneusement toute allusion à une situation précise, de sorte qu'il pourrait évoquer n'importe lequel des innombrables monuments érigés dans les villes occidentales. Ce dépouillement, qui conduit à ce qui pourrait presque être qualifié d'anonymat, élève le poème sur le plan du général et lui confère ainsi une très large envergure. Ici se loge une autre différence – absolument cruciale – entre les textes de Mickiewicz ou Hugo et celui de Ritsos. Les deux premiers auteurs s'attaquent à des cibles précises, nommées dans le poème – le monument est décrié dans la mesure où il représente un être honni¹ – tandis que le troisième expose l'inanité de *tout monument en tant que tel*. Ce ne sont pas les principes de la monumentalité que les deux poètes romantiques récusent dans leurs attaques, mais certains de ses dévoilements. Ritsos en revanche sape l'idée même de monument, aussi bien pour ce que celui-ci représente en général que pour sa manière de le représenter. Son poème condense l'évolution que connaîtra le XX^e siècle.

2. Colère contre les monuments belliqueux : récuser les héros erronés

Et ce sont encore les cadavres qui piédestalisent le mieux les héros,
Jean LORRAIN²

En son cœur même, le poème « Faculté d'adaptation », rend compte, par le passage de l'hiver au printemps, d'une évolution chronologique des monumentalités face à l'héroïsme : « l'attitude / de cette statue paraissait désormais insupportable, provocante, presque indécente ». Alors que le XIX^e siècle continue le plus souvent d'exalter un héroïsme dont la définition est héritée de l'Antiquité, et un héros qui, dans son incarnation traditionnelle épouse la foudre et se confond avec le feu, le XX^e siècle en vient peu à peu à récuser le héros et son monument. Comme dans le poème de Ritsos, héros et monuments révèlent soudain leur obsolescence et leur difficulté à évoluer.

La Première Guerre mondiale amène un terrible ébranlement, et pourtant des auteurs comme le Belge Jean Delville peuvent continuer de se faire les chantres de l'héroïsme d'antan. L'Europe se couvre de monuments aux morts où certains voient autant d'injonctions au militarisme, à la haine qu'à la vengeance³. Ce n'est qu'avec la Seconde Guerre mondiale,

¹ Le poème – célèbre au Québec – de Louis Fréchette « Sous la statue de Voltaire » (1877), en fournit une autre illustration d'attaque *ad hominem* (*La Légende d'un peuple, Poésies choisies*, Librairie Beauchemin, 1908, p. 329). Le locuteur invective avec indignation le philosophe qui ne voyait dans le Canada que « quelques arpents de neige », et reproche son mépris cynique à sa statue : « Ceci, c'est donc Voltaire ! / Oui, je reconnais là / Ce « sourire hideux » que Musset flagella. / Le bronze grandit l'homme et lui donne du torse ; / Mais c'est bien là toujours la même lèvres torse ».

² Jean Lorrain, *M. de Phocas*, Paris, Ollendorf, 1901, p. 275.

³ Sergiusz Michalski évoque les rares monuments allemands aux soldats morts pendant la Première Guerre

puis avec la chute du bloc soviétique, que le XX^e siècle perdra bel et bien sa foi dans les héros et leurs monuments. Après la Deuxième Guerre mondiale, la continuité avec l'univers homérique deviendra franchement caduque. L'entreprise monumentale sera considérée comme intenable, vaine ou scandaleuse, suscitant une franche aversion¹. Cette évolution se produit à l'échelle de l'Occident, qui partage dans une certaine mesure, les mêmes traumatismes historiques liés aux grands conflits mondiaux, à la Shoah et aux totalitarismes. L'héroïsme ne se renverse pas soudain, il n'évolue pas linéairement, mais de manière discontinue, par à coups, avec parfois des régressions. Les temps de guerre peuvent conduire à une résurgence très forte de l'héroïsme, tandis que l'après-guerre entraîne un réexamen sévère de cette catégorie éthique. Ce processus se déploie différemment dans le temps selon les aires nationales. De plus, chaque auteur suit quant à la valeur de l'héroïsme une trajectoire propre, parfois décalée par rapport à celle de sa propre société. Carl Sandburg annonce avant l'heure sa dépréciation tandis que d'autres, tels Louis Aragon, en prolongent jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle une conception encore très proche de celle du siècle précédent. Viendra un temps où le refus des monuments belliqueux fera l'unanimité. Ainsi en 1971, dans un texte célébrant Calder « l'Ogre aux doigts de fées », Jacques Prévert rejette l'héroïsme obsolète de monuments belliqueux :

Il ne lui est jamais venu à l'idée de sculpter un bipède de gloire califourchonné sur un quadrupède de bronze, ou un pauvre malheureux solipède de guerre, debout sur la grand-place d'un village, au garde-à-vous sur sa jambe de bois toute en pierre².

La sculpture exaltant l'armée et les soldats est devenue insupportable. On en viendra alors à considérer que le monument est plusieurs fois indigne : d'une part, par essence, et, de surcroît, à cause de la personnalité abjecte dont il montre l'effigie.

Le poème de Ritsos, toutefois, ne formule pas de manière explicite ses reproches envers le monument, et se contente de *suggérer* l'inadéquation au monde de ce dernier. Tout au plus peut-on penser que les lignes consacrées à la pyrotechnie de l'hiver, monde agressif d'orage et de tempête, désapprouvent, de manière ténue, la violence du héros et l'assimilation de l'héroïsme à la prouesse guerrière. Si la remise en cause par Ritsos de la catégorie de héros dans son acception traditionnelle demeure implicite, d'autres textes se chargent de le formuler clairement. Aux yeux de beaucoup l'attitude du monument, dispositif de domination incarnant l'autorité sous toutes ses formes et exaltant la bellicosité, paraît désormais, selon les mots de Ritsos, « insupportable, provocante, presque indécente ». C'est avant tout au nom de cette colère contre le héros que croît la haine contre le monument. Quelques poèmes de Sandburg, de Neruda et de E.E. Cummings jalonnent ce parcours de la colère. Les monuments héroïques

mondiale qui ne reposaient pas sur une exaltation de l'armée. De tels monuments n'existent que sur le papier, tel celui imaginé par Bruno Taut pour Magdeburg en 1921 : une salle de lecture expressionniste, toute de verre, dans laquelle on peut lire de la littérature pacifiste. Voir Sergiusz Michalski, *Public Monuments*, *op. cit.*, p. 85

¹ Après la Seconde Guerre en revanche, la monumentalité se transforme radicalement, et part en quête d'une « nouvelle forme pour l'héroïsme ». Voir *Ibid.*, p. 154-171.

² Jacques Prévert, « Fête » [1971], dans *Œuvres Complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 206.

vacillent sous les coups de butoir successifs lancés par des poèmes qui redéfinissent le héros comme un monstre sanguinaire.

En 1895, Verhaeren fait un pas vers une systématisation de la critique des monuments en dressant dans les *Villes hallucinées* le portrait d'un soldat de bronze s'apprêtant à précipiter autrui dans la mort. Mais c'est surtout avec Carl Sandburg, dans « Ready to Kill » (« Prêt à tuer »), que s'accomplit en 1916 le passage du particulier au général. Sandburg est pionnier sur la route d'une réinvention et d'une redéfinition des monuments. Il y précède les Surréalistes d'au moins dix ans. La guerre qui fait rage en Europe, et où les Etats-Unis sont sur le point de s'engager, révèle soudain l'insoutenable violence qui se trouve au fondement des monuments. Si les circonstances participent de cette remise en cause radicale, celle-ci a cependant cessé d'être subordonnée à un contexte précis. Le poème, dont Sandburg a gommé toute allusion conjoncturelle, tend vers l'universel. L'exaltation de la force pure, telle qu'on la rencontrait à peine six ans plus tôt chez Suarès s'émerveillant du Colleone, est devenue impossible aux yeux du poète de Chicago. L'entreprise monumentale se trouve ainsi évaluée à nouveaux frais : ses principes mêmes sont erronés.

Ready to Kill

Ten minutes now I have been looking at this.
I have gone by here before and wondered about it.
This is the bronze memorial of a famous general
Riding horseback with a flag and a sword and a
revolver on him.
I want to smash the whole thing into a pile of junk to
be hauled away to the scrap yard.
I put it straight to you,
After the farmer, the miner, the shop man, the
factory hand, the fireman and the teamster,
Have all been remembered with bronze memorials,
Shaping them on the job and getting all of us
Something to eat and something to wear,
When they stack a few silhouettes
Against the sky
Here in the park,
And show the real huskies that are doing the work of
the world, and feeding people instead of
butchering them,
Then maybe I will stand here
And look easy at this general of the army holding a
flag in the air,
And riding like hell on horseback
Ready to kill anybody that gets in his way,
Ready to run the red blood and slush the bowels of
all over men the sweet new grass of the prairie.

Prêt à tuer

Ça fait maintenant dix minutes que je regarde ça.
Je suis déjà venu ici, et j'y ai réfléchi.
C'est le mémorial en bronze d'un général célèbre
À cheval, transportant avec lui un drapeau et une épée
et un pistolet.
Je voudrais écraser ce machin-là tout entier, en faire un
tas de déchets bons à envoyer chez le ferrailleur.
Je vous le dis sans mâcher mes mots,
Une fois que le fermier, le mineur, celui qui travaille à
l'atelier, l'ouvrier de la fabrique, le pompier et le
camionneur,
Auront tous été commémorés dans des mémoriaux de
bronze,
Les montrant à l'œuvre, se démenant pour qu'on puisse
tous Avoir de quoi manger et se vêtir,
Quand on aura empilé quelques silhouettes
Se découpant sur le ciel,
Ici dans le parc,
Et qu'on aura montré les vrais gars, bien costauds, en
train de faire le travail de ce monde, et nourrissant
les gens au lieu de les égorger,
Alors seulement peut-être que je pourrais me tenir ici
Et regarder calmement ce général des armées brandir un
drapeau dans les airs,
Et chevaucher sa monture à fond de bringue
Prêt à tuer quiconque se met sur sa route,
Prêt à faire couler le sang rouge, et à fendre les boyaux
des gens partout sur la jolie herbe neuve de la
prairie¹.

¹ Carl Sandburg, « Ready to Kill », *Chicago Poems* [1916], *The Complete Collected Poems*, op. cit., p. 28-29. Traduction française : C.G. Pour une autre traduction, voir *Chicago Poems*, trad. Thierry Gillybœuf, op. cit., p. 151-153.

Dans le recueil des *Chicago Poems*, « Ready to Kill » voisine presque avec « Bronzes ». Ces textes des monuments ne sont séparés que par deux poèmes assez brefs, « Dunes » et « On the Way ». « Bronzes » et « Ready to Kill » méditent tous deux sur la guerre et son carnage, et constituent comme les deux volets, contradictoires, d'un unique problème. Si Sandburg est l'un des auteurs qui, au XX^e siècle, revient le plus fréquemment sur la question de la monumentalité, il le fait toujours de manière plurivoque. Tantôt il montre les monuments dans leur brutalité ou leur inanité. Leur indécence insupportable ne peut que susciter la révolte, comme dans « Ready to Kill ». Tantôt au contraire, comme dans « Bronzes », les monuments se transforment pour devenir des formes énigmatiques et délicates. La construction d'un diptyque des monuments, au sein des *Chicago Poems*, fait donc apparaître comment l'œuvre de Sandburg simultanément condamne les monuments et les sauve. Si les monuments sont gravement fautifs, le poète travaille à leur rédemption, les évidant de leur lourdeur originelle, les dégageant de l'exaltation des valeurs militaristes, pour tenter de les rendre à la légèreté.

« Ready to Kill », texte où l'acceptation de l'autorité exercée par le monument est soudain suspendue, repose sur une diction de la colère. Le poème prétend tirer sa force de sa transparence. Contrairement aux poèmes de Hugo et Mickiewicz, caractérisés par la complexité des dispositifs sémiotiques et iconoclastes qu'ils inventent, contrairement à la subtilité que déploiera ensuite Ritsos, les premiers poèmes de la colère contre l'héroïsme traditionnel revendiquent une grande simplicité. Sandburg affiche un refus de l'élaboration. À cet égard, le « I put it straight to you » (« je vous le dis sans détour, sans mâcher mes mots »), que lance le locuteur à ses lecteurs, résume en l'occurrence la poétique de Sandburg. L'urgence et la véhémence se justifient par la présence des lecteurs que le locuteur prend directement à témoin. Le poème n'atténue ni la violence du monument, ni le feu de son propos. Il ne reculera pas devant une certaine familiarité du style, gage de franchise et d'authenticité. La poétique de la colère prétend réduire la parole à l'essentiel et le feu de l'indignation exige des formes poétiques simples, presque frustes. Aussi le poème dresse-t-il une opposition drastique dressée entre la monumentalité telle qu'elle existe, c'est-à-dire profondément erronée, et une autre monumentalité, imaginaire, qui exalterait les valeurs véritables.

Si le monument était jusqu'alors doté d'efficacité, c'était parce qu'il se faisait force de domination, et qu'il exerçait sa tyrannie tant sur l'espace que sur les regardeurs. Or c'est précisément cette violence faite à autrui que dénonce Sandburg. Il montre que loin de participer aux forces de construction de la vie, conformément à ce que leur mission leur dicte, loin d'édifier la société, les monuments ne sont synonymes que de destruction. Il est révélateur que les attributs du monument soient tous au service des puissances de mort : épée et pistolet, drapeau conduisant aux fureurs nationalistes. Après avoir donné quelques éléments descriptifs minimaux, le poème bascule au cinquième dans l'hostilité clairement avouée quand le locuteur s'écrie « I want to smash the whole thing into a pile of junk to be hauled away to the scrap yard ». Chaque palier successif de cette exclamation avilit le monument, le

dépouillant de sa grandeur symbolique et imaginaire pour le rendre à une dimension purement matérielle, celle d'un tas de ferraille sans la moindre valeur. Toute noblesse et toute autorité sont arrachées au morceau de métal. Le poème se place sous le signe d'un désir irrépressible d'iconoclasme. La contemplation du monument féroce fait naître la férocité ; seule la violence peut répondre à la violence. Cette haine se manifeste par le choix du verbe « to smash » (signifiant non pas seulement « détruire » mais aussi « fracasser » et « réduire en poussière »), par le registre relâché (« smash » pourrait se traduire par « bousiller ») et surtout par l'emphase mise sur le « je » (« I want to smash »). Il ne suffit pas que le monument soit anéanti, encore le locuteur veut-il accomplir en personne la destruction. Toutefois, ce désir attend d'être assouvi dans le monde empirique, et le poème prend moins en charge la mise en miettes matérielle de l'œuvre que sa destruction intellectuelle : il apprend au lecteur à changer son regard sur le monument et à refuser sa brutalité, il mine pour le lecteur les formes traditionnelles de l'héroïsme. Il montre que c'est faire erreur que de définir l'héroïsme en le ramenant, comme le faisait l'antiquité, à la pure prouesse militaire, car celle-ci, à y réfléchir, n'est qu'hécatombe sanglante.

Tvardovski prenait la précaution de rappeler que la pierre en elle-même n'est jamais ni bonne ni mauvaise : il faut distinguer le monument de ce qu'il incarne et la colère contre le représenté doit épargner le représentant. Sandburg en revanche a recours, comme le font la plupart des textes de la colère contre le monument, à une confusion délibérée du représenté et représentant. La violence effrénée du général se transmet au monument de bronze qui se trouve sur le point de tout détruire et ravager :

Ready to kill anybody that gets in his way,	Prêt à tuer quiconque se met sur sa route,
Ready to run the red blood and slush the bowels of men all over the sweet new grass of the prairie.	Prêt à faire couler le sang rouge, et à fendre les boyaux des gens partout sur la jolie herbe neuve de la prairie

Ces derniers vers reviennent sur le titre du poème, « Ready to Kill », et l'éclairent. Sandburg s'empare d'un procédé courant, consistant à faire de l'immobilité de la statue un état transitoire avant que ne survienne l'animation, toujours sur le point de se produire mais toujours reculée dans un futur proche. Tout monument, révèle Sandburg, est une machine à tuer sur le point de lancer un massacre. Des détails succincts suffisent à évoquer un tableau atroce : la mention des boyaux, qui dote le carnage d'une terrible réalité, le contraste du rouge sur le vert de l'herbe, le verbe « slush », qui répond au « smash » du début du poème, tout en faisant entendre le bruit humide d'un éventrement. Par la faute du monument, l'espace infini de la prairie se remplit de sang. L'herbe pure, principe de vie inaltéré, se trouve soudain souillée par l'hécatombe. Le contraste du sang rouge et de l'herbe verte constitue pour Sandburg un moyen de dire le comble de l'horreur. Il y déjà eu recours à une image similaire dans « Killers », le texte ouvrant la section des onze « Poèmes de guerre » incluse dans le recueil :

Under the sun	Sous le soleil
Are sixteen million men,	Seize millions d'hommes,

CHAPITRE V

Chosen for shining teeth,
Sharp eyes, hard legs,
And a running of young warm blood in their wrists.

Choisis pour leurs dents brillantes,
Leurs yeux vifs, leurs jambes de costauds,
le ruisseau de jeune sang chaud dans leurs poignets.

And a red juice runs on the green grass;
And a red juice soaks the dark soil.
And the sixteen millions are killing ... and killing
[and killing.

Et un jus rouge ruisselle sur l'herbe verte ;
Et un jus rouge trempe la terre noire.
Et les seize millions tuent... et tuent, et tuent¹.

Dans « Prêt à tuer », Sandburg met en regard la férocité du monument avec les forces véritables de construction de la vie, qu'incarnent les travailleurs manuels énumérés ici avec un plaisir véritable : « the farmer, the miner, the shop man, the factory hand, the fireman and the teamster ». La vie est ramenée à deux besoins fondamentaux, humbles et nécessaires : prendre nourriture et vêtements. L'auteur souligne l'authenticité de la puissance des travailleurs, « the real huskies », « ceux qui sont vraiment costauds », et qui, par opposition, font apparaître le mémorial de bronze comme factice. Mickiewicz avait déjà recours à un système binaire analogue, opposant constructeur et destructeur, bons et mauvais monuments. Cette binarité, chez Sandburg, se retrouve dans l'alternative évoquant ceux qui « nourrissent le monde au lieu de l'envoyer à l'abattoir » (« feeding people instead of butchering them »). Le verbe « to butcher » laisse alors entendre que si les généraux mènent le peuple au carnage sans lui donner à manger, c'est peut-être pour se nourrir de leur carcasse équarrie. Jamais poème n'a prétendu énoncer aussi clairement que les valeurs sur lesquelles la société s'édifie sont erronées. Jamais poème n'a désiré affirmer avec autant d'urgence la nécessité de revenir à la vérité.

La critique de la brutalité des monuments se double d'une critique sociale, présente dans toute l'œuvre de Sandburg : ce sont toujours les puissants de ce monde qui sont commémorés, le reste de la population est condamné à l'oubli. L'exigence de Sandburg est double. Il s'agit tout d'abord de commémorer les travailleurs avec exhaustivité et de n'oublier personne. Le monument cesse alors d'être un privilège accordé dans de rares cas exceptionnels. Le poète esquisse une utopie où chacun serait commémoré et glorifié. Puis, s'il faut montrer ces nouveaux et innombrables héros à l'ouvrage, ce ne sont pas seulement aux ouvriers que l'on doit rendre hommage, mais au travail en tant que tel. Il s'agit de reconnaître le travail pour ce qu'il est vraiment : une tâche noble et héroïque dans son humilité même, à laquelle les nouveaux monuments doivent rendre son essentielle dignité. Toutefois les monuments aux ouvriers que Sandburg imagine ne rompent pas encore avec les codes traditionnels, et se signalent toujours par leur visibilité :

When they stack a few silhouettes
Against the sky
Here in the park

Quand on aura empilé quelques silhouettes
Se découpant sur le ciel,
Ici dans le parc,

¹ Carl Sandburg, « Killers » [1914-1915], *Ibid.*, p. 190. Traduction française : C.G. Pour une autre traduction, voir Thierry Gillybœuf, *op. cit.*, p. 189-191. Sur l'empilement des cadavres, voir aussi « Dunes », *Ibid.*

La typographie accorde à ces monuments imaginaires, qui n'existent encore que dans les mots de Sandburg, le privilège de devenir enfin visibles, et de se découper sur le reste de poème.

Sans que Sandburg n'ait pu le savoir, quelques sculpteurs français et belges réfléchissent pourtant au problème que pose « Ready to Kill », et apportent par avance des réponses au poème en commençant d'inventer une nouvelle monumentalité. Ainsi Charles Van der Stappen – sans doute plus connu pour son buste du *Sphinx mystérieux* (1897) – représente avec *Les Bâtisseurs des villes* (1893 érigé en 1901 à Bruxelles dans le Parc du Cinquantenaire) les « real huskers », les édificateurs, ceux qui construisent la vie au lieu de la détruire. Les deux corps affalés des briquetiers demi nus, comme brisés par leur tâche, exhibent, sans l'enjoliver, la terrible réalité du travail physique. Van der Stappen ne se contenta pas de telles effigies isolées. Il travailla aussi à un vaste *Monument au Travail* dont il ne demeure que des ébauches et des esquisses¹. Au tournant du XIX^e et du XX^e siècles les travailleurs cessent en effet d'être réduits au rang de figures secondaires et d'allégories – ainsi par exemple, dans le *Triomphe de la République* de Jules Dalou (1899, Place de la Nation), un forgeron incarne le travail – pour devenir parfois l'objet principal de la représentation. Certains sculpteurs travaillent avec passion à des projets de monuments honorant les ouvriers tout en énonçant des programmes utopiques devant réformer la société. De telles recherches ne sont que rarement menées à leur terme, non seulement pour des raisons idéologiques et matérielles (les fonds manquent souvent pour ériger de tels monuments), mais aussi à cause de leurs immenses ambitions formelles. Il s'agit d'aller à l'encontre de traditions élaborées depuis des millénaires. Les sculpteurs tâtonnent. Ainsi en 1898, l'historien de l'art et critique Armand Dayot propose d'ériger pour l'Exposition universelle de Paris qui approche un *Monument au travail et à la gloire des travailleurs*, auquel il invite Rodin, Dalou et Henri Bouchard à participer. Le projet ne sera jamais réalisé mais les trois sculpteurs, chacun de leur côté, se voueront jusqu'à la fin de leur vie à élaborer un tel monument, y travaillant de manière toujours plus complexe. La *Tour du travail* de Rodin, présentée en 1900 sous forme de maquette, très admirée de Rilke, demeurera inachevée. Elle se voulait à la fois ruche et phare, Tour de Pise, Colonne Trajane et Colonne Vendôme, et enfin escalier inversant la tour de Babel. Le Belge (qui collabora souvent avec Van der Stappen) travaille dès 1890 et jusqu'à sa mort en 1905 à un *Monument au Travail* qui ne sera érigé qu'en 1930 sur le port de

¹ Voir Brigitte de Patoul et Francisca Vandepitte (dir.), *Charles Van der Stappen, 1843-1910*, catalogue de l'exposition des Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2 juillet-26 septembre 2010, Gand et Courtrai, Snoeck, 2010. La manière dont les recherches de ce sculpteur convergent avec une certaine poésie est du plus grand intérêt. Van der Stappen et Émile Verhaeren, qui étaient amis, unis par les mêmes préoccupations envers les classes laborieuses, partageaient un désir commun d'édifier un art social. Notons encore que Van der Stappen, sous une inspiration tolstoïenne, travailla aussi à un *Monument à l'infinie Bonté*, qui fut l'œuvre de sa vie, laissée inachevée. Il voulait illustrer sous une forme sculpturale mêlant iconographie religieuse et laïque la formule christique « Aimez-vous les uns les autres » (titre qu'il donne d'ailleurs à l'un de ses groupes) que prône aussi, de son côté, Sandburg dans sa poésie de monument (cf. *supra*, chapitre III). L'effigie principale aurait montré ou bien un Saint Martin partageant son manteau ou bien une allégorie du droit – c'est-à-dire de la véritable assise de la société. Van der Stappen avait pour projet de représenter une société tout entière, et de faire venir tous les membres de la société en question aux pieds du monument l'incarnant.

Bruxelles (fig.2). Cet ensemble extrêmement complexe comprend rondes-bosses et bas-reliefs, montrant notamment des paysans, des mineurs, et forgerons et des dockers au travail. Ces ouvriers, pleins de dignité, prennent cependant là encore une valeur allégorique. Ils incarnent l'air, la terre, le feu et l'eau. En accueillant de plus un *Ancêtre* et une *Maternité*, le monument réunit le passé et l'avenir. Si Jules Dalou dans son *Monument à Jean Leclaire*, (1896, Square des Épinettes à Paris, fig.3), montre la poignée de main fraternelle qu'échangent un patron philanthrope et un ouvrier – le premier tend la main au second, situé légèrement en contrebas, afin de l'aider à se hisser – il désire aller infiniment plus loin. De son *Monument au Travail*, qu'il ne termina jamais, il ne reste qu'un extraordinaire fonds d'archive : des centaines d'esquisses nerveuses en terre, tentant de capturer le corps en mouvement des travailleurs, documentant ainsi les attitudes de l'homme en train de bêcher ou du boucher éventrant un veau... Dalou oscille, avec ces figures d'ouvriers, entre réalisme du costume et du geste, et une fois de plus allégorisation de la force de travail. Il expérimenta sans cesse de nouveaux supports et une nouvelle composition. S'il songe d'abord à une figure équestre pour couronner l'ensemble, il la remplace ensuite par un grand semeur, montrant ainsi combien il désire changer en profondeur l'iconographie traditionnelle. Cette substitution cruciale illustre par anticipation, et à la lettre, le poème de Sandburg.

Alors que « Ready to Kill » gravite autour de la recherche d'une définition plus juste de l'héroïsme, le texte ne prononce jamais le mot de « héros ». Il faut attendre d'autres poèmes du monument, écrits notamment par E.E. Cummings en 1944 et par Neruda en 1956, pour que la question de l'héroïsme erroné soit explicitement nommée, tout en attaquant là encore la monumentalité traditionnelle. Les poèmes de Sandburg et de Neruda, vibrent à l'unisson et dénoncent d'un même élan la rigidité, la tristesse, et la férocité des monuments officiels prônant le carnage. Ils recourent chacun au procédé de l'opposition entre héros erronés et héros véritables, bien que méconnus. Ils réclament tous deux une relève des édifices célébrant la gloire militaire par des monuments rendant hommage aux forces constructives, en qui s'affirme la vie. Pour Neruda cependant, le juste héros, ce n'est pas l'humble ouvrier mais un magnifique albatros mort d'épuisement.

Dans ses *Odes élémentaires*, Neruda laisse entendre un ample chant du monde, qui rayonne de bienveillance, de joie et de délicatesse. Il embrasse l'univers dans ces manifestations humbles et sublimes, conférant à chaque détail de la création une dignité inégalée. L'« Ode à un albatros voyageur » offre un exemple de la simplicité limpide qui baigne la plupart des odes.

Ave albatros, perdón,
dije, en silencio,
cuando lo vi extendido,
agarrotado
en la arena, después
de la inmensa
travesía.
Héroe, le dije, nadie

Oiseau albatros, pardon,
ai-je dit, en silence,
quand je t'ai vu étendu,
garroté sur le sable, après
l'immense
traversée.
Héros, lui ai-je dit, personne
n'érigera sur la terre

CHAPITRE V

levantará sobre la tierra
en una
plaza de pueblo
tu arrobadora
estatua,
nadie.

Allí tendrán en medio
de los tristes laureles
oficiales
al hombre de bigotes
con levita o espada,
al que mató
en la guerra
a la aldeana,
al que con un solo
obús sangriento
hizo polvo
una escuela
de muchachas,
al que usurpó
las tierras
de los indios,
o al cazador
de palomas, al
exterminador
de cisnes negros.

Si,
no esperes,
dije
al rey del viento,
al ave de los mares,
no esperes
un túmulo
erigido
a tu proeza ;
y mientras
tétricos ciudadanos
congregados en torno a tus despojos
te arrancaban
una pluma, es decir,
un pétalo, un mensaje
huracanado,
yo me alejé
para que,
por lo menos ;
tu recuerdo ;
sin piedra, sin estatua,
en estos versos vuele
por vez postrera contra
la distancia
y quede así cerca del mar tu vuelo.

sur une place de village
ton exaltante
statue, personne.
On y verra parmi les tristes lauriers
officiels
l'homme à moustache
portant jaquette ou épée,
celui qui a tué
dans la guerre
la villageoise,
celui qui d'un seul
obus sanglant
a pulvérisé une école de filles,
celui qui a usurpé
les terres des Indiens,
ou le chasseur de colombes, l'
exterminateur de cygnes noirs.

Non,
n'espère pas
ai-je dit au roi du vent,
à l'oiseau des mers,
n'espère pas de tumulus
érigé
à ta prouesse,
et tandis
que de sordides citadins
agglomérés autour de ta dépouille
t'arrachaient
quelque plume, c'est-à-dire
un pétale, un message
d'ouragan,
je me suis éloigné
pour que,
du moins,
ton souvenir,
sans marbre, sans statue,
une dernière fois
dans mes vers vole contre
la distance
et que ton vol reste ainsi auprès de la mer¹.

¹ Pablo Neruda, « Oda a un albatros viajero » [1956], *Tercer libro de las odas* [1957], *Obras completas*, t. II 1954-1964, éd. Hernán Loyola et Saúl Yurkievich, Barcelone, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, coll. « Opera mundi », 1999, p. 451-453. Traduction française : « Ode à un albatros voyageur », *Troisième livre des odes, poèmes*, trad. Jean-François Reille, Gallimard, 1978, p. 26-28.

Le poème date de 1956, année même où à Budapest tombe la statue officielle d'un « homme à moustache » et cette chute du monument à Staline accroît l'urgence du réexamen tant de la monumentalité que de la brutalité qu'elle exalte. La société ne rend pas hommage aux valeurs réellement dignes d'être réellement honorées, elle s'édifie sur des fondements branlants.

Neruda énumère les héros officiels, qui sont autant destructeurs brutaux, indignes de la gloire qu'on leur accorde, tout en glissant quelques éléments discrets de réflexion sociale. Le poète insiste sur la masculinité dominatrice des destructeurs, les dotant des attributs ostensibles de la virilité et de la notabilité : épée, moustaches et jaquettes. Leurs prouesses guerrières ne résident pas en des combats équitables, mais en des victoires iniques remportées sur des êtres sans défense, femmes, Indiens opprimés par la société, et oiseaux. En anéantissant l'école, ils détruisent le moyen par lequel ces faibles pourraient gagner en force. La violence des destructeurs va en s'amplifiant sans cesse, depuis l'assassinat au singulier de l'humble villageoise jusqu'au crime exercé contre un peuple tout entier, en passant par le vaste meurtre de l'école de filles. Neruda n'oublie pas qu'il adresse son discours à un oiseau, et, avec délicatesse, il adopte le point de vue de ce dernier pour faire des « chasseurs de colombes » et les « exterminateurs de cygnes noirs » l'incarnation du mal suprême. Ces derniers vers, miroitant du contraste entre le noir et le blanc, se chargent d'harmoniques nouvelles et évoquent les contes merveilleux hantés par les chasseurs d'oiseaux de feu. L'albatros apparaît comme la victime indirecte de tous ces assassins.

Neruda renforce cette première opposition entre les héros erronés et le héros véritable par un second contraste. Il compare la triste monumentalité conventionnelle, rigide et répétitive, à un autre mode de commémoration possible, celui des « exaltante[s] statues », dressées à la gloire de héros qui échappent au poids de l'officialité. Cette monumentalité renoue avec l'enchantement. Elle suscite l'enthousiasme, hausse l'homme au dessus de lui-même, le pousse à se dépasser et le conduit à l'extase, comme l'indique le syntagme espagnol « tu arrobadora / estatua », où l'enjambement confère à l'adjectif plus de poids. « Arrobadora » dénote une statue captivante et enchanteresse, une statue ravissante, au sens le plus fort du terme. Ainsi, la poésie ne se range-t-elle pas du côté de la commémoration officielle dont elle répudie les valeurs brutales, mais se situe du côté d'une exaltante commémoration immatérielle qui n'existe encore qu'en puissance. Toutefois, ce ne sont pas seulement deux types d'hommages mémoriels qui sont comparés dans le poème, mais trois, puisque le poème lui-même constitue encore un autre dispositif de mémoire célébrant l'albatros. Le locuteur présente son ode comme un pis-aller, compensant à peine l'absence de monument, et cependant nécessaire, puisqu'il n'y a ni statue, ni pierre, ni tumulus. Le poème, qui justifie avec modestie sa propre existence, et que le lecteur lit à mesure que le locuteur l'écrit, offre cependant un hommage approprié à l'oiseau auquel il permet de voler encore une dernière fois. Ce qui distingue apparemment cet hommage poétique de « l'exaltante statue », c'est que le premier est tourné vers l'oiseau, conservant sa juste image, tandis que l'autre, tournée vers ses regardeurs, trouve sa valeur en les ravissant et les enchantant. Et pourtant, nul

doute que le poème espère partager la capacité d'enchantement de « l'exaltante statue ». Les vertus de l'albatros auxquelles l'ode rend hommage – délicatesse, pureté, envol sublime, exploit d'une immense traversée – sont aussi celles de la poésie, et la vaillante prouesse accomplie par le « roi du vent » ressemble comme une sœur jumelle à la prouesse poétique. Le Chilien l'indique clairement en rappelant que la plume de l'oiseau est à la fois « pétale » et « message d'ouragan ». Nul lecteur ne peut ignorer que le « vaste oiseau des mers » s'est droit envolé du poème de Baudelaire pour venir atterrir dans l'ode de Neruda : l'albatros héroïque et incompris, entouré des sordides citadins constitue l'une des figures du poète les plus aisément reconnaissables. Sous des dehors modestes, en rendant gloire à l'albatros, la poésie se célèbre elle-même.

La définition antique de l'héroïsme, à première vue, ne semblait pas encore radicalement bouleversée dans l'ode. L'oiseau demeurait l'être du courage en qui se manifeste le sublime. En mourant de prouesse il prouvait sa valeur absolue. Il était l'unique, supérieur au reste des hommes. La compréhension de l'héroïsme se renouvelle pourtant en profondeur, et s'élargit pour accueillir la prouesse poétique. L'héroïsme que la société doit honorer n'est plus celui de la brutalité et de la violence sanguinaire. Il est celui de la poésie, qui affirme la vie et la beauté pour contrer les forces de destructions. Ainsi, chez Sandburg comme chez Neruda, les monuments sont sans héros, et les vrais héros ne possèdent pas encore de monuments. Et si l'un comme l'autre ont recours au procédé de comparaison introduit par Mickiewicz, ils le renouvellent de l'intérieur. C'est dans le passé en effet que le poète romantique trouvait le monument idéal, représentant un prince philosophe. Neruda et Sandburg en revanche se tournent résolument vers l'avenir en imaginant une nouvelle monumentalité, qu'ils désirent *autre*. La colère et le refus de l'ordre établi manifestent leur valeur créative et leur capacité d'improvisation, d'ouverture.

Si les poèmes de Sandburg et Neruda se répondent, et se continuent l'un l'autre, l'indignation du premier laissant place chez le second à la mélancolie. Neruda, quand il énumère les destructeurs, se contente de nommer le mal et de le poser à côté de la pureté de l'oiseau mort, sans forcer le lecteur à s'indigner. Il ne formule pas de colère, et n'accuse pas les assassins, mais demande pardon à l'oiseau en leur nom. La différence est cruciale. Le locuteur ne donne pas de leçon. L'ode échappe à la complaisance bien-pensante dans la mesure où Neruda ne se dédouane pas du mal accompli par les hommes, mais prend aussi sur ses épaules le crime commis par l'humanité. Il ne ressemble que trop aux tueurs, et il le sait. Devant un albatros, il n'est pas d'innocence possible pour un homme.

En revanche, lorsqu'en 1944, E.E. Cummings aborde à son tour la question de la monumentalité héroïque, il fait entendre une voix très différente. Son sonnet bouillant de rage éclate dans une éruption violente. La hargne ici passe par la grossièreté. La critique formulée par Hugo – les monuments sont révoltants dans la mesure où ils montrent les valets du régime de Napoléon III – est ici portée sur un plan général. C'est tout monument qui, en

servant le système, y inféode les regardeurs. À nouveau, mais avec infiniment plus de brutalité que chez Sandburg, un poème écrit du fond de la guerre montre l'abjection de l'iconographie traditionnelle des monuments.

why must itself up every of a park

pourquoi doit-elle dans chaque d'un parc

anus stick some quote statue unquote to
prove that a hero equals any jerk
who was afraid to dare to answer "no"?

anus se fourrer une quelconque entre guillemets statue pour
prouver qu'un héros c'est tout couillon
qui avait peur d'oser répondre « non » ?

quote citizens unquote might otherwise
forget (to err is human; to forgive
divine) that if the quote state unquote says
"kill" killing is an act of christian love.

des entre guillemets citoyens pourraient autrement
oublier (la faute est de l'homme; le pardon
est de dieu) que si l'entre guillemets état ordonne
« tuez » tuer est un acte de charité chrétienne.

"Nothing" in 1944 A D

« Rien » en 1944 apr. J.-C.

"can stand against the argument of mil
itary necessity" (generalissimo e)
and echo answers "there is no appeal

« ne peut résister à l'argument des
exigences militaires » (le généralissime e)
et l'écho répond « il n'y a pas d'appel

from reason" (freud) – you pays your money and
you doesn't take your choice. Ain't freedom grand

contre la raison" (freud)—tu alignes ton fric et
tu ne choisis pas. Que c'est beau la liberté¹

L'enjeu consiste bien cette fois à proposer une nouvelle définition du héros, dans une sorte de contre-définition empruntant le lexique implacable de la démonstration mathématique : « un héros c'est tout couillon / qui avait peur d'oser répondre "non" » (« a hero equals any jerk / who was afraid to dare to answer "no" »). De ce malheureux héros, chaque terme arase ici l'acception traditionnelle et il n'est plus l'heure de proposer des héros de rechange. Le caractère unique et exceptionnel du héros devient caduc. Rien d'admirable dans ce « jerk » (traduit par « couillon »), qui dessine une pauvre silhouette inspirant mépris ou pitié. Le héros n'est plus l'être de la bravoure et de la prouesse, mais au contraire celui qui manque de courage, un pleutre tristement conformiste. Le redoublement presque tautologique de la formule « to be afraid of daring » (avoir peur d'oser, c'est-à-dire « ne pas oser oser », « avoir peur de ne pas avoir peur ») ne fait que renforcer cette nullité.

Tout vient surenchérir sur la provocation du propos principal. Il y a de la véritable bravade à conserver la disposition du sonnet, déchiqueté mais parfaitement reconnaissable, ainsi qu'une semblance de système de rimes, réduites à des échos volontairement pauvres, ou à de simples assonances, tout en prétendant subvertir les formes traditionnelles d'autorité. Pour faire œuvre de provocation, il suffit à E.E. Cummings de placer entre guillemets des termes tels que « statue », « État » et « citoyen ». Le recul ironique devant ces termes et le refus de la part du locuteur de les prendre à son propre compte les rend soudain absurdes. Le poète déstabilise ce qui semblait peut-être le fondement le plus solide et le plus élémentaire de

¹ E.E. Cummings, « why must itself up every of a park... », *XAIPE, seventy-one poems* [1950], *Complete Poems, 1904-1962*, éd. George J. Firmage, New York, Liveright, 1991, p. 636. Traduction française : « pourquoi doit-elle dans chaque d'un parc », *Cinquante-huit poèmes*, trad. D. Jon Grossman, Christian Bourgeois Éditeur, 1968, p. 115. La typographie de l'original et de la traduction ont été scrupuleusement respectées. Nous avons suivi l'usage des spécialistes de E.E. Cummings consistant à rendre ses majuscules au nom de l'auteur.

la société, son organisation bipartite entre État et citoyens. Il montre alors que le monument constitue un rouage dans le système de domination des citoyens par l'État, et qu'il participe à leur abrutissement. Cette révélation contestataire se redouble, sur le plan formel, de la provocation qui consiste à écrire en toutes lettres « quote » et « unquote », termes réservés à l'oral pour rendre compte de la présence de guillemets.

La désarticulation de la syntaxe, ainsi que de la disposition traditionnelle en strophes du sonnet, la transcription d'une langue orale dans son agrammaticalité, la ponctuation inquiétée, la permutation, la césure de certains mots, forcent le lecteur à un effort constant pour reconstituer des phrases dont le propos est finalement assez simple. Dans sa brutalité, le poème se donne pour tâche de brusquer le lecteur dans ses usages de lectures et dans ses habitudes de pensée. Dans les deux premiers vers, les obstacles ont été particulièrement multipliés, ce qui oblige le lecteur à scruter plus longuement la question d'une sodomie du parc par le monument. Une image surgit, insoutenable : celle de l'espace qui n'est qu'unus dans lesquels les monuments peuvent s'empaler. Tout monument viole l'espace en l'humiliant. Si d'aucuns avaient momentanément pu oublier que le monument, dans sa verticalité, est souvent perçu comme une forme phallique – Aragon parle même à propos de la colonne Nelson des « phallophorie de Trafalgar Square¹ » – E.E. Cummings se charge de leur rafraîchir la mémoire.

Deux citations s'entremêlent au poème, l'une du général Eisenhower (« le généralissime e »), qui en décembre 1943 ordonnait aux armées américaines de respecter dans la mesure où les nécessités de la guerre les en laissaient libres, le patrimoine italien. Par « nécessité militaire », Eisenhower entendait la nécessité de préserver la vie des soldats américains. La formule brutalement extraite de son contexte par E.E. Cummings énonçait le contraire de ce qu'elle semble dire ici. L'autre citation contracte une formule de Freud tirée de *L'Avenir d'une illusion* (1927). Freud, qui découvre que l'homme n'est pas maître en lui-même de sa propre pensée, vient corroborer l'embrigadement que prône le général Eisenhower. Les monuments, Eisenhower et Freud conspirent tous ensemble pour l'aliéner l'homme, et pour lui arracher ses dernières parcelles de liberté.

En 1956, un autre poème de Cummings, intitulé « Thanksgiving » viendra douloureusement confirmer l'absence de liberté. La suspicion envers la liberté se fait désormais d'autant plus forte que le mot, en période de guerre froide a pris une valeur de propagande. L'Occident se prétend monde libre, et les Etats-Unis se présentent comme le pays de la liberté d'expression :

THANKSGIVING (1956)

a monsterring horror swallows
this unworld me by you
as the god of our fathers' fathers bows
to a which that walks like a who

THANKSGIVING (1956)

une monstruante horreur engloutit
tout ce nonmonde moi après toi
quand le dieu des pères de nos pères s'incline
devant un quoi prenant l'allure d'un soi

¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 189.

but the voice-with-a-smile of democracy announces night & day “all poor little peoples that want to be free just trust in the u s a”	mais jour après nuit la démocratie déclare un-sourire-dans-la-voix « vous tous pauv’ petits peuples qui rêvez d’être libres faites donc confiance aux u s a »
suddenly uprose hungary and she gave a terrible cry “no slave’s unlife shall murder me for i will freely die”	tout à coup la hongrie se souleva et elle lança un cri terrible « aucune inexistence d’esclave ne me tuera car je veux mourir libre »
she cried so high thermopylae heard her and marathos and all prehuman history and finally The UN	elle cria si fort que les thermopyles l’entendirent et marathos et tout le préhumain historique jusqu’aux INouïes nations
“be quiet little hungary and do as you are bid a good kind bear is angry we fear for the quo pro quid”	« reste tranquille petite hongrie et à ce qu’on te dit acquiesce une bonne grosse ourse s’en est haigrie nous craignons la monnaie d’la pièce
uncle sam shrugs his pretty pink shoulders you know how and he twitches a liberal titty and lips “i’m busy right now”	l’oncle sam hausse ses jolies épaules roses vous voyez comment et il titille une libérale tétine susurrant « suis occupé pour l’instant »
so rah-rah-rah democracy let’s all be as thankful as hell and bury the statue of liberty (because it begins to smell)	alors pour la démocratie hurra rendons tous grâce au diable et enterrons la statue d’la liberté (car elle commence à puer) ¹

95 poems, qui se présente comme un livre hors de l’histoire, n’en pousse pas moins un cri de rage déchirant devant la répression soviétique des émeutes hongroises de 1956 et la passivité de la « communauté internationale ». Les nations doivent faire leur deuil d’une liberté qui n’est qu’un leurre. L’interjection lexicalisée « rah-rah-rah » (pour « hurra ») imite en s’en gaussant l’accent des classes les plus aisées : la liberté n’est qu’un mot vide de sens, employé par les classes et les nations dominantes pour mieux asseoir leur pouvoir sur le reste du monde. La Statue de Bartholdi, cadavre nécrosé en pleine putréfaction, n’est jamais qu’un monument de plus au mensonge. Les monuments menteurs de la bourgeoisie ont fait leur temps. Le moment est venu de s’en débarrasser

3. Colère contre les monuments aux bourgeois : s’insurger contre le prosaïque, le massif et la laideur

Plusieurs générations successives, confrontées à la statuaire publique du XIX^e siècle, découvrent la laideur et le ridicule des monuments publics parsemant les villes. La répulsion atteint son comble entre les deux guerres : « Déserts, bêtes, inutiles² » s’écrit Éluard en 1933

¹ E.E. Cummings « Thanksgiving », [1956] *95 Poems* [1958], *Complete poems, 1904-1962*, éd. George J. Firmage, New York, Liveright, 1991, p. 711. Traduction française : *95 poèmes*, trad. Jacques Demarcq, Points, 2006, p. 70-71.

² Paul Éluard, *Ibidem*.

avec un frisson de dégoût. Robert Desnos note quant à lui en 1930 que le monument à « *Paris pendant la guerre*, au Carrousel, [est] le comble de la bêtise, [et] Mickiewicz à la place de l'Alma une plaisanterie pas drôle¹ ». La sculpture publique afflige qui la regarde.

Claudé commence à s'indigner dès 1905 : de par les rues et les places, aux côtés des cavaliers qui ne sont qu'autant de héros erronés, « de tristes hommes habillés souillent d'un jus vert le lais à bon marché de leur socle² », et c'est sans doute Verhaeren qui ouvre la voie en 1895, lorsqu'il nomme en toutes lettres le problème dans le sommaire des *Ville hallucinées* : ces sculptures détestables sont des *monuments bourgeois*³. Elles dressent des effigies de notables, elles incarnent les valeurs chères à la bourgeoisie et répondent au goût esthétique de cette classe. De texte en texte, des échos retentissent, des motifs se répètent. Les similitudes, qui affleurent chez des auteurs détachés les uns des autres, mettent en lumière le conformisme de cette sculpture. Le personnage principal du roman de Virginia Woolf, *Orlando, Biography* [1928], en arpentant la ville moderne, en vient à la conclusion que cette uniformité, portée à son paroxysme par la sculpture publique, définit précisément le début du XX^e siècle :

Her mind was dizzied with the monotony. Then she came to great open squares with black shiny, tightly buttoned statues of fat men in the middle, and war horses prancing, and columns rising and fountains falling and pigeons fluttering.

La tête lui tourn[ait] devant tant de monotonie. Après quoi elle parvint à de grands squares ouverts, avec, au milieu, des statues de gros hommes, noires, brillantes, boutonnées serrées, cependant que des chevaux de bataille caracolaient et que des colonnes s'élevaient et que des fontaines se déversaient et que des pigeons voletaient⁴.

Le refus des monuments bourgeois s'inscrit certes dans la montée d'une *statuophobie* se levant au tournant des XIX^e et XX^e siècles et battant son plein durant les années 1920 et 1930⁵, mais il déborde néanmoins ce phénomène. Une telle animosité ne se nourrit pas seulement de la terreur devant la surabondance des monuments. Elle participe d'une remise en cause des hiérarchies sociales. Elle est inspirée par des revendications idéologiques où se mêlent des griefs éthiques et esthétiques. L'« Ode à un albatros voyageur » de Neruda souligne que les destructeurs portent aussi bien la « jaquette » que « l'épée », et dans la « ville hallucinée » de Verhaeren, les monuments néfastes du soldat et du notable se dressent non loin l'un de l'autre. Les monuments bourgeois sont tout aussi erronés et révoltants que les œuvres exaltant de faux héros belliqueux. Sous la plume de Virginia Woolf jaillit, sans quelle ne le sache, le même reproche que sous celle de Sandburg et Ritsos

¹ Robert Desnos, « Pygmalion et le sphinx » [1930], *Œuvres*, *op. cit.*, p. 465. Éluard s'écrie au contraire que *Paris pendant la Guerre* constitue « la plus érotique des statues de Paris », ainsi qu'il l'affirme dans l'enquête du 12 mars 1933 « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville », *op. cit.*, p. 23.

² Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire » [1905], *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 273.

³ Les quatre *ekphrasis* des *Villes hallucinées* sont chacune simplement intitulée « Une statue ». Seule la table des matières précise dans chaque cas entre parenthèses « Moine », « Soldat », « Bourgeois », et « Apôtre ».

⁴ Virginia Woolf, *Orlando, a Biography* [1928], Ware, Wordsworth Editions, 1995, p. 136. Traduction française : *Orlando, biographie*, trad. Jacques Aubert, *Œuvres romanesques*, t. II, éd. Jacques Aubert, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 373.

⁵ Voir *infra*, chapitre VI.

regardant des cavaliers de bronze : le monument bourgeois est « indécent ». Ainsi, les regardeurs en colère découvrent que les monuments ne représentent jamais qui ils devraient. C'est la monumentalité toute entière qui s'est fourvoyée. Les voix de Verhaeren et de Sartre, d'Andreï Biély, de Virginia Woolf, d'Alberto Savinio, de Paul Morand et de May Swenson se mêlent, presque à l'unisson. Tous déplorent l'avènement du prosaïsme qui triomphe par des monuments bourgeois lourds et hideux.

Trois descriptions féroces de monuments glorifiant des notables, l'une sous la plume d'Émile Verhaeren dans les *Villes tentaculaires* (1895), la seconde sous celle d'Andreï Biély en 1931, la dernière sous celle de Sartre dans *La Nausée* (1938), se complètent et semblent se répondre terme à terme. Du « front muré » du bourgeois de Verhaeren semble jaillir le monde borné décrit par Sartre. Ces portraits-charges, posés côte à côte, forment une caricature de la bourgeoisie du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle telle que le roman réaliste a pu aussi en dépeindre les travers, les abjections ou les crimes¹. Ils prolongent la critique sociale esquissée par Sandburg : s'il n'est pas de monuments glorifiant les ouvriers, c'est aussi que l'espace est occupé par des monuments de notables. La description malveillante de ces monuments participe d'une stratégie permettant d'attaquer une classe honnie.

Sartre a poursuivi la bourgeoisie d'une haine sans relâche. Une page grinçante de *La Nausée* analyse l'interaction entre un monument et ses regardeuses, un groupe de petites bourgeoises de province. Le narrateur en saisit l'occasion pour montrer la bêtise, l'étroitesse d'esprit de cette classe, tout en révélant les rouages des mécanismes de reproduction sociale :

J'ai travaillé deux heures dans la salle de lecture. Je suis descendu dans la cour des Hypothèques pour fumer une pipe. Place pavée de briques roses. Les Bouillois en sont fiers parce qu'elle date du XVIII^e siècle. À l'entrée de la rue Chamade et de la rue Suspédard, de vieilles chaînes barrent l'accès aux voitures. Ces dames qui viennent promener leur chien, [...] jettent de côté des regards de jeune filles, furtifs et satisfaits, sur la statue de Gustave Impétraz. Elles ne doivent pas savoir le nom de ce géant de bronze, mais elles voient bien, à sa redingote et à son haut-de-forme, que ce fut quelqu'un du beau monde. Il tient son chapeau de la main et pose la main droite sur une pile d'in-folio : c'est un peu comme si leur grand-père était là, sur ce socle, coulé en bronze. Elles n'ont pas besoin de le regarder longtemps pour comprendre qu'il pensait comme elles, tout juste comme elles, sur tous les sujets. Au service de leurs petites idées étroites et solides il a mis son autorité et l'immense érudition puisée dans les in-folio que sa lourde main écrase. Les dames en noir se sentent soulagées, elles peuvent vaquer tranquillement aux soins du ménage, promener leur chien : les saintes idées, les bonnes idées qu'elles tiennent de leurs pères, elles n'ont plus responsabilité de les défendre ; un homme de bronze s'en est fait le gardien.

La Grande Encyclopédie consacre quelques lignes à ce personnage ; je les ai lues l'an dernier. J'avais posé le volume sur l'entablement d'une fenêtre ; à travers la vitre, je pouvais voir le crâne vert d'Impétraz. J'appris qu'il florissait vers 1890. Il était inspecteur d'académie. Il peignait d'exquises bagatelles et fit trois livres. *De la popularité chez les Grecs anciens* (1887), *La Pédagogie de Rollin* (1891) et un *Testament poétique* en 1899. Il mourut en 1902, emportant les regrets émus de ses ressortissants et des gens de goût².

¹ La satire des ridicules bourgeois forme presque un sous-genre de la littérature française. Voir par exemple la « Monographie du bourgeois parisien » [1836] de Théophile Gautier, *La Peau de tigre*, Michel Lévy frères, 1866, p. 243-270 : « Les goûts du bourgeois sont dignes de remarque ; au lieu d'aimer ce qui est beau, bien fait, élégant, spirituel ou poétique, il préfère tout ce qui est laid, commun, prosaïque et stupide » (p. 254).

² Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 47.

Sartre invente de toutes pièces cet Impétraz et son effigie. On reconnaît un dispositif commun aux monuments les moins inventifs du XIX^e siècle. C'est par exemple le même agencement banal qu'Octave Mirbeau dépeint en 1885, redoutant qu'on ne confie la création du monument de Balzac à un sculpteur sans talent. Dans une chronique pleine d'esprit, il donne la parole au bloc de glaise encore informe où sera modelée l'image du romancier, afin de le laisser décrire l'effigie médiocre qui menace d'être fondue :

Déjà, partageant avec Lamoricière et Courbet cet amer calice, je me vois, sur une place publique, entouré d'une grille qui me protégera, debout, nu-tête, en redingote, la main droite posée sur quelques in-octavos, tenant de la main gauche ma canne légendaire et foulant de mes gros souliers le parquet de bronze où se détachera, colossal, implacable et plus grand que le mien, le nom de M. Paul Dubois¹.

En dressant son *Impétraz* sur la « place des Hypothèques », Sartre fait du monument au bourgeois le gardien d'un monde régi par l'argent, la spéculation, l'endettement d'autrui et la ruine. Tout ce qui pouvait naguère faire la grandeur du monument s'y rapetisse. La place, barrée de chaînes, se ferme sur elle-même, excluant farouchement la nouveauté et le monde contemporain.

L'un des rôles traditionnellement confiés au monument, combattre le mal, se rejoue sur un mode prosaïque et étroit : le monument est « gardien » des bonnes mœurs, de l'ordre établi, et des « petites idées étroites et solides » constituant une *doxa* bourgeoise et conformiste. Les missions du monument se rétrécissent. Une telle page porte le ridicule sur les monuments d'une province où l'on exalte par chauvinisme de dérisoires gloires locales. En ce piètre héros, une petite bourgeoisie auto-complaisante célèbre sa propre étroitesse d'esprit. En citant la « *Grande Encyclopédie* » dans des lignes crissant d'ironie, le narrateur souligne à la fois l'insignifiance d'Impétraz et l'inanité d'une encyclopédie qui peut accorder du crédit à un tel personnage. Impétraz, auteur de trois opuscules disparates, est honoré pour son « immense érudition ». Sa culture, accumulée et thésaurisée dans une pile d'in-folio, ne constitue que la caricature d'une véritable sagesse. Le savoir est ici présenté comme une forme d'avarice de la pensée.

Toutefois, le ridicule s'abat moins sur le monument lui-même, que sur les promeneuses de chiens. Sartre met en scène un double regard : le narrateur observe le regard que ces dames en noir posent sur le monument, regard qui rétrécit ce dernier et l'embourgeoise encore pour mieux se l'approprier. Ces femmes se contentent d'à-peu-près, ignorant le nom d'Impétraz, et ne le regardant que très brièvement, attitude qui contraste avec le souci d'exactitude du narrateur. Dames et monument, unis par une relation de ressemblance et de connivence analogue à un lien de parenté, sont alors autant d'incarnations d'un même phénomène de classe. Dans la mesure où Impétraz forme un « grand père » de bronze qui défend les idées des « pères », l'univers se borne à la famille, au sein de laquelle se perpétuent les traditions. Le même se répète à l'infini, sans nulle innovation possible. Les protagonistes

¹ Octave Mirbeau, « Les Comités », *Le Matin*, 27 novembre 1885, repris dans *Combats esthétiques*, t. I «1877-1892 », éd. Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993.

de cet épisode mènent de petites vies dérisoires, dévolues au ménage et aux chiens. Les maîtresses de ces derniers semblent partager leurs besoins (elles sont « soulagées », elles « satisf[ont] » leurs envies, écrit Sartre avec malveillance). Alors qu'elles n'ont plus l'excuse de la jeunesse, elles montrent une fausse et sottise pudeur, digne de jeunes filles niaisées n'osant regarder un homme en face, quand bien même il serait de bronze. Le narrateur s'acharne avec une rage contenue sur la bêtise de cette petite bourgeoisie pétrie de convenance, et qui ne tolère que « les saintes idées, les bonnes idées » : Impétraz « pensait comme elles, tout juste comme elles, sur tous les sujets » ; il se tient « au service de leurs petites idées étroites et solides ». L'auteur se montre ici le digne successeur de Flaubert, et ses « **Bouvillois** » forment un cercle analogue à celui où gravitent les **Bovary**. Sartre emprunte à son prédécesseur le procédé du discours indirect libre : « on voit que c'était quelqu'un du beau monde ». L'ironie par mention constitue l'arme permettant de vilipender cette sottise. De même, le romancier note simplement que « Les Bouvillois [...] sont fiers [de la place] parce qu'elle date du XVIII^e siècle », laissant éclater la bêtise inhérente à cette remarque, qui trouverait aisément sa place dans le *Dictionnaire des idées reçues* : il est ridicule d'être fier d'une place publique, non parce qu'elle est belle mais parce qu'elle est vieille de deux siècles. Le discrédit frappant les regardeuses déconsidère alors par ricochet le monument.

Une telle page montre le fonctionnement des *habitus* de classe avant que Bourdieu n'ait défini ceux-ci comme un système de dispositions durables, intériorisées par les individus du fait de leurs conditions d'existence, et fonctionnant comme des principes inconscients d'action, de perception et de réflexion. Ainsi, la classe à laquelle ces promeneuses de chiens si peu lucides appartiennent, la petite bourgeoisie provinciale, leur dicte leurs manières de se tenir, de marcher, de parler, et par là de sentir et de penser. Opinions politiques, convictions morales, préférences esthétiques et culturelles, tout converge, tout s'étaie. Le texte « *Grande Encyclopédie* », qui est ici l'instance de légitimation de la culture, prouve lui aussi combien les « gens de goût » se reproduisent en vase clos, à l'intérieur d'une même classe sociale dominante se posant en arbitre du beau. Cette classe, après avoir fait de sa culture la seule qui puisse être autorisée, se targue de cette même culture pour justifier l'autorité qu'elle exerce. Le capital culturel sert d'alibi à la domination de ceux qui possèdent le capital économique.

Si le monument chez Sartre représente le capital intellectuel, ceux dont s'emparent Verhaeren et Biély incarnent le capital financier. Le monument français était placé sous le signe de l'exiguïté des lieux et de l'étroitesse de l'esprit, les monuments du Belge et du Russe ressortissent à la catégorie du massif. Le dispositif textuel se transforme alors. Sartre, avec une ironie méprisante, dépeignait la *regard* porté sur l'effigie, les *ekphraseis* de Verhaeren et Biély se contentent de dresser des monuments solitaires et repoussants, sans montrer les réactions qu'ils suscitent auprès du public. C'est de leur propre colère que ces auteurs parlent

ouvertement. « Une statue » de Verhaeren constitue alors une pièce maîtresse de sa poésie d'inspiration sociale¹.

Une statue

Un bloc de marbre où son nom luit sur une plaque.

Ventre riche, mâchoire ardente et menton gourde ;
Haine et terreur murant son gros front lourd
Et poing taillé pour fendre en deux toutes attaques.

Le carrefour, solennisé de palais froids,
D'où ses regards têtus et violents encore
Scrutent quels feux d'éveil bougent dans telle aurore,
Comme sa volonté, se carre en angles droits.

Il fut celui de l'heure et des hasards bizarres,
Mais textuel, sitôt qu'il tint la force en main
Et qu'il put étouffer dans hier le lendemain
Déjà sonore et plein de terribles fanfares.

Sa colère fit loi durant ces jours vantés,
Où toutes voix montaient vers ses panégyriques,
Où son rêve d'État strict et géométrique
Tranquillisait l'aboi plaintif des lâchetés.

Il se sentait la force étroite et qui déprime,
Tantôt sournois, tantôt cruel et contempteur,
Et quand il se dressait de toute sa hauteur
Il n'arrivait jamais qu'à la hauteur d'un crime.

Si bien qu'il apparaît sur la place publique
Féroce et rancunier, autoritaire et fort,
Et défendant encor, d'un geste hyperbolique,
Son piédestal massif comme son coffre-fort².

Le bourgeois ici représenté incarne tout ce que réprouve Verhaeren : il représente l'autorité poussée à son paroxysme, il a la sauvagerie cruelle d'un animal qui tue pour survivre, il prône un régime despotique, où les libertés individuelles sont réduites, il instrumentalise la peur pour asseoir son pouvoir, il est pétri d'un conservatisme qui se retrouve peut-être dans l'emploi prédominant de l'alexandrin à travers le poème³. La société exaltant une telle figure de bourgeois, tourne radicalement le dos au progrès social.

À chacune des quatre statues décrites dans le recueil, Verhaeren associe un geste où se condense l'être représenté : « geste clément⁴ » du Moine qui propage la paix, « geste fier domina[nt] la cité⁵ » de l'Apôtre. « Un élan fou, un bond brutal / Jette en avant [le] geste et

¹ Sur la notion de poésie sociale, et sur les sympathies socialistes de Verhaeren, voir l'introduction de Jacques Marx, *Poésie complète* t. II, *op. cit.*, p. 24-29.

² Émile Verhaeren, « Une Statue (bourgeois) », *Les Villes tentaculaires* [1895], *Ibid.*, p. 261-263. La leçon retenue est celle de l'édition définitive des *Œuvres* de Verhaeren en 1912.

³ Alors que les trois autres descriptions de monuments des *Villes tentaculaires* affichent une forte hétérométrie, On ne rencontre ici qu'un unique décasyllabe, au troisième vers. Toutefois nombre des alexandrins du poème du bourgeois peuvent se scander à la manière de trimètres.

⁴ *Ibid.*, p. 219.

⁵ *Ibid.*, p. 321.

[le] cheval¹ » du soldat. Le Bourgeois quant à lui effectue un « geste hyperbolique » pour « défend[re] encor [...] son coffre-fort ». Le geste du capitaliste, en dépit de sa grandiloquence, n'exprime plus qu'une avarice *post mortem* effrénée. Le monument de Verhaeren constitue en cela l'antithèse du monument de Hugo qui se dépense entièrement sous la forme de piécettes. Le XIX^e siècle capitaliste ne rend plus hommage qu'à l'argent. C'est là son unique passion. Héroïsme, honneur, valeur, noblesse paraissent soudain des valeurs en obsolescence. Portant un coup d'estoc, le dernier vers alors compare le piédestal au coffre-fort. Cette image souligne une analogie visuelle surprenante mais frappant par sa pertinence. En elle, se loge peut-être même une sorte de jeu de mot secret : si le « coffre-fort » est l'assise du monument, il est aussi le dernier mot du poème, c'est-à-dire qu'en termes de versification, il en constitue aussi la base. Cette image dénonce à elle seule le terrible dévoiement éthique d'une société qui fait de l'argent, de l'épargne craintive, son nouveau soutènement, exaltant ouvertement le veau d'or en l'incarnant dans des notables ventrus, lâches et conservateurs. Avec le Bourgeois triomphant ceux qui ont raison du Moine et de l'Apôtre, et de leur noble folie².

Verhaeren, dans le recueil, ne se contente pas de disposer ses quatre *ekphraseis* en fonction d'une succession temporelle (le Moine du Moyen-Âge, le Soldat condottière de la Renaissance, le Bourgeois des temps capitalistes, et enfin l'Apôtre saint moderne des temps à venir). Il les construit en chiasme. Autour d'un noyau d'individualisme forcené (le Soldat et le Bourgeois), les monuments du Moine et de l'Apôtre se répondent, travaillant tous deux à l'élévation matérielle, morale et spirituelle d'autrui. Le Soldat et le Bourgeois se ressemblent dans leur brutalité sans appel. Néanmoins, si le premier rayonne encore de beauté, le second est abject. Du poème du Soldat à celui du Bourgeois, un certain nombre de termes sont ostensiblement repris (l'un et l'autre se dressent notamment au « carrefour »). Le contraste entre les deux monuments n'en ressort alors que mieux. Deux détails annoncent dès le premier vers cette déchéance de l'héroïsme traditionnel. D'une part, le nom sur la plaque, parle moins d'honneur qu'il n'apporte un certificat de notabilité et de bonne réputation ; d'autre part le terme « luisant », évoque une dégénérescence du lumineux, devenu lisse et graisseux.

Ce héros erroné d'une société capitaliste est plus que tout caractérisé par son épaisseur, son poids, sa lourdeur. Le « massif », clé du poème, apparaît en toute lettre dans le dernier vers, et il y prend d'autant plus importance qu'il y a été délibérément introduit lorsque Verhaeren a amendé son poème en 1912³. Le premier vers « Un bloc de marbre où luit un

¹ *Ibid.*, p. 233.

² Ce sont les bourgeois qui réduisent la parole du Moine et de l'Apôtre et l'appauvrissent en la passant au filtre de la monosémie. Du Moine, Verhaeren disait : « Plus tard, le roi, le juge, et le bourreau / Prigent son verbe et le faussèrent / Et les textes autoritaires / Apparurent, tels des glaives, hors du fourreau » (*Ibid.*, p. 219). De l'apôtre, il écrit : « On lui prit sa pensée et l'on en fit des lois ; / On lui prit sa folie et l'on en fit de l'ordre ; » (*Ibid.*, p. 321). Autorité, loi, ordre, appui des chefs : autant de catégories qui apparaissent en toutes lettres dans la description du monument du Bourgeois, et résumant ce dernier.

³ Le poème a connu quatre états successifs. Dans l'édition pré-originale en revue (1895), puis dans les éditions

nom sur une plaque », détaché du reste du quatrain, pose en avant ce thème, développé par la suite. Le premier substantif, le « bloc », résume à lui seul l'apparence du bourgeois et de son monument. La suite de la description développe cette massivité : « Ventre riche, mâchoire ardente et menton gourd ; / Haine et terreur murant son gros front lourd » : le bourgeois se définit par sa bêtise, son corps et son visage sont réduits aux seuls signes de la brute. Si en 1885, dans l'édition originale, « gourd » et « lourd » riment ensemble, en 1912 Verhaeren appauvrit volontairement son texte, et emploie « lourd » à deux reprises fois. Ce procédé de répétition se retrouve à la dernière strophe, où l'adjectif « fort » rime avec « coffre-fort ». Le monument constitue un système qui prétend ne pas se contredire lui-même, mais où tous les signes convergent vers une signification unique pour la renforcer dans un perpétuel enchérissement. La correction apportée par l'auteur dans l'édition définitive se fait le symptôme de ce manque de subtilité sémantique et esthétique.

Le bourgeois et son effigie massive ralentissent le cours des activités humaines et le progrès social : « Planté devant la vie, il l'obstrua ». Le nouveau monument a cessé d'être une « statue » – ce qui se dresse vers le haut – pour se faire à la place « obstacle », du verbe latin « *ob-stare* » – ce qui se dresse devant. Ici s'inverse radicalement le rôle traditionnel du monument : faire la liaison entre les époques, et ne représenter le passé que dans la mesure où celui-ci peut faire jaillir l'avenir. Or le bourgeois de marbre, « étouff[e] dans hier le lendemain ». Dans un terrible retournement, le monument tue l'avenir pour proclamer l'hégémonie du passé. Plutôt que de rendre le monde meilleur et plus beau, il le transforme à son image en lui imposant sa lourdeur et sa rigidité : « le carrefour, comme sa volonté se carre en angles droits ». Son « rêve d'État strict et géométrique » l'apparente au Sénateur Apollon Apollonovitch Abléoukhov, l'un des personnages principaux de *Pétersbourg* du Russe Andreï Biély, qui possède pour seule lecture un traité de Planimétrie et qui ne voit le monde qu'à la manière d'une succession de lignes droites, parallèles ou perpendiculaires¹. Cet enlaidissement du monde par le monument constitue là encore un très grave dévoiement de sa mission.

Andreï Biély mène en effet, par intermittence, une satire féroce de la bourgeoisie. Il consacre un étrange poème, intitulé « Berlin » (1931), à dresser un portrait de capitaliste, dont les derniers vers révèlent rétrospectivement qu'il s'agit là d'un monument en train de s'écrouler. Cette interprétation est induite de la présence du mot « тумбы », qui signifie « le socle », et, plus obscurément, « la borne ». Biély n'a probablement pas conscience d'un partage avec le poète belge, et cependant le propos de Verhaeren se trouve chez lui comme repris puis réduit à des segments nominaux. Les verbes conjugués disparaissent presque tous. Les caractéristiques du bourgeois sont énoncées par des mots raréfiés, souvent affublés de

successives des *Villes tentaculaires* (1895 et 1904) on lisait non pas « Planté devant la vie » mais « Massif devant la vie, il l'obstrua », avec des variantes de ponctuation. L'adjectif « massif » a donc toujours joué un rôle capital.

¹ Andreï Biély, *Pétersbourg*, op. cit., p. 180.

majuscule qui les essentialisent, disposés de manière savante sur la page, intercalés de longs tirets :

Дух —	L'Esprit —
Чрево, —	Le Ventre
— Пучащие газы, —	— Flatulences gazeuses —
Потухни!	Éteins-toi !
Рухни,	Écroule-toi
Старый храм, —	Vieux temple
— где —	— où —
Вспух	Se gonfle, hirsute
От злобы	De fureur
Озверелый, —	Bestiale —
— Безлобый	— Front bas
Узкоглазый —	Œil torve —
— Хам!	La brute !
Жрец сала, прожеватель	Prêtre du lard, mâcheur
Хлеба, —	De pain —
Упорно	Bombant
Вспучив	Obstinément
Смокинг —	Le plastron du smoking
— Гроб, —	— Cercueil —
Со шелком нахлобучив	D'une chiquenaude rabattant
Небо, —	Le ciel
— Свой черный	— Chapeau melon
Котелок —	de suie —
— На лоб, —	— Sur son front.
Сжав	Serrant
Совесьть – Лаковым	Sa conscience —
Портфелем,	Portefeuille
	Laqué, —
Живот —	Et son ventre —
— Караковым	— Manteau à col de caracul
Пальто, —	Livrée de laquais, —
Вот —	Et le voilà —
Побежит к конечным	Courant
Целям, —	Vers des buts définitifs —
— Чтоб —	— Pour —
— С тумбы	— De son socle
Грннуться	S'écrouler, furtif,
В ничто!	Dans le néant ! ¹
1931 <i>Кучино</i>	1931, <i>Koutchino</i>

Le « Portefeuille / Laqué » ne formant qu'un avec la conscience du Bourgeois de Biély répond au coffre-fort sur lequel se juche le Bourgeois de Verhaeren. Biély énonce les mêmes griefs que le poète belge : le bourgeois est caractérisé par une laideur, une lourdeur et une bêtise, dont le « front bas », et « l'œil torve » et l'apparence « hirsute » sont les signes. Le

¹ Andreï Biély, « Берлин » [« Berlin »], *Poèmes*, édition bilingue, trad. et adaptation Gabriel Arout, Gallimard, coll. « Poètes russes contemporains », 1970, p. 84-89.

capitaliste de Verhaeren vit uniquement sous le signe de la matière, il n'est qu'une panse trop nourrie, une gueule qui dévore, et un front qui ne pense pas. Toute vie intérieure, toute intelligence ou spiritualité lui sont refusées. Biély accentue encore l'absence de spiritualité du bourgeois qu'il décrit. Il est lui aussi « brute » violente et dangereuse, un être sans pensée ni affect, promis au rien et déjà mort dans un smoking qui lui sert de cercueil. Chaque détail met en valeur ce néant spirituel. Ainsi, le bourgeois n'est qu'un « ventre ». Le poème y revient par deux fois : d'abord avec « Чрево », le giron, puis avec « Живот », qui constitue aussi la racine du mot « animal », « животное ». Ce ventre gonflé de graisse, de flatulences et de vide, se « bombe » et « gonfle » jusqu'à en éclater. L'existence même de cet être de chair est un blasphème contre l'Esprit : « D'une chiquenaude » il rabat « le Ciel », le transforme en « chapon melon », conférant au divin une dimension purement matérielle. « Prêtre du lard, mâcheur / De pain », il n'adore que les biens matériels, vouant un culte à ce qu'il y a de plus bas, de plus vil et impur, propagateur d'une religion fausse. En sa présence par elle-même blasphématoire, la transsubstantiation ne peut plus s'accomplir, et le corps du Christ demeure irrémédiablement un morceau prosaïque de pain mâché. La « brute » « bestiale » que décrit Biély, et dont il appelle à l'effondrement, ressemble à la Bête de l'Apocalypse. Dans le concert vilipendant le bourgeois en son monument, seul Biély fait entendre ces cris de fureur mystique. Il rend ses origines bibliques au mot d'ordre de la colère « écroule-toi vieux temple ». Il faut que le vieux temple de Jérusalem soit détruit, il faut que les marchands soient chassés pour que puisse advenir le nouveau Temple du salut (*Jean*, 2, 19). Le poème appelle ouvertement à la destruction, et la met en acte subrepticement. Les deux derniers vers, apposant sur le verbe « грянуться » (tomber lourdement) et ничто (le rien), accomplissent l'effondrement du monument dans le déroulement du texte. Au sein de la constellation de textes qui s'en prennent aux monuments des bourgeois, seul ce poème pratique un iconoclasme actif.

Verhaeren, Biély et Sartre reprochent aux monuments bourgeois leur lourdeur. Un essaim d'auteurs – Virginia Woolf, Alberto Savinio (qui n'est autre que le frère de Giorgio de Chirico), Paul Morand et May Swenson – la dénoncent à leur tour, en la ridiculisant. Le véritable crime commis par la sculpture, c'est sa laideur et sa bêtise. Aux yeux de ces auteurs, l'indécence des monuments est esthétique avant d'être éthique. Les revendications sociales passent alors à l'arrière plan.

Dans une page d'*Orlando, biographie* (1928), Virginia Woolf donne une version drastique du prosaïsme effréné et de la laideur caractérisant les monuments de la bourgeoisie. Dans ce roman, Woolf campe les errances à travers le temps, d'un personnage masculin qui se transforme en femme. Les bonds accomplis de siècle en siècle par ce dernier permettent à la romancière de saisir l'esprit d'époques successives. Ainsi, le monument monstrueux condense les grandes tendances de la période victorienne. La lourdeur massive des notables prend ici la forme non de l'effigie d'un capitaliste, mais d'un empilement d'objets pêle-mêle. Cette

accumulation hideuse dresse à elle seule le portrait d'une époque matérialiste, sans grand souci de spiritualité. Chacun des objets cités constitue un emblème des préoccupations de la société que découvre Orlando. La monumentalité sort irrémédiablement de l'extraordinaire, pour ne devenir qu'une exaltation absurde du banal et du monotone. Là encore, le corps triomphe sur l'esprit, car le monument est devenu une énorme et criarde érection (« garish erection », « vast erection¹ »), expressions à la redondance insistante auxquelles Woolf prête évidemment un double sens malicieux. Le monument est plus « indécent » que jamais. Si cette page constitue une brillante charge contre la monumentalité bourgeoise, si de nombreux détails y consonnent avec les descriptions de Verhaeren, de Biély et de Sartre, le ton de la romancière britannique diffère néanmoins fortement de celui qu'emploient ces derniers. Le monument bourgeois ne parvient pas trouver grâce aux yeux de l'aristocratique Orlando, mais Woolf, pleine de fantaisie et de verve, regarde néanmoins cet amoncellement avec une tendresse amusée :

Even she, at length, was forced to acknowledge that times were changed. One afternoon in the early part of the century she was driving through St James's Park in her old panelled coach when one of those sunbeams [...] struggled through. [...] But what was her surprise when, as it struck the earth, the sunbeam seemed to call forth, or to light up, a pyramid, hecatomb, or trophy (for it had something of a banquet-table air) — a conglomeration at any rate of the most heterogeneous and ill-assorted objects, piled higgledy-piggledy in a vast mound where the statue of Queen Victoria now stands! Draped about a vast cross of fretted and floriated gold were widow's weeds and bridal veils; hooked on to other excrescences were crystal palaces, bassinettes, military helmets, memorial wreaths, trousers, whiskers, wedding cakes, cannon, Christmas trees, telescopes, extinct monsters, globes, maps, elephants, and mathematical instruments — the whole supported like a gigantic coat of arms on the right side by a female figure clothed in flowing white; on the left by a portly gentleman wearing a frock-coat and sponge-bag trousers. The incongruity of the objects, the association of the fully clothed and the partly draped, the garishness of the different colours and their plaid-like juxtapositions afflicted Orlando with the most profound dismay. She had never, in all her life, seen anything at once so indecent, so hideous, and so monumental. [...] Nothing, she felt, sinking back into the corner of her coach, no wind, rain, sun, or thunder, could ever demolish that garish erection. Only the noses would mottle and the trumpets would rust; but there they would remain, pointing east, west, south, and north, eternally. [...] No [...] other [light] could be so prosaic, so matter-of-fact, so impervious to any hint of dawn or sunset, so seemingly calculated to last for ever. She was determined not to look again.

Même elle fut contrainte, à la fin, de reconnaître que les temps avaient changé. Un après-midi du début du siècle, elle traversait St James's Park dans son vieux carrosse à panneaux lorsque l'un de ces rayons de soleil [...] se fraya un chemin [...]. Mais quelle ne fut pas sa surprise lorsque, en frappant la terre, le rayon de soleil parut évoquer, ou éclairer vivement, une pyramide, une hécatombe, ou un trophée (car cela avait quelque peu l'air d'une table de banquet) – un conglomérat du moins des objets les plus hétéroclites et les moins assortis qui fussent, empilés pêle-mêle en un considérable monticule là où la statue de la reine Victoria maintenant se dresse ! Autour d'une immense croix d'or à l'ornementation travaillée et fleurie étaient drapés des vêtements de veuve et des voiles de mariées ; accrochés à d'autres excroissances, on pouvait voir des palais de cristal, des berceuses, des casques militaires, des couronnes commémoratives, des pantalons, des favoris, des gâteaux de mariage, des canons, des arbres de Noël, des télescopes, des monstres aujourd'hui disparus, des globes terrestres, des cartes, des éléphants et des instruments de mathématiques – le tout soutenu, telle une gigantesque armoirie, sur le côté droit par une figure féminine aux blancs vêtements flottants ; sur le côté gauche par un monsieur corpulent vêtu d'une redingote et de pantalons à carreaux. L'incongruité de ces objets, l'association de celui qui était tout habillé et de celle qui

¹ Virginia Woolf, *Orlando*, *op. cit.*, respectivement p. 114 et p. 146.

n'était qu'en partie vêtue, le tape-à-l'œil des couleurs variées et leur juxtaposition à la manière d'un plaid plongea Orlando dans une consternation sans bornes. Elle n'avait jamais, de sa vie, rien vu qui fût à la fois aussi indécent, aussi hideux, aussi monumental. [...] Il n'était rien au monde, tel était son sentiment à l'instant où elle se replongeait dans le coin de son carrosse, ni vent, ni pluie, ni soleil, ni tonnerre, qui puisse jamais démolir cette criarde érection. À cela près que les nez se tavelleraient et que les trompettes se rouilleraient ; mais ils resteraient bien là, dirigés vers l'est, l'ouest, le sud et le nord, pour l'éternité. [...] Il n'[...]était point d'autre lumière qui fût aussi prosaïque, aussi terre à terre, aussi imperméable [...] aussi calculée, selon toute apparence, pour durer à jamais. Elle était bien décidée à ne plus jamais regarder à nouveau¹.

Le pluriel qui affecte chaque terme de la longue énumération renforce la profusion comique improbable, où l'immense et le petit, le « palais » et la « bercelonnette », parviennent par miracle à cohabiter. Woolf, avec beaucoup d'humour, place à côté d'objets volontiers figurés par les monuments (« instruments mathématiques », « canons »), d'autres beaucoup plus invraisemblables, comme les « palais de cristal » et les « favoris » (« whiskers ») – étranges fragments velus amputés du visage qui les arborait. L'emploi de termes polysyllabiques, tels « conglomération » et « heterogeneous », rend compte d'une grandiloquence ridicule. Ces mots d'origine latine et grecque doivent alors rabattre de leur prétention lorsqu'ils se transforment en un « higgledy-piggledy », adverbe aux racines nordiques et germaniques renvoyant au folklore anglais. La romancière épingle ici le goût que montre le XIX^e siècle pour les accumulations d'objets, de bibelots et de marchandises dans des espaces fortement encombrés. Le monument que regarde Orlando n'est pas sans rappeler la fameuse description de la « salle » de Madame Aubin, à la première page d'*Un cœur simple* de Flaubert (1877) : « Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons² ». L'entassement hétéroclite et pyramidal apparaît comme un trait d'époque. Le goût bourgeois manifeste une tendance pour la prolifération, le désordre et pour la redondance (des globes terrestres et des planisphères). Enfin les éléments entassés sont en couleurs, ce qui laisse penser que ce sont les objets eux-mêmes qui sont empilés ici, et non leur représentation en pierre ou en métal. Ce premier degré, cette littéralité, discréditent fortement ce monument informe, qui s'avèrera finalement inconsistant puisque, contrairement aux prévisions d'Orlando, il disparaît sans laisser de trace.

Le texte, dans sa précision topographique, ne laisse guère de doute : cet amoncèlement hétéroclite correspond au *Queen Victoria Memorial*, érigé en 1911 devant Buckingham Palace, parfaitement visible depuis St James Park qu'Orlando traverse en carrosse. Cet énorme monument blanchâtre s'orne de figures allégoriques de la Maternité, de la Vérité, de la Science, de la Puissance navale et militaire. La description très fantaisiste de Woolf transforme cette sculpture, et y introduit des éléments provenant du *Prince Albert Memorial* (œuvre de Gilbert Scott, 1872-1882) en particulier l'éléphant qui est la pièce

¹ *Ibid.* p. 114-115. Traduction française : *op. cit.*, p. 342-343.

² L'analyse célèbre de Roland Barthes a conféré une gloire décuplée à ce passage déjà fameux. Voir Roland Barthes, « L'Effet de réel » [1968] dans Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon *et al.*, *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 81.

maîtresse d'une allégorie de l'Asie. La description nomme la reine Victoria sur un mode ambigu, sans dire fermement si l'agglomération d'objets en question soutient, ou non, son portrait. Le règne des objets occulte l'effigie principale.

Pour condenser la société victorienne à lui seul, l'étrange monument dessine avant tout le portrait de l'Empire britannique. Il insiste sur sa puissance militaire (« canons » et « casques » qui sont peut-être coloniaux), sur l'étendue des territoires sous domination anglaise (« planisphères » et « globes » terrestres, « éléphants » de l'Inde). Le « Palais de cristal », édifié en 1851 à Hyde Park, pour abriter la première exposition universelle, est le lieu où s'exposent les produits de l'industrie britannique et les marchandises ramenées de l'Empire. L'époque victorienne constitue un âge d'exaltation du savoir et de la science, comme le suggèrent les « télescopes » et « instruments mathématiques », et aussi la présence des « monstres aujourd'hui disparus ». Darwin publie en effet *L'Origine des espèces* en 1859, et le paléontologue Richard Owen, inventeur du mot « dinosaure », crée en 1841 le Muséum d'histoire naturelle, où les fossiles et les ossements découverts sont exposés. Des modèles de dinosaures, reconstitués à partir de dessins d'Owen, constituaient justement l'une des attractions du Palais de cristal. Le monument fait entrevoir de surcroît le déroulement de toute la vie, depuis la « bercelette » jusqu'à la « couronne commémorative ». La société victorienne est restée célèbre par la sévérité des deuils qu'elle imposait. Le voile de mariée et le crêpe de veuve, dans leur symétrie, rappellent que peu de sociétés ont exalté avec autant de vigueur les valeurs familiales, et que la femme n'y a d'existence qu'au sein de sa famille. La présence d'« arbres de Noël », de « gâteaux de mariage » vient encore le confirmer. Les « bercelettes », habile traduction de « bassinette » terme anglais un peu précieux, cristallisent elles aussi l'esprit du temps. Ces « petits berceaux » sont d'autant plus importants qu'un page plus tard, Orlando, contaminée par la pudibonderie de son époque, se prend à songer qu'elle devrait porter une crinoline, emblème de son statut de faible femme, pour dissimuler pudiquement de possibles grossesses qui entraîneront fatalement l'achat d'un couffin.

Nombre de détails, dans la description du monument de Woolf, renvoient aux usages vestimentaires de l'époque. Les autres effigies faisaient écho. Le bourgeois de Biély arborait les marques de sa classe : gros ventre trop nourri de nanti, chapon melon, smoking, manteau au col de fourrure longue et bouclée, attributs similaires à ceux qu'énumèrent notamment Sartre et Alberto Savinio. Ce dernier s'attarde notamment sur un « Gustavo Modena en bronze et redingote¹ » dans *C'est à toi que je parle, Clio* (1939). Dans *La Nausée*, Impétraz, « t[enant] son chapeau à la main » semble saluer ses concitoyens dans une parodie de la courtoisie propre à sa classe. L'effigie porte redingote et haut-de-forme, véritables certificats de notabilité dont la présence rassure les petites bourgeoises craintives. De même, sur

¹ Alberto Savinio, *Dico a te Clio, op. cit.* Traduction française : *C'est à toi que je parle, Clio, op. cit.*, p. 43. Ce journal de voyage en Italie à travers l'espace et le temps décrit en effet un certain nombre de « statues bourgeoises », selon l'expression de l'auteur.

l'énorme monument décrit par Virginia Woolf, un personnage masculin replet est affublé d'une redingote (« a portly gentleman wearing a frock-coat »), et quelques pages plus loin, lorsqu'elle reprend l'énumération des objets empilés constituant le monument, la romancière cite en bonne place le « haut-de-forme¹ ». Redingote, melons et haut-de-forme sont nécessaires. Ils font de l'homme un Monsieur du « beau monde », chez Sartre, et un « gentleman » chez Woolf. Ces signes de distinction révèlent de l'étagement de la société en classes étanches. Tous ces écrivains ont su capter un leitmotiv tenace des descriptions de monuments du XIX^e siècle. La « redingote » est souvent opposée au nu antique, et transformée en emblème de réalisme qui accule la sculpture publique à la pauvreté esthétique. Elle était pour Mirbeau la pierre de touche de la banalité la plus désolante. Et de même, Rodin, imaginant le monument à Baudelaire qu'il pourrait créer, s'exclame : « Ce que je rêve, pourtant, ce n'est point une statue aux jambes banales, dissimulées sous quelque redingote bourgeoise, mais un simple buste, sur le piédestal duquel des figures symboliques rappelleraient l'œuvre entière de Baudelaire² ».

Woolf, en ridiculisant le monument qu'elle invente, attaque à la fois ce type d'effigies en pied et le dispositif du buste entouré d'allégories rêvé par Rodin. Elle pousse en effet le réalisme jusqu'à introduire des rayures de pantalon de type « sponge-bag », tandis que des figures féminines partiellement drapées, et à demi dénudées, frappent par leur incongruité. La présence de ces allégories dévêtues dans une société célèbre pour sa pudibonderie ne fait que souligner les incohérences et l'hypocrisie ambiante. Paul Claudel avait noté l'étrangeté de ce contraste³, et de même le fera Savinio. Dans *C'est à toi que je parle, Clio*, ce dernier s'enthousiasme devant la « magnifique petite ville » d'Ortona, dont la « promenade qui domine de haut la mer est digne d'un Tristan blessé et navré⁴ ». Il ajoute toutefois d'une voix crispée par le dégoût :

Mais à Ortona, il y a aussi le monument à Francesco Paolo Tosti. Le « maître de la mélodie » (nous transcrivons la dédicace du monument) est représenté avec sa barbiche et ses poches sous les yeux sous la forme d'un buste très étroitement comprimé au-dessus d'un attroupement d'adolescentes en chemises de nuit qui chantent en se tenant la main. Nous recommandons comme détail de modelage les plis de ces chemises. [...] Si l'on croit les confidences qu'un mort nous fit jadis au cours d'une séance de spiritisme, la faiblesse et l'impuissance des morts sont extrêmes. Comment donc un mort pourrait-il empêcher un crime ?⁵

À la prosopopée du bloc de glaise de Mirbeau, laissant la parole à l'esprit de Balzac, répond cette pauvre séance de spiritisme. Chez Savinio, comme chez Woolf, la laideur et le ridicule proviennent du contraste entre le réalisme détaillé de la représentation (barbiche, poches sous les yeux, plis des tissus –) et l'absurdité malséante de la composition générale, juxtaposant un

¹ Virginia Woolf, *Orlando*, op. cit., p. 146. Traduction française : op. cit., p. 387.

² Cité dans André Guyaux (dir.), *La Querelle de la statue de Baudelaire*, op. cit., p. 36.

³ Claudel, dans « Camille Claudel statuaire » (*Œuvres en prose*, op. cit., p. 273), après avoir évoqué les « tristes hommes habillés frémit : « Et quant aux femmes nues, d'autre part, la pénible équipe des sculpteurs continue à les équarrir pour la sépulture des cimetières et des musées ».

⁴ Alberto Savinio, *Dico a te, Clio*, op. cit. Traduction française : *C'est à toi que je parle, Clio*, op. cit., p. 238.

⁵ *Ibidem*.

buste masculin et des jeunes filles en chemises de nuit. Savinio apporte cependant à la description du monument hideux un infléchissement important, qui dénote sa proximité avec les milieux surréalistes : l'effigie hideuse constitue un crime contre son modèle, et même, pourrait-on ajouter contre son regardeur. Le monument bourgeois n'est pas moins dangereux dans sa laideur, pas moins menaçant et agressif que tout cavalier de bronze.

Ainsi, progressivement, une révolution du regard s'accomplit. On cesse d'accepter le monument et de lui rendre allégeance. On découvre sa lourdeur massive et son prosaïsme. Ce basculement est particulièrement sensible dans les textes évoquant la Statue de la Liberté, icône de tous les monuments, hyper-monument résumant tous les autres. Celle-ci a tout d'abord inspiré, à la fin du XIX^e siècle, une floraison de poèmes emphatiques et encomiastiques¹, et dont le plus fameux demeure « The New Colossus » d'Emma Lazarus². Elle se retrouve en butte à des manipulations constantes parfois souriantes et affectueuses³, parfois fort agressives, comme on l'a vu avec le poème de E.E. Cummings en 1956. Soudain l'admiration laisse place au mépris, au dégoût, à l'effroi, ou tout simplement au scepticisme. En 1930, Paul Morand donne de l'allégorie new-yorkaise une description empreinte de touches de statuophobie. Il remarque avant tout la lourdeur et la banalité du monument. Il fait de la Statue de la Liberté une forme contredisant ce qu'elle représente.

Cette dame enceinte, dans sa robe de chambre à plis de bronze, un bougeoir à la main, c'est la Liberté guidant le Monde, de Bartholdi. Elle tourne légèrement son flambeau vers l'Europe, comme pour l'éclairer d'abord. Singulière fortune américaine que celle de ce Bartholdi, Alsacien praticien glacial de l'atelier D'Ary Scheffér, médaille d'honneur des Salons... La statue est exilée en mer sur une petite île ; a-t-on peur qu'elle mette le feu, avec sa torche, en plein vent ? D'en bas et de tout près, la figure verte et abstraite me terrifia. Je pénétrais sous ses jupes par des casemates de fort. Rien ne ressemble plus à cette Liberté qu'une prison. On m'éleva dans un monte-charge grillé, semblable à la cage du cardinal La Balue, jusqu'à un escalier en ressort à boudin. Sur la bobèche du flambeau, on pourrait faire une promenade circulaire ; au premier plan, l'ancien fort Wood, sur lequel le monument a été posé, dessine une

¹ Citons « Fairest of Freedom's Daughters » de Jeremiah Eames Rankin, lu lors de l'inauguration du monument, le 28 octobre 1886, (*Poems of American History*, op. cit., p. 594-595), « The Bartholdi Statue » rédigé par John Greenleaf Whittier la même année (*Ibid.*, p. 595-596), « Liberty Enlightening the World » de Edmund Clarence Stedman rédigé en 1888 (*Ibid.* p. 595). Charles Gounod écrivit en 1876 un « Hymne à la Liberté éclairant le monde », sur des paroles d'Émile Guiard, afin de lever des fonds pour la statue que la France s'apprêtait à offrir à l'Amérique.

² Emma Lazarus, « The New Colossus », *The Oxford Book of American Poetry*, David Lehman (éd.), op. cit., p. 184. Ce sonnet, écrit en 1883 afin de récolter des fonds pour la construction d'un support pour l'énorme statue, fut gravé en 1903 sur une plaque de bronze et inséré dans l'architecture même du monument dont il est devenu partie intégrale. Il aiguille la signification accordée à la statue par des générations d'immigrants.

³ Voir par exemple la nouvelle de O. Henry « The Lady Higher Up », *Sixes and Sevens, The Complete Works of O. Henry*, t. II, Garden City, Doubleday, 1953, p. 908-911, où Miss Liberty parle sur un ton quelque peu canaille. Jean Cocteau, dans *Tour du monde en 80 jours, mon premier voyage* [1936], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2009, lors de son passage à New-York imagine un strip-tease de la Statue de la Liberté : « Puisque votre ville est en proie à la mode du déshabillage, après quatre jours la robe tombe et il reste un Rubens, une statue de la liberté toute nue, jeune, opulente et qui troublerait nos militaires. » (p. 223). Robert Lowell, dans un vibrant hommage au monument « Statue of Liberty », (*History* [1973], *Collected Poems*, éd. Frank Bidart et David Gewanter, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003, p. 544) évoquait à son tour un déshabillage de l'auguste Statue (« still game for swimming bare-ass with the boys »). En 1999, dans un spot publicitaire assez réussi de la marque Hollywood Chewing-Gum, La Statue de Bartholdi ôtait effectivement sa toge, et plongeait nue dans l'Hudson.

étoile. [...] Dans la tête de la Liberté, qui est vide, des sociétés philanthropiques donnent des banquets¹.

La description amorce un travail systématique qui transforme un monument aux prétentions sublimes en une silhouette particulièrement prosaïque. Comment réconcilier « la Liberté guidant le Monde » et cette « dame enceinte », d'allure bien peu séduisante « dans sa robe de chambre à plis de bronze, un bougeoir à la main » ? La Liberté se donne sous l'apparence d'une petite bourgeoise qui, dans sa toilette de nuit négligée, semble s'échapper d'un roman de Zola ou des frères Goncourt. Associée aux objets les plus quotidiens, comme le bougeoir, la bobèche, et bien pis, le « ressort en boudin », elle est irrémédiablement frappée au coin de la trivialité. L'immensité du monument se réduit à peu de chose, et paraît soudain ridicule, quand elle ne mène qu'à une « promenade circulaire » « sur la bobèche du flambeau ». Morand ajoute une irrévérence un rien paillard. En « pénétra[nt] sous [l]es jupes de la Liberté », il rabaisse la sublime allégorie au rang d'une femme qu'on trousse. La « tête vide » de la statue – tête qui n'est pas le siège de l'intelligence, mais un lieu où l'on tient des banquets une fois de plus bien prosaïque – non seulement place la Liberté sous le signe de la bêtise, mais souligne aussi qu'elle n'est jamais qu'une valeur creuse. L'allégorie de la Liberté se vide tant et si bien de son sens qu'elle en vient à signifier l'emprisonnement et la coercition. Tout monument est une domination, contraignant son regardeur, même la Liberté. Morand l'indique en toutes lettres (« Rien ne ressemble plus à cette Liberté qu'une prison ») et renforce cette transformation par maints détails (« les casemates de fort » qui apparentent la statue à un blockhaus, le monte-charge grillé et la cage du cardinal La Balue longuement emprisonné par Louis XI). L'affect suscité par la statue n'est plus l'admiration mais l'effroi. Une fois de plus le monument, incendiaire et prison tout à la fois, pourrait se révéler un dangereux destructeur, et il menace aussi bien la ville toute entière que l'individu qui le regarde.

Trente ans après, en 1958, lorsqu'elle décrit à son tour la Liberté, le poète américain May Swenson en révèle elle aussi l'agressivité sous-jacente. L'auteur propose une Liberté étrangement indéterminée, forme où le neutre et la violence se mêlent étrangement : « without a feature / except her little club of flame » ; « She has no face from here, but just a fist² ». Seul un « gourdin de flamme », qui se fait aussi poing brandi, indique l'identité de la statue décrite. La torche, symbole de l'esprit des Lumières devenait pour Paul Morand un moyen d'incendier la ville. Ici elle se fait moyen d'assommer. Ce poing brutal s'apparie au « poing taillé pour fendre en deux toutes attaques » du capitaliste de Verhaeren, et à la « lourde main » qui « écrase » la pile d'in-folio du bourgeois de Sartre. Et Desnos note à son tour rageusement à propos de la statuaire publique :

¹ Paul Morand, *New York* [1930], *Voyages*, éd. Bernard Raffalli, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2001, p. 225-226.

² May Swenson, « To the Statue », *A Cage of Spines* [1958], dans *Collected Poems*, éd. Langdon Hammer, The Library of America, p. 118.

CHAPITRE V

la pesanteur marque de son sceau toutes les créations matérielles, j'entends toutes celles qui se situent dans l'espace.

Cette présence de la terre se manifeste avec plus de puissance encore dans cette branche de la sculpture qu'est la statuaire. Au poids du bronze, du marbre ou du granit s'ajoute le poids du cadavre qu'une statue prétend perpétuer, ou le pesant de cervelle pourrie de l'allégorie¹.

Le monument bourgeois et prosaïque broiera le monde. Chez Swenson, la substitution très inquiétante du gourdin et du poing au flambeau, puis du poing au visage, n'est pas sans évoquer l'une des variations les plus célèbres sur le monument de Bartholdi, celle proposée par Kafka dans *L'Amérique* en 1914 :

Als der sechzehnjährige, Karl Roßman, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von New York einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor, und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte.

Lorsqu'à seize ans, le jeune Karl Rossmann, que ses pauvres parents envoyaient en exil parce qu'une bonne l'avait séduit et rendu père, entra dans le port de New York, sur le bateau déjà plus lent, la statue de la Liberté, qu'il observait depuis longtemps, lui apparut dans un sursaut de lumière. On eût dit que le bras qui brandissait l'épée s'était levé à l'instant même, et l'air libre soufflait autour de ce grand corps².

Et, chez May Swenson comme chez Morand, la menace demeure entremêlée à un prosaïsme cocasse, qui touche ici à son paroxysme d'absurdité puisque la Liberté est changée en asperge. L'humour inflexible arase le monument. Par la seule force de la comparaison sont révélées la terrible trivialité et l'immense bêtise du monument.

To the Statue

The square-heeled boat sets off for the Statue.
People are stuck up tight as asparagus stalks
inside the red rails (ribbons tying the bunch).

The tips, their rigid head against the fog,
all yearn to the Statue; dents of waves
all minimize and multiply to where

she, fifteen minutes afar (a cooky-tin-shaped-
mother doll) stands without a feature
except her little club of flame. [...]

Stalk by stalk, they've climbed into her head

(its bronze is green out there, and hugely
[spiked])
and down her winding spine into their package,
that now bobs forward on the water's mat.

Voyage vers la Statue

Départ pour la Statue du bateau au talon carré.
Les gens sont plantés serrés comme des asperges
entre les grilles rouges (rubans attachant le bouquet)

Les pointes, leurs têtes rigides se découpant sur le brouillard,
aspirent toutes à la Statue ; les entailles des vagues
réduisent et multiplient toutes choses là où

elle, à quinze minutes d'ici (une maman poupée
découpée au moule à biscuit) se dresse sans nulle caractéristique
exception faite de son petit gourdin de flamme. [...]

Tige après tige, ils ont grimpé dans sa tête

(là, à l'extérieur, son bronze se fait vert, et couvert
[d'énormes piquants])
et ils ont descendu ses vertèbres en colimaçon vers leur paquet
qui maintenant avance en dodelinant sur le paillason aquatique

¹ Robert Desnos, « Pygmalion et le Sphinx » [1930], *op. cit.*, p. 463.

² Franz Kafka, *Amerika* [1912-1914], *Gesammelte Schriften*, t. II, éd. Max Brod, New York, Schocken Books, 1946, p. 11. Traduction française : *L'Amérique* [*L'Oublié*], *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude David, trad. Alexandre Vialatte, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 3.

Soon three-dimensional, colored like a drum,
red-staved, flying a dotted flag,
its rusty iron toe divides the harbor;

sparkling shavings curl out from the bow.
Their heads have faces now. They've been to
[the Statue.
She has no face from here, but just a fist.
(The flame is carved like an asparagus tip.)

Bientôt, tout en volume, aussi coloré qu'un tambour ;
muni de rambardes rouges, volant comme un drapeau
son orteil de fer rouillé divise le port ; [à petits pois,

des copeaux pétillants jaillissent en bouclant de la proue.
Désormais leurs têtes sont dotées de visages. Ils ont
[été à la Statue.
Vue d'ici, elle n'a pas de visage, rien qu'un poing.
(La flamme est sculptée comme une pointe d'asperge.)¹

May Swenson (1913-1989), dont le nom est peu connu en France, n'en est pas moins considérée comme un auteur majeur aux États-Unis. Richard Howard célèbre le chamanisme et la sorcellerie que ses poèmes déploient, dimensions absentes de « To the Statue ». Elle est réputée pour son langage compact et précis, calmement serti d'images surprenantes qui en décrivant les choses atteignent leur juste définition – ainsi les remous de l'eau décrits comme des « copeaux pétillants ». Ce renom se nourrit de son travail sur la devinette, de ses expérimentations formelles, et de ses « shape poems » dont la disposition travaillée sur la page dessine des formes géométriques. De tels textes, selon les propres mots de Swenson « font ce qu'ils disent » (« I wanted my poems to do what they say »). Enfin, son nom est aussi associé à la poésie saphique.

Swenson, qui fut amie toute sa vie d'Elizabeth Bishop, écrivait à celle-ci dans une lettre : « Se passer de l'illusion – oser voir et dire les choses telles qu'elles sont, c'est là l'émancipation à laquelle je voudrais atteindre » (« Not to need illusion – to dare to see and say how things really are, is the emancipation I would like to attain² »). Peut-être est-ce un tel effort qui donne naissance à « To the Statue ». Ce texte précis se lit en effet comme un poème de l'observation, un exercice de lucidité, où le locuteur parvient à voir ce que la foule, elle, ne voit pas. Le locuteur chez May Swenson, placé dans une position similaire à celle du narrateur de *La Nausée*, observe le regard d'autrui sur le monument, et décrit, avec une férocité froide, l'étrange rituel touristique qui consiste à aller voir la Statue de la Liberté dans un bateau rebutant ressemblant à un « orteil rouillé ». Swenson propose ici comme une version fantaisiste de la scène sartrienne.

Ce poème est l'un des rares textes montrant une statue à la fois de loin et de près, tantôt minuscule et tantôt énorme, selon des perspectives changeantes. « To the Statue » propose une variation sur le titre du roman de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*. La statue de Bartholdi n'est-elle pas en effet une manière de phare ? Et cependant, elle ne semble plus capable d'éclairer quoi que ce soit. Dès le deuxième vers surgit l'image en devenir de l'asperge dont les fluctuations façonnent le poème. Tantôt ce sont les regardeurs qui sont semblables à une botte d'asperge, tantôt c'est la statue elle-même dont la forme et la couleur rappelle ce légume, sa tête étant elle aussi verdâtre et couverte de piquants, tantôt enfin c'est la torche brandie, dans une brève parenthèse qui apporte une ultime touche humoristique. Le

¹ May Swenson, « To the Statue », *op. cit.*, p. 118. Traduction française : C.G.

² Cité par David Lehman, *The Oxford Book of American Poetry*, *op. cit.*, p. 599.

texte, dépassionné n'énonce pas de jugement. Ici nulle colère. Et cependant, introduire cette comparaison irrévérente, incongrue et prosaïque suffit à rendre le rituel touristique absurde, à en montrer l'inanité et la bêtise : de petites asperges vont et viennent sur l'eau pour aller voir une asperge géante. La statue et ses regardeurs sont déconsidérés du même élan, comme Impétraz et les promeneuses de chien l'étaient dans *La Nausée*.

Les lignes satiriques de l'Américaine transforment ouvertement le matériau du « Nouveau Colossus » d'Emma Lazarus, à laquelle l'auteur empreinte le verbe « to yearn ». Les masses n'aspirent plus à la liberté en tant que telle (« yearning to breathe free¹ »), mais à la statue qui la représente (« all yearn to the Statue »). L'idéal est frappé de déchéance. Le désir ardent des touristes est d'autant plus vain que la Statue fait une bien piètre représentation : « a cooky-tin-shaped- / mother doll ». Poupée ressemblant à un moule à biscuit, elle n'est que le plus artificiel, le moins précis des simulacres. Cette double comparaison qui insiste sur la taille minuscule de la statue, la diminue à plaisir, tout en l'inscrivant dans le monde de l'enfance. Les masses désirant un tel objet semblent bien immatures.

Comme Sartre, Swenson note une ressemblance, presque une parenté, entre les regardeurs et la statue. Ils sont unis par un étrange rapport de symétrie et par une relation de transformation réciproque : « Their heads have faces now. They've been to the Statue. She has no face from here, but just a fist ». C'est presque un échange qui s'opère : quand ils s'approchent enfin les regardeurs laissent à la Statue leur qualité d'asperge, la font légume à leur image et emportent un visage démultiplié. Comment les touristes peuvent-ils tirer la moindre individualité de l'accomplissement de ce vain rituel ? Ce visage est-il particularisé, ou est-ce la même figure, mille fois répétée ? Comment le grégaire peut-il obtenir figure de ce qui est abstrait, vide et flou ? Le poème, dont sourd un certain malaise, révèle l'avènement du manque d'individualité. Les touristes, serrés en botte, sont tous semblables. La statue n'a jamais de visage : vue de loin, elle est trop petite ; vu de près, son énorme tête est trop grosse pour former un ensemble cohérent. Le vers qui dote soudain les touristes de visages, alors même que la ligne suivante réaffirme que la Statue n'en possède pas, trouble. Le poème de Swenson confirme l'étrange influence du monument sur ses regardeurs, quand bien même ce monument est absurde. Ici prennent corps les conclusions tirées par Paul Éluard de l'enquête menée en mars 1933 par le groupe surréaliste : « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » :

Les monuments sont, ou déserts, bêtes, inutiles ou consacrés aux plus infimes superstitions, aux pires besognes. À part de rares exceptions, leur laideur consterne, crétinise, défigure celui qui les contemple.

Éluard dénonce ici un nouveau dévoiement de la mission des monuments. Ils avaient pour mission d'agir sur ceux qui les regardent, et certes ils exercent bien un tel pouvoir, mais au lieu de travailler à une métamorphose positive de la société, ils rendent au contraire les

¹ Emma Lazarus, « The New Colossus », dans *Ibid.*, p. 184.

badauds pires encore qu'ils n'étaient. Loin d'exalter, c'est-à-dire d'élever en ravissant, ils « consterne[nt] », c'est-à-dire qu'ils abattent en attristant. Ils instaurent le règne de la laideur (ils « défigur[ent] » autrui, détruisant son visage¹) et ils propagent la bêtise par la « crétinisation² ». Si piêtres ou dérisoires que soient les monuments, ils conservent toujours quelque chose des pouvoirs néfastes de Méduse. Si les statues enlaidissent la ville et ses habitants, les surréalistes se chargent alors d'embellir celle-ci, en corrigeant, et réformant les monuments. L'enquête à laquelle participe les surréalistes en colère décuple les stratégies d'iconoclasme textuel.

B. Les armes de la colère : entre iconoclasme empirique et iconoclasme textuel

Un chargement de dynamite –
feu !
et que ça saute !³
Vladimir MAÏAKOVSKI

Dans le monde empirique, l'acte iconoclaste passe par quelques gestes rudimentaires : renverser, briser, défigurer. Âgé d'à peine dix-sept ans, le jeune Hugo frémit d'horreur à la pensée des destructions accomplies par les Révolutionnaires dans son ode sur « Le Rétablissement de la statue de Henri IV » :

Eh quoi ! sont-ils donc loin, ces jours de notre histoire
Où Paris sur son prince osa lever son bras ?
Où l'aspect de Henri, ses vertus, sa mémoire,
N'ont pu désarmer des ingrats ?
Que dis-je ? ils ont détruit sa statue adorée.
Hélas ! cette horde égarée
Mutilait l'airain renversé ; [...]
Non ; mais c'était trop peu de briser son image ;
Ils venaient encor, dans leur rage,
Briser son cercueil outragé⁴.

Ces gestes cruciaux de destruction constituent le noyau de l'imaginaire iconoclaste. Les textes les retrouvent, les racontent, s'y réfèrent, les espèrent et prétendent les accomplir à leur tour. Toutefois, le plus souvent, l'iconoclasme textuel ne se contente pas de nommer ces gestes simples, ou de les convoquer dans l'espace des mots. Il se donne pour tâche de les *réinventer* de l'intérieur, ainsi que la traversée des poèmes sémioclastes de Mickiewicz, de Hugo ou de Ritsos l'a laissé apercevoir.

¹ Berryman notait qu'autour de la statue de Humboldt, la « défiguration est générale ». Voir *supra*, chapitre IV.

² Les situationnistes adresseront le même reproche aux monuments : ils crétinisent qui les regarde.

³ Vladimir Maïakovski, « Jubilaire » [1924], *Maïakovski, Vers et prose*, trad. Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 257.

⁴ Victor Hugo, « Le Rétablissement de la statue d'Henri IV » [février 1819], *Odes et Ballades*, *op. cit.*, p. 310. Aux yeux du jeune Hugo, le vandale qui laisse derrière lui « les muets débris de Memnon » rend le chant impossible. Cette Ode, dont le sujet avait été imposé au concours des Jeux floraux de Toulouse, remporte le Lis d'or et suscite l'enthousiasme général. Lamartine avait lui aussi participé et écrit une ode sur le même sujet, dont d'amples extraits sont cités dans Alphonse de Lamartine, lettre du 8 août 1818 au Comte de Virieux, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 217-219.

Pour des raisons pratiques, les gestes de l'iconoclasme empirique sont souvent difficiles à perpétrer. Dans l'espace du texte, le monument devient au contraire pleinement accessible et malléable, sans protection ni résistance. Si l'iconoclasme empirique est limité, les possibles de l'iconoclasme textuel sont infinis. Dans le texte, s'imaginent alors autant de nouveaux gestes de destruction. Ainsi dans le poème « Adam and Eve » (1946), l'Américain Robert Lowell ne se contente pas de *fondre* le bronze du monument du *Minuteman*. Il le transforme en une masse de saindoux qu'il laisse se dissoudre sous le soleil brûlant de Concord¹. L'humour est l'une des armes les plus efficaces pour défaire le monument. Si la destruction du monument est irréversible dans le monde empirique, dans le texte, elle peut constituer une redoutable arme polémique et satirique tout aussi bien qu'un jeu sans gravité qui se recommence à chaque lecture.

« Iconoclasme textuel » et « iconoclasme empirique » ne s'opposent pas mais se complètent. L'un et l'autre agissent de concert. Le texte ne se contente pas de remplacer l'attaque physique. Dans certains cas (comme ceux de Mickiewicz, Hugo et Sandburg), il l'annonce, la prépare, et n'en tient lieu que sous forme de pis aller. Dans *Un iconoclasme moderne : théorie et pratique contemporaines du vandalisme artistique*, Dario Gamboni étudie les réactions indignées suscitées par un certain nombre d'œuvres contemporaines (sculptures et installations) érigées dans l'espace public à Bienne dans les années 1980. La population se révolte contre des œuvres qu'elle ne comprend pas. L'historien de l'art observe comment les appels verbaux à la destruction, ou la représentation de profanations dans des vignettes publiées dans les journaux, en viennent à se réaliser dans le monde empirique. Il observe un *continuum* entre le discours indigné (souvent signé), et le geste de profanation (qui en revanche, s'accomplit généralement dans la clandestinité en raison de son illégalité)². Dans *The Destruction of Art*, Gamboni souligne l'intrication des plans littéral et métaphorique : la chute littérale d'un monument est la métaphore de la chute du régime l'ayant édifié³. « Iconoclasme empirique » et « iconoclasme textuel » s'entrelacent et se répondent alors dans un jeu d'échos réciproques. Les stratégies d'iconoclasme textuel peuvent être examinées en tant que variations sur les gestes accomplis dans le monde extra-textuel.

Dario Gamboni, et après lui, Simon Baker font de l'enquête sur l'embellissement de la ville de Paris, menée par le groupe surréaliste en 1933, un exemple par excellence d'iconoclasme métaphorique⁴. Lorsqu'il s'agit d'examiner la statuophobie des surréalistes, et leurs pratiques de subversion, l'enquête est spontanément citée par la littérature critique, mais

¹ Robert Lowell, « Adam and Eve », *Lord Weary's Castle* [1946], *Collected Poems*, op. cit., p. 45.

² Dario Gamboni, *Un iconoclasme moderne : théorie et pratique contemporaines du vandalisme artistique*, op. cit., p. 22-68.

³ Dario Gamboni, *The Destruction of Art*, op. cit., p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 76. Simon Baker mentionne l'enquête de 1933 dans le chapitre qu'il consacre à l'iconoclasme et à la statuophobie, *Surrealism, History and Revolution*, op. cit., p. 182, p. 185-186, et p. 219. Étrangement, Baker ne se réfère pas dans ce chapitre à l'iconoclasme révolutionnaire des années 1790. Signalons au passage que si l'étude de Baker est très riche, elle présente aussi de petites erreurs ponctuelles dans la compréhension, la traduction et la citation des sources.

rarement analysée en détails. Or l'enquête en effet exhibe de manière ostensible des stratégies d'iconoclasme que des auteurs, parfois bien éloignés du surréalisme, mettent en œuvre de leur côté. Pour étudier l'iconoclasme textuel, il importe donc d'accorder à l'enquête surréaliste la place cruciale qui lui revient tout en portant le regard sur d'autres textes, moins systématiquement associés à la colère contre les monuments.

1. Réinventer la destruction

Dans l'enquête de 1933 sur l'embellissement de la ville de Paris, chacun des sept participants indique si, selon lui, il faut « conserver, déplacer, modifier, transformer ou supprimer¹ » tel ou tel monument parisien – monuments devant s'entendre ici dans les deux sens d'édifice architectural et de portrait sculpté officiel. Le premier coup porté par l'enquête consiste peut-être à faire éclater l'unisson du groupe social rassemblé autour du monument en une multitude de voix divergentes. Il n'y a plus d'unification par le monument, ni de sens unique, mais au contraire une pluralité des regards qui menace le principe même de la monumentalité. Éluard, qui est chargé de proposer une conclusion, remarque que la plupart des réponses, très agressives, sont dictées par la haine et le dégoût.

Dans quelques cas, les participants proposent alors de supprimer purement et simplement les monuments qui leur sont particulièrement insoutenables : la statue de la République sur la place du même nom, les monuments de Gambetta et de Clémenceau. Plus fréquemment cependant, les participants à l'enquête imaginent des *scenarii* mettant en scène la violence faite à l'objet dans le but de le démolir. Il s'agit bel et bien de réinventer la destruction, et les moyens de faire voir celle-ci.

Au nom de la colonne Vendôme, Éluard s'exclame avec véhémence « À abattre en répétant soigneusement la cérémonie de 1871² ». L'acte iconoclaste par excellence a cessé d'être celui des Révolutionnaires qui en 1792 déboulonnèrent les monuments royaux. Il est devenu celui des Communards (fig. 4 et fig. 5). On prétendit que la Colonne fut détruite sous l'égide du peintre Courbet (fig.6). Cet acte iconoclaste fondateur, prenant une valeur artistique, se dote alors de l'aura sacrée d'une cérémonie religieuse. En étant « répét[é] soigneusement », il prend la valeur d'un rituel tenant son efficacité de son exactitude scrupuleuse. Nul détail n'en doit être changé. De même, les cibles de la colère ont changé. Les effigies des rois sont traitées avec une douceur relative. Elles subissent simplement le sort de tous les monuments, et doivent descendre de leur piédestal : « Henri IV ayant mis pied à

¹ Enquête du 12 mars 1933 « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville », *op. cit.*, p. 18-19, et p. 23 pour les conclusions d'Éluard. Certaines propositions du groupe surréaliste inspirèrent à Stuart Wise en 1968 des photomontages qui furent exposés par Pontus Hulten lors de l'exposition de Stockholm « Changez le monde, la poésie doit être faite par tous ». On en trouvera des reproductions dans le catalogue, Katja Waldén (dir), *Poesin maste göras av alla !... / Poetry must be made by all !... Transform the World !*, Stockholm, Moderna Museet, 1969, p. 88-91. Malheureusement ces photomontages ne concernent pas la statuaire publique.

² André Breton, lui aussi sensible à l'aura de sacralité nimbant la destruction de la Colonne Vendôme, écrit dans *Nadja* [1928], Gallimard, 1964, p. 14 : « La magnifique lumière des tableaux de Courbet est pour moi celle de la place Vendôme, à l'heure où la colonne tomba ».

terre fait brouter son cheval en lui tapotant la croupe » propose Georges Wenstein. En revanche les gloires de la III^e République suscitent une haine féroce. André Breton invente un dispositif permettant de faire participer le public tout entier à la violence contre le monument d'Alfred de Musset. Il propose : « on sera invité à lui frapper sur le ventre et ses yeux s'allumeront ». Le plus souvent toutefois, nul n'intervient dans la démolition des monuments qui se détruisent eux-mêmes comme de vaines idoles. Certaines des réponses à l'enquête, si brèves soient-elles, prennent alors l'allure de véritables petites saynètes, déployant de nouveaux monuments, les animant, portant en elles le germe de futures narrations.

Afin de modifier le monument à Jeanne d'Arc de Frémiet, Georges Wenstein imagine une pantomime de destruction, vouant la sainte à un nouveau martyr perpétuel, toujours en train de s'accomplir : « le cheval piétinant furieusement la fille ». Cette brève suggestion, brutale et haineuse, se rattache à quelques autres *scenarii*, l'un toujours du même Georges Wenstein, mais à propos du Lion de Belfort : « Le transporter place de la Madeleine. À représenter dévorant méchamment le Colonel Denfert-Rochereau », et l'autre proposé par Éluard pour la statue de Panhard qui représente une automobile : « À compliquer d'un flic roulant sous les roues ». De telles saynètes mettent en scène un monument se dissociant en deux parties, dont l'une se retourne contre l'autre, représentant l'autorité, pour la détruire. Elles préfigurent l'autodestruction du monument dans « Capacité d'adaptation » de Yannis Ritsos. Enfin, les réponses des participants à l'enquête, sans afficher toujours aussi ostensiblement leur violence, modifient les monuments pour qu'ils représentent leur propre disparition en train de s'accomplir. Maurice Henry, quant au monument de Louis XIV, propose ainsi de « Laisser le socle en place, vide. Représenter Louis XIV courant derrière son cheval qui s'enfuit par la rue Etienne-Marcel ». Quant à la proposition d'Arthur Harfaux, qui veut « construire derrière [la statue d'Henri IV], en file indienne, trois répliques d'Henri IV de plus en plus petites et de moins en moins consistantes », elle met en scène, par cette multiplication, le devenir du monument voué à disparaître. Cette réponse peut se lire comme un commentaire sur l'évolution de la monumentalité traditionnelle à travers le temps : plus il y a de monuments, moins ils gardent d'impact. Elle est renforcée par les diverses suggestions voulant camoufler les monuments, ou les peindre en trompe l'œil, de sorte qu'ils cessent de se détacher de leur environnement, et au contraire s'effacent.

Presque au même moment, en 1936 dans « The Dance of the Macabre Mice », Wallace Stevens réimagine lui aussi à sa manière les gestes de destruction du monument et tente de réinventer l'iconoclasme. C'est de manière strictement contemporaine que se déploie l'agressivité des surréalistes et celle de Stevens envers les monuments¹. La décennie de 1930

¹ Stevens mentionne peu le surréalisme, et avec distance. Dans la lettre du 30 décembre 1936 à Ronald Latimer, le poète raconte que passage à New York, n'ayant devant lui qu'une heure de liberté, il hésite entre une visite de l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » au MoMA, ou une visite à la Morgan Library. La bibliothèque l'emporte, *Letters of Wallace Stevens*, éd. Holly Stevens, New York, Alfred Knopf, 1977, p. 315. La Lettre du 30 août 1940 à Hi Simons relie la présence de la statue dans « Sombre figuration » à l'inconscient, et fait une allusion télégraphique au surréalisme (*Ibid.*, p. 375). Sur les rapports de Wallace Stevens et du surréalisme, voir

demeure la plus féroce de toutes envers la sculpture publique. Pour transformer les gestes accomplis dans le monde empirique, il met en œuvre une double pratique de dérision. D'une part il mine et déboute le monument – ce qui passe par la subversion des formes littéraires traditionnelles. D'autre part, il parodie des scènes sérieuses de déboulonnement révolutionnaire, en remplaçant les hommes par des souris.

Dance of the Macabre Mice

In the land of turkey in turkey weather
At the base of the statue we go round and round.
What a beautiful history, beautiful surprise!
Monsieur is on horseback. The horse is covered with
[mice.

This dance has no name. It is a hungry dance.
We dance it to the tip of Monsieur's sword,
Reading the lordly language of the inscription,
Which is like zithers and tambourines combined:

The Founder of the State. Whoever founded
A state that was free, in the dead of winter, from
What a beautiful tableau tinted and towering, [mice?
The arm of bronze outstretched against all evil!

Danse des souris macabres.

Au pays des dindons, par un temps de dindons,
Au pied de la statue, nous tournons et tournons.
Comme l'Histoire est belle, quelle belle surprise !
Monsieur est à cheval. Le cheval est couvert de souris.

Cette danse est sans nom. C'est une danse affamée.
Jusqu'au bout de la pointe de l'épée de Monsieur la dansons,
Lisant le langage grandiloquent de l'inscription,
Qui fait comme cistres et tambourins en combinaison :

Le Fondateur de l'Etat. Qui jamais fonda
Un état épargné, au plein cœur de l'hiver, par les souris ?
Quel admirable tableau, si nuancé, comme il s'élève,
Ce bras de bronze qui se déploie contre tout mal !¹

À quelques pages de distance, au sein du recueil *Ideas of Order* (1936) de Wallace Stevens, deux poèmes de tonalité très différente se répondent en déboutant chacun un monument. L'un, sur le mode majeur, affiche par son titre l'immense ambition d'interroger « Le Sublime américain »² ; l'autre, sur le mode mineur, prend la forme à la fois amusante et inquiétante d'une chanson chantée par des « souris macabres ». Dans cette « Danse des souris macabres », qui ronge le sublime dans son incarnation traditionnelle, apparaît pour la première fois le souci iconoclaste qui traverse avec insistance toute l'œuvre de Stevens. Y sont récusés la statue équestre et son iconographie grandiloquente, le héros fondateur, la représentation de l'histoire et toute figure d'autorité politique. Si le monument ne s'effondre pas dans le présent du poème, tout cependant laisse à penser qu'un jour viendra où il s'écroulera, victime des petites dents des rongeurs. Wallace Stevens force son lecteur à imaginer la fin du monument, le rendant complice de son iconoclasme.

Michael North, quand il se livre à l'exégèse de Stevens, éprouve un certain malaise face à ce texte qu'il qualifie de « réellement déplaisant » (« truly unpleasant poem »), texte caractérisé par « un ton malsain » (« its creepy tone ») et présentant une « perversion de l'idée héroïque » (« perversion of the heroic idea »). Il ajoute que Stevens, pour une fois, se range entièrement du côté de la statue, et contre ceux qui la détruisent³. Cette assertion ne manque pas de surprendre car « La Danse des souris macabres » constitue une véritable réussite, dont

Glen MacLeod, « Stevens and Surrealism: The Genesis of "The Man with the Blue Guitar" », *American Literature*, vol. 59, N° 3, octobre 1987, p. 359-377.

¹ Wallace Stevens, « Dance of the Macabre Mice », *Ideas of Order* [1936], *The Collected Poems of Wallace Stevens*, op. cit., p. 123. Traduction française : C.G.

² « The American Sublime », *Ibid.*, p. 130. Pour une étude de ce poème, voir *infra*, chapitre IX.

³ Michael North, *The Final Sculpture. Public Monuments and Modern Poets*, op. cit., p. 208.

le charme tient à la présence d'un chœur de souris auquel l'auteur se joint sans hésiter. Stevens mène ici moins une entreprise de « perversion » que de subversion, teintée d'irrévérence et de joyeuse férocité.

Ce bref poème convoque tous les signes iconographiques du héros : statue de cavalier, bronze, épée de commandement, inscription grandiloquente qui résonne « comme cistres et tambourins », et enfin, bras étendu en protection contre le mal, dans un geste qui se rencontre dans un grand nombre de monuments, du *Marc Aurèle* de Rome au *Pierre le Grand* de Saint-Petersbourg. Le fondateur, de chef politique qu'il était, prétend se faire héros luttant contre le chaos primordial. Il devient le point d'origine mythique de l'histoire de son pays. De la même manière que l'épée de chef, envahie par les rongeurs, perd toute dignité, la simple présence des souris démontre le manque d'efficacité du bras tendu contre l'ennemi. « Outstretched » suggère la vacuité de cette défense symbolique puisque cet adjectif, s'il indique le geste, connote aussi l'épuisement et la démesure. Dans l'expression « tableau tinted and towering », régie avant tout par l'allitération en [t], le participe « towering » rappelle indirectement l'effondrement de la tour de Babel. Comme la tour, le monument se révèle peu à peu aussi vain que prétentieux. Stevens rejoint toute une tradition qui souligne l'ambiguïté du bras tendu des monuments équestres. Mickiewicz faisaient du bras protecteur de Pierre le Grand un bras de destruction, Stevens, quant à lui, montre que ce geste de puissance est vide de sens.

La chansonnette des souris en revanche est d'une efficacité redoutable. Elle dégonfle le langage ampoulé de l'inscription et déboute les ambitions de la statue. Josué sonna de la trompette en tournant autour de Jéricho jusqu'à l'effondrement des murailles. Les souris tournent autour de la statue en chantant, dans l'attente de sa chute. Pour Stevens, le monument est un objet si faible qu'une comptine peut en venir à bout. L'auteur introduit en effet une discordance burlesque entre l'objet du texte, la sublime statue héroïque, et la forme poétique qui s'apparente à une comptine, en particulier par le jeu des répétitions de la première strophe. La comptine, de toutes les formes poétiques la plus humble et la plus légère, est par définition peu adéquate à évoquer les monuments. De cette conflagration jaillit la dérision : les exclamations admiratives des souris ne sont qu'antiphrases railleuses. Dans cette perspective, le substantif « base » constitue le mot le plus riche du poème. Derrière ce synonyme de piédestal, venant du latin « *basis* », on entend l'adjectif anglais « base », venant du latin « *bassus* », et désignant ce qui est bas et vil. Toute la danse des souris peut alors s'entendre comme une entreprise de « debasement », c'est-à-dire d'avilissement. La comptine abaisse la superbe statue.

Stevens amplifie cet effet de grincement en croisant le petit genre enfantin avec la danse macabre, forme médiévale dont il hérite peut-être par le truchement de Baudelaire. Dès le titre, la forme se trouve subvertie : l'adjectif « macabre » glisse, pour qualifier, non plus la danse, mais les souris. Ces dernières remplacent alors la Mort et ses squelettes alertes, tout en évoquant irrésistiblement les nombreuses souris qui courent dans les comptines, telles « Hickory Dickory Dock / The mouse ran up the clock » ou « Three Blind Mice ». Il suffit

que le mot « souris » soit prononcé pour ouvrir une brèche dans le poème, et le relier à mille intertextes possibles qui en infléchissent la lecture. Les souris se faufilent partout, envahissent tout. En dépit de leur aspect chétif, il n’y a rien qu’elles ne puissent dévorer. Elles sont investies d’une immense puissance de destruction. La danse macabre médiévale révélait que la mort fauchait sans discernement les grands et les petits, les rois et leurs sujets. De même, les souris macabres, dans leur farandole infernale, n’épargneront ni le pays que son fondateur aurait dû protéger, ni le monument. Nul n’en réchappera. Le poème se rapproche ainsi d’un certain nombre de légendes médiévales, en particulier de celle du *Joueur de flûte de Hamelin* reprise par Robert Browning en 1888 :

Rats!	Les rats !
They fought the dogs and killed the cats, And bit the babies in the cradles, [...] And even spoiled the women’s chats, By drowning their speaking With shrieking and squeaking In fifty different sharps and flats.	Ils combattaient les chiens et tuaient les chats, les bébés dans leurs berceaux ils mordaient, [...] les conversations des commères ils gâchaient En noyant les bavardages de celles-ci Sous leurs cris perçants et stridents Par cinquante dièses et bémols modulés ¹ .

Le poème de Stevens rappelle alors la légende du roi Popiel, monarque polonais du IX^e siècle, manipulé par les puissances étrangères, qui fut dévoré vivant par les rats. Le tyran reçut là un juste châtement². La légende du roi Popiel met en garde monarques et souverains. Le poème de Stevens ressemble à une fable politique dont la moralité proclame que s’ils s’unissent, les petits et les faibles peuvent venir à bout d’un Colosse, fût-il de bronze.

La horde de souris propose la figure d’un petit peuple opprimé se rebellant et attaquant, lors d’une révolution, les dirigeants d’un État et leurs symboles politiques. Le poème porte la marque de l’intérêt que Stevens éprouve, en 1936, pour la révolution communiste³. Dans *Owl’s Clover*, Stevens place le critique américain d’obédience communiste, Mr Burnshaw, face à une sculpture publique représentant des chevaux. Burnshaw déclare alors d’une voix indignée « Ces chevaux ne sont même pas des animaux russes⁴ ». « La Danse des souris macabres », rhizome de *Owl’s Clover* et contrepoint comique de ce long poème sérieux, présente peut-être une variation sur le cheval russe par excellence, le cheval sculpté par Falconet. Les souris révolutionnaires, par leur chanson et leur danse, feraient tomber le tsar. « La Danse des souris macabres » évoque certes une statue fictive, dont le modèle demeure celé. Toutefois, cette statue constituant un prototype de monument

¹ Robert Browning, *The Pied Piper of Hamelin*, Londres, Routledge and Sons, 1888, p. 7. Traduction française : C.G.

² Ce roi a notamment laissé son nom à un magnifique recueil de poésie de Czeslaw Milosz, *Le Roi Popiel, et autres poèmes* (1962). L’épigraphe en français du poème de Stevens « Colloque avec une tante polonaise », est une citation en français, tirée de la *Revue des deux mondes*: « Elle savait toutes les légendes du Paradis et tous les contes de la Pologne » (« Colloquy with a Polish Aunt », CP, 84), laisse supposer que Stevens pouvait connaître peut-être la légende polonaise.

³ James Longenbach, dans son ouvrage *Wallace Stevens, The Plain Sense of Things* (New York et Oxford, The Oxford University Press, 1991) consacre une section aux rapports compliqués entretenus dans les années 1930 par Stevens avec le communisme. Voir « Poetry and Social Change », p. 133-194.

⁴ Wallace Stevens, *Opus Posthumous, Poems, Plays, Prose*, éd. Milton J. Bates, New York, Vintage Books, Random Books, 1989. p. 78.

équestre, on peut y reconnaître un avatar de *Pierre le Grand*. Comme le Cavalier de Pouchkine, la statue commémore ici le « fondateur de la cité », dressé devant un paysage de neige. Le misérable Eugène, premier iconoclaste pleutre, se multiplierait alors sous la forme d'une armée de souris vengeresses.

Le poème de Stevens ne prend donc sens que si le lecteur le reconnaît comme une variation sur des pratiques du type de celles décrites par Boulgakov dans *La Garde blanche* (1923-1926). L'humour jaillit de l'écart avec le sérieux, reconnaissable en filigrane sous le bouffon. Il ne s'agit nullement ici de lire le poème de Stevens comme une variation consciente sur le texte de Boulgakov qui, en 1936, n'aurait guère été accessible à des lecteurs américains. On peut en revanche voir dans la « Danse des souris macabres » une transformation ludique de pratiques empiriques extrêmement sérieuses, semblables à celles que Boulgakov relate :

Les automitrailleuses, ouvrant la foule à coups de klaxon, fendirent le flot jusqu'à l'endroit où Bogdan Khmel'nitski, se détachant en noir sur le ciel, montrait le nord-est de sa masse d'armes. Les cloches firent encore rouler une vague sonore, épaisse et grasse, sur les collines et les toits enneigés de la ville, tandis que dans la foule, le tambour battait sans relâche et que des grappes de gamin joyeusement surexcités s'accrochaient aux sabots du cheval du noir Bogdan. [...]

Le fond gris sur lequel se profilaient les coupoles se déchira soudain, et l'on vit apparaître dans la grisaille un soleil tout à fait inattendu. C'était un soleil énorme, tel que personne en Ukraine n'en avait jamais vu, et parfaitement rouge, comme du sang frais. De la grosse boule, dont les rayons traversaient avec peine le rideau des nuages, s'écoulaient de longues traînées régulières de sang séché mêlé de pus. La coupole maîtresse de Sainte-Sophie se teignit de couleurs sanglantes, et le parvis se couvrit d'une ombre étrange, dans laquelle Bogdan devint violet et où la foule houleuse parut encore plus noire, plus épaisse, plus confuse. Sur l'escalier découpé dans le rocher qui portait la statue, on vit grimper des silhouettes grises sanglées de cuir, qui essayèrent d'effacer à l'aide de baïonnettes l'inscription gravée dans le granit noir. Mais les baïonnettes s'acharnaient et glissaient vainement sur le granit. Caracolant, Bogdan enlevait fougueusement son cheval du rocher, pour échapper à ceux qui s'accrochaient lourdement à ses sabots. Son visage, tourné droit vers le soleil rouge, était furieux, et sa masse d'armes était toujours tendue vers le lointain. [...]

Le soleil s'éteignit soudain, et l'ombre s'étendit sur les coupoles de Sainte-Sophie. Le visage de Bogdan se dessina plus nettement¹.

Le monument évoqué par Boulgakov, œuvre de (1888) représente Bogdan Khmel'nitski (1593-1657), chef militaire cosaque, hetman, qui organisa avec succès à partir de 1648 le vaste soulèvement des paysans ukrainiens contre le dominateur polonais (fig. 7 et fig. 8). En 1649, le traité de Zboriv avec la Pologne aboutit à la création de l'Hetmanat, conférant son autonomie à la partie orientale de l'Ukraine. Bogdan, héros de l'indépendance ukrainienne, est donc considéré par ses compatriotes comme un père de la nation. Lorsque la situation

¹ Mikhaïl Boulgakov, *La Garde blanche* [1923-1924-1926], trad. Claude Ligny, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1970, p. 275-279. Les treize premiers chapitres furent publiés en 1925 dans la revue *Rossia* (Russie), qui fut suspendue en 1925. Les derniers chapitres (il y en avait dix-neuf en tout) ne purent donc paraître. Les éditeurs russes firent alors paraître des éditions piratées du roman, avec une fin qu'ils concoctèrent à partir de la version théâtrale du roman, *Les Jours de Tourbine*. Boulgakov fit paraître son roman à Paris aux éditions Concorde (t. I 1927, et t. II 1929). En URSS, la première édition prétendue complète parut en 1966. Elle fut très largement censurée et les passages jugés désobligeants pour l'Ukraine furent supprimés. Ces derniers furent rétablis en 1989, dans l'édition qui reproduit le texte de 1927-1929.

militaire commença à se faire défavorable pour les Ukrainiens, Bogdan noua une alliance avec les Russes par le traité de Péréiaslav de 1654, qui eut pour conséquence, à terme, le rattachement de l'Ukraine à la puissance russe. La mémoire de l'hetman est particulièrement ambiguë, et prend alors une signification différente en Ukraine, en Russie et en Pologne. Les Russes se souviennent de Bogdan Khmel'nitski comme du héros ayant œuvré au rapprochement des peuples de Grande et Petite Russies. La statue équestre de Bogdan érigée au centre de Kiev devant la Cathédrale Sainte-Sophie, célèbre moins la nation Ukrainienne que l'alliance de celle-ci avec la Russie. L'auteur en était l'un des artistes favoris du tsar : il avait notamment réalisé le monument commémorant le millénaire de la Russie au Kremlin de Novgorod, véritable condensé de l'identité russe (1859), ainsi que le monument pétersbourgeois à Catherine II (1873). Le tsar avait donné son accord à l'édification d'un monument à la gloire de Bogdan dans les années 1860, au moment où la Pologne recommençait à s'insurger contre ses maîtres. Le monument, tel qu'il avait été d'abord conçu par Mikechine, participait pleinement de l'affirmation russe de sa domination sur la Pologne. Dans ce premier projet, particulièrement agressif, le cheval de l'hetman piétinait un Polonais, un Juif et un jésuite. La puissance de Bogdan marqua le début du déclin de la Pologne, jusqu'au démantèlement de celle-ci au XVIII^e siècle. Ni les Polonais, ni les Juifs, qui subirent de très nombreux pogroms durant le réveil ukrainien, ne sauraient considérer l'hetman comme un héros. Une autre version du monument, moins féroce mais trop coûteuse pour être réalisée, symbolisait la réunion des peuples slaves sous la forme d'un groupe se tenant à l'avant du piédestal : un kobzar aveugle, c'est-à-dire un barde itinérant jouant de l'ancien instrument à cordes ukrainien¹, était entouré d'un public grand et petit-russien. Ce fut une version plus simple, qui fut finalement érigée, mais la monture de Bogdan y conserve tout son dynamisme belliqueux. Le cheval s'élance sur la pente de son étrange piédestal presque comme s'il se cabrait tandis que l'hetman brandit sa masse d'arme menaçante en direction de la Pologne.

La Garde blanche, roman exigeant, de lecture ardue, et manifestant de hautes ambitions, répond au *Guerre et paix* de Tolstoï, avec lequel il souligne sans cesse son lien de parenté. Boulgakov décrit des événements particulièrement complexes de 1919, et l'arrivée à Kiev de l'armée nationaliste de Simon Petlioura. L'Ukraine, en proie à la guerre civile, était alors le théâtre de l'affrontement de trois forces : les Allemands, qui occupaient le territoire depuis mars 1918, les Nationalistes et les Bolcheviks. Pour mener cette entreprise cependant, l'auteur délaisse le style réaliste et emploie la prose expérimentale des années 1920. Et si Boulgakov prétendait détester Biély, *La Garde blanche* n'en est pas moins une riposte à *Pétersbourg*². Biély et Boulgakov ont en commun un travail complexe sur le matériau verbal,

¹ Ce Kozbar représente peut-être Taras Chevtchenko (1814-1861), le poète romantique emblématique du réveil nationaliste de l'Ukraine au XIX^e siècle. L'allusion est d'autant plus probable que l'un des poèmes les plus célèbres de Chevtchenko s'institue *Kozbar*.

² Sur ce parallèle entre Biély et Boulgakov, voir notamment la notice de Marianne Gourd à la *Garde blanche*,

l'entremêlement d'une topographie réelle et onirique, une composition symphonique extrêmement sophistiquée, procédant par montages de voix, par l'intrusion du grotesque, et par des combinaisons de *leitmotive* qui sans cesse se transforment et se redistribuent. Ils se rejoignent enfin en ce que tous deux font de leurs romans des manières d'Apocalypse – même s'il est vrai que les pages ferventes inspirées de la doctrine de Rudolf Steiner chez Biély diffèrent des parodies d'Apocalypse, tissées de signes et de présages, chez Boulgakov¹. Selon Marianne Gourd, l'épisode où les partisans nationalistes de Simon Petlioura envahissent l'effigie de Bogdan se concentre sur le monument équestre dans le but de faire pièce aux descriptions successives du *Pierre le Grand* de Falconet chez Biély. Il s'agirait, pour Boulgakov, de déplacer à Kiev un pan de la mythologie pétersbourgeoise afin de montrer que la capitale ukrainienne peut rivaliser avec Saint-Pétersbourg et Moscou. Kiev après tout n'a-t-elle pas le titre de mère des villes de Russie et de Jérusalem russe ?

Devant la foule de leurs partisans, les nationalistes effacent quelques mots des deux inscriptions gravées sur le monument. Ils oblitérent « Nous désirons le Tsar Orthodoxe de l'Est », et « la Russie, une et indivisible », pour ne laisser que « Bogdan Khmel'nitski, 1888² ». Les partisans de Petlioura éradiquent ainsi la mention de la Russie pour redéfinir l'identité du monument, afin qu'il redevienne enfin purement ukrainien. Il s'agit d'un geste drastique de modification, mais dépourvu d'agressivité, et les nationalistes n'ont nulle intention de détruire *Bogdan*. Et cependant, l'épisode prend l'allure d'un assaut sans pitié contre le monument. Les agresseurs dans leurs combinaisons de cuir gris, armés de baïonnettes, paraissent particulièrement sinistres. Gris, noir, violet : le combat du monument contre les iconoclastes est un combat de couleurs, procédé récurrent chez Boulgakov. En dépit de sa vulnérabilité, le malheureux *Bogdan* montre une noble résistance. Le corps oblique du cheval, qui gravit un piédestal escarpé, semble se cabrer comme la monture du *Pierre le Grand*. Cette dynamique ascensionnelle du monument est réinterprétée par l'auteur comme un mouvement de fuite. Alors même que le monument est voué à une immobilité qui le condamne à l'impuissance, Boulgakov, avec humour, fait de cette attaque une de ces scènes de poursuite qui abondent en son œuvre. En dépit de leur férocité et de leur ignominie, les assaillants n'en sont pas moins impuissants, et ils en deviennent grotesques. Cet épisode d'iconoclasme renvoie peut-être l'image d'une guerre civile où l'Ukraine se retourne contre elle-même.

La course-poursuite est juxtaposée à des lambeaux d'Apocalypse. La scène d'iconoclasme s'inscrit alors dans l'économie d'un roman qui est tendu entre deux citations de la *Révélation* de Saint Jean. *La Garde blanche* s'ouvre sur deux épigraphes, dont la seconde annonce : « Et les morts furent jugés selon leurs œuvres, d'après ce qui était écrit dans les livres... » (*Apocalypse*, 20, 12)³. L'avant-dernière page montre un personnage lisant

dans Mikhaïl Boulgakov, *Œuvres*, t. I, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 1611.

¹ De même Pierre dans *Guerre et Paix* tente de trouver à l'aide de calculs que Napoléon est l'antéchrist.

² Cette inscription complète proclamait : « À Bogdan Khmel'nitski, la Russie, une et indivisible ».

³ La première de ces épigraphes est en revanche tirée de *La Fille du capitaine* de Pouchkine. L'ancienne culture, détruite en ces années terribles de guerre civile, garde encore sa présence sur le reste.

l'Apocalypse, reprenant la même citation pour ensuite en venir à un passage annonçant la disparition de la mort dans la Jérusalem céleste (*Apocalypse*, 21, 4). Entre cette première et dernière page, Kiev a été détruite, et le monde ancien a été aboli. Le premier chapitre s'achevait lui aussi sur une citation de Jean : « Le troisième ange vida sa coupe dans les fleuves et dans les sources des eaux ; et ils devinrent du sang » (*Apocalypse*, 16, 4). Il semble que l'assaut du monument illuminé par un soleil de sang, par les nationalistes accomplisse peu ou prou cette terrible prédiction. Boulgakov donne une inflexion cauchemardesque et volontairement répugnante à ce motif récurrent de la littérature apocalyptique : le soleil sanglant devient soleil de pus. Le coucher du soleil qui dramatise puissamment la scène, lui donne un cadre temporel resserré tout en lui conférant une dimension symbolique. La montée de Petlioura constitue le coucher du soleil de l'Ukraine.

Cette scène polyphonique accueille l'humour et l'entrelace au terrible sérieux de l'Apocalypse. Le poème de Stevens en renvoie sans le savoir comme un reflet purement bouffon. Boulgakov prend le parti du monument, Stevens celui des assaillants. Dans *La Garde blanche*, les iconoclastes connaissent un échec relatif, dans la « Danse des souris », ils triomphent au contraire. Et pourtant, par delà ces grandes oppositions, que de ressemblances entre ces deux textes. Les souris qui tournent et tournent sur le piédestal du monument, qui envahissent en dansant le cavalier, s'apparentent aux « grappes de gamin joyeusement surexcités s'accrocha[nt] aux sabots du cheval du noir Bogdan ». Les couinements ironiques avec lesquels elles lisent le « langage pompeux » de l'inscription, et raillent le « Fondateur de l'État », défont l'épigramme du monument plus efficacement encore que les grattements frénétiques des baïonnettes des nationalistes ukrainiens.

Le poème de Stevens construit donc une clé de lecture renvoyant à l'iconoclasme révolutionnaire des pays slaves. Et cependant dans ce texte, rien n'est fixe, tout s'ébranle, et la clé est immédiatement dérobée : les souris appellent le Cavalier d'airain « Monsieur » et parlent de « tableau », en français dans le texte. Le Cavalier fait alors pendant au « Général Du Puy », statue française fictive qui apparaîtra dans *Notes en vue d'une fiction suprême*. De plus le cavalier a été déplacé dans un pays de dindons (« turkeys ») qui évoque à la fois la Turquie et l'Amérique, dont ces oiseaux sont originaires. Par la présence de ces dindons, le paysage sublime et immense, où se jouait la « destinée manifeste », devient grotesque. Le monument s'apparente alors à celui du Général Jackson, qui apparaît dans « Le Sublime américain », et que Stevens conspue dans « Le Noble Cavalier et le son des mots¹ » comme la statue équestre la plus laide et la plus ridicule qui fût jamais dressée. Le général Jackson ayant été surnommé « the Old Hickory », il se pourrait que l'intertexte discret avec la comptine « Hickory, Dickory Dock » convie Jackson dans le poème. Cette multiplication des pistes suggère qu'au fond tous ces cavaliers de bronze sont interchangeable, et que le plus sublime de tous, Pierre le Grand, ne vaut guère mieux que le plus abject, le Général Jackson.

¹ Wallace Stevens, « The Noble Rider and the Sounds of Words », *The Necessary Angel*, *op. cit.*, p. 10.

Wallace Stevens choisit de métamorphoser les iconoclastes en souris, pour abandonner le monument aux dents des rongeurs. L'iconoclasme textuel procède fréquemment à rebours de ce procédé, et choisit avant tout de transformer la matérialité du monument lui-même : un piédestal devient coffre-fort, une statue colossale se fait asperge. De manière ostentatoire, dans l'enquête sur l'embellissement, les surréalistes placent modifications et déformations au cœur de leur pratique de correction des monuments parisiens. Devant le sérieux des portraits officiels, les participants débrident leur fantaisie pour les réinventer et rivalisent d'invention comme dans un tournoi.

2. Transformer le monument pour mieux le réformer

Les monuments, revus et corrigés par les surréalistes, contredisent l'intention qui présida à leur édification. Certaines réponses à l'enquête de 1933 se donnent pour des équivalents de collages. Les ciseaux verbaux que manient les surréalistes remplacent la guillotine avec laquelle les Révolutionnaires décapitent les figures d'autorité. Elza Adamowicz, dans son ouvrage *Surrealist Collage in Text and Image, Dissecting the exquisite Corpse*, considère que l'enquête, qui procède par déplacements et transformations, relève pleinement de la pratique de collage¹. Et de fait, certains de ces nouveaux monuments de mots dialoguent avec des collages visuels réalisés par des membres du groupe surréalistes. Ainsi par exemple, le Lion de Belfort, est l'un des héros de l'enquête. Tristan Tzara désire « le transpercer d'une énorme barre et le faire rôtir à des flammes de bronze » tandis qu'André Breton veut « lui faire ronger un os et le tourner vers l'ouest », ce qu'Agnès Varda accomplira dans son court-métrage (2003, fig.9)². Or ce même Lion de Belfort apparaît dans le roman-collage de Max Ernst, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* où il est le sinistre personnage principal du premier cahier, « Dimanche, la boue » (fig. 10 et fig. 11)³.

La pratique de la transformation de la matérialité du monument n'est jamais plus évidente que lors de la création, par les participants à l'enquête, d'assemblages d'objets disparates, souvent très chargés imaginairement. Parfois violemment colorés, les nouveaux monuments sont façonnés dans des matières passablement incongrues et peu sculpturales car éphémères – telles les houppes à poudre employées pour reconstruire Henri IV dans une réponse de Breton. Éluard engage à « jucher sur [le] dos [du Lion de Belfort] un scaphandrier tenant dans la main droite un pot dans lequel trempe une poule » et Breton suggère de placer le Victor Hugo du palais Royal « à dix mètres du sol dans le chas d'une aiguille plantée dans une pelote de velours vert représentant un petit lapin », tandis que Georges Wenstein imagine le même monument : « vêtu d'une combinaison, il tiendra à la main un corset. Sur la tête, un

¹ Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image, Dissecting the exquisite Corpse*, 1998, Cambridge University Press, Cambridge, p. 163.

² Agnès Varda, *Le Lion volatil*, 12 minutes, Ciné-Tamaris, 2003.

³ Max Ernst, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, Paris, Jacques Buchet, 1934, rééd. New York, Dover Publication, 1976. Si ce roman-collage fut publié en 1934, c'est néanmoins durant l'été de 1933 que Ernst en fabriqua les images.

petit renard accroupi sur les oreilles duquel sera posé un encrier surmonté d'une petite statue de Rodin en bronze et tout nu ». De tels assemblages, absurdes et hallucinatoires, corrigent les monuments pour en faire à part entière des sculptures surréalistes dont les procédés sont ici scrupuleusement respectés. L'objet quotidien reprend ses droits sur le monument, des corps hybrides et monstrueux jaillissent. L'empilement de la dernière proposition rappelle volontairement le *Buste de femme rétrospectif* de Dali, exactement contemporain à l'enquête (1933). Une grande tête de poupée du XIX^e siècle, en porcelaine, montrant sa poitrine dénudée comme une Vénus antique, a été modifiée par Dali à l'aide d'un collier d'épis de maïs et de perles. Une colonie de fourmis la constelle de putréfaction. Ce buste est surmonté d'une baguette de pain et d'un encrier de bronze représentant l'*Angélu*s de Millet. Le nouveau monument de Wenstein, par le truchement d'un encrier similaire à celui qu'emploie Dali, accueille lui aussi une sculpture à l'intérieur de la sculpture. Ces propositions d'assemblages et de collages, s'apparentent aux cadavres exquis. Ici, la transgression vient de l'hétérogénéité des objets qui s'affiche. L'intégrité des monuments est devenue caduque. Il s'agit d'intégrer dans le monument des éléments fortuits, et radicalement contraires à sa nature, afin de le libérer. Le collage apparaît ici comme une pratique de l'irrationnel, ouvrant à tous les possibles. La subversion se fait création.

Pour mieux comprendre comment « l'iconoclasme textuel » procède, peut-être faut-il alors réexaminer cette notion à la lueur des propositions de Richard Clay qui scrute attentivement les processus de transformation subis par les monuments. Clay aborde la question de l'iconoclasme, dont il est spécialiste, de manière neuve et radicale. Dans son ouvrage *Iconoclasm in Revolutionary Paris : the Transformation of Signs*, l'historien de l'art souligne que l'étymologie du terme « iconoclasme », renvoyant de manière patente à la destruction, fait obstacle à une pleine compréhension des manifestations de ce phénomène, et en occulte l'aspect principal. L'iconoclasme en effet est une pratique créative¹. Il ne réside pas seulement dans une pure et simple démolition de l'objet, mais avant tout dans sa *transformation*, le plus souvent par l'ajout ou la soustraction d'un signifiant qui dote alors l'objet d'une nouvelle signification². L'entreprise des nationalistes de Petlioura constituait un

¹ Cette hésitation entre destruction, transformation et recréation, cette imbrication des effets de l'iconoclasme s'est situé au cœur de la réflexion qui a mené à la création de l'énorme exposition *Iconoclasm*. Bruno Latour et Peter Weibel (dir.), *Iconoclasm, Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, catalogue de l'exposition du 4 mai au 1^{er} septembre 2002, Karlsruhe et Cambridge (MA), Zentrum für Kunst Medientechnologie et MIT Press, 2002. Ce projet de très vaste ambition, où participèrent de nombreux historiens de l'art, dont Dario Gamboni, Marie-José Mondzain et Hans Belting, désirait interroger les attitudes contemporaines de confiance et de défiance inspirées par les images, en confrontant systématiquement représentations artistiques, scientifiques et religieuses (ces trois domaines n'ayant jamais été examinés ensemble, dans leurs interférences, dans le cadre de l'iconoclasme). Si le geste iconoclaste manifeste une certitude quant à la valeur de l'image, s'il inspire un sentiment défini d'approbation ou d'indignation, le néologisme « iconoclasm » indique une hésitation, une incertitude quant à l'image, incertitude quant à la nature du geste qui la brise. Voir aussi Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches* (sic), suivi de *Iconoclasm*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, La Découverte, 2009.

² Richard Clay, *Iconoclasm in Revolutionary Paris : The Transformation of Signs*, op. cit., p. 8. Voir aussi Stacy Boldrick and Richard Clay, « Introduction » à *Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms*, Aldershot,

exemple de ce désir de changer ce que le monument voulait dire. Une suggestion de l'Internationale lettriste en constitue un autre. La manière la plus simple et la plus économique de bouleverser de fond en comble la signification d'un monument consiste à lui donner un nouveau nom :

On pourrait élargir utilement la présence des statues – pendant leurs dernières années – par le changement des titres et inscriptions du socle, soit dans un sens politique (*Le Tigre dit Clemenceau*, sur les Champs-Élysées), soit dans un sens déroutant (*Hommage dialectique à la fièvre et à la quinine*, à l'intersection du boulevard Michel et de la rue Comte ; *Les grandes profondeurs*, place du parvis dans l'île de la Cité)¹.

Dans la conclusion de son ouvrage, Richard Clay tire alors toutes les conséquences de la thèse qu'il propose : même la destruction d'un objet doit être reconsidérée dans une perspective sémiologique. La démolition n'est jamais qu'une manière radicale de transformer les signes pour modifier le message qu'ils émettent. Débris, décombres, absence même d'un monument sont autant de nouveaux *messages*². Poussant la logique de Clay, on pourrait dire que tout geste iconoclaste est avant tout un « sémioclasme » agissant sur la signification. Les métamorphoses des monuments, dans l'enquête surréalistes, transforme d'autant plus radicalement les significations des objets manipulés que la technique du collage employée est elle aussi, de manière inhérente, une forme de sémioclasme. Elza Adamowicz définit en effet le collage comme une pratique de détournement de messages déjà formés, et de transformation des messages en question³.

Les analyses de Clay, fondées en partie sur l'étude minutieuse des gravures et caricatures révolutionnaires qui représentent les monuments pour les transformer, se révèlent d'une grande pertinence en ce qui concerne les stratégies en œuvre dans l'iconoclasme textuel. Un poème de Maïakovski, « Pantalon de fonte » (1927) où le locuteur s'adresse au monument du général Poniatowski situé à Varsovie (fig.12), gravite entièrement autour de cette question de la transformation du monument. Nul n'est besoin de briser le monument pour faire œuvre de subversion. Il suffit que ce monument change de position et se tourne de l'est vers l'ouest, ou qu'il enfile un pantalon pour que sa signification change de fond en comble. Deux menues transformations suffisent à entièrement déstabiliser le sens. Bien plus, le poème ne modifie pas directement le monument (à un ou deux menus détails près), mais l'enjoint à se transformer de lui-même, manière infiniment plus dynamique et dramatique de

Ashgate, 2007, p. 2.

¹ Internationale lettriste, « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris », *Potlatch*, N° 23, 13 octobre 1955, [numéro dir. par Jacques Fillon], repris dans *Potlatch*, 1954-1957, éd. Guy Debord, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 206. Les membres de l'Internationale lettriste transforment ici l'hommage aux pharmaciens Pelletier et Caventou, qui découvrirent la quinine, et l'énorme Charlemagne équestre dressé devant Notre-Dame. Cette solution toutefois n'est qu'un pis aller quant à la destruction complète. Les membres de l'Internationale lettriste préconisent plutôt l'« enlèvement » de toutes les statues.

² Richard Clay, *Iconoclasm in Revolutionary Paris*, op. cit., p. 277-278.

³ Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, op. cit., p. 13. L'auteur ajoute, citant une formule d'Aragon extraite de « La Grand saison Dada » (1923), que le collage est une « machine à bouleverser le monde ».

montrer la portée de telles modifications. L'iconoclasme textuel invente une situation où le monument pourrait se faire lui-même agent de sa transformation.

Чугунные штаны

Саксонская площадь;
с площади плоской,
парадами пропылённой,
встает
металлический
пан Понятовский —
маршал
Наполеона.
Штанов нет.
Жупан с плеч.
Конь
с медным хвостом.
В правой руке
у пана
меч,
направленный на восток.
Восток — это мы. [...]
Нам
драться с вами —
нету причин,
мы —
брatья польскому брату.
А будете лезть,
обломаем мечи
почище,
чем Бонапарту. [...]
и, сделайте милость,
пожалуйте к нам,
как член
Всесоюзного ЦИКа. [...]
ваш меч
оберните
на Бельведер,
градусов на девяносто
вправо.
Там маршал
и лошадь
с трубою хвоста
любого поляка
на русского
за то,
что русский
первым восстал,
оттуда
будут
науськивать.
Но в Польше
маршалов
мало теперь.
Трудящихся —
много больше,
и если
ты
за Польшу,

Pantalon de fonte

Place de Saxe,
sur cette place nivelée,
empoussiérée par les défilés,
pan Poniatowski
se dresse,
le maréchal de Napoléon
Pas de pantalon.
Le zupan tombe des épaules.
Le cheval,
queue de cuivre.
Le pan,
dans sa main droite,
tient un glaive
qu'il dirige vers l'est.
L'Est – c'est nous. [...]
Aucune raison
de nous battre contre vous,
nous sommes des frères
pour le peuple polonais.
Mais si vous nous agressez
nous casserons votre
glaive
mieux que celui de
Bonaparte. [...]
et faites-nous la grâce
de venir chez nous
en qualité de membre
du Comité Central Exécutif de
toute l'Union. [...]
tournez votre
glaive
vers le Belvédère,
quatre-vingt-dix degrés à peu près
vers la droite.
De là-bas, le maréchal
et son cheval
avec le clairon de sa queue,
va lancer,
de là bas,
n'importe quel Polonais
contre le Russe,
car le Russe
s'est insurgé le premier.
Mais, en Pologne,
maintenant,
il y a peu de
maréchaux
et beaucoup plus de travailleurs,
et si
tu es
pour la Pologne
tu
devras être avec nous maintenant,

CHAPITRE V

тебе придется с нами стоять теперь вдвоем против панской Польши. А памятники есть и у нас. Это — дело везения. И брюки дадим из чугуна-с; заслужишь и стой... До видzenia!	tous ensemble Des monuments C'est — Le pantalon, nous te le donnerons, tu le mériteras, et tiens-toi bien... Do widzenia ! ¹	contre la Pologne des pans. nous en avons aussi. une question de chance. en fonte, Do widzenia ! ¹
---	---	---

1927

Ce n'est que si l'on reconstitue les multiples strates d'un conflit séculaire opposant la Pologne et la Russie qu'un poème comme « Pantalon de fonte » de Maïakovski peut prendre signification. Ce texte évoque la statue du général Poniатовski, qui se dressait, à Varsovie, Place de Saxe, et qui fut depuis déplacée. Napoléon considérait Poniатовski, descendant du dernier monarque élu, comme le « vrai roi de Pologne ». Ce héros militaire polonais, champion de la liberté nationale, défendit son pays lors de son invasion par la Russie en 1792. Dans l'espoir de rendre l'indépendance à son pays et de reconstituer une Pologne démantelée par les Russes, il rejoignit ensuite les troupes napoléoniennes. Il réorganisa l'armée polonaise, et finit par trouver la mort sur le champ de bataille. Trois ans après, en 1816, la noblesse polonaise fit commande d'un bronze de Poniатовski à Bertel Thorvaldsen, considéré, à travers toute l'Europe, comme le plus grand sculpteur de monuments. Seul le très célèbre Danois, alors installé à Rome, pouvait dignement rendre hommage à la gloire du prince. Pour concevoir le monument polonais, Thorvaldsen s'inspira de la plus prestigieuse de toutes les statues équestres, celle de Marc-Aurèle, et en inventa une nouvelle version presque identique. Ainsi, le maréchal polonais se voit doté du même prestige que l'empereur romain. Toutefois, il fallut que plus d'un siècle ne s'écoule avant que le bronze puisse être dressé au cœur de Varsovie. Le tsar russe s'opposa à la mise en place de ce monument par trop ouvertement nationaliste, et la statue équestre fut conservée en Biélorussie. C'est en 1922, dans une Pologne enfin libre et remembrée, une fois finie la guerre opposant la Pologne et la Russie en 1919-1921, que le monument fut enfin érigé sur la Place de Saxe, devant la tombe du soldat inconnu. De manière spectaculaire, dans ce dialogue de la tombe et du monument, la place conférait une matérialité aux combats de la Pologne pour son indépendance. La statue, délibérément bombardée par les Allemands durant la seconde Guerre, fut reconstruite à partir du moule original en 1965, et se dresse désormais devant le Palais Présidentiel. Ces quelques

¹ Vladimir Maïakovski, « Чугунные штаны », *Собрание сочинений в двенадцати томах*, [Sobranie sočinenij v dvenadcati tomah, *Œuvres complètes*] t. VIII, Moscou, Pravda, coll. « Biblioteka "Ogonëk", Otečestvennaâ klassika », 1978, p. 157-159. Traduction française : « Pantalon de fonte », *L'Universel Reportage*, éd. Henri Deluy, Tours, Farrago, 2001, p. 127-129. Ce poème n'apparaît pas dans le recueil édité et traduit par Claude Frioux, *Vers*, 1912-1930 (*op. cit.*).

détails montrent à quel point Poniatowski, et le monument le représentant, cristallisent le combat difficile mené par la Pologne pour son existence.

Lorsque Maïakovski écrit « Pantalon de fonte », en 1927, la statue vient donc à peine de rejoindre la place qui lui était destinée depuis un siècle. Ce poème adopte délibérément un ton brusque et provocateur, qui ne s'embarrasse pas de fioritures inutiles : alors que le général a combattu toute sa vie contre la Russie, et alors que la Pologne sort à peine d'une guerre contre l'Union soviétique, Maïakovski propose à Poniatowski d'abandonner cette Pologne et de rejoindre, en tant que spécialiste de guerre, le Comité Central exécutif présidant l'URSS.

Maïakovski menace le général : si la Pologne traite la Russie en ennemi, la Russie détruira la Pologne. En revanche, dans la mesure où les travailleurs de ces pays sont appelés à s'unir, le général devrait comprendre qu'il doit se retourner contre la noblesse de son propre pays, et diriger son glaive non contre l'est mais contre l'occident. Le poème de Maïakovski propose à celui qui incarne le nationalisme de dépasser cette valeur pour rejoindre l'Internationale. À l'arrière plan de ce texte, se déroule une joute à coups de poèmes et de monuments. Mickiewicz, par nationalisme polonais, attaque la statue de Pierre le Grand dans *Les Aïeux* en 1831, alors que vient d'éclater l'insurrection contre l'opresseur russe. La statue représentant l'opresseur russe, il la compare et la juge inférieure à celle de Marc-Aurèle à Rome, laquelle, rappelons-le, était la bête noire de Falconet. Maïakovski à son tour, pour faire l'apologie de l'Internationale par delà les dissensions et clivages nationalistes, s'en prend à la statue incarnant le nationalisme polonais, statue volontairement conçue sur le modèle de celle de Marc-Aurèle, prenant ainsi le contrepied de celle de Falconet. Maïakovski tente alors de subvertir ce monument et de le récupérer à sa cause¹. Maïakovski procédait de même dans un poème de 1923, « Conversation avec la Tour Eiffel », où il invitait le monument français en URSS. Loin d'employer la menace, toutefois, il faisait usage de cajoleries séduisantes :

<p>У нас в Москве простор. Вы — каждой! — будете по улице иметь. Мы будем холить вас: раз сто за день до солнц расчистим вашу сталь и медь. [...] Решайтесь, башня, — нынче же вставайте все,</p>	<p>Chez nous, à Moscou, il y a de la place. Vous pourrez vous installer dans chaque rue. Nous vous bichonnerons : cent fois par jour mieux qu'un soleil nous astiquerons vos aciers et vos Décidez-vous, Tour — [cuivres. [...] aujourd'hui tout s'insurge, met Paris sens dessus dessous ! [...]</p>
---	---

¹ On pourrait rapprocher cette stratégie de celle de Yeats dans le poème « Three Monuments » (1925-1927). Le poète détourne trois effigies de Dublin célébrant des hommes peu pudibonds : l'Amiral Nelson, David O'Connell et Charles Parnell. L'un est perché dans les airs sur un pilier, les deux autres, sont « plus courtauds » (« sturdier »). Yeats tente de les faire participer à sa cause, la lutte contre l'hypocrisie de la société irlandaise, et plus spécifiquement le combat pour le droit au divorce. Il présente les monuments comme « trois vieux coquins » (« three old rascals ») riant à gorge déployée de l'Irlande.

² Vladimir Maïakovski, « Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней) » [1923], *ibid.* t. IV, p. 78. Traduction française : *L'Universel Reportage, op. cit.*, p. 48-49.

CHAPITRE V

разворотив Париж с верхушки и до низу! [...]	Allons chez nous,
Идемте к нам —	je
я	vous aurai le visa ² .
вам достану визу!	

Le monument à Poniatowski, dans le monde empirique, ne tient pas un glaive pointé à l'est, mais un bâton de maréchal. La lecture de l'effigie par Maïakovski accentue volontairement l'agressivité de celle-ci. Le Russe refuse d'envisager le monument autrement que sous l'angle de ses puissances belliqueuses. Le monument ne peut qu'être voué à la guerre. Le discours péremptoire que le locuteur adresse au cavalier, maintient le cadre de la tradition d'un animisme civique des monuments, mais va à l'encontre de celle-ci sur deux points importants. Il rompt avec la croyance qui veut que l'effigie continuera le combat de celui qu'elle représente, et il inverse les rôles respectifs du monument et de son regardeur. Le monument n'apparaît plus ici en figure d'autorité, dépositaire du savoir, et instruisant celui qui le contemple. C'est ce dernier au contraire qui morigène le monument, et se charge de l'éclairer. Le monument a soudain cessé d'être l'enseignant pour devenir l'élève.

Le poème s'achève sur une provocation ultime, celle de l'offre d'un pantalon de fonte. Le général chevauche jambes nues, l'URSS est assez riche et généreuse pour le vêtir. Le titre intrigant du poème « Чугунные штаны », et qui rappelle un autre titre fameux de Maïakovski, « Облако в штанах » (« Le Nuage en pantalon », 1915) trouve enfin son explication dans les derniers vers. Le poème est donc entièrement encadré par ce pantalon incongru, dont la seule mention fait sourire. La nudité des jambes du héros polonais, pompeuse référence à l'Antique, signe d'une prestigieuse ressemblance entre Poniatowski et les généraux romains, devient soudain pauvreté, vulnérabilité ou indécence. Insister sur la nudité des jambes de Poniatowski, c'est l'occasion de rendre trivial un monument qui prétendait au sublime héroïque. Proposer un pantalon, c'est humilier le héros, en attirant l'attention sur la moitié inférieure de son corps, sur le bas corporel, et c'est faire comme si la nudité de ses jambes était aberrante ou ridicule. L'histoire de la sculpture publique abonde en épisodes réels, plus ou moins cocasses, de ce type. Ainsi, pour éviter d'offenser la pudeur des dames, on dissimula la virilité ostentatoire du grand Neptune (œuvre de Giambologna, achevée en 1567) surmontant la magnifique fontaine de la Piazza Nettuna à Bologne en revêtant le dieu d'un pantalon de bronze. La traduction française ne marque pas les distinctions lexicales de Maïakovski, qui emploie d'abord le mot « штаны » – que l'on traduirait plus exactement par « culotte » (haut-de-chausse) – pour ensuite recourir, à la fin du poème, à « брюки », terme beaucoup plus courant et qui désigne le pantalon tel que nous le connaissons. La question du costume recouvre un problème de lutte des classes. Alors que les jambes nues renvoient au monde aristocratique de ceux qui portent des toges, le pantalon constitue le symbole d'une appartenance au prolétariat, à la classe des travailleurs, au monde des sans-culottes. Or, à la neuvième ligne, alors qu'il décrit la silhouette du général menacée de nudité (le manteau – zupan – du héros glissant de ses épaules), Maïakovski note laconiquement « Штанов нет » (« pas de culotte »). Poniatowski, prince polonais, est

littéralement un sans-culottes (terme qui existe en russe, « санкюлот »). C'est pour cela qu'il est digne de rejoindre le Comité Central Exécutif, c'est pour cela qu'il peut recevoir le pantalon des travailleurs. Cette opposition est renforcée par une autre, implicite dans le texte, mettant en jeu la fonte du pantalon, matière prolétaire produite industriellement, et l'airain, matière aristocratique des monuments, dont les alliages varient et sont toujours uniques. Là encore, Poniatowski se trouve associé à un troisième terme, le cuivre. Dans la mesure où Maïakovski prend garde de ne jamais parler ni d'airain ni de bronze, l'URSS peut malgré tout sauver le monument princier. De la promptitude du monument à accepter de s'adapter à un nouvel ordre mondial, dépend sa survie et le destin de son peuple.

Le poème de Maïakovski constitue une vaste provocation lancée aux Polonais. De même, la plupart des transformations proposées par les surréalistes manifestent la volonté délibérée d'attaquer et de profaner ce que d'autres tiennent pour respectable et admirable, dans le but de les faire réagir et de les mettre en colère. Il s'agit de froisser, choquer ou heurter les bourgeois qui contemplant les monuments, s'y voient exaltés et qui y reconnaissent leurs valeurs chéries. Pour ouvrir ces monuments à de nouveaux possibles, c'est le plus souvent à la scatologie et à l'obscénité – comme le faisait E.E. Cummings – sur fond de blasphème, que les participants ont le plus souvent recours. Les mêmes procédés reviennent constamment. Les chemins de la subversion sont souvent des chemins battus.

3. Souiller, humilier, profaner, transgresser

Les transformations proposées par les participants de l'enquête surréaliste sur « l'embellissement de Paris » travaillent à avilir le sublime des monuments en les rendant délibérément prosaïques, en les profanant et en les souillant. L'iconoclasme se manifeste avant tout par une stratégie impitoyable pour faire plonger le monument dans la trivialité. Le *Monument à Camille Desmoulins* d'Eugène Boverie (1905, fig.13) montrait le jeune homme, en plein élan, soulevé par l'enthousiasme, et grim pant sur une chaise – scrupuleusement représentée dans le bronze – pour haranguer les foules du Palais Royal, le 12 juillet 1789. Le monument, avant d'être fondu sous Vichy, se dressait sur le lieu même où fut prononcé le discours qui valut la gloire au futur Révolutionnaire. La terrasse du piédestal représente donc l'espace public et héroïque, le sol même du Palais Royal, prolongé sans rupture par l'espace s'étendant à l'entour. Les interventions surréalistes modifient cet espace pour qu'il devienne un espace privé, intime, dans lequel seuls les gestes les plus triviaux s'accomplissent. La présence de la chaise déchaîne l'imagination et tous rivalisent d'idées pour accentuer le prosaïsme du monument. Maurice Henry propose : « Le pied dans un grand pot de confitures de groseilles. Dans la main une boîte de sardines » ; Benjamin Péret veut « remplacer la chaise par un tabouret branlant sur lequel Camille Desmoulins cirerait ses chaussures », Tristan Tzara désire « ajouter sur le socle agrandi, tout le mobilier d'une chambre. Tous les jours, on allumerait le feu dans le poêle » et Georges Wenstein suggère : « Le cou entouré

d'une serviette. Sur la chaise un certain nombre d'objets de toilette : blaireau, rasoir, rince-bouche, etc... Il tiendra dans la main un verre à dents ». Paul Éluard fait une réponse d'inspiration légèrement différente, qui ramène le monument lui-même au rang d'objet utilitaire prosaïsme de l'œuvre : « À installer dans une station de métro. Un mécanisme lui ferait poinçonner les billets et fermer le portillon. » Le malheureux monument est condamné à remplir une très basse besogne. Le geste de May Swenson consistant à changer la Statue de la Liberté en asperge obéissait à une stratégie similaire, relevant du burlesque. Cette transformation aurait même pu être inspirée par l'enquête puisque Benjamin Péret désire remplacer la statue de Louis XIV par « une botte d'asperges décorée de la légion d'honneur ».

La plupart des modifications proposées rappellent, dans leurs stratégies de prosaïsme, les gestes et rites burlesques qui se déchaînent lors du carnaval. À propos de l'effigie de Chappe, inventeur du télégraphe, (fig.14), Maurice Henry déclare « À laisser en place ; pendre à l'appareil télégraphique des morceaux de viande, des jambons, des saucissons et les renouveler fréquemment ». Il ne s'agit pas de n'importe quelle nourriture mais de celle que l'on mange avec excès durant les jours gras. Il s'agit des tripes remplies, d'allure phallique, qui sont exhibées, glorifiées et dévorées à qui mieux mieux au carnaval. De même lorsque Arthur Harfaux suggère d'« Enlever le sabre [de *Paris pendant la guerre*] et mettre à la place un énorme tire-bouchon », la gourmandise paillardie du carnaval s'accompagne forcément d'ivrognerie.

Richard Clay ne signale que sporadiquement la parenté, pourtant patente, entre les rites de carnaval et les pratiques iconoclastes des révolutionnaires : les uns et les autres renversent toutes les figures d'autorité. Clay fait état de cette ressemblance à propos de processions organisées en 1792 dans le dessein de désacraliser les objets catholiques en les tournant en dérision¹. Comme dans le carnaval, où une brève période d'anticléricisme est autorisée avant que l'autorité ne soit rétablie, il s'agit de rabaisser les signes religieux et cléricaux par le ridicule. Les stratégies iconoclastes font une large part au carnavalesque.

De fait, la simple mention du pantalon suffit pour donner à l'iconoclasme de Maïakovski un parfum de carnavalesque, renforcé par les deux mentions d'un cheval qui n'est rien d'autre que sa propre queue (« Конь / с медным хвостом » : « Le cheval / queue de cuivre » ; « лошадь / с трубою хвоста » : « le cheval / avec le clairon de sa queue »). Cette transformation belliqueuse du corps de cheval, qui commente peut-être la forme de cette queue, n'est pas dépourvue de sous-entendus égrillards. En effet, surgit l'image d'un Poniatowski soufflant dans l'arrière-train de son cheval pour sonner la charge des combats. Bouche et croupe, dessus et dessous, s'échangent et se confondent. Il y a là quelque chose de l'ordre du renversement carnavalesque. La simple mention du cuivre, en place du bronze, ouvre une brèche pouchkinienne dans le poème (« Медный всадник » se traduisant

¹ p. 252-253. Richard Clay renvoie à Yann Fauchois, *Religion et France révolutionnaire*, Paris, Herscher, 1989, p. 90

littéralement par le « Cavalier de cuivre »). Le monument de Poniatowski se trouve alors associé à toutes les variations russes sur le cavalier d'airain, et plus particulièrement à celle, très fugace, qui surgit dans « Le Manteau » de Gogol¹. L'insistance sur la queue rappelle en effet l'anecdote malicieuse selon laquelle on aurait coupé la queue du cheval de *Pierre le Grand* de Falconet. La valeur phallique de cet appendice est ici évidente. Le cheval, ainsi soudain châtré, se trouve déséquilibré, promis à une chute très prochaine, puisque c'est la longue queue de bronze, autour de laquelle s'enroule un serpent, qui procure habilement un troisième point d'appui à l'animal cabré. Il suffit à Maïakovski de mentionner de réduire le cheval à une queue de cuivre pour réveiller ces souvenirs. Le carnaval convoque donc les animaux, et leur fait fréquemment jouer de joyeuses parodies du monde humain. C'étaient le cas des souris, chez Wallace Stevens, ce sera celui du hibou de cuivre substitué à un Pierre le Grand d'airain dans un poème du Russe Victor Sosnora (1963)².

Dans l'enquête surréaliste, où abondent les « pissotières en or », et autres « merdes de bronze³ », c'est un carnavalesque avant tout scatologique qui bat son plein. Voici la statue dotée d'humeurs corporelles et de boyaux. Breton ne se contente pas de faire transpirer Camille Desmoulins, il le voue à la « chaise percée ». Les participants à l'enquête saisissent l'occasion pour rappeler que les monuments, par nature, ne sont que des phallus exhibés dans la ville et pour exacerber cette caractéristique. Breton propose d'ajouter à *La Défense de Paris en 1870* – qui représentait une montgolfière de bronze (fig.15) – « un ballon jumeau en l'aplatissant légèrement contre le premier, et des poils », et Maurice Henry s'écrie du même monument « À transformer en un énorme sexe, le ballon constituant l'un des testicules et le phallus étant horizontal. Entourer le tout d'une grosse grille ». La présence inattendue de la grille dote cet « énorme sexe » d'un caractère sacré, en maintenant la foule à distance respectueuse. Les monuments, enfin, sont enrôlés de force dans des scénarios obscènes, où la copulation alterne avec l'exhibitionnisme. La statue de Musset, où une muse (féminine) a le malheur d'apparaître au poète (masculin) assis sur un banc, est victime de ce procédé. Paul Eluard veut « Placer en face d'elle la statue d'un exhibitionniste vigoureux, visiblement charmé par la muse », tandis que Maurice Henry indique laconiquement : « Le poète et la

¹ Nicolas Gogol, *Le Manteau* [1843, trad. Henri Mongault], *Nouvelles Pétersbourgeoises, Œuvres complètes*, éd. Gustave Aucouturier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 640 : dans les soirées vont les employés de ministère, on colporte « l'éternelle historiette » selon laquelle « le Pierre le Grand de Falconnet [*sic*] a vu couper la queue de son cheval ».

² Pour une analyse de ce poème, voir *infra*, chapitre VI.

³ Dans l'enquête « Sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau. Giorgio de Chirico : *L'Énigme d'une journée* » datant du 11 février 1933 (*Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 6, p. 13-16), les participants sont invités à investir un tableau représentant un monument. Ils notent, avec une précision un peu lassante, où ils se masturberaient et déféqueraient, c'est-à-dire, comme on pouvait s'y attendre, notamment « en dansant tout nu autour de la statue » (Jean-Marie Monnerot) et « dans la main droite de la statue » (Maurice Henry). La scatologie constitue un procédé récurrent et efficace pour humilier le monument. Prévert y a fréquemment recours (voir par exemple « Terres cuites de Boétie » [1936], *Œuvres complètes* t. II, *op. cit.*, p. 479) . Leopold Bloom, dans *Ulysse* se réjouira de savoir le monument de Thomas Moore au « doigt fripon » construite sur un urinoir. Comme le rappelle alors Joyce, la statue était effectivement surnommée avec malice « la Conjonction des eaux » (« The Meeting of the Waters »), d'après le titre d'une célèbre mélodie de Moore. Voir James Joyce, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 159.

muse, sur le banc, dans la position du 69 ». Elza Adamowicz dans son commentaire sur l'enquête souligne que la transgression, dans les collages, permet de mettre en pratique une éthique de la libération : les tabous sociaux sont brisés lors de la manipulation pleine de fantaisie ou d'érotisme des symboles érodés de l'*establishment*¹. Elle résume : les surréalistes ne passent les statues à la dynamite que pour les dynamiser (« they dynamite statues in order to dynamise them »). En 1968, Dali continuera de se situer dans le sillage de l'enquête de 1933, quand il suggèrera de modifier la signification des monuments de la culture bourgeoise, non en les détruisant mais en les transformant. Il propose alors de neutraliser l'aura positiviste du monument à Auguste Comte en y ajoutant un reliquaire érotique².

Deux monuments déchaînent les passions des participants à l'enquête. L'effigie du Chevalier de la Barre (fig.16) suscite ainsi l'amour et l'admiration unanimes. Les sept participants répondent tous, et chacun invente une solution pour lui rendre hommage, notamment en l'agrandissant et en l'illuminant. Tous lui accordent un statut exceptionnel, ce que résume la réponse de Tzara : « À laisser en place, seule statue qui aura le droit de porter son nom propre ». Tous lui accorde des compensations pour le dédommager de son funeste destin (Breton et Maurice Henry proposent tous deux que de belles femmes viennent lui rendre hommage en dansant autour de lui) , et on tente de le venger, de manière posthume. Arthur Harfaux déclare à cet effet : « Construire dix fois plus grands de nombreux exemplaires qu'on placerait devant toutes les églises » et Georges Wenstein : « À laisser en place. Enchaîner à ses pieds l'Archevêque de Paris ». La tendance à l'anticléricalisme du surréalisme donne ici sa mesure³. À côté de ce *Chevalier de la Barre*, pourrait se dresser le *Monument à D.A.F de Sade* inventé par Man Ray en cette même année 1933. Le photographe ne participa certes pas à l'enquête, mais sa proposition la complète. Le monument en question consiste en une photographie en noir et blanc, montrant en gros plan une paire de fesses, sur laquelle l'artiste a dessiné d'un simple trait de plume les contours d'un grand crucifix renversé comme dans les messes noires. La croix devient ici comme un nouveau phallus prêt à transpercer les fesses offertes⁴. Pour valorisation les personnalités considérées comme sulfureuses par l'Église, et faire œuvre de provocation, le blasphème le plus outré s'associe à ce qui pouvait apparaître comme la transgression sexuelle ultime.

Si le Chevalier de la Barre est adulé, de manière symétrique, le monument de la *Jeanne d'Arc* de Frémiet inspire une haine générale aux participants de l'enquête (chapitre I, fig.1). La récente canonisation de Jeanne en 1920, la fête nationale instaurée en son honneur,

¹ Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, op. cit., p. 163.

² Cité par Dario Gamboni, *The Destruction of Art*, op. cit., p. 76.

³ De même, André Breton suggère de « Remplacer les tours [de Notre-Dame] par un immense huilier croisé en verre, l'un des flacons rempli de sang, l'autre de sperme. Le bâtiment servira d'école sexuelle pour les vierges » et Benjamin Péret proposait de « mettre le feu [à la maison close du Chabannais] après y avoir entassé tous les curés de Paris ».

⁴ La photographie de Man Ray fut publiée dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* en mai 1933. Rosalind Krauss y consacre une analyse dans *The Originality of the Avant-Garde, and Other Modernist Myths*, Londres et Cambridge (MA), MIT Press, 1985, p. 89-90.

la même année, par la Chambre bleu horizon rassemblant les anciens poilus, l'instrumentalisation de sa figure par les divers mouvements de droite nationaliste ne pouvaient que la rendre odieuse aux participants de l'enquête. Jeanne est suzeraine de Déroulède qui, pour défendre l'honneur de sa dame, se bat en duel contre Jean Jaurès, elle est patronne des Camelots du roi, et dans les années 1930 toutes les ligues se réclament de sa protection. C'est sous bannière qu'en 1936, l'extrême droite ira se joindre aux armées franquistes. En réponse à ce culte florissant, chacune des propositions surréalistes se veut la plus brutale possible, et s'apparente à un blasphème. Maurice Henry et Paul Éluard se déchaînent tout particulièrement. Le premier offre de « lui placer sur la tête une merde en bronze doré et dans la bouche un phallus grossièrement sculpté ». Comble de violence et de provocation, cette proposition allie la scatologie avilissante à ce qui est ni plus ni moins qu'un viol. On inflige une fellation forcée à la malheureuse Pucelle, dont la virginité et la pudeur sont bafouées. Le second retrouve l'univers carnavalesque, qui inverse les genres, et exalte le gras. Il propose donc de « lui mettre une fausse barbe, et remplacer le cheval par un énorme porc ». Voici Jeanne changée en personnage de carnaval, travestie et montée sur la monture la plus profane qui puisse se trouver. Nul doute cependant que l'intention soit humiliante : Jeanne fut condamnée pour avoir notamment porté habit d'homme et désormais le porc la souille de son impureté.

L'iconoclasme surréaliste transforme la place publique pour la rendre au carnaval, certes, mais à un carnaval incomplet. De l'enquête surréaliste disparaît la caractéristique principale du carnaval, qui est d'être un « temps joyeux » (selon une expression récurrente chez Bakhtine), une fête entremêlant obscénité et gaieté, et dont serait absent tout esprit de sérieux. Les carnavalesques se moquent d'eux-mêmes aussi bien que de l'autorité, sans distinguer entre spectateurs et acteurs : tout le monde participe au rire. Les surréalistes, au contraire, font ici figures d'agélastes qui prennent au sérieux leur combat contre les monuments de la III^e République. Il s'agit d'humilier pour punir. Le principe de l'iconoclasme, ici, n'est pas le rire du carnaval, mais la haine.

Un texte de Ponge datant de 1930, époque où le poète gravite autour du surréalisme, détourne à son tour les statues pour mettre en œuvre des pratiques de subversion iconoclaste mâtinées de carnaval. Ce texte, écrit au futur, temps des prédictions apocalyptiques d'une littérature millénariste, appelle à un vaste retournement de l'ordre, où la vie marche à l'envers, où « tout le monde à la fin se retrouve sur la tête » et où l'univers se réinvente. La statue désacralisée est utilisée ici comme une amorce lançant cette « révolution » qui est une « révolution et demie », et qui s'apparente à une naissance. Le renversement carnavalesque toutefois se transforme. Le désordre devient le signe annonciateur d'une apocalypse ponctuée par les « coup[s] de trompette sonnante la dislocation » et par des apophtegmes mystérieusement psalmodiés. Par deux fois, la formule « il ne s'agit pas tant » introduit des sentences péremptoires et déconcertantes. Boulgakov tissait un lien entre l'iconoclasme, la

révolution et l'apocalypse. Un lien entre ces trois mêmes éléments resurgit, transformé, dans ces lignes imprégnées d'inquiétude et d'espoir eschatologiques. Dès le titre en effet, « La Loi et les prophètes », le poème prétend se substituer à la Bible. « Ne croyez pas que je sois venu pour abolir la loi ou les prophètes; je suis venu non pour abolir, mais pour accomplir » déclare le Christ (*Matthieu*, 5, 17). Le temps est venu de cet accomplissement.

Le poème est tissé d'allusions aux fêtes pascales et aux coutumes les entourant (Dimanche des Rameaux, œufs de Pâques, poissons d'avril). Le mardi gras n'est pas mentionné en tant que tel, mais toute l'atmosphère de la « révolution et demie » dont Ponge prophétise la venue s'apparente, dans son dérèglement, à un carnaval. Les coutumes pascales toutefois ne sont envisagées que sur le mode d'une littéralité prosaïque qui les rend absurdes. Il y a là encore un zeste d'esprit carnavalesque. Ainsi on dévore les poissons d'avril, qui sont aussi poissons christiques et Ponge se préoccupe de l'écrasement des palmes du Dimanche des Rameaux. La résurrection de celles-ci qui se relèvent, et l'éclosion des œufs de Pâques laissant échapper des oiseaux constituent une manière de pousser plus loin ces fêtes, de franchir une étape pour accomplir la « Révolution et demie ». L'univers urbain cède la place à un monde végétal tout de germination et de moisson. Dans ce flot d'images énigmatiques, dont le commentateur doit se garder de prétendre dissoudre l'opacité, surgit la vision sidérante de statues dotées de menstruations. La révolution annoncée fait certes couler le sang, mais sans que la guillotine n'entre désormais en jeu.

La Loi et les Prophètes

« Il ne s'agit pas tant de connaître que de naître. L'amour-propre et la prétention sont les principales vertus. »

Les statues se réveilleront un jour en ville avec un bâillon de tissu-éponge entre les cuisses. Alors les femmes arracheront le leur et le jeteront aux orties. Leurs corps, fiers jadis de leur blancheur et d'être sans issue vingt-cinq jours sur trente, laisseront voir le sang couler jusqu'aux chevilles : ils se montreront *en beauté*.

Ainsi sera communiquée à tous, par la vision d'une réalité un peu plus importante que la rondeur ou que la fermeté des seins, la terreur qui saisit les petites filles pour la première fois.

Toute idée de forme pure en sera définitivement souillée.

Les hommes qui courront derrière l'autobus ce jour-là manqueront la première marche et se briseront la tête sur le pavé.

Cette année-là, il y aura des *oiseaux* de Pâques.

Quant aux poissons d'avril on en mangera les filets froids à la vinaigrette.

Alors les palmes se relèveront, les palmes écrasés jadis par la procession des ânes du Christ.

De tous les corps, nus comme haricots pour sac de cuisine, un germe sortira par le haut : la liberté, verte et fourchue. Tandis que dans le sol plongeront les racines, pâles d'émotion.

Puis ce sera l'été, le profond, le chaleureux équilibre. Et l'on ne distinguera plus aucun corps. Plus qu'une ample moisson comme une chevelure, tous les violons d'accord.

Tout alors ondoie. Tout psalmodie fortement ces paroles :

« Il ne s'agit pas tant d'une révolution que d'une révolution et demie. Et que tout le monde à la fin se retrouve sur la tête ».

Une tête noire et terrible, pleine de conséquences en petits grains pour les prés.

Un grief, une haute rancune que n'impressionne plus aucun coup de trompettes sonnante la dislocation des fleurs¹.

¹ Francis Ponge, « La Loi et les prophètes » [1930], *Proèmes, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 194-195.

Ici les statues sont devenues anonymes et plurielles. Ponge ne s'attaque pas aux personnalités représentées par les monuments, mais il désacralise l'idée même de statue. En évoquant les menstruations des statues, l'auteur pousse la provocation beaucoup plus loin que ne le faisait la scatologie un peu facile de l'enquête sur l'embellissement de la ville de Paris. Il affronte la répugnance qu'inspire en général le cycle de fécondité féminine. Ce qui est d'ordinaire le plus dissimulé, tenu secret, est soudain exhibé, et cette souillure générale et définitive s'accompagne de terreur. On est bien ici dans l'ordre de la transgression du tabou régissant l'ordre du monde. Dès que l'interdit devient visible, l'ordre du monde se transforme, et la beauté se redéfinit profondément, excluant la pureté, mais accueillant la brutalité, la cruauté et une forme de sauvagerie frénétique. Une page de Virginia Woolf, dans *The Years* (1937), texte presque contemporain de celui de Ponge, donne la mesure du sacrilège qui consiste à associer un « bâillon de tissu-éponge » aux nobles monuments – en l'occurrence à une statue de l'infirmière Edith Cavell. Cette dernière, figure sacrée de l'Angleterre des années 1930 incarnait l'« Humanité », la « Dévotion », la « Fortitude » et le « Sacrifice », autant de termes gravés en grosses lettres autour de l'œuvre de George Frampton (1920) dressée face à la National Portrait Gallery :

Their own taxi was held up. It stopped dead under a statue: the lights shone on its cadaverous pallor.

“Always reminds me of an advertisement of sanitary towels,” said Peggy, glancing at the figure of a woman in nurse’s uniform holding out her hand.

Eleanor was shocked for a moment. A knife seemed to slice her skin, leaving a ripple of unpleasant sensation [...]. That she said because of Charles, she thought, feeling the bitterness in her tone –her brother, a nice dull boy who had been killed.

Leur propre taxi fut bloqué. Il s'arrêta pile sous une statue : les lumières brillaient sur sa pâleur cadavérique.

« Ça me rappelle toujours une réclame pour des serviettes hygiéniques », dit Peggy, jetant un coup d'œil à la figure d'une femme en uniforme tendant la main.

Eleonor fut choquée pendant un instant. Elle eut l'impression qu'un couteau tranchait sa peau, laissant une vague de sensations désagréable [...]. Elle a dit cela à cause de Charles, pensa-t-elle, sentant l'amertume dans son ton – son frère, un gentil garçon terne qui avait été tué¹.

La rancœur de Peggy la conduit à prononcer ce qui, aux oreilles de sa compagne, constitue un véritable blasphème. Il n'est pas de provocation plus efficace que de réunir statues et menstruations.

En souillant définitivement, dans son texte, « toute idée de forme pure » – expression peut-être réminiscente des « contours purs » chers aux poètes du Parnasse – Ponge s'attaque à

¹ Virginia Woolf, *The Years* [1937], *op. cit.*, p. 336. Traduction française : *Les Années*, trad. André Topia, *Œuvres romanesques*, t. II, *op. cit.*, p. 1002-1003. Edith Cavell (1865-1915), infirmière britannique qui, en 1914, aida les soldats alliés à fuir la Belgique occupée par les Allemands, fut arrêtée, condamnée et exécutée en 1915, à la grande indignation de la communauté internationale. Dans les lignes suivantes Woolf fait allusion aux mots d'Edith Cavell, ajoutés sur le piédestal quatre ans après l'inauguration du monument : « Patriotism is not enough; I must have no hatred or bitterness for anyone » (« Il ne suffit pas d'être patriote. Je ne dois montrer de haine ou d'amertume envers personne »).

la tradition qui considère la sculpture comme une représentation idéale. L'académisme du XIX^e siècle, inspiré de la sculpture antique, représente des nus, mais ne montrent que des corps lisses, parfaits, et clos sur eux-mêmes, des corps privés de leur réalité charnelle – corps sans organes, pourrait-on se risquer à dire. Cette conception se déploie notamment dans les pages enthousiastes où Winckelmann décrit la statuaire grecque. Ainsi sa fameuse description de l'Apollon du Belvédère fait de cette statue le plus haut degré de l'idéal artistique, idéal qui suppose un corps épuré de sa corporéité. Cet Apollon est conçu

en fonction de l'idéal et [son auteur] n'a pris de la matière que ce qui était indispensable pour réaliser son dessein et le rendre visible [...] : il n'y a rien de mortel ici, rien de ce que réclame l'insuffisance humaine. Pas de veines ni de nerfs pour enflammer ce corps et le mouvoir, mais un esprit céleste, répandu comme un flot suave, a en quelque sorte rempli la totalité de cette figure. [...] Son regard sublime, comme porté à l'infini, va bien au-delà de sa victoire¹.

Préalablement, Winckelmann fait de cette absence de nerfs la traduction plastique de la mystérieuse formule d'Épicure selon la quelle les dieux possèdent « un corps, mais qui est comme un corps, et du sang, mais qui est comme du sang² ». Le corps sculpté des dieux exclut l'hémoglobine, tandis que Ponge redonne du sang à ses statues. La forme close, parfaitement hermétique, est déclose. Elle s'ouvre par le sexe et par ses manifestations organiques.

Ce texte fait figure d'hapax. À notre connaissance, nul autre texte ne dote les statues de menstruations, et seule Virginia Woolf frôle l'image inventée par Ponge. Et cependant, si cette image de Ponge est tellement frappante, c'est qu'elle se nourrit à d'autres sources. Elle rappelle indirectement les statues des saints dont suinte le sang. Freud dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* associait à propos du miracle de Saint Janvier, le miracle du sang qui se fluidifie, et la survenue des règles³. Dans *Le Paysan de Paris*, la statue ne procréé pas et tout au contraire, la terreur qu'elle provoque fait d'elle une avorteuse :

Ô Malthus, évêque au grand cœur, ce sont les statues mes sœurs qui réaliseront enfin tes chimères : les femmes qui nous voient soudainement avortent, et nous aidons de nos membres polis l'imagination trop lentes des timides, qui s'agitent à l'ombre étrange de nos formes, qui n'ont plus d'autre amour que nos corps surhumains⁴.

Et l'une des caractéristiques de ce « corps surhumain », c'est de ne pouvoir concevoir d'enfants. Voici au contraire chez Ponge les statues dotées d'un corps sexué, d'un corps qui pourrait procréer, et qui cependant demeure stérile, « bâillon[né] de tissu-éponge », muet. La

¹ Johann Joachim Winckelmann, *L'Histoire de l'art dans l'Antiquité* [*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764], éd. Danilla Gallo, trad. Doniminique Tassel, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 2005, p. 555. Dans le même ouvrage, Winckelmann admire cependant que « Les plaintes et le souffle qu[e Laocoon] retient, épuisent le bas-ventre et creusent les côtés, nous laissant quasiment deviner le mouvement de ses entrailles » (p. 505). Le corps sculpté, s'il appartient à l'homme, est un corps doté d'entrailles. Il n'y a que le corps divin qui s'abstraie des veines, des nerfs, des tendons et des organes.

² *Ibidem*, p. 262. Jean-Pierre Vernant reviendra admirablement sur cette formule et sur les particularités du corps divin quant au corps humain dans « Corps obscur, corps éclatant » in *Corps des dieux*, dir. Jean-Pierre Vernant et Charles Malamoud, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1986.

³ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, trad. Serge Jankélévitch, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 18-19.

⁴ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 190.

similitude entre le nom de l'auteur et la matière de ce « bâillon » étouffant la naissance possible d'une parole poétique est troublante¹. La juxtaposition de ces corps féminins qui ne sont pas en gestation, avec le réseau formé par les autres images d'éclosion et de germination, qui toutes convergent en direction de la naissance – ainsi que l'annonçait déjà la mystérieuse ouverture du texte – constitue l'une des difficultés de ce texte énigmatique.

La transgression de Ponge dépasse de très loin les stratégies de blasphème et de scatologie de l'enquête sur l'embellissement de la ville de Paris. Il ne se contente pas de transformer la signification des monuments, mais il fait œuvre de sémioclasme radical, laissant au lecteur désorienté l'impression d'un saccage du sens. Le monument promettait d'affermir la signification des êtres, des choses et des événements. Ponge force au contraire le lecteur à renoncer au sens.

Un phénomène de convergence historique doit attirer l'attention. De manière très strictement contemporaine à l'entreprise de carnaval iconoclaste ébauchée par les surréalistes – carnaval menant tantôt à la révolution, tantôt à l'apocalypse – la poésie de Wallace Stevens détruit monuments et statues. Le poème « La Danse des souris macabres » (1936) a déjà laissé entrevoir cette confluence remarquable. Wallace Stevens refuse avec tant de ténacité le monument qu'il finit par transformer l'iconoclasme en outil permettant d'élaborer sa propre poésie. On rencontre alors, à l'échelle de l'œuvre de Stevens, non pas exactement une poésie de l'iconoclasme, mais une contre-poétique du monument. Il nous faut reporter notre attention depuis le demi carnaval iconoclaste mené par le groupe gravitant autour de Breton vers ce que le traducteur Gilles Mourier nomme « le carnaval lexical² » de Stevens.

C. Pour une poétique du contre-monument : la poésie de Wallace Stevens

Nombreux sont les critiques qui, comme Helen Vendler et Harold Bloom, deux des plus grands spécialistes de Wallace Stevens, placent cet auteur au centre du canon de la poésie américaine du XX^e siècle. Nombreux sont ceux qui considèrent Stevens (1879-1955) comme le plus grand de tous les poètes américains modernes, constituant « une part vitale de la mythologie du nouveau monde³ ». Sa poésie explore, de manière parfois abstraite et obscure,

¹ Voir sur cette question Jacques Derrida, *Signéponge*, Éditions du Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1988, d'abord publié en anglais en 1984 sous le titre *Signsponge*, p. 86-87. Derrida se penche sur l'homophonie entre l'éponge et le nom de Ponge, tout en laissant entendre que le bâillon éponge la signature et bloque la parole. Selon Michel Collot dans *Francis Ponge : entre mots et choses* (Seysssel, Champ Vallon, 1991, p. 199-200), Ponge « n'a de cesse, semble-t-il, de se démarquer de cette parenté trop compromettante » avec l'éponge impure. La question de la naissance qui est posée dans le poème est aussi une question de naissance de la parole poétique.

² Gilles Mourier, « Wallace Stevens, une approche française », février 2005, <http://mapage.noos.fr/gmurer0001/ws.htm>, consulté le 10 mai 2013.

³ Harold Bloom, *Wallace Stevens, The Poems of Our Climate*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1977, p. 374. Durant notre séjour à l'Université de Harvard en 2008-2009, nous eûmes la chance d'être autorisée à assister au séminaire que Helen Vendler consacra à *Harmonium* (1923), le premier recueil de Stevens.

le rapport entre la réalité, la perception et l'imagination, tout en tentant de s'approcher au plus près de la « chose même ». « Je me dois empaler sur la réalité » s'écrit vigoureusement Stevens (« I must impale myself on reality¹ »).

Une telle entreprise transparait explicitement dans les titres de certains poèmes, tels « Le Sens ordinaire des choses » (« The Plain Sense of Things² ») ou « Non pas idées quant à la chose, mais la chose même » (« Not Ideas about the Thing but the Thing Itself³ »), ultime texte publié en recueil par Stevens. Chaque poème apparaît comme un « acte de l'esprit » (« the poem of the act of the mind⁴ ») ne prétendant toutefois pas se substituer à un essai philosophique, ni faire office de démonstration. L'auteur le souligne lui-même : « les articulations entre les poèmes ne sont pas les articulations que l'on s'attendrait à trouver entre les paragraphes et chapitres d'un livre de philosophie⁵ ». Aux yeux de Stevens en effet, l'ambiguïté est essentielle à la poésie⁶. Il rappelle que « tout poème est un poème dans le poème : le poème de l'idée dans le poème des mots » (« Every poem is a poem within a poem : the poem of the idea within the poem of the words⁷ »). Rien, pas même l'idée, ne doit occulter la poésie des mots, c'est-à-dire à la fois le travail sur l'image et sur le lexique. Un adage de Stevens rappelle alors que « La poésie est la gaieté (joie) du langage » (« Poetry is the gaiety (joy) of language⁸ »), dimension souvent négligée par ses exégèses. Stevens formule pourtant clairement qu'un lien consubstantiel unit la poésie à la joie et la quête du bonheur⁹.

¹ Wallace Stevens, *Opus Posthumous*, éd. Samuel French Morse, New York, Alfred A. Knopf, 1977, p. XXIV. Il s'agit là de notes prises pour un poème destiné à s'intituler « Abecedarium of Finesoldier » mais qui ne fut jamais écrit. (Nous citons ici exceptionnellement *Opus Posthumous* dans l'édition de Morse, le reste du temps nous nous référons à l'édition de 1989 établie par Milton J. Bates).

² Wallace Stevens, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 502. Il n'existe pas à ce jour de traduction complète de l'œuvre complète de Stevens publiée sous forme de livre, même si certains poèmes ont pu être traduits en français par Bernard Noël, Claire Malroux, Olivier Amiel, Armando Llamas, Marie-Jean Beraud-Villars et André Ravaut. Gilles Mourier a traduit, avec une grande inventivité, l'intégralité de l'œuvre poétique de Stevens, et à partir de février 2005 a entièrement mis en ligne le résultat de ses efforts, avec l'autorisation d'y puiser librement, http://mapage.noos.fr/gmurer0001/table_ws.htm, consulté le 23 mai 2012. Nous nous référons tantôt aux traductions de Mourier [G.M.] tantôt à nos propres traductions [C.G.].

³ *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 534.

⁴ « Of Modern Poetry » (« De la poésie moderne »), *Ibid.*, p. 240.

⁵ « It is true that the articulations between the poems are not the articulations that one would expect to find between paragraphs and chapters of a work of philosophy ». Lettre du 8 décembre à Henry Church, *op. cit.*, p. 431.

⁶ « L'ambiguïté est l'un des éléments essentiels de la poésie. Je n'ai pas l'impression de toucher à la chose, tant que je ne la touche sous une forme ambiguë. [...] Cette ambiguïté ne signifie pas que l'on rende volontairement les choses obscures. La définition la plus limpide de choses essentiellement ambiguës laisse une ambiguïté. » (« One of the essentials of poetry is ambiguity. I don't feel that I have touched the thing, until I touch it in ambiguous form [...]. Ambiguity does not mean obfuscation. The clearest definition possible of things essentially ambiguous leaves ambiguity. ») Lettre de Wallace Stevens à Richard Blackmur du 11 novembre 1931, citée par James Longenbach, *Wallace Stevens, The Plain Sense of Things*, *op. cit.*, p. 148. Cette lettre n'apparaît pas dans l'édition de la correspondance par Holly Stevens.

⁷ Wallace Stevens, *Adagia, Opus Posthumous, Poems, Plays, Prose*, éd. Milton J. Bates, *op. cit.*, p. 199.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Stevens écrit ainsi : « Le but de la poésie est de contribuer au bonheur de l'homme » (« The purpose of poetry is to contribute to man's happiness »), *Ibid.* p. 194. Il ajoute : « La poésie couronne parfois la quête du bonheur. Elle est en elle-même une quête de bonheur. » (« Poetry sometimes crowns the search for happiness. It is itself a search for happiness », *Ibid.*, p. 197.

Quelles formes cette joie du langage revêt-elle ? La poésie stevensienne est contrastée. Tantôt elle se fait minimaliste, et dessine des merles noirs sur fond de neige blanche. Elle est alors aride et glaciale, à l'image de cet hiver austère d'une Nouvelle-Angleterre battue par la neige et le vent qu'évoque si souvent l'auteur de « The Snow Man », tout comme le fera à sa suite Robert Lowell. Tantôt cette poésie regorge au contraire de palmiers, d'anges qui chevauchent des mules, de paons aux couleurs de pierres précieuses. Elle déploie l'exubérance de la Floride et de la jungle. On y rencontre des personnages nommés Jack le pourpre et Jill la cramoisie¹, des « arbres à bananes », des oiseaux mauvais ménestrels, un président qui pose des décrets sur les abeilles, des lions qui rugissent et rougeoient, des ours jongleurs aux senteurs de cannelle². Cette imagerie mêle les figures d'autorité (Descartes ou Viollet-le-Duc), aux clowns et aux fantoches, enchevêtrant dans un mélange flamboyant des néologismes, des termes rares, des mots latins, allemands, ou inspirés du français médiéval et moderne. C'est cette hétérogénéité que Mourier nomme « carnaval lexical ». Cette formule renvoie aussi au travestissement perpétuel de Stevens, lequel ne parle que très rarement à la première personne, mais préfère se grimer sous des identités de fantaisie, comme celles du comédien Crispin³, du Professeur Eucalyptus⁴, ou de la figure poignante d'un rabbin qui crie. L'« homme au vieux manteau » remplace ainsi le héros (le « Major Man » ou « Central Man » dans la terminologie stevensienne), et avec lequel il faut « confectionner l'élégance finale, / Non pour sanctifier ou consoler / Mais simplement pour proposer⁵ ».

1. Prendre monuments et statues pour outils poétiques

L'œuvre de Stevens accorde un rôle crucial aux monuments et statues. Au fil des poèmes, surgissent des monuments équestres urbains et des têtes minérales dressées dans la jungle ou au désert⁶. Ces « statues » font leurs premières apparitions dans des textes courts des années 1930⁷. Elles y sont frappées de ridicule. Leur présence récurrente s'affirme alors dans des cycles de poèmes d'une complexité redoutable, tels *Owl's Clover* (1936), *Notes Towards a Supreme Fiction* (1942)⁸ et « An Ordinary Evening in New Haven⁹ » (1949). Cette constellation de poèmes se complète d'un essai sur l'histoire des représentations de l'idéal,

¹ Wallace Stevens « Like Decorations in a Nigger Cemetery », *Collected Poems, op. cit.*, p. 154.

² Ces différents éléments parsèment, *Notes Toward a Supreme Fiction, Ibid.*, p. 380-408.

³ Wallace Stevens, « The Comedian as the Letter C », *Collected Poems, op. cit.*, p. 27-46.

⁴ Wallace Stevens, « An Ordinary Evening in New Haven », *Ibid.*, p. 475.

⁵ Wallace Stevens, « Notes Toward a Supreme Fiction », *Ibid.*, p. 389 : « It is of him, ephebe, to make, to confect / The Final elegance, not to console / Not sanctify, but plainly to propound ».

⁶ Dans l'œuvre de Stevens, le monument, au sens strict du terme, ne peut être opposé à d'autres types de figures sculptées. Nous ne le séparerons donc pas de la « statue », terme que Stevens emploie lui-même dans sa plus large acception.

⁷ Wallace Stevens, « Dance of the Macabre Mice », « The American Sublime », *Ideas of Order* [1936], *Collected Poems, op. cit.*, p. 123 et p. 130. Dès le premier recueil de Stevens, *Harmonium* [1923], des poèmes comme « New England Verses » et « The Public Square » (*Ibid.*, p. 104 et p. 108-109) préparent l'avènement de ces thèmes.

⁸ Wallace Stevens, *Transports to Summer* [1947], *Ibid.*, p. 380-408.

⁹ Wallace Stevens, *The Aurora of Autumns* [1950], *Ibid.*, p. 465-489.

dont, selon Stevens, le monument équestre constitue une forme privilégiée : « The Noble Rider and the Sound of Words » (1942)¹. Alors que Stevens déclare dans sa correspondance qu'il n'a pas l'impression que les statues de ses différents poèmes entretiennent des relations les unes avec les autres², aux yeux du lecteur celles-ci forment au contraire un ensemble très cohérent. Les statues chez Stevens ne sont pas nocives ou malfaisantes, comme le sont les monuments dans la poésie russe ou chez Robert Lowell. Elles sont *insuffisantes*. Des scénarios imaginaires récurrents, selon lesquels les statues se brisent d'elles-mêmes, ou gisent au rebut, révèlent cette carence essentielle. La « Danse des souris macabres » est en cela symptomatique de la poésie de Stevens.

Dans la poésie de Stevens, statues, monuments et figures sculptées ne constituent pas une image parmi d'autres, ni même un thème, mais une figure d'obsolescence et d'inefficacité. Stevens fait de la statue un outil privilégié grâce auquel exposer différents problèmes, dont tout particulièrement celui de la distance séparant la réalité de la représentation et de l'imagination, préoccupation majeure posée au centre de son œuvre. La statue marque le caractère défectueux de toute représentation. Par extension, elle peut aussi indiquer la facticité de cela qui est représenté. Dans un canto de *Notes en vue d'une fiction suprême*, Stevens emploie notamment la statue pour discréditer Dieu³. Cette statue est alors condamnée à la destruction par usure *parce qu'elle* représente Dieu, *lui-même* image inefficace et invalide, *lui-même* fiction désuète. L'athéisme résolu de Stevens emprunte alors la forme de l'iconoclasme religieux. Chez lui, statues et monuments sont en effet largement analogues aux vaines idoles « qui ont des yeux mais ne voient pas, qui ont une bouche mais ne peuvent parler » (Psaume 115). Traditionnellement, ces idoles doivent être détruites car elles ne sont que des dieux factices dont le caractère dérisoire tient précisément au fait qu'ils ont été fabriqués par les hommes⁴. Ainsi en va-t-il aussi chez Stevens qui retient de la *Bible* que la statue est toujours factice, toujours faible et erronée. Toutefois, le poète infléchit cet héritage imaginaire en faisant l'économie de la question du culte rendu à ces idoles. Il ne se préoccupe que du problème de la représentation. Dans sa poésie, nul n'adore indument la statue, et il n'est pas nécessaire de la détruire rageusement au nom du vrai Dieu.

Aux sources de l'imaginaire iconoclaste de Stevens, se trouve aussi l'un des poèmes les plus célèbres de toute la littérature anglaise, le sonnet « Ozymandias », de Shelley (1817), avec lequel doit composer toute entreprise iconoclaste dans un contexte anglophone. Stevens

¹ Wallace Stevens, « The Noble Rider and the Sounds of Words », *The Necessary Angel, Essays on Reality and the Imagination* [1942], *op. cit.* Traduction française : « Le Noble Cavalier et le son des mots », *L'Ange nécessaire, essais sur la réalité et l'imagination, op. cit.*

² « I think that there is no relation between the use of the statue in OWL'S CLOVER and the earlier use : at least, I know of none ». Wallace Stevens, Lettre du 22 avril 1937 à Ronald Latimer, *Letters, op. cit.* p. 318.

³ Wallace Stevens, « Notes Toward a Supreme Fiction », *Collected Poems, op. cit.*, p. 400.

⁴ Jean-Luc Nancy souligne bien que le terme « idole », souvent employé sans précaution dans le discours commun, ne désigne pas la représentation d'un dieu, mais un dieu fabriqué. Nancy déplore l'absence d'une grande étude sur l'idole. *Au fond des images, op. cit.*, p. 62-64. Signalons toutefois que certains ouvrages collectifs proposent une approche partielle de cette question. Voir par exemple Ralph Dekoninck et Myriam Watthée-Delmotte (dir), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2005.

en propose deux nouvelles versions explicites dans *Notes en vue d'une fiction suprême*. Bien plus encore, comme dans le sonnet romantique, la plupart de ces poèmes consacrés à des figures sculptées mènent à découvrir que les statues ne tiennent pas leurs promesses et qu'elles ne constituent jamais que des amas de ruines inefficaces, porteuses d'une contre-révélation. Le motif du visage de pierre érodée dressé dans un vaste paysage, motif directement hérité de Shelley, est récurrent dans l'œuvre de Stevens. Il apparaît au moins par sept fois. On le rencontre ainsi dans « Cette solitude des cataractes¹ », poème qui lui-même se reflète dans « De la métaphore comme dégénération² ». Dans les deux cas la permanence de la statue s'oppose à la fuite héraclitéenne de la rivière. « La femme qu'elle a eu plus de bébés que ça (*sic*)³ » réimagine sous la forme d'une tête géante sculptée la mère de famille nombreuse de la comptine « There was an old woman who lived in a shoe ». « Conversation avec trois femmes de Nouvelle-Angleterre⁴ » propose roi érodé et statue renversés dans la jungle. L'un des ultimes poèmes de Stevens, « Deux illustrations de ce que le monde est ce que l'on en fait⁵ » présente une étendue d'herbe jonchée de marbres, lesquels demeurent les uniques vestiges du projet « enfin magnifié » d'un poète⁶.

Les textes de Stevens sont empreints d'un iconoclasme sans colère, œuvrant constamment à la constitution d'une contre-poétique du monument et de la statue. À partir du caractère défectueux des effigies sculptées, Stevens montre ce que la poésie ne doit pas être. Par leurs défauts les statues mettent alors en lumière, *a contrario*, les caractéristiques de ce que Stevens nomme mystérieusement la « Fiction suprême », et qu'il quête à travers sa poésie. Un croquis autobiographique, adressé par Stevens dans une lettre à l'une de ses éditrices, Eleonore Peters, éclaire quelque peu cette notion opaque :

The authors' work suggests the possibility of a supreme fiction, recognized as a fiction, in which men could propose to themselves a fulfillment. In the creation of any such fiction, poetry would have a vital significance. There are many poems relating to the interactions between reality and the imagination, which are to be regarded as marginal to this central theme.

Le travail de l'auteur suggère la possibilité d'une fiction suprême, reconnue comme fiction, dans laquelle l'humanité pourrait offrir à elle-même un comblement. Dans la création d'une telle fiction, quelle qu'elle soit, la poésie serait dotée d'une importance vitale. Les nombreux poèmes qui se rapportent aux interactions de la réalité et de l'imagination doivent être considérés comme situés en marge de ce thème central⁷.

¹ Wallace Stevens, « This Solitude of Cataract », *Collected Poems, op. cit.*, p. 424-425.

² « Metaphor as Degeneration », *Ibid.*, p. 444-445.

³ « The Woman Who Had more Babies than That », *Opus Posthumous, op. cit.*, p. 104-106. C'est Gilles Mourier qui propose de traduire ainsi le titre de ce poème exclu de *Parts of a World* [1942].

⁴ « Conversation with Three Women of New England », *Ibid.*, p. 134-135.

⁵ « Two Illustrations that the World is What You Make of It », *Collected Poems, op. cit.*, p. 513-514.

⁶ Notons aussi le poème « Yellow Afternoon » (« Après-midi jaune »), *Ibid.*, p. 236, dont Michael North tira le titre de son ouvrage, *The Final Sculpture* : « This is the mute, the final sculpture / Around which silence lies on silence » (« Voici la sculpture finale, sculpture muette / Autour de laquelle reposent silence sur silence »).

⁷ Wallace Stevens, Lettre du 15 février 1954, *Letters, op. cit.*, p. 820. Eleonore Peters, faisait partie du comité éditorial de *Perspectives USA*, et avait demandé à Wallace Stevens de rédiger cette biographie, ainsi qu'un bref texte où il exposerait les idées majeures de sa poésie, afin d'accompagner la publication de « The Auroras of Autumn » dans *Perspectives USA*, n°8, été 1954, p. 26-35.

L'œuvre de Stevens ne constitue pas elle-même la fiction suprême, elle se contente d'en désigner et délimiter les contours. Elle n'en énonce jamais de ferme définition. Cette œuvre ne s'apparente en rien à une révélation, catégorie douteuse qu'elle dénonce au contraire sans pitié. Elle possède la modestie d'une propédeutique, comme le souligne explicitement le titre des *Notes en vue d'une fiction suprême*. Dans une autre lettre à ses éditeurs, Stevens déclare que cette « fiction suprême » est « la poésie, bien évidemment »¹, mais il nuance cette affirmation dans sa correspondance avec ses interlocuteurs favoris, les hommes de lettres Hi Simons et Henry Church². L'expression énigmatique de « fiction suprême » peut désigner la poésie tout aussi bien qu'autre chose, explique Wallace Stevens, mais il s'agit surtout d'une notion destinée à prendre la place de l'idée obsolète de Dieu :

As I see the subject, it could occupy a school of rabbis for the next few generations. In trying to create something as valid as the idea of God has been, and for that remains, the first necessity seems to be breadth.

De la manière dont je vois les choses, ce sujet pourrait occuper une école de rabbins pour les prochaines générations. Quand on essaie de créer quelque chose d'aussi valide que le fut l'idée de Dieu, et qui pour cela demeure, il semble avant tout nécessaire de faire preuve d'ampleur³.

L'œuvre de Stevens et sa correspondance reviennent sans cesse sur la nécessité d'évacuer l'idée de Dieu :

The idea of God is a thing of the imagination. We no longer think that God was, but was imagined. The idea of pure poetry, essential imagination, as the highest objective of the poet, appears to be, at least potentially, as great as the idea of God, and, for that matter, greater, if the idea of God is only one of the things of the imagination.

L'idée de Dieu relève de l'imagination. Nous ne pensons plus que Dieu a existé, mais qu'il a été imaginé. L'idée de la poésie pure, de l'imagination essentielle, constituant l'objectif le plus élevé du poète semble être, du moins potentiellement, aussi grandiose que l'idée de Dieu, et même, plus grande, si l'idée de Dieu n'est qu'une des choses de l'imagination⁴.

Le terme de « fiction » semble donc avoir été choisi par Stevens en fonction du rapport qu'il entretient avec la notion de croyance. L'élaboration de la « fiction suprême » cherche à rendre possible de vivre dans un monde où la croyance en Dieu s'est évanouie. Quant aux statues, qui incarnent les objets de croyance obsolète – dieux ou héros, et de là, les conceptions poétiques erronées – elles ne sont jamais que des fictions préalables, comparées par Stevens à de la « suie », dont il faut se débarrasser pour bâtir la Fiction suprême⁵.

¹ « These are three notes by way of defining the characteristics of supreme fiction. By supreme fiction, of course, I mean poetry. » Lettre du 14 mai 1942 à Cummington Press. *Letters, op. cit.*, p. 407. Dans cette lettre Stevens décrit l'architecture que formera son travail alors en cours, lequel forme à ses yeux un livre.

² C'est à ce dernier, l'un des hommes les plus intelligents que Stevens déclare connaître que l'auteur dédie l'ensemble des *Notes en vue d'une fiction suprême*. Voir la lettre à Hi Simons du 12 janvier 1943, *Ibid.* p. 436, sur le choix de Hi Simons et Henry Church comme interlocuteurs.

³ *Ibid.*, p. 435.

⁴ *Ibid.* p. 369.

⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 431. « The first step toward a supreme fiction would be to get rid of all existing fictions. A thing stands out better in clear air better than it does in soot. » (« Le premier pas à franchir vers une fiction

2. *Notes pour une fiction suprême : elle doit changer, elle doit être humaine, on doit y croire*

Harold Bloom et Helen Vendler s'accordent pour faire des *Notes Towards a Supreme Fiction* le centre de l'entreprise poétique stevensienne. Ce très long texte connu une publication autonome en 1942 puis fut inséré au recueil *Transport to Summer* (1947), où il occupe les dernières pages. Ces *Notes* constituent un cycle composé de trente et une sections ou « cantos¹ », chacun constitué de sept tercets. Ces trente et un poèmes sont répartis en trois parties esquissant trois caractéristiques essentielles de la Fiction suprême : « It Must Be Abstract », « It Must Change », et « It Must Please » (« Elle doit être abstraite », « Elle doit changer » et « Elle doit faire plaisir »). L'ensemble forme une réflexion métapoétique, croisant les thèmes de l'imagination et de l'incroyance.

Chaque canto constitue néanmoins une unité suffisante à elle-même. La plupart peuvent se lire comme une historiette ou une saynète. Les *Notes* proposent à la lecture comme trente et un petits mondes, habités par des personnages chatoyants aux noms sonores et intrigants, tels Canon Aspirin ou Nanzia Nunzio. L'un d'entre eux revient régulièrement dans les *Notes*, c'est « l'éphèbe », c'est-à-dire le poète de l'avenir, vivant dans une mansarde agrémentée d'une lucarne et d'un piano de louage. C'est à lui que le poète du présent adresse ses instructions et dispense son enseignement. Dans les *Notes* en effet Stevens dépasse sa réticence envers la première personne du singulier pour parler en son nom propre. Helen Vendler souligne que les *Notes* constituent un apaisement. Le style en demeure certes complexe, le lexique conserve sa virtuosité chamarrée, et pourtant, ici, Stevens atteint à une simplicité harmonieuse et à un équilibre absents des textes précédents².

Au sein de cette ample architecture, non moins de quatre cantos sont consacrés à des figures sculptées : d'abord un séraphin dans un jardin (II, I), puis un monument équestre en bronze (II, III), ensuite la figure d'Ozymandias, empruntée à Shelley, et qui corrige les erreurs de la voyageuse Nanzia Nunzio en quête de la Fiction suprême (II, VIII), et enfin un grand visage de pierre au désert (III, III), qui renvoie là encore à Shelley. Si Ozymandias apparaît comme le dépositaire d'une sagesse temporaire, chacune des trois autres statues des *Notes* en revanche devient un « Naufrage colossal (« colossal Wreck »), selon les mots de Shelley.

Trois de ces statues se rencontrent dans la partie intitulée « Elle doit changer ». Leur présence inerte renforce l'injonction stevensienne à la mutabilité. Dans le système de Stevens, le changement représente une valeur supérieure. La Fiction suprême apparaît comme ce qui est capable de changer, c'est-à-dire, sur le plan éthique, de s'adapter au monde, et, sur le plan esthétique, de varier de sorte à provoquer le plaisir. Symétriquement, la permanence, valorisée par de nombreux auteurs, dégénère au contraire chez Stevens en obsolescence fermement

suprême serait de se débarrasser de toutes les fictions qui existent déjà. Les choses ressortent mieux dans l'air pur que dans la suie. »)

¹ Le terme de « canto » est introduit par Stevens lui-même. Il a amplement été repris par ses exégètes américains.

² Helen Vendler, *On Extended Wings, Wallace Stevens' Longer Poems*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1969, p. 168-169.

condamnée. La répétition, n'est rien d'autre qu'une forme d'immutabilité, dont la monotonie provoque déplaisir et dégoût (« distaste ») : « De ce fait, le peu de goût que nous ressentons / Pour cette scène flétrie provient de son manque / De changement. Elle subsiste en répétant » (« It means the distaste we feel for such a withered scene / Is that it has not changed enough. It remains, / It is a repetition¹ »). Cette proposition conclut le canto où apparaît la statue d'un vieux séraphin doré pour laquelle tout se répète à l'infini. C'est sur cette figure de l'immutabilité que débute la partie affirmant « Elle doit changer » :

The Italian girls wore jonquils in their hair And these the seraph saw, had seen long since, In the bandeaux of the mothers, would see again.	Les filles d'Italie portaient dans leurs cheveux Des jonquilles; le séraphin voyait ces fleurs, Les avait vues jadis dans les bandeaux des mères,
The bees came booming as is they had never gone, As if hyacinths had never gone.	Et les verrait encor. Le bourdon de l'abeille Était là, comme s'il n'était jamais parti, Et que jamais les jacinthes n'étaient parties ² .

Dans ce canto fleuri dont émanent des effluves « acides » et des « parfums érotiques », Stevens détourne la fascinante statue inventée par Condillac. Le *Traité des sensations* (1754) déduisait l'existence du monde du corps d'une statue. Le corps, d'abord impénétrable de celle-ci, s'ouvrait successivement à chacun des sens. En premier lieu la statue accueillait la connaissance du monde par l'odorat. Elle se confondait entièrement avec le parfum aspiré, « odeur de rose, d'œillet, de jasmin, de violette³ ». Chez Stevens, « le vieux séraphin, marbré d'or, dans les violettes / Inhala[nt] la senteur assignée » (« The old seraph, parcel-gilded, among violets / Inhal[ing] the appointed odor »), ne perçoit qu'immutabilité. Il devient donc à son tour immuable. Stevens accomplit alors à sa manière l'expérience de Condillac qui, dans un « Avis important au lecteur », recommande à ce dernier d'investir le corps de la statue pour ne percevoir le monde qu'à travers celui-ci⁴. Par le corps invariable du Séraphin, le lecteur de Stevens est invité à faire l'expérience odieuse de l'absence de changement.

Cette contre-poétique atteint son paroxysme dans le canto consacré au monument d'un certain Général Du Puy. Trois directions se déploient : la statue est là encore immuable, elle est inhumaine, et l'on ne peut y croire.

III	III
The great statue of the General Du Puy Rested immobile, though neighboring catafalques Bore off the residents of its noble Place.	L'imposante statue du Général Du Puy Se tenait immobile, alors que des catafalques voisins Avaient emporté tous les résidants de sa noble Place
The right, uplifted foreleg of the horse Suggested that, at the final funeral, The music halted and the horse stood still.	La jambe droite du cheval, à l'avant soulevée, suggérait qu'aux obsèques finales, La musique s'était arrêtée, le cheval immobilisé.
On Sunday, lawyers in their promenades Approached this strongly-heightened effigy	Le dimanche, les juristes dans leur promenade, s'approchaient de cette effigie fortement amplifiée,

¹ Wallace Stevens, *Collected Poems*, op. cit., p. 390.

² *Ibid.*, p. 389. Trad. G.M.

³ Étienne Bonnot, abbé de Condillac, *Traité des sensations* [1754], Paris, Fayard, coll. « Corpus », 1984, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 9. Pour une belle analyse de l'expérience de Condillac, voir Aurélia Gaillard, *Le Corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, op. cit., p. 93-97.

CHAPITRE V

To study the past, and doctors, having bathed	afin d'étudier le passé, et les médecins, après un bain [soigneux,
Themselves with care, sought out the nerveless frame Of a suspension, a permanence, so rigid That it made the General a bit absurd,	Y venaient chercher le cadre dénérvé D'une suspension et d'une permanence à telle point rigides Qu'elles rendaient le Général un rien absurde,
Changed his true flesh to an inhuman bronze. There never had been, never could be, such A man. The lawyers disbelieved, the doctors	Changeant sa chair réelle en un bronze inhumain. Jamais il n'exista, jamais n'existerait un tel Homme. Les juristes cessèrent de croire, les médecins
Said it was as keen, illustrious ornament, As a setting for geraniums, the General, The very Place Du Puy, in fact belonged	Décréterent que c'était là un ornement illustre et bien brave, Parfait pour faire ressortir des géraniums, le Général, et toute la Place Du Puy elle-même participaient en fait
Among our vestigial states of mind. Nothing had happened because nothing had changed. Yet the General was rubbish in the end.	De nos états d'esprit les plus délabrés. Rien n'avait pu avoir lieu parce que rien n'avait changé. Et pourtant, à la fin, Le Général n'était qu'un tas de saletés ¹ .

Le nom du général, la présence du monument, les géraniums, l'univers étriqué et provincial des petites sorties dominicales : tout semble indiquer que cette scène se déroule en France. La Place Du Puy ressemble à celle qui s'effondrait dans le poème « The Public Square », publié dans *Harmonium* en 1922². Si dans *Notes* la statue ne croule pas littéralement, elle se disloque à mesure que se déroule le poème, jusqu'à ce que soit constaté son échec irrévocable, dans un dernier vers réduisant le Général à un tas de saleté (« rubbish»). Sous les yeux des médecins et juristes, le monument cesse soudain d'être une image valide, il n'est plus qu'une forme sans présence, dépouillée de toute intensité, ravalé au piètre rang de jardinière à géraniums³, puis condamné au rebus. Stevens établit une logique du pire : mêmes les savants compassés, figures d'autorité conspués par toute une tradition littéraire, constatent la désuétude d'un monument absolument obsolète. Ce dernier ne peut plus être distingué du passé (« [they] Approached this strongly-heightened effigy / To study the past »). Les autres directions temporelles, présent ou avenir, sont absentes. L'échec du monument consiste en ce qu'il ne parvient pas à entrelacer ce passé au présent, ni à l'ouvrir sur l'avenir.

Le poème multiplie les figures de l'inefficacité du monument, inefficacité qui se manifeste principalement par l'immobilité culminant dans le vers pénultième où résonne une accusation sans appel : « Rien n'avait pu se produire parce que rien n'avait changé » (« Nothing had happened because nothing had changed »). Plus haut, Stevens précisait que la « chair réelle » de Du Puy avait été *changée* « en bronze inhumain » (« changed his true flesh

¹ Wallace Stevens, *Collected Poems*, p. 391-392. Traduction française : C.G. Nous empruntons notre traduction du syntagme « vestigial states of mind » à Gilles Mourier.

² Wallace Stevens, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 108-109. Michael North va même plus loin et suggère que tous les poèmes consacrés aux statues par Stevens se déroulent durant une seule et même nuit : c'est la même nuit, le même vent qui renversent les statues (*The Final Sculpture*, *op. cit.*, p. 221.)

³ L'association disqualifiante de la statue héroïque aux plantes en pots revient dans « Un canard à dîner » (1935) : But that / Apocalypse was not contrived for parks, / Geranium budgets, pay-roll water-falls » ; « Mais cette apocalypse-là n'a pas été / Ourdie pour des parcs, des budgets de géraniums », *Opus Posthumous*, *op. cit.*, p. 93. On la rencontre encore dans « Observation du héros en temps de guerre » (1942) : « The Idea of things for public gardens, / Of men suited for public ferns » ; « l'idée d'objets / Pour jardins publics, d'hommes assortis / Aux fougères publiques ». *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 276.

to an inhuman bronze »). La seule transformation du poème, annulant humanité et vérité, ne mène qu'à la stagnation. De manière ostentatoire, ces vers accomplissent des variations sur l'injonction « Elle doit changer ». Tout terme se rapportant au changement constitue chez Stevens un indicateur métapoétique. Au même titre, l'adjectif « final », ponctuant les *Notes*, se charge de poids pour devenir un doublet de « supreme ». Bien loin de voir l'avènement de la Fiction suprême, le canto de Du Puy célèbre au contraire les funérailles finales (« final funerals »). Nous sommes ici au cœur de la contre-poétique de Stevens.

Les variations sur l'immobilité de la statue sont introduites dès les premiers mots, (« The Great Statue [...] rested immobile »). En dépit de son apparente simplicité, le verbe « to rest » superpose trois niveaux de sens que Stevens module à travers le poème. Ce verbe indique certes l'arrêt et le repos, mais aussi la mort, puisque to « lay at rest » signifie enterrer, et il désigne le silence indiqué sur la portée musicale. Le silence devient une figure secrète de transition entre mouvement et immobilité, qui se réverbère dans le syntagme « the music halted », dénotant non seulement le fait de « faire halte », mais aussi le fait de boiter. La musique jouée lors des funérailles finales du Général pourrait bien être une *marche* militaire, marche soudain saisie d'ankylose et se mettant à claudiquer, ce qui expliquerait que la jambe du cheval demeure elle aussi suspendue, paralysée. La jambe levée, utilisée traditionnellement en sculpture pour introduire dans le monument un dynamisme, devient ici au contraire facteur de rigidité. Enfin, la succession des termes « Of a suspension, a permanence, so rigid », cherche à saisir lexicalement par glissements et approximations l'immobilité absolue qui envahit le monument.

Le poème présente une saynète saisissante : la double métamorphose simultanée d'un enterrement en monument et d'un monument en enterrement. Par sa seule présence, l'effigie dressée sur la place transforme toute chose en enterrement : les voisins du Général s'enfuient en catafalque, moyen de transport paradoxal qui se confond avec le corbillard. Entre les lignes se dessine à chaque instant, la figure jamais ouvertement nommée du cadavre, auquel la statue est analogue. Le général Du Puy semble osciller entre ces deux états conjoints qui partagent une commune immobilité. Une telle équivalence entre le bronze et la mort sera énoncée de manière plus explicite encore dans « Une soirée ordinaire à New Haven¹ ».

L'immutabilité n'est toutefois pas l'unique grief de Stevens contre le monument. Celui-ci est « inhumain » ainsi que le constatent docteurs et juristes. Cette accusation est très grave pour Stevens qui avait eu l'intention d'ajouter aux *Notes* une quatrième partie qui se serait intitulée « Elle doit être humaine² ». La privation d'humanité se manifeste tout d'abord sous la forme d'une insensibilité : la statue n'est qu'un grand corps privé de nerfs

¹ « We say of the moon, it is haunted by the man // Of bronze whose mind was made up and who, therefore, died » ; « Nous disons de la lune qu'elle est hantée par l'homme de bronze // Qui prit son parti et, de ce fait, décéda ». *Ibid.*, p. 472.

² Gilles Mourier, « Wallace Stevens, une approche française », <http://mapage.noos.fr/gmurer0001/ws.htm>, consulté le 23 mars 2012.

(« nerveless ») ; puis à travers le caractère « fortement amplifié » (« strongly heightened »). Il faut prêter attention à cette expression car elle énonce l'un des principaux reproches adressés par Stevens aux statues. L'adverbe « strongly », qui vient renforcer « heightened », apporte son propre sémantisme, et dote le monument de puissance musculaire. Ce corps plus grand et plus fort que nature ne cherche en rien à correspondre à ce qu'il représente, mais le distord délibérément. La statue constitue une représentation toujours inadéquate à son représenté. Ce risque était dénoncé dès le début du long poème de 1937, « L'Homme à la guitare bleue » (« The Man with the Blue Guitar ») :

I sing a hero's head, large eye
And bearded bronze, but not a man,

Although I patch him as I can
And reach through him almost to a man

Je chante d'un héros la tête,
Le gros œil et le bronze à barbe;

Mais je ne puis chanter un homme,
Si souvent que je le rapièce
Et par lui touche presque à l'homme¹.

Le corps amplifié de Du Puy participe de l'agrandissement déshumanisant des représentations héroïques dans « Examen du héros en un temps de guerre », texte contemporain des *Notes* (1942), et qui en constitue un prolongement :

IX

If the hero is not a person, the emblem
Of him, even if Xenophon, seems
To stand taller than a person stands, has
A wider brow, large and less human
Eyes and bruted ears: the man-like body
Of a primitive. He walks with a defter
And a lither stride. His arms are heavy
And his breast is greatness. All his speeches
Are prodigies in longer phrases.

IX

Si le héros n'est pas individuel,
Son emblème, même s'il a nom
Xénophon, paraît de taille plus haute
Qu'un individu, et doté d'un front
Plus large, d'yeux vastes et moins humains,
D'oreilles de bête brute : corps humanoïde
D'un primitif. Il avance d'un pas
Plus adroit et plus délié. Ses bras
Pèsent lourd et son poitrail est grandeur.
Toutes ses harangues sont des prodiges².

Cette strophe est parsemée d'adjectifs au comparatif, indiquant tous un élargissement du corps humain normal. Le surhumain devient en contrepartie « moins humain » (« less human »), inhumain, et tombe dans l'animalité. Le héros est comparé avec humour à un homme préhistorique aux oreilles de bête (« bruted ears »), à un primate en cours d'évolution. Tout héros, dès qu'il est représenté par un emblème, encourt ce risque de régression, fût-il Xénophon. Face à un tel texte, ou face au corps « fortement amplifié » de Du Puy, Helen Vendler s'avère un guide précieux. Elle montre que chez Stevens, la forme comparative indique la déformation du réel³. L'amplification des corps n'est pas gage d'une supériorité sur la réalité, mais d'une infériorité. Le héros se définit en effet comme un acte pur, dont l'essence même s'oppose aux adjonctions des comparatifs (qui sémantiquement sont souvent équivalents à des superlatifs) : « le héros / agit dans la réalité, n'ajoute rien / À ce qu'il fait » (« the hero / Acts in reality, adds nothing / To what he does⁴ »). L'emploi mystérieux des

¹ *Collected Poems, op. cit.*, p. 165, trad. G.M.

² *Ibid.*, p. 277. trad. G.M.

³ Helen Vendler, *On Extended Wings, op. cit.*, p. 160.

⁴ Wallace Stevens, *Collected Poems, op. cit.*, p. 279.

comparatifs caractérisant la sculpture des chevaux de marbre dans « Un canard pour dîner » au sein de *Owl's Clover* s'éclaire enfin.

The statue is white and high, white brillianter Than the color white and high beyond any height That rises the air.	La statue est blanche et éminente, d'un blanc Plus lumineux que la couleur blanche, éminente Par delà toute hauteur s'érigeant dans l'air ¹ .
---	--

Cette blancheur paroxystique, cette énigmatique hauteur plus haute que toute hauteur sont le signe même de la faille travaillant la sculpture.

Par ce refus du comparatif et du superlatif, Stevens se situe aux antipodes de la littérature héroïque traditionnelle. Pour Victor Hugo, les héros sont toujours des êtres « surhumains² » ou des « demi-dieux, [...] hommes plus qu'humain³ », et le monument ne peut être qu'un « géant⁴ » ou un « colosse sublime⁵ ». Pour Stevens, de tels termes constituent en revanche de mordantes accusations. Ses poèmes se lisent selon le modèle assumé de la gigantomachie. Dès son premier recueil, *Harmonium* (1923), il intitule un texte « Le Complot contre le géant⁶ », et ce motif, que l'on retrouve notamment en 1947 dans « Gigantomachie⁷ » demeurera prégnant dans toute son œuvre. Tout l'effort de Stevens consiste à rendre le héros à ses justes proportions : il pratique une réduction de la rhétorique. Il peut alors affirmer au cours de son « Examen du héros » :

It is not an image. It is a feeling. There is no image of the hero. There is a feeling as definition. How could there be an image, an outline, A design, a marble soiled by pigeons ? The hero is a feeling	Ce n'est pas une image. C'est une émotion. Il n'y a pas d'image du héros. Il y a une émotion qui vaut définition. Comment pourrait-on en avoir une image, une silhouette, un dessein, un marbre souillé par les pigeons ? Le héros est une émotion ⁸
--	--

Depuis l'antiquité la statue était célébrée selon une formule consacrée : l'illusion mimétique en est si parfaite, si achevée, que sous les yeux du regardeur la chair se substitue au marbre ou au bronze de la statue. C'est ce que Michel Constantini nomme « le voir de substitution⁹ », dont le poème grandiloquent et naïf du Cavalier de Caux, à propos du *Louis XV* de Bouchardon peut illustrer le fonctionnement¹⁰. « L'œil enchanté voit Louis même, / Et non l'image de Louis » ; le représenté se substitue au représentant. Le spectateur « aux regards éblouis », s'enchantant du « prodige », suspend tout scepticisme, et se laisse délicieusement aller à croire à ce qu'il voit, sans le questionner. Le lexique du Cavalier de Caux, qui parle ici d'« l'illusion suprême », entre en contact avec le syntagme

¹ Wallace Stevens, *Opus Posthumous*, *op. cit.*, p. 94. Trad. GM.

² Victor Hugo, « À M. David, Statuaire » [1828], *Les Feuilles d'automne*, *Œuvres poétiques* t. I, *op. cit.*, p. 735.

³ Victor Hugo, « Au Statuaire David », *Les Rayons et les ombres*, [1840], *Ibid.*, p. 1070 et 1072.

⁴ Victor Hugo, « À M. David, Statuaire », *Ibid.*, p. 733-734.

⁵ *Ibid.*, p. 734

⁶ Wallace Stevens, « The Plot against the Giant », *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 6.

⁷ Wallace Stevens, « Gigantomachia », *Transports to Summer*, [1947], *Ibid.*, p. 289.

⁸ *Ibid.*, p. 278. Trad. C.G.

⁹ Michel Constantini, « Laokoon chez la marquise », dans Pierre Bayard et Christian Doumet (dir.), *Le Détour par les autres arts*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁰ Nicolas Caux de Cappeval, « La statue équestre de Louis XV par le fameux Bouchardon » [1768], cité dans *Écrire la sculpture*, *op. cit.*, p. 256. Pour une discussion plus détaillée de ce poème, voir *supra*, chapitre I.

stevensien de « Fiction suprême » : c'est bien d'illusion mimétique dont il s'agit. Aux temps du Cavalier de Caux, le portrait sculpté, qui permet à tous les sujets du royaume de reconnaître leur monarque, entretient le même rapport à la réalité que de nos jours la photographie. Il n'est pas regardé comme une représentation, mais comme le réel même. Chez Stevens la catégorie de l'absurdité remplace alors le merveilleux que l'on rencontre traditionnellement dans de telles *ekphrases* à visée encomiastique. Pour accomplir ce désenchantement, il suffit au poète d'inverser la formule consacrée et de rendre la statue au bronze : « la rigidité était si absolue / Qu'elle rendait le Général un rien absurde, / Changeant sa chair réelle en un bronze inhumain ». La logique du « voir de substitution » est déboutée. La croyance n'a plus lieu d'être. La merveille déchoit et, entretemps, l'invention de la photographie (nouvelle « illusion suprême ») a fortement contribué à frapper la représentation sculptée de ridicule et d'inutilité.

Le monument héroïque est enveloppé d'un système de croyances auxquelles il est nécessaire que le regardeur adhère. Dès que l'un des termes de ce système se fissure, les autres semblent à leur tour frappés de néant et d'absurdité (« it made the General a bit absurd »). Ici Stevens ouvre la possibilité que la fin de l'illusion mimétique soit non seulement la fin de la croyance au héros, mais aussi la fin de la croyance en Dieu. Cette transformation de la chair en bronze peut en effet s'interpréter comme une transsubstantiation à rebours. Le dernier vers du « Sublime américain », où se dresse le monument du Général Jackson, demandait avec angoisse : « Quel pain est-ce qu'on mange, quel vin est-ce qu'on boit ?¹ ». « L'Examen du héros en temps de guerre » décrétait quant à lui :

Unless we believe in the hero, what is there	À moins que nous ne croyions au héros, en quoi
To believe ? [...]	Peut-on bien croire ? [...]
Make him [...]	Fais de lui [...]
the golden recue :	Le secours doré :
The bread and wind of the mind	Le pain et le vin de l'esprit ²

Le monument héroïque devrait constituer une forme de communion et apporter la salvation. Dans le canto consacré au monument de Du Puy, le mystère ne parvient plus à s'accomplir. Le pain et la matière ne se font pas chair ou corps véritable. Bien au contraire, la chair se nécrose et retourne à l'état de bronze mort, sous les yeux mêmes des spectateurs de la statue.

Le dernier grief de Stevens envers Du Puy concerne donc l'impossibilité de croire en son cadavre changé en tas d'ordure³. Le terme de « rubbish », en collocation avec « absurd », doit surtout se comprendre comme un ramassis de sornettes et balivernes ne méritant pas qu'on lui accorde foi. Conformément au programme énoncé par Stevens dans sa correspondance, le Général Du Puy devient une petite fiction sotte et ridicule, à laquelle plus personne ne croit, vestige dont il convient de se débarrasser en vue de préparer l'avènement

¹ Wallace Stevens, *Collected Poems*, op. cit., p. 131.

² *Ibid.*, p. 275, trad. C.G.

³ De même, dans *Owl's Clover*, le monument sera envoyé au dépotoir du bout du monde (« trash can at the end of the world »), Wallace Stevens, *Opus Posthumous*, op. cit., p. 81.

de la Fiction suprême. Au cinquième tercet surgit alors furtivement un terme crucial, le verbe « disbelieve », construit absolument : « les juristes ne crurent plus », « cessèrent de croire ». Ce verbe apparaissait lui aussi au détour d'une lettre méditant la Fiction suprême : « If one no longer believes in God (as truth), it is not possible merely to disbelieve; it becomes necessary to believe in something else » (« Si l'on a cessé de croire en Dieu – en tant que vérité – il n'est pas pour autant possible de purement et simplement cesser de croire ; il devient nécessaire de croire en quelque chose d'autre¹ »). Le monument, loin d'accomplir sa fonction commémorative, dans son inadéquation au réel détruit toute possibilité de croire que Du Puy ait seulement existé. Stevens, qui reprend constamment dans sa poésie la parole de Yahvé déclarant à Moïse « Je suis celui qui est », en donne là encore un écho. La formule est dorénavant renversée, le Général Du Puy est désormais « celui qui n'est pas » : « Jamais il n'exista, jamais n'existerait / Un tel homme ». (« There never had been, never could be, such / A man »). Sans que cela soit dit ouvertement, l'incrédulité touchant l'existence de Du Puy prend aussi, par extension, la forme d'un athéisme. Stevens laisse un indice : l'incrédulité frappe les spectateurs le dimanche. Ce jour aurait dû être consacré au Seigneur, il devient le jour de l'incroyance. De la même manière que Du Puy, Dieu, cesse d'être « celui qui est », pour ne plus constituer celui qui n'a pas été, qui n'exista jamais.

3. « Une soirée ordinaire à New Haven » : « Du vent et du vide, leurs statues !² »

L'élaboration de la contre-poétique du monument se poursuit, en 1949, dans « Une soirée ordinaire à New Haven » (« An Ordinary Evening in New Haven »)³. Dans ce vaste ensemble, dernier cycle de très grande envergure ponctuant l'œuvre de Stevens, résonne la « voix de novembre⁴ » désolée d'un vieil homme qui cherche à observer les choses telles qu'elles sont, d'un œil réduit à sa plus simple expression (« the eye's plain version⁵ »), afin de bâtir le « Poème / De la réalité nue, que n'ait touché / Ni le trope ni la déviation » (« We seek / The Poem of pure reality, untouched / By trope or deviation⁶ »). Le spectre insistant de

¹ Wallace Stevens, *Letters. op. cit.*, p. 370. Stevens poursuivait en ces termes : « Logically, I ought to believe in essential imagination, but that has its difficulties. It is easier to believe in a thing created by imagination... [...] [O]ne's final belief must be in a fiction. I think that the history of belief will show that it has always been in a fiction. » (« En bonne logique, je devrais croire en l'essence de l'imagination, mais cela comporte ses difficultés. Il est plus facile de croire en un produit de l'imagination... [...] [J]e dis que notre croyance finale doit être croyance en une fiction. Je pense que l'histoire de la croyance montrera que c'est toujours en une fiction qu'on a cru. »)

² *Isaïe*, 41, 29.

³ Le cycle « Une soirée ordinaire à New Haven » fut d'abord lu en public sous une forme abrégée comportant onze cantos, le 4 novembre 1949, à la Connecticut Academy of Arts and Science, et publié dans la revue *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Science*, 38, décembre 1949. Les cantos XII et XXIV qui nous occupent principalement, ne faisaient pas partie de cette première version. La version complète, comportant trente-et-un cantos, fut publiée dans le recueil *The Aurora of Autumns*, paru en 1950.

⁴ Cette expression est de Helen Vendler, *On Extended Wings, op. cit.*, p. 309. Pour un commentaire complet de cette entreprise poétique liée à la vieillesse, voir le remarquable chapitre intitulé « The Total Leaflessness » que Vendler consacre à « Une soirée ordinaire », p. 269-308.

⁵ Wallace Stevens, *Collected Poems, op. cit.*, p. 465.

⁶ *Ibid.*, p. 471, trad. G.M.

de l'homme à la guitare bleue, qui ne parvenait à chanter les choses telles qu'elles sont, revient hanter Stevens¹. Le poète énonce une fois de plus un ferme refus de toute transcendance : « Nous ne recherchons / Rien au-delà de la réalité » (« We seek / Nothing beyond reality² »), « Nous revenons encore et encore / Au réel : vers l'hôtel, plutôt que vers les hymnes » (« We keep coming back and coming back / To the real : to the hotel instead of hymns³ »). C'est ce refus de la transcendance que le canto XIV développe, faisant apparaître le sujet poétique sous les traits du Professeur Eucalyptus :

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.	L'eucalyptus sec quête dieu dans le ciel gris.
Professor Eucalyptus of New Haven seeks him	Le Professeur Eucalyptus de New Haven
In New Haven with an eye that does not look	Le cherche à New Haven d'un regard qui ne voit
Beyond the object.	Pas plus loin que l'objet ⁴ .

Stevens ne nomme certes plus « Fiction suprême » l'objet de sa quête poétique, mais il continue d'en faire une alternative au divin.

Des manifestations d'iconoclasme imaginaire ponctuent alors cette recherche de la réalité nue. Stevens, une fois de plus, doit se débarrasser des monuments et statues, car ceux-ci apparaissent à nouveau comme autant d'obstacles à l'aboutissement de sa quête poétique, situés aux antipodes de la version dépouillée du réel qu'il recherche. « Une soirée ordinaire » détruit donc ces statues. Tantôt les hommes font éclater ces objets fragiles :

The consolations of space are nameless things.	Les consolations de l'espace sont sans nom.
It was after the neurosis of winter. It was	C'était dans l'après de la névrose d'hiver.
In the genius of summer that they blew up	C'était dans le génie de l'été qu'ils brisèrent
The statue of Jove among the boomy clouds.	La statue de Jupin aux nuages-clameurs.
It took all day to quieten the sky	Tout un jour fut requis pour apaiser le ciel,
And then to refill its emptiness again,	Tout un jour, pour emplir de nouveau sa vacance ⁵ ,

Tantôt la bourrasque les emporte. Stevens compare les statues à des journaux tourbillonnant au vent (« when the marble statues / Are like newspapers blown by the wind⁶ »). Rien ne révèle autant la fragilité des statues que leur transformation en feuilles légères de papier. Il n'est pas impossible qu'en inventant cette image, Stevens se soit souvenu des *Fêtes Galantes* de Verlaine, où le poème « L'Amour par terre » (1869) évoque une statue de Cupidon renversée par le vent :

Le vent de l'autre nuit a jeté bas l'Amour
Qui, dans le coin le plus mystérieux du parc,

¹ Voir « L'Homme à la guitare bleue », dans le recueil du même nom, publié en 1937 (*Collected Poems*, p. 165-184). L'expression « Things as they are », rimant en anglais avec le terme « guitar », scande régulièrement les trente-trois cantos de ce poème.

² *Ibid.*, p. 471.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 475.

⁵ *Ibid.*, p. 482, trad. G.M.

⁶ *Ibid.*, p. 473.

CHAPITRE V

Souriait en bandant malignement son arc,
Et dont l'aspect nous fit tant songer tout un jour !

Le vent de l'autre nuit l'a jeté bas ! Le marbre
Au souffle du matin tournoie, épars¹.

La malice libertine de la première strophe (la césure du deuxième vers isole le verbe « bander » de son objet) cède rapidement la place à la mélancolie de ce « dolent tableau ». Au dernier vers, la statue de Cupidon semble se multiplier et envahit tout le décor de ses ruines (« les débris dont l'allée est jonchée »). Le chemin est alors comme obstrué, et l'avenir « solitaire et fatal » du locuteur semble s'effondrer avec l'effigie du dieu. Mais surtout, les vers « Le marbre / Au souffle du matin tournoie, épars » suggèrent un spectacle infiniment mystérieux. L'image d'un marbre léger tournant presque « deçà delà, pareil à la feuille morte » prépare le poème de Stevens auquel se mêle des réminiscences bibliques. Les statues qui s'envolent au vent, et que la bourrasque disperse rappellent en effet la statue du songe de Nabuchodonosor (« Alors se brisèrent, tout à la fois, fer et terre cuite, bronze, argent et or, devenus semblables à la bale sur l'aire en été : le vent les emporta sans laisser de traces. *Deutéronome*, 2, 32-35) et les idoles vaines dénoncées à grands cris par Isaïe :

Voici, tous ensemble ils ne sont rien,
néant que leurs œuvres,
du vent et du vide leurs statues ! (*Isaïe* 41, 28-29)

La continuité entre le canto XII et le canto XXIV repose en partie sur la présence saillante du verbe « to blow », lequel désigne à la fois l'action du vent qui souffle, le geste violent des hommes qui font éclater la statue, et la détonation de la bombe. La première destruction – « when the marble statues / Are like newspapers **blown** by the wind » (XII) – semble alors se prolonger de la deuxième « they **blew up** // The statue of Jove among the boomy clouds ». La main humaine continue le travail commencé par les puissances de la nature. Le blanc suivant le tercet isole le verbe un instant, dans la violence pure de l'action, avant que l'enjambement ne rende au verbe son complément. Le poème intitulé « Le Continent le plus vert » (« The Greenest Continent »), appartenant au cycle d'*Owl's Clover* préparait cette image frappante en confiant jouait un rôle crucial le verbe « to blow », dont la violence était décuplée par son association avec « to bare » :

Cloud-cloisters blow
Out of the eye when the loud wind gathers up

Les cloîtres dans les nuages
Sont balayés de l'œil lorsque le vent braillard

¹ Paul Verlaine, « L'Amour par terre » [1869], *Fêtes Galantes, Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 119-120. Stevens fut dès son adolescence un grand lecteur de Verlaine, qu'il associe aux statues, ainsi qu'il le déclare dans la lettre du 7 décembre 1908 à Elsie Moll (sa future épouse). Stevens : « j'aime Verlaine – les aquarelles, les statuettes, les petites pensées » (« I like Verlaine – watercolors, little statues, small thoughts » *Letters, op. cit.*, p. 110). En 1949, quand il entend la rédaction d'« Une soirée ordinaire », Stevens se souvient de cet amour juvénile pour Verlaine : « Verlaine avait pour moi bien plus d'importance [que Mallarmé ou Samain]. Il y avait nombre de ses vers que je prenais un grand plaisir à répéter » (« Verlaine meant a good deal more to me. There were many of his lines that I delighted to repeat »). Lettre du 3 mai 1949 à Bernard Heringman, *Ibid.*, p. 636.

And blows, with heaped-up shoulders loudly blows
And bares an earth that has no gods, and bares
The gods like marble figures fallen, left
In the streets.

S'enfle et gonfle, tête rentrée dans les épaules,
Pour balayer braillard jusqu'au nu une terre
Qui n'a pas de dieux, et qu'il balaie jusqu'au nu
Les dieux en figures de marbre chues, laissées
Dans les rues¹.

Le vent devient une puissance destructrice, presque personnifiée, dotée d'un corps musculeux aux puissantes épaules, possédant le pouvoir de faire table rase, et qui balaye toute chose, détruisant dieux et statues d'un même geste. Il affranchit les hommes de ce qui les aliène – c'est-à-dire, dans le cas du « Continent le plus vert », poème se déroulant en Afrique, les images des dieux imposés par les colonisateurs, et dans « Une Soirée ordinaire », l'effigie de Jupiter.

Dans « Une soirée ordinaire », la destruction des statues libère les possibles :

There was a clearing, a readiness for first bells,
An opening for outpouring, the hand was raised:
There was a willingness not yet composed,

Une éclaircie survint, une appétence pour
Des carillons premiers, une trouée s'ouvrant
Sur un débordement ; une main s'éleva :

A knowing that something certain had been proposed,
Which, without the statue, would be new,
An escape from repetition, a happening

Un empressement, non encore composé,
S'affirmait, dans le savoir qu'une certitude
Avait été proposée qui serait nouvelle

In space and the self, that touched them both at once
And alike, a point of the sky or of the earth
Or of a town poised at the horizon dip.

Sans la statue, échappée des répétitions,
Événement surgi dans l'espace et dans l'être,
Qui les touchait tous deux d'un coup et même ment,

Un point situé dans le ciel ou sur la terre,
Ou situé dans une ville en équilibre
Sur l'horizon, au lieu de sa déclivité².

Stevens retrouve le lexique scandant les *Notes en vue d'une fiction suprême*. L'explosion de la statue de Jupiter fait émerger une certitude qui échappe enfin aux « répétitions » sclérosantes, grevant les cantos consacrés au séraphin, à Du Puy ou au visage de pierre. La statue était obstacle et entrave à la vie. Sa présence maintenait le monde dans une paralysie mortifère. Sa disparition permet l'événement (« a happening ») dont l'accomplissement manquait cruellement aux médecins et juristes dans le canto consacré à la statue de Du Puy (« Nothing had happened ») Une fois la délivrance accomplie, la nouveauté survient. Le canto peut alors s'achever sur de très beaux vers qui font converger l'être et l'espace, réconciliés.

Le canto XII énonce de son côté un nouvel art poétique, très ambitieux, reposant là encore sur la possibilité de se délivrer des statues.

XII
The poem is the cry of its occasion,
Part of the res itself and not about it.
The poet speaks the poem as it is,

XII
Le poème est le cri de son occasion,
Partie de la res même, et non son commentaire.
Le poète dit le poème tel qu'il est

Not as it was: part of the reverberation
Of a windy night as it is, when the marble statues

Non tel qu'il fut : partie des réverbérations
D'une nuit orageuse telle qu'elle a lieu,

¹ Wallace Stevens, « The Greenest Continent », *Owl's Clover, Opus Posthumous, op. cit.*, p. 89. trad. G.M.

² Wallace Stevens, *Collected Poems, op. cit.*, p. 482-483. trad. G.M.

CHAPITRE V

Are like newspapers blown by the wind. He speaks Quand les statues de marbre sont journaux au vent.
By sight and insight as they are. There is no Ce qu'il dit vient de sa vue et de sa vision
Tomorrow for him. The wind will have passed by, Comme elles sont. Demain n'existe pas pour lui.
The statues will have gone back to things about. Le vent aura passé et les statues seront

Revenues à leur rôle d'objets alentour¹.

L'expression « res même » (« res itself ») est une variation stevensienne sur le concept kantien de « chose en soi » (« das Ding an sich »), désignant la réalité, indépendamment de toute expérience ou perception. Il s'agit pour Stevens de dire la réalité sans la déformer par l'expérience. Le poème ne doit pas demeurer extérieur à son objet, mais en devenir une émanation directe. Les mots du poème sont criés par la « chose » qu'ils évoquent. Toute distance est abolie entre le poème et son objet, lequel, sans le poème, demeurerait incomplet. L'être peut alors fusionner avec le monde, c'est-à-dire avec la psychologie, le climat et la ville, afin que tous parlent d'une seule et même voix, et profèrent cette parole immédiate manifestant le réel :

In the end, in the whole psychology, the self, À la fin, dans la psychologie tout entière,
The town, the weather, in a casual litter, Et l'être et le climat et la ville, en manière
Together, said words of the world are the life of the De détritrus de hasard, d'une même voix
[world. Disaient : les mots du monde sont la vie du monde².

Le poème s'achève donc en formulant à nouveau l'abolition de toute distance entre le poème et la réalité : « les mots du monde sont la vie du monde » (« words of the world are the life of the world »). Cette formule constitue une variation supplémentaire, momentanément satisfaisante, sur le prédicat divin « Je suis celui qui est ». La poésie et la réalité, s'unissant pour se confondre, remplacent Dieu.

En soulignant que le poète dit le poème « tel qu'il est et non tel qu'il fut », Stevens abolit du poème toute obsolescence. Il affirme la nécessité de mettre le poème sans cesse au présent. C'est dans ce contexte que surgit la transformation des statues (c'est-à-dire du passé) en journaux éparpillés dans la bourrasque. La commémoration fixe cède la place aux actualités, changeant chaque jour au gré des circonstances, rendues au pouvoir vivifiant du vent. Le prodige nocturne a lieu, le poète a été libéré des statues. Cette disparition l'autorise à imaginer le monde tel qu'il est, aboutissement provisoire de la quête l'obsédant depuis tant d'années. Il peut trouver la vraie parole, qui n'est rien d'autre que le cri des choses, et ne distord en rien son objet. Quand au matin les statues reviennent, le prodige de cette parole immédiate cesse. Ce n'est que libérée de l'entrave des statues que la parole poétique touche à sa plénitude et que la nuit peut être momentanément sauvée. La statue est constitutivement opposée à la poésie selon Stevens.

¹ *Ibid.*, p. 473-474, trad. G.M.

² *Ibid.*, p. 474, trad. G.M.

Stevens propose de faire éclater telle ou telle statue, ou de laisser le vent en emporter la vaine dépouille afin de construire un monde débarrassé d'effigies. Le monument au Général Du Puy a beau être insignifiant, il nécrose le monde où il se trouve. La synthèse proposée par Éluard à la fin de l'enquête sur l'embellissement de la ville de Paris (1933) pourrait mot pour mot s'appliquer à son cas : les statues « pourrissent sur pied », écrivait le poète surréaliste ; elles représentent « presque toujours [des] individus dérisoires ou néfastes¹ ». La rencontre involontaire entre Stevens et Éluard décuple le poids des paroles prononcées par ce dernier, et en élargit la portée. Éluard trace deux directions conjointes, qu'il est nécessaire d'explorer successivement. Le monument, la statue dans la ville est ou bien dangereux pour son regardeur, car il est trop puissant, ou bien il est faible et fragile, et son impuissance le rend inutile. Excès ou défaut de puissance : dans les deux cas l'efficace du monument se dévoie pour perdre les hommes qui ont érigé ce dernier.

Le premier chemin essarté par Éluard, et dans lequel nous nous engouffrons, est celui du monument « néfaste », c'est-à-dire d'un monument qui n'est pas seulement nuisible mais qui propage le Mal. Il est essentiel de rendre son sens plein à néfaste : celui de maudit, d'interdit par les dieux. Le monument « néfaste » est monument « funeste » comme l'ont révélé les funérailles de Du Puy, monument devenu enterrement. Il porte avec lui le malheur et la mort. Il nous faut aller, de ville en ville, à la rencontre de ces effigies, pour établir ainsi une géographie du Mal, et cartographier le malheur qui émane du monument.

¹ Paul Eluard, « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville », *op. cit.*, p. 23.

CHAPITRE VI

La Géographie du Mal

– Tel un crime ou bien une statue. Telle une ville devenue chauve où les dernières passions s’endorment, où les derniers cheveux sont du fer.

Pierre Jean JOUVE¹

Il faut attribuer bien des crimes impunis aux statues. Le sommeil des animaux, des fakirs, des statues. Les fakirs s’avalent la langue, les statues se révulsent les yeux. Au réveil, elles sont capables de tout.

Jean COCTEAU²

La littérature des grandes villes, de texte en texte, de poème en roman, élabore un étrange atlas, arpentant minutieusement les territoires de la peur. De cette carte émergent quatre grandes cités – Paris, Florence (plutôt que Rome), Saint-Pétersbourg et, de manière passablement inattendue, Boston – vouées au mal par la présence même de leurs monuments trop puissants. Dans ces villes, la force de ces derniers se dévoie : au lieu de protéger les hommes, le monument s’anime et les tue. Exerçant sa vigilance bienveillante, il devait garder contre toute menace, protéger contre le chaos, et rendre possible d’habiter le monde. Il constituait le fondement sur lequel s’édifiait le bien. Il endiguait le mal. Cette mission millénaire s’écroule. Le monument, qui propage le mal, en vient à l’incarner.

À Paris, ainsi que le montrent les fables statuophobiques des années 1930, les monuments trop nombreux forment une armée et attaquent les hommes, avec lesquels ils sont en concurrence dans l’espace. La prolifération des effigies entraîne la chute de la ville. Le mal contenu dans les monuments se montre sous sa forme la plus simple, et la plus facile à reconnaître. Il est en acte dans le crime et dans la destruction.

À Florence, le mal s’incarne dans le monstre. La poésie américaine d’après la Deuxième Guerre mondiale révèle que les groupes sculptés de la Piazza della Signoria ne placent plus sous les yeux du regardeur la scène rassurante d’un combat contre le monstre dont le héros est victorieux. Le héros y devient par trop semblable au monstre qu’il pourfend, et dont cette poésie recueille les paroles. La poésie américaine de Florence, face aux monuments, enseigne qu’il faut prendre pitié des monstres. La claire séparation entre le bien et le mal vacille.

À Saint-Pétersbourg, l’horreur du monument touche à son point d’incandescence. Entre 1833 (date de rédaction du *Cavalier de bronze* par Pouchkine) et les débuts de l’ère

¹ Pierre Jean Jouve, « Trombes II », *Ode*, Les Éditions de Minuit, 1950, p. 17.

² Jean Cocteau, *Des beaux-arts considérés comme un assassinat, Essai de critique indirecte suivi de Le Mystère laïc*, Bernard Grasset, 1932, *op. cit.*, p. 259-260.

soviétique, le monument répand le mal dans l'Histoire. Il détruit les individus et les pousse au meurtre à leur tour. Et surtout, il incarne le mal métaphysique. Le *Pierre le Grand* de Falconet, sinistre cavalier de bronze, se transforme en Cavalier de l'Apocalypse. La période dite de l'Âge d'argent, c'est-à-dire le moment s'étendant de la toute fin du XIX^e siècle jusqu'à l'orée de la Première Guerre mondiale s'attache tout particulièrement à faire du monument pétersbourgeois un antéchrist démoniaque.

Cette Saint-Pétersbourg malfaisante possède deux sœurs jumelles secrètes en Boston et Concord. Là aussi, les monuments équestres se changent en Cavaliers de l'Apocalypse ; là aussi le serpent du malin prend la ville dans ses anneaux. À Saint-Pétersbourg, les eaux du Léthé se mêlent à celles de la Neva, à Boston coulent le Styx ou l'Achéron. Toutefois, la littérature russe travaille *collectivement* à bâtir « la ville du serpent et du cavalier d'airain¹ », de Pouchkine à Sosnora, d'Innocent Annenski à Zénaïde Hippus. En revanche, on ne rencontre la Nouvelle-Angleterre maléfique des monuments que dans la poésie du seul Robert Lowell (1917-1977). En Russie comme en Amérique, l'idée de l'origine se retourne, pour s'associer à l'idée d'une faute première, sur laquelle a été édifiée la société qui porte en elle les germes de la fin. Le monument rassemble les temps des mauvais commencements et ceux de l'Apocalypse.

L'itinéraire conduisant de Paris à Boston, passant brièvement par Florence et marquant une longue étape à Saint-Pétersbourg, mène ainsi à la rencontre des monuments maléfiques.

A. Paris et ses fables statuophobiques : « Trop de statues, en vérité² »

1. « C'est de la statuomanie qu'elle périra, l'humanité³ » : Marcel Sauvage et Marcel Brion

Dans les années 1930, en France, deux récits – l'un, bref roman d'anticipation du journaliste parisien Marcel Sauvage (1895-1988), datant de 1932, intitulé *La Fin de Paris ou la Révolte des statues*, l'autre, longue nouvelle fantastique de Marcel Brion (1894-1985), datant de 1939, intitulé sobrement *Les Statues* – mettent en fiction la peur suscitée par la prolifération des monuments dans les villes. Les deux récits s'achèvent sur une conclusion peu ou prou semblable : les hommes, ayant découvert qu'il leur est impossible de vivre aux côtés de leurs effigies, sont contraints de fuir la ville où ils demeureraient pour l'abandonner aux monuments. Chez Sauvage, les monuments, après avoir conquis Paris, se figent à nouveau. Les hommes finissent alors par les transporter au Sahara, dans une sorte de baignoire

¹ Valéry Brioussov, « Город Змеи и Медного Всадника ». Il s'agit du premier vers du poème « К Петрограду » [« À Petrograd », 1916], *Собрание сочинений*, t. II « 1909-1917 », Moscou, Khudozh. lit, 1955, p. 217.

² André Suarès, *Voyage du condottière*, op. cit., p. 340.

³ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 187.

de camp de concentration.

La Fin de Paris ou la Révolte des statues est un roman léger, relativement peu connu et écrit d'une plume enjouée, laissant le lecteur sous un charme indéniable. Sauvage joue à la peur et livre une Apocalypse pour rire. Son récit fait le choix d'un genre mineur, le roman d'anticipation, pour réinventer et désenclaver ces formes majeures que constituent les monuments. Des photomontages réalisés par un certain Constantinesco, sur lequel il n'est parvenu aucun renseignement¹, illustrent ce récit. Les monuments aux corps néfastes et dangereux surabondent. Ils déclarent la guerre aux hommes, forment une armée, partent à la conquête de Paris, et tuent la majorité de ses habitants. Leur présence qui consistait à exalter la civilisation, entraîne soudain la chute irrémédiable de celle-ci en détruisant la ville :

Béliers à quoi rien ne résistait, que rien ne pouvait arrêter, [les monuments] entraînent dans les murs, poussaient les pierres de taille, les enfonçaient, crevaient le ciment armé, tordaient, cassaient de leurs mains illustres les poutrelles de fer et les colonnes de fonte. Des pans de quartiers, des quartiers tout entiers tombaient, dans d'épouvantables grincements, des gémissements sans fin, de hautes façades comme des claques sur le bitume, des palais comme des éclatements de montagne².

Une clause terrible achève le roman (avant un ultime épilogue) : « Paris n'existait plus³ ». Dans cette chronique de guerre, tout n'est qu'aventure et romanesque pur : c'est un journaliste qui témoigne à la première personne, se donnant pour Marcel Sauvage lui-même⁴. Le texte, qui se réfère implicitement au siège de Paris mené par les Prussiens en 1870 et à la Première Guerre mondiale, sur un mode grotesque, fait la parodie du roman de guerre, genre que Sauvage a par ailleurs pratiqué sérieusement en tant qu'ancien combattant⁵. Sous la plaisanterie, pointe alors la gravité devant la menace trouble de « l'avenir [qui] for[ce] le présent⁶ ». C'est un roman d'anticipation inhabituel, qui ne repose pas sur la science-fiction, mais qui envisage le futur par le biais des objets voués à représenter le passé. L'avenir ne sera fait que de la difficulté du rapport entretenu avec l'autrefois.

Le texte de Brion est plus court, mais l'intrigue en est bien plus complexe. La nouvelle conte l'histoire d'une ville étrange, lointaine – presque une nouvelle figure d'Utopie – ornée d'innombrables monuments dont la présence oppresse les hommes. Cette ville est délaissée deux fois de suite par ses habitants. Ils fuient d'abord lors d'une invasion par une tribu de Barbares qui réduisent en poussière les statues. Lorsque les habitants reviennent, ils se

¹ Puisqu'il n'est parvenu aucun renseignement sur Constantinesco, Simon Baker, dans des pages consacrées au roman de Sauvage, fait l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'un pseudonyme. Voir Simon Baker, *Surrealism, History and Revolution*, op. cit., p. 149. À notre connaissance, seule Claire Barbillon s'est aussi intéressée à *La Fin de Paris* dans son article « L'œuvre sculptée par le texte », dans *Écrire la sculpture*, Ivonne Rialland (dir.), op. cit., p. 103-112.

² Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, op. cit., p. 144.

³ *Ibid.*, p. 153. Ceci répond à la clause de la p. 40, à la fin de la première partie : « Paris en état de siège. »

⁴ Sauvage était journaliste à *L'Intransigeant*, journal du soir à très fort tirage soutenant la droite populiste de Déroulède. Il a pu y côtoyer Apollinaire. Le narrateur du roman d'anticipation, lui aussi nommé Marcel, travaille quant à lui au *Nouvel Intransigeant*.

⁵ Sauvage a signé auparavant un récit de guerre aux accents antimilitariste, *Le Premier Homme que j'ai tué*, Paris, La Renaissance du livre, 1929.

⁶ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, op. cit., p. 144.

réjouissent de cette destruction qui les libère. Cependant, des fantômes de statues se mettent à apparaître. Les citoyens, incapables de supporter ces spectres pourtant aussi inconsistants que le brouillard et complètement inoffensifs, abandonnent alors la ville définitivement. La lecture de cette nouvelle suscite trouble et tristesse, comme le font souvent les utopies et les textes écrits à l'impersonnel. Nul nom n'est prononcé, aucun personnage ne se particularise ici, il s'agit d'une aventure collective. Le récit de Brion se présente comme une fable à clés psychanalytiques et historiques, peignant le malaise d'une civilisation, la sensation de son déclin et l'inquiétude quant à l'imminence de sa chute. L'insurrection menaçante de l'effigie du corps humain témoigne de l'angoisse face aux destinées d'une humanité qui a connu une première chute de 1914 à 1918 et qui s'apprête à sombrer une nouvelle fois.

Dans cette nouvelle datée de 1939, il est impossible de ne pas interpréter la statuophobie comme un moyen dont dispose l'auteur pour traduire une inquiétude plus vaste face à l'avenir du monde. Et de fait, les Barbares, annihilant la mémoire et la civilisation de ceux qu'ils envahissent, figurent facilement les désastres qui ont déjà commencé de s'abattre sur l'Europe. Certains passages confinent de surcroît à la prophétie littérale : « Les places que les habitants de la ville trouvaient si étroites et si encombrées, devinrent tout à coup vastes comme des déserts. Les piédestaux vides ressemblaient à des souches d'arbres mutilées¹. » De telles lignes sont troublantes lorsqu'on sait qu'à partir de 1941, le gouvernement de Vichy fera déboulonner tant de monuments de bronze pour en récupérer le métal, et que les piédestaux se retrouveront vides. Mais pourquoi, au fond, cette inquiétude qu'éveille le monument ? Brion n'en nomme jamais explicitement les raisons ultimes. Il puise dans le substrat anthropologique de la peur suscitée par l'effigie humaine. La crainte naît quand le sens se dérobe là où il aurait dû solidement s'ancrer. Le monument inquiète en tant que signe sans signification. L'homme ne parvient plus à entrer en relation avec cela même qui pourtant devait fonder le sens de sa société. Brion désigne en revanche précisément l'origine de l'animosité envers les monuments : l'hétéronomie de la statue. Celle-ci possède un corps insulaire, replié sur lui-même. Elle semble habiter dans le même espace que les hommes, mais se rétracte hors de cet espace, là où nul ne peut jamais l'atteindre :

Peut-être les vivants étaient-ils obscurément vexés de ce que les statues ne leur demandaient rien. Ils leur enviaient leur dénuement orgueilleux, leurs absences de souhaits, leur discrétion. Ils détestaient surtout celles qui ne font aucun geste, qui laissent leurs bras lourds tomber immobiles le long de leurs corps. Celles-là avaient atteint le détachement complet. Blessés que les statues n'eussent pas besoin d'eux, alors qu'eux-mêmes s'attachaient comme des poulpes aux autres humains, ils haïssaient ce monde silencieux, dont les pieds étaient au niveau de leurs yeux à eux. [...] Il n'y avait jamais de véritable amitié entre eux. Ils ne vivaient pas sur le même plan. [...] Ils appartenaient à des univers proches et incommunicables. Ils n'avaient ni le même temps, ni le même espace.

Chez Marcel Sauvage, le rapport à l'Histoire est bien plus incertain. Si en 1939, le texte de Brion laisse son lecteur en proie à un malaise, en 1932 le roman de Sauvage aspirait à faire

¹ Marcel Brion, « Les Statues » [1939], *Contes fantastiques*, Albin Michel, 1989, p. 33.

rire, même s'il exprimait une inquiétude quant au souvenir du passé récent et quant à l'avenir. Un collage de Constantinesco divulgue cette ambiguïté (fig.1). En rassemblant sur le pont du Louvre huit monuments chargeant derrière le Maréchal Ney, il révèle le potentiel belliqueux des images sculptées parsemant nos villes. Le poing levé de Déroulède répond au sabre brandi de Ney, comme s'il s'agissait de redonner à chaque monument son geste essentiel de destruction. La même silhouette de Ney sera d'ailleurs reprise sur l'avenue des Champs Elysée, résumant à elle seule l'agressivité fondamentale des sculptures publiques (fig.5). Faire de chaque monument, si pacifique soit-il, faire de *Molière* ou de *Musset* les soldats d'une nouvelle armée, c'est rendre le monument à son origine, c'est rappeler l'incroyable violence qui nourrit ces représentations. Les Romains dressaient des statues équestres pour honorer les généraux victorieux ; les plus anciens monuments de nos villes honoraient les monarques en tant que généraux vainqueurs de batailles. Le monument est la matérialisation d'une force brutale que Marcel Sauvage, avec la complicité de Constantinesco, rend à nouveau visible. Les villes occidentales sont des espaces d'une violence inouïe où, à chaque instant, tout monument est prêt à se changer en soldat, où le passé refoulé menace de se réveiller et de se retourner contre l'humanité pour la faire périr. Et pourtant comment ne pas sourire devant l'agressivité raide et cocasse des monuments qui progressent cahin-caha sur le pont du Louvre ? Comment ne pas s'attendrir devant ce fantassin de pierre qui, assis sur la rambarde du pont, contemple le ciel en rêvant, le cou tendu ? Comment ne pas s'amuser de l'incohérence de l'échelle du pont et de celle des monuments, qui semblent se contredire l'une l'autre ? Comment prendre pleinement au sérieux cette menace, telle que Sauvage la dépeint en 1932 ?

Les grands romans d'art du XIX^e siècle montrent la trajectoire d'artistes en proie aux affres de la création. Chez Sauvage et chez Brion toutefois, point de figure de créateurs. Ils placent désormais en leur centre les œuvres sculptées elles-mêmes, et le face-à-face de ces dernières avec leurs spectateurs. De leur rencontre troublante, saisissante et fatale, naît la trame de ces deux fables. Sauvage et Brion mettent en récit *l'effet* de l'image sur celui qui la contemple. Ils s'intéressent à ce qu'Éluard nommera entretemps la « possibilité d'intervention des statues dans les affaires humaines¹ ». Ici réside la rupture avec les modèles traditionnels. Il ne s'agit plus de raconter l'art en tant que tel, mais de montrer l'efficace dévoyée de l'image.

Face à un même phénomène, la peur des statues, les deux romanciers adoptent alors deux stratégies d'écriture différentes. Brion met directement en scène, sans le transposer, un affect. Il montre l'inquiétude que les statues inspirent, la démence collective qu'elles provoquent dans la ville, et les batailles purement imaginaires que mènent les hommes contre ces artefacts inoffensifs :

¹ Paul Éluard « Enquête sur certaines possibilités d'embellissement d'une ville », *op. cit.*, p. 22.

CHAPITRE VI

On disait que les fantômes de statues se nourrissaient peut-être de chair humaine. Mais ce n'était qu'un absurde raconter. Aucun acte d'hostilité ne pouvait leur être reproché. Le seul grief – qu'ils fussent là – n'impliquait aucun crime.

Brion suit peut-être en cela les leçons du récit psychologique tel que Henry James, auteur qu'il admirait, le pratiquait. Ce ne sont pas tant les événements extérieurs qui comptent que les transformations et bouleversements intérieurs des êtres. La nouvelle de Brion donne consistance et matérialité à la peur, en la personnifiant et en la défamiliarisant à l'aide d'images :

À tout prendre, on aurait très bien pu vivre avec les statues, si l'on n'avait pas commencé à en avoir peur.

Mais la peur était là, qui soufflait dans ses mains glacées et remplissait tous les coins obscurs des maisons. Dehors, dans la rue et sur la place, les fantômes de statues. Ici, dedans, la peur au visage vert qui souffle comme un chat enragé. Et puis, tout ce qui accompagne la peur. La faim, car les provisions épuisées n'avaient pas été renouvelées. La colère et l'envie qui font cortège à la faim, le meurtre qui sautille dans sa traîne, la démence qui grimace entre les plis de l'étoffe. [...] La peur, qui prend mille corps, grimaçait, assise sur l'angle des piédestaux, caressant des brodequins de brouillard.

Il s'agit donc, pour Brion, de mettre en fiction avec le moins de détours possible – gageure narrative – le rapport entretenu à l'effigie, en montrant comment une ville, sombrée dans l'hystérie sous une menace imaginaire, en vient à se détruire elle-même. Marcel Sauvage, en revanche, emprunte une voie plus facile. Il transforme le phénomène psychologique en événements concrets. Il traduit en aventures la violence de la relation du regardeur et du regardé. Il ne dit pas que les hommes *ont peur* des statues, mais montre ces statues attaquant les hommes et raconte très littéralement le combat corps à corps des hommes et de leurs monuments. Très loin de demeurer passive sous le regard de son spectateur, l'œuvre agit sur celui-ci : elle fait surréction, elle l'« envue », selon le mot de Dubillard¹, elle l'attaque dans son corps, elle le rend fou et elle le tue. De ce déplacement jaillit une matière romanesque débridée, dont Sauvage joue avec fantaisie et délectation. Apollinaire demandait, plein d'espoir, dans une conférence sur la sculpture, prononcée en 1913 : « Quelle sculpture poursuivra à travers les rues son admirateur terrifié ?² ». Le récit de Sauvage comble enfin son attente.

Les récits de Sauvage et de Brion transcrivent l'inquiétude réelle ressentie par les Parisiens devant la multiplication des monuments publics. Cette crainte porte un nom, la *statuophobie*. Il s'agit là d'un phénomène historique, qui gagna en virulence au tournant des XIX^e et XX^e siècles, et battit son plein durant les années 1920 et 1930. Après la Première Guerre mondiale, chaque village certes s'est en effet doté d'un monument aux morts, et la guerre ayant amené « une nouvelle fournée de personnages à honorer³ », on a continué comme naguère à dresser des sculptures publiques à la gloire des disparus. Néanmoins, il

¹ Roland Dubillard, *Méditation sur la difficulté d'être en bronze*, op. cit., p. 49.

² Guillaume Apollinaire, Conférence « La Sculpture aujourd'hui » [1913], *Œuvres en prose complètes*, t. II, op. cit., p. 597.

³ Maurice Agulhon, « La "Statuomanie" et l'histoire », *Histoire vagabonde* t. I, op. cit., p. 170.

paraît désormais de plus en plus anachronique de rendre sous cette forme un culte aux valeurs d'antan, peu adéquates au présent et n'ayant pas suffi à empêcher la guerre. Les monuments publics paraissent souvent indécents, insoutenables, voire même dangereux dans leur prolifération. On redoute que l'excès de sculptures dans les villes n'empêche les hommes d'y vivre. Ainsi, la « statuomanie » débridée – le terme sera enregistré par les dictionnaires à partir de 1879 – engendre nécessairement en contrepartie la statuophobie. Ces deux phénomènes ne se succèdent pas dans le temps mais s'entrelacent presque simultanément. Dès 1842 l'académicien Jean-Pons-Guillaume Viennet note par exemple dans son *Journal* : « La manie des statues se propage comme une épidémie¹ », épidémie qui menace peut-être de terrasser une population empoisonnée par le virus sculptural. Et en 1900, on décrète : « L'engouement pour la glorification de la médiocrité, qui caractérise notre fin de siècle, est chose malsaine dont il faut nous délivrer aussitôt² ».

La statuophobie a été remarquablement bien étudiée par les historiens Maurice Agulhon, June Hargrove et Sergiusz Michalski³, dont les travaux s'appuient sur des documents officiels et de nombreuses sources littéraires⁴. Ils citent un florilège de remarques acerbes et de traits d'esprit qu'ils relèvent dans les journaux de l'époque. Leurs études ont à leur tour nourri un ouvrage stimulant de Simon Baker, *Surrealism, History an Revolution* (2007) où l'historien de l'art britannique explore notamment comment le surréalisme s'abreuve aux sources mêlées de la statuomanie et de la statuophobie⁵. Ces historiens semblent considérer que la statuophobie constitue un phénomène proprement français. Toutefois, la lecture des textes démontre qu'il faudrait tenter d'en élargir géographiquement la compréhension puisque, de Robert Musil à Virginia Woolf, ce sont les auteurs de l'Europe toute entière qui, dans les années 1930, font grise mine aux monuments proliférants,

¹ Jean-Pons-Guillaume Viennet, *Journal de Viennet, pair de France, témoin de trois règnes, 1817-1848*, Paris, Amiot-Dumont, 1955, p. 266. Cité par Maurice Agulhon, *Ibid.*, p. 148.

² Archives de Paris, VM 92 (1), procès verbal du conseil municipal du 32 mars 1900, p. 261, cité par June Hargrove, « Les Statues de Paris », article cité., p. 1873.

³ Maurice Agulhon, « La "Statuomanie" et l'histoire », *op. cit.*, p. 137-185 ; June Hargrove, « Les Statues de Paris », article cité, p.1855-1886 et *Les Statues de Paris, La représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de paris*, Fonds Mercator, Albin Michel, 1989, dont une section s'intitule « De la statuomanie à la statuophobie » (p. 254-261) ; Sergiusz Michalski, *Public Monuments, op. cit.*, p. 13-55. Ajoutons encore les études suivantes : Jean Adhémar « Les statues parisiennes des grands hommes », *Gazette des Beaux Arts*, LXXXIII, mars 1974, p. 149-152 et *La Sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée*, rencontres de l'École du Louvre, *op. cit.*

⁴ Parmi les sources d'époques auxquelles ils font appel, signalons l'entrée du dictionnaire de Pierre Larousse, « Statues », *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. XVII, Deuxième supplément (ca.1880), où l'on lit que la sculpture publique « célèbr[e] plus d'une médiocrité qu'on eût mieux fait de laisser dans l'ombre. On a ainsi justifié, jusqu'à un certain point, le reproche de statuomanie adressé à notre époque. » (Cité par Maurice Agulhon, p. 148) ; et Gustave Pessard, *Statuomanie parisienne, étude critique sur l'abus des statues*, Paris, H. Daragon, coll. « Bibliothèque du vieux Paris », 1912. Pessard dénombre avec horreur dans Paris plus de neuf cents monuments et statues publiques.

⁵ Simon Baker, *Surrealism, History and Revolution*, Bern, Peter Lang, 2007. Signalons aussi un article de Simon Baker sur le même sujet: « Surrealism in the Bronze Age: Statuephobia and the Efficacy of Metaphorical Iconoclasm », dans Stacy Boldrick and Richard Clay (dir.), *Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms, op. cit.*, p. 189-194.

cependant qu'au même moment les poèmes de Wallace Stevens dessinent une statuophobie à l'américaine.

Dans les grandes villes, où des dizaines de monuments furent élevées en quelques décennies¹, les conseils municipaux, les journaux et l'opinion publique s'émurent du nombre de statues encombrant l'espace, gênant la circulation, et provoquant des accidents. Les récits de Sauvage et Brion transposent directement cette crainte. Le narrateur de *La Fin de Paris* rapporte que

À tous les carrefours, on apposa des écriteaux de couleurs fluorescentes, avec ces mots :
« Attention aux statues »².

Cependant, chez Brion, « Les agitateurs publics dénonçaient leur foule stagnante qui désorganisait le trafic³ ». June Hargrove cite à cet égard des extraits révélateurs du bulletin officiel des conseils municipaux de la Ville de Paris. En 1910, le conseil municipal s'inquiète de ce que l'intersection des boulevards St Germain et Raspail constitue

l'un des points de Paris les plus encombrés et les plus dangereux. Les personnes qui descendent des omnibus et des tramways, très nombreux autour de la statue de Chappe, sont exposées à être enlevées par les automobiles qui passent rapidement en frôlant les voitures publiques⁴.

En conséquence, en 1913, on annonce alors que des mesures seront prises afin « non de faire supprimer les statues, ce qui est malheureusement impossible, mais de rendre plus difficile l'érection de monuments nouveaux⁵ ». On considère donc avec sérieux que la présence des monuments constitue un danger pour les hommes, menacés d'être écrasés dans un espace envahi d'effigies.

Le roman de Sauvage et la nouvelle de Brion constituent explicitement des fables de la statuophobie. Dans les deux cas, c'est bien la prolifération des statues qui constitue aux yeux des hommes un danger. La nouvelle de Brion se déroule dans une ville anonyme, aussi ses monuments ne sont-ils jamais nommés. Chez Sauvage en revanche, de longues énumérations effrénées, mettant en relation dans des voisinages absurde des éléments volontairement hétérogènes, rendent compte de cette saturation d'un espace où l'homme ne trouve désormais plus sa place. Ainsi lit-on par exemple que se côtoient :

les Meissonnier, les Baudin, les Washington, les Charles-Quint, Vénus et le Père Serpolet, les hallebardiers et les centaures, le Zouave du pont de l'Alma, toute cette gloire meurtrière, nue, en redingote, cotte de mailles ou pourpoint [...] Shakespeare, Socrate, Bolivar et les Ramsès, Pizarre, Septime Sévère, Christophe Colomb, les bouddhas, les conquistadors et les saints, les

¹ Selon June Hargrove, qui s'appuie sur les chiffres de la thèse de Jacques Lanfranchi (« Les Statues des Grands Hommes élevées à Paris », Paris I, 1979), vingt-six monuments publics auraient été élevés à Paris entre 1815 et 1870, cent cinquante entre 1870 et 1914, et soixante-quatre entre 1914 et 1940. June Hargrove « Les Statues de Paris », article cité, p. 1864 et 1877.

² Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, op. cit., p. 51.

³ Marcel Brion, *Les Statues*, op. cit., p. 29.

⁴ Le Bulletin municipal officiel, séance du 13 juillet 1910, p. 2758. Les élus songent alors transporter toutes les statues dans les jardins qui devaient être créés sur le terrain des anciennes fortifications. Cité par June Hargrove, article cité., p. 1876-1877.

⁵ Bulletin municipal officiel, séance du 17 mars 1913, cité par June Hargrove, *Ibid.*, p. 1588.

CHAPITRE VI

rois Khmers et les dieux de la vieille Amérique et Miloch Obrémovitch et Franklin et Faust et Dante ...¹

Dès lors, dans ces récits de la statuophobie, le protagoniste n'est pas une statue en particulier, à l'égal d'un personnage, mais un objet général presque abstrait : l'idée même de statue publique. L'armée des monuments devient un personnage collectif chez Sauvage, qui livre à ses lecteurs une succession de scènes sans véritable continuité. Les chefs de l'armée – Charlemagne, Napoléon et Jeanne d'Arc qui incarnent la France des manuels d'histoire de la III^e République – ne constituent pas des personnages principaux, mais disparaissent très vite dans le flot de la narration. Le narrateur lui-même n'est jamais qu'une voix dynamique sans épaisseur. Sauvage propose un roman vide de personnages à proprement parler.

Le phénomène de la statuophobie n'est jamais nommé par Sauvage et Brion, mais il est décrit explicitement. Ainsi, chez le premier, où la statuophobie demeure empreinte d'une certaine affection pour les monuments, la révolte des statues est provoquée par l'indifférence des hommes envers elles. La prolifération de monuments rend ceux-ci invisibles, de par leur trop grand nombre – Robert Musil ne décrit rien d'autre dans sa chronique « *Denkmale* », datant de 1927². Le narrateur de Sauvage souligne alors que le bienfait de la guerre des hommes et des statues fut « de rappeler aux Français en général, aux Parisiens en particulier, l'existence et le rôle de personnalités dont la statue ne signifiait plus rien depuis longtemps³ ». L'homme doit ouvrir les yeux sur le monde sinon ce monde se rappellera violemment à lui et le punira de mort. Brion peint quant à lui la statuophobie qui oscille entre terreur et mépris pour la sculpture. Les premières pages de la nouvelle de Brion transposent ce phénomène ambigu dans un espace éloigné, et décrivent par périphrases ses flux et reflux. Il s'agit d'un ancien culte voué aux effigies des ancêtres et des héros, qui, comme chez Sauvage, se change progressivement en indifférence :

Les passants affairés ne les voyaient plus, les yeux ne dépassant guère les chaussures de pierre. [...] On eût dit que les hommes entassaient les statues ainsi pour se débarrasser d'elles, qu'ils encombraient les rues pour délester leurs souvenirs. Les enfants eux-mêmes avaient renoncé à poser des questions tant le triste isolement de ces effigies spectrales leur inspirait une sorte de rancune, presque du dégoût. [...] [Le peuple] haïssait les statues d'une haine puissante et sournoise, qui était comme le remugle d'une ancienne vénération aigrie dont la suavité se serait tournée au poison⁴.

¹ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, *op. cit.*, p. 159 et p. 167. L'espace saturé par la statuaire proliférant mène à imaginer un système de reproduction des statues et de gestations monstrueuses (que Marcel Sauvage n'exploite pas). On en trouve trace dans *Le Magicien* [1837] d'Alphonse Esquiros, *op. cit.*, p. 188-189, et chez le Roumain Mircea Cărtărescu, dans *Orbitor* [1996], *op. cit.*, p. 33-34 et p. 91-92. Ce thème est porté à son extension maximale avec le roman de Jacques Abeille *Les Jardins statuaires* (1982). Les statues se développent à la manière d'une végétation parfois incontrôlable. Cet étrange récit de voyage, long de presque cinq cents pages, traverse une terre d'utopie, menacée par les barbares, qui rappelle la nouvelle de Marcel Brion. Ce roman constitue comme un dernier avatar des textes statuophobiques.

² Voir *supra*, chapitre II. Notons que Marcel Brion préfaça en 1980 la thèse de Marie Louise Roth, *Robert Musil, œuvres pré-posthumes* qui traite de ce texte. De même Brion écrivit la préface à l'ouvrage de Sigismond Kolos-Vary, *La Sculpture du XX^e siècle*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1967.

³ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, *op. cit.*, p. 43.

⁴ Marcel Brion, *Les Statues*, *op. cit.*, p. 28-31.

Cette indifférence coupable des hommes mènera donc à la répulsion, puis à l'horreur et à la terreur collective au point que rapidement les hommes envisageront d'abandonner leur ville aux monuments qui la peuplent. Le début de la nouvelle explore alors l'évolution des usages et des lois, tandis que s'éteint « la familiarité des hommes et des statues¹ ». La présence de ces dernières, ressentie peu à peu comme une honte et une obscénité, s'accompagne d'interdits puissants. Ceux qui brisent ces tabous sont sévèrement punis et parfois mis à mort. L'inquiétude face aux statues n'est donc jamais qu'un retour du refoulé, survivance, sous une forme douloureuse et dégénérée, d'un culte tombé en désuétude. La ville anonyme de Brion autrefois savait prier. Elle en a perdu l'habitude, et se fait la proie d'un désenchantement sinistre². L'auteur ne pourrait pas plus clairement peindre les névroses du monde occidental moderne. Et pourtant, car tel est le paradoxe des temps statuophobiques, en dépit de ce dégoût ressenti par les habitants de la ville envers les statues, « il y avait une fatalité qui leur commandait sans cesse de sculpter de nouveaux spectres. Chaque jour les treuils grinçants faisaient monter une nouvelle image sur les socles de porphyre et de travertin³ ». Brion souligne alors que dénoncer une statue ne sert à rien, car cela lui prête « en la condamnant, une importance qu'elle n'avait jamais eue » et conduit à s'intéresser pour la première fois « à l'existence d'une masse de pierre anonyme⁴ ». La statuophobie conduit donc à un cercle vicieux, dont seule l'annihilation de toute image peut délivrer.

Si le roman de Marcel Sauvage traite avec grande légèreté d'un phénomène complexe, il accorde en revanche plus de crédit au pouvoir de sidération des monuments en tant qu'images, au saisissement ravi ou effrayé qu'ils peuvent susciter. Le roman de la statuophobie entretient en effet un dialogue avec le surréalisme et les pouvoirs qu'il accorde à l'image. La présence des photomontages de Constantinesco rend ce dialogue plus ardent car les collages transforment le roman pour en faire un « livre d'images⁵ », ainsi que l'indique la dédicace de 1932, au petit Daniel, le fils de l'auteur. *La Fin de Paris* se place ainsi sous l'égide d'un genre mineur, tenu en piètre estime par la grande littérature, mais suscitant le plus grand plaisir chez son public. La pratique de l'accompagnement du texte par l'image est une constante chez Sauvage. Qu'il s'agisse de publier recueils de poèmes ou biographies de Joséphine Baker, il le fit sous la forme de livres illustrés par des artistes. Malheureusement, on ignore quelle forme pouvait prendre la collaboration entre l'auteur et ses illustrateurs⁶. Sauvage entretenait en particulier une amitié indéfectible avec Maurice Vlaminck, sur lequel

¹ Marcel Brion, *Les Statues*, op. cit., p. 29.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, édition de 1932, op. cit., p. 7.

⁶ Parmi les ouvrages illustrés de Sauvage citons *Voyage en autobus où il est parlé des vingt-quatre stations de Montmartre à Saint-Michel*, images de Max Jacob, Paris, Éditions Liber, 1921 ; *Les Mémoires de Joséphine Baker*, recueillis et adaptés par Marcel Sauvage, avec trente dessins inédits de Paul Colin, Paris, Kra, 1927 ; *Voyages et aventures de Joséphine Baker*, illustré de photographies, de hors-texte en couleurs, Paris, Seheur, 1931 ; *Je me suis joué la comédie*. Eaux-fortes originales de Touchagues, Paris, les Éditions universelles, 1946.

il écrivit plusieurs ouvrages, et qui fait une apparition dans *La Fin de Paris* sous le masque du « grand Delaminck¹ ». Ainsi, les pouvoirs de l'image n'ont jamais cessé d'innervier les textes de Sauvage.

2. La statuophobie et le « stupéfiant image » de Marcel Sauvage

Marcel Sauvage ne fait pas partie du groupe surréaliste. Il a été Dada durant un temps, et fréquente l'avant-garde grâce à son poste de journaliste. Il fera paraître en 1939 un *Manifeste du Vitalisme*. Le Vitalisme se veut le premier mouvement littéraire fondé par des journalistes, en réaction à une littérature écœurante. À peine créé, le mouvement prendra fin avec la guerre. Ses adeptes réclament des œuvres de bien portants et ils conspuent leurs contemporains, presque tous coupables de complaisance face à la maladie. Dans une prose musclée, agressive et souvent volontairement grossière, ils exaltent l'élan vital, l'énergie et la « rigolade ». Fidèle avant l'heure au programme du vitalisme, *La Fin de Paris* pose la « rigolade » comme valeur centrale, et ne recule ni devant les jeux de mots faciles, ni devant le burlesque ou la vulgarité². Et c'est cette « rigolade » qui éclate au fil des pages : le « rire saint » des statues domine la bataille tandis que les rares personnes autorisées à regarder le massacre et à contempler la fin de la vieille Europe, se roulent dans les « affres de la joie » et crèvent littéralement de rire³. Diderot affirme que « le marbre ne rit pas », et que la sculpture éloigne le comique⁴. Sauvage démontre qu'il se trompe. Il multiplie avec fantaisie les situations cocasses liées à la statuité même des monuments, à leur condition matérielle. L'humour jaillit le plus souvent de la conscience que les monuments possèdent de leur propre condition, et d'une insistance ingénieuse sur la *statuité*. Ainsi, par exemple, certaines personnalités possèdent plusieurs effigies dans la capitale, et les monuments tournent à leur propre avantage cette ubiquité qui peut leur permettre, pensent-ils, de lutter contre l'écoulement du temps. Ils forment alors des bataillons complets composés entièrement d'un et même soldat démultiplié⁵.

Or le *Manifeste du Vitalisme* est très explicite : Sauvage prétend dépasser les surréalistes qui ont fait leur temps⁶. *La Fin de Paris* est le moyen de s'y essayer dès 1932 en

¹ Marcel Sauvage, *la Fin de Paris*, op. cit., p. 36. Sauvage fut l'auteur de plusieurs ouvrages sur le peintre : *Vlaminck. Moyen-âge sans cathédrale, suivi d'entretiens de Vlaminck par Marcel Sauvage*, avec deux eaux-fortes originales de Vlaminck, Monte-Carlo, Éditions du livre, 1952 ; *Vlaminck, sa vie, son message*, Genève, P. Cailier, 1956 ; *Hors du commun : Maurice Vlaminck, Maurice Savin*, Grasset, 1986. Il fit même paraître des fascicules de vulgarisation : *L'Orgueilleux et Solitaire Vlaminck*, Arcueil, Laboratoire Chantereau, 1953. Vlaminck lui-même est auteur d'un livre intitulé *Vlaminck. Pour une peinture lisible, vivante, humaine*, Paris, Debresse, 1939, dont la deuxième partie intègre des citations des poèmes de Marcel Sauvage, et du manifeste du vitalisme.

² Marcel Sauvage, *Premier Manifeste vitaliste*, Paris, R. Debresse, 1939, p. 10.

³ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, op. cit., p. 149 et p. 150.

⁴ Cité par Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle*, op. cit., p. 101. Peut-être Aragon se souvient-il de cette remarque quand il fait dire à la statue du *Paysan de Paris* (op. cit., p. 190) : « J'en rirais, si le bronze aimait à se plier dans le sens transversal ».

⁵ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, op. cit., p. 67 et 78.

⁶ Marcel Sauvage, *Premier manifeste du vitalisme*, op. cit., p. 38 et p. 40.

s'emparant d'un de leurs objets de prédilection, qui les irritent et fascinent toute à la fois : les monuments. Par un patchwork d'allusions, Sauvage indique qu'il répond aux surréalistes et qu'il entretient un rapport de cannibalisme à leurs œuvres fondatrices. Ainsi par exemple, quand le narrateur ausculte la statue de François Coppée, le lecteur reconnaît facilement une scène du *Poète Assassiné* d'Apollinaire (1916). *Charlemagne* fait office de chef suprême de l'armée des statues chez Sauvage. Il apparaissait dans un texte surréaliste plus obscur, *La Maison hantée* d'Alberto Savinio (1920), où il quittait Notre Dame pour annoncer la mort peu héroïque d'un personnage tué dans les tranchées¹. Sauvage revisite encore Desnos qui fait en 1930 la proposition euphorique suivante :

Qui sait si le ballon de bronze de la porte des Ternes ne prendra pas son essor formidable, à l'aube, dans un ciel consterné ? Ecoutez. Les amarres chantent, les pigeons de métal roucoulent, des vivats sortent des gorges de bronze avec un retentissement de tocsin².

De cette suggestion, Sauvage fait le début même de son roman, mais il marque son pouvoir en transformant le bronze en pierre et en changeant le nom de la place :

Tout le monde observait une chose incroyable : sur la place Galliéni, le ballon de pierre du monument des aéronautes de 1870-1871 avait rompu les amarres et montait doucement, en se dandinant, au dessus de la foule, de l'embouteillage et des maisons ?
Deux tonnes de pierre, comme un ballon d'enfant, dans le ciel de Paris³.

Ce détournement de Desnos se fait sous le signe des énergies l'enfantin. De fait, le collage de Constantinesco montrant l'envolée de ce ballon de pierre (fig.2) évoque irrésistiblement au lecteur le frontispice de *Cinq semaines en ballon* de Jules Verne (1863). Toutefois, il ne s'agit là que d'allusions anecdotiques. C'est surtout avec Aragon et Breton que Sauvage ferraille. Un jeu d'épigraphes place explicitement le roman sous le signe d'Aragon, et aiguille alors le lecteur vers la terrible prédiction du *Paysan de Paris* (1926) :

Et que deviendra l'humanité au jour prochain où le peuple des statues sera devenu si abondant dans les villes et les campagnes, qu'à peine l'on pourra circuler dans les rues de socles, à travers des champs d'attitudes. Perspective étouffante. Alors dans ce cimetière de l'imagination, il connaîtra la puissance divine imprudent suscitateur d'entités, malheureuse proie de la disproportion et du rêve. C'est de la statuomanie qu'elle périra, l'humanité. Grands symboles particuliers exerçant leur pouvoir sur le monde, elles mangeront vos cheveux, passants, les statues⁴.

Ces quelques lignes où prolifèrent des monuments anthropophages engendrent en 1932 un roman tout entier. Chez Aragon comme chez Sauvage, la menace provient en effet de la quantité. Sauvage actualise la prédiction menaçante du surréaliste et il met au présent ce que son prédécesseur énonçait au futur : dans *La Fin de Paris*, l'humanité périt bel et bien de la statuomanie sous les yeux *stupéfaits* du lecteur. Les terribles monuments qui écrasent de leur

¹ Alberto Savinio, *La Casa ispirata* [1920, en feuilleton, puis 1925]. Traduction française : *La Maison hantée*, trad. Jean-Marie Laclavetine, Fayard, 1988, p. 164-165.

² Robert Desnos, « Pygmalion et le sphinx », *Œuvres, op. cit.*, p. 466. Simon Baker suggère ce rapprochement entre Desnos et Sauvage dans *Surrealism, History and Revolution, op. cit.*, p. 208.

³ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris, op. cit.*, p. 12.

⁴ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris, op. cit.*, p. 187.

puissance spectateur et lecteur se comportent comme le « stupéfiant *image*¹ », notion dont Aragon esquisse les contours dans le *Paysan* et dont Sauvage semble faire ici une lecture littérale. Le journaliste romancier confère aux monuments leur pleine valeur d'« image » concrète, possédant à la fois les pouvoirs du réel et du merveilleux, et les laisse errer, terribles, secrétant un « ferment mortel² », accomplissant leurs « ravage[s] splendide[s] », telles de vraies « machines à chavirer l'esprit³ ». Les monuments, dont l'abus se révèle particulièrement dangereux pour l'humanité, constituent bel et bien, tel un « stupéfiant », une substance (narcotique ou euphorisante) à effet toxique. Ils étourdissent et paralysent, médusent ceux qui les contemplant, les laissant interdits. Le roman tout entier déploie alors, comme l'exigeait Aragon, « la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses⁴ ». Les monuments animés, révoltés, « à chaque coup vous force[nt] à réviser tout l'univers⁵ », et menacent d'anéantir ce dernier⁶. Aragon écrira encore dans le *Traité du style* : « La poésie est par essence orageuse, et chaque image doit produire un cataclysme. Il faut que ça brûle !⁷ ». Sauvage rappelle que l'image ne doit pas se comprendre seulement au sens poétique. Les monuments constituent des images à part entière – les statues ne portaient-elles pas le nom d'*ymages* au Moyen-Âge – et comme telles, elles déchaînent « orages mentaux⁸ », incendies et cataclysmes destructeurs.

Pour mener à bien cette entreprise de stupéfaction et de dévastation par le biais de la sculpture, le journaliste va jusqu'à reprendre *Nadja*⁹. Non seulement il prolonge les épisodes où Breton explore son « insupportable malaise » ou son attirance face aux statues rencontrées dans les rues¹⁰, mais surtout, il dérobe à *Nadja* la formule d'un récit où surgissent des photographies, dispositif hérité selon Daniel Grojnowski du *Bruges la Morte* de Rodenbach

¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 82. Le « discours de l'imagination » forme dans l'œuvre une sorte de pendant au « discours de la statue ». Le surréalisme « est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image », écrit Aragon. Voir à ce propos de cette formule célèbre et difficile Alain Trouvé, « Des *Paradis artificiels* au «stupéfiant image» : Baudelaire au miroir aragonien », dans Édouard Béguin et Suzanne Ravis (dir.), *L'Atelier d'un écrivain, le XIXe siècle d'Aragon*, Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 179-194 et l'introduction de Soraya Le Corsu, *L'Image surréaliste dans l'œuvre de Jean Cocteau*, Connaissances et Savoirs, 2005.

² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 83 : « Et il y a pour chaque homme à trouver une image qui anéantit tout l'univers ».

⁷ Louis Aragon, *Traité du style* [1928], Gallimard, « L'imaginaire », 1980, p. 140.

⁸ Victor Hugo voyait déjà dans les monuments animés de Paris les suscitateurs d'un « orage mental » semant la folie. Victor Hugo, « Les Statues », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 1380-1381.

⁹ Daniel Grojnowski, dans *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories*, José Corti, 2002, p. 147, considère que *Nadja* est un texte sans postérité. Il semble pourtant que *La Fin de Paris* d'une part, et que d'autre part *Rue Gît-le-Cœur* de Vítězslav Nezval (1936) démentent cette affirmation. Toutefois, il est vrai que le texte tchèque parut sans illustration photographique dans l'édition originale.

¹⁰ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 26 : « à Paris la statue d'Etienne Dolet, place Maubert, m'a toujours tout ensemble attiré et causé un insupportable malaise ».

(1892) et qualifiée par ce critique de « récit-photo¹ ». *Nadja* ne présente que peu de planches montrant des monuments à proprement parler : Jean-Jacques Rousseau devant l'Hôtel des grands hommes, et Étienne Dolet sur la place Maubert, auxquels on peut à la rigueur adjoindre la porte Saint-Denis². Breton souligne dans le texte même son désir de donner des images photographiques selon l'angle spécial sous lequel il avait considéré les lieux dont il parle. Il admet cependant qu'il a échoué en partie car « les lieux se défendent contre son entreprise » : « de sorte que la partie illustrée de *Nadja* fût, à mon gré, insuffisante³ ». Les planches de Constantinesco témoignent peut-être du désir de dépasser leur modèle, et de réussir là où Breton pense avoir rencontré un échec. Le mystérieux illustrateur joute avec Boiffard, qui entretemps était devenu l'un des photographes de *Documents* de Bataille (c'est lui qui, tel un spécialiste des monuments, illustre notamment en 1930 l'article de Desnos « Pygmalion et le sphinx », fig.6). Constantinesco propose des planches plus nombreuses que Boiffard, et recourt à des cadrages rapprochés, en contreplongée, accentuant la force dominante des monuments. Il tente de les saisir au plus près de leur énigme, comme le prouve une image où l'on voit le narrateur, l'oreille collée à un socle pour l'ausculter. La vue ne suffit pas à saisir le mystère des monuments, il faut y joindre l'ouïe.

Les photomontages en question, accompagnés chacun d'une légende citant le roman, reprennent le dispositif de *Nadja*, lui-même inspiré des récits populaires, livres policiers et petits livres érotiques sans orthographe chers à Rimbaud⁴. Un lecteur des années 1920 et 1930 reconnaît immédiatement la formule visuelle de ce dernier genre déconsidéré, et dont les images exercent pourtant un véritable pouvoir sur les corps de ceux qui les contemplent⁵. Parler de force, en ce qui concerne les images érotiques, n'a de rien de figuré, et c'est peut-être, par analogie, à cette même puissance de sidération qu'aspirent Sauvage et Constantinesco. Sauvage, contrairement à Breton et aux auteurs de récits érotiques ou sensationnels, n'indique pas la page à laquelle se réfère l'illustration. Il laisse son lecteur rechercher le texte exact et s'étonner de trouver de légères différences. Les collages de Constantinesco montrent bel et bien quelques épisodes importants de l'intrigue mais il n'y a pas toujours exacte concordance entre récit et photographies. Ils prolongent le texte, par de minuscules décalages, en dévoilent l'insoupçonné niché entre les mots, brochant sur les

¹ Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, op. cit., p. 93.

² Ces photographies étaient l'œuvre de Jacques-André Boiffard, dont Breton avait déclaré en 1924 dans *Le Manifeste du surréalisme* qu'il avait fait « acte de surréalisme absolu », pour l'exclure cependant du groupe peu après la publication de *Nadja* en 1928. Dans l'édition revue et corrigée de 1964, les photographies seraient pour la plupart créditées, contrairement à l'édition originale. La planche de Boiffard montrant *Étienne Dolet* sur la place Maubert serait alors remplacée par une image au cadrage beaucoup plus rapproché, extraite de la collection de George Sirot. Une nouvelle planche, œuvre d'André Bouin, montrant le buste de Becque par Rodin, place Villiers, serait ajoutée. Désormais, les planches montrant des monuments proposeraient donc un parcours à travers l'œuvre, dont le « point de départ » (p. 23) est *Jean-Jacques Rousseau*, de dos, devant l'Hôtel des grands hommes, pour parvenir à un Becque hiératique, vu de très près et de face, en contre-plongée. On se rapproche de plus en plus du monument pour tenter de saisir son aura mystérieuse.

³ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 175.

⁴ Daniel Grojnowski, op. cit., p. 121-145. Il cite en particulier la collection 'Excelsior' des éditions Nilsson.

⁵ Voir David Freedberg, *The Power of Images*, op. cit., p. 1.

silences. Malgré leurs légendes, ces collages ne sont donc pas des illustrations à proprement parler. Peut-être serait-il plus judicieux de considérer *La Fin de Paris* comme un « iconotexte », selon le terme inventé par Michael Nerlich, et dont Alain Montandon propose de faire un usage élargi. L'iconotexte, par opposition au texte illustré, est une « unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative¹ ». Ce qui différencie l'iconotexte du texte illustré, c'est la tension dynamique et coruscante, la déstabilisation réciproque du texte et de l'image, le dialogue poétique qui jaillit entre deux états du voir, entre texte lu et images regardées. Les images de Constantinesco, créant des statues impossibles, sont des surprises qui mettent en émoi ceux qui les regardent. Ainsi, alors que Sauvage évoque à plusieurs pages de distance les statues de Musset et de Baudin, Constantinesco choisit de créer une nouvelle statue en réunissant ces derniers sur un même socle (fig.3). Toutefois, ces deux statues sont disjointes : l'une est de marbre blanc, l'autre de bronze sombre, et elles n'ont pas été photographiées exactement sous le même angle, aussi le regard se déconcerte-t-il devant cette sculpture à la perspective incongrue. La légende affirme « Les hauts-de-forme de Musset et de Baudin tombèrent... » tandis que l'image montre les chapeaux fermement agrippés dans les poings des statues : battement infime entre l'image et le texte, errance suggérée par les points de suspension qui ouvrent au rêve les citations-légendes. Avec la planche 9 montrant Déroulède (fig.4), Constantinesco affirme sa liberté créatrice. L'effigie de marbre évoquée par Sauvage lève le poing et crie « En avant ! ». Or c'est le titre du plus célèbre des poèmes de Déroulède, inscrit sur le socle de la statue de Landowski : la statue ne peut parler qu'avec les mots de son piédestal. Le collage de Constantinesco flanque le vieillard barbu de deux silhouettes féminines, mannequins revêtus de gaines satinées et de porte-jarretelles, sans doute découpés dans un catalogue de grand magasin. Ces personnages forment une étrange triade, la lourde cape minérale de Déroulède contrastant avec la chair dénudée des mannequins, lesquels semblent se moquer du patriote dépravé. L'un de ces mannequins a la peau blanche, l'autre, la peau noire. Se pourrait-il qu'il s'agisse d'un hommage à Joséphine Baker, pour laquelle Sauvage éprouvait une immense admiration ? Pourtant, Joséphine Baker était connue pour avoir libéré la femme de ses corsets et ici une gaine entrave le corps érotisé². Ces mannequins énigmatiques laissent le lecteur rêveur.

Tout autant que le surréalisme, c'est le journalisme qui procure à Sauvage le modèle de l'image stupéfiante. Sauvage s'amuse constamment dans le récit du modèle de la page de journal composée d'articles et de photographies. Ainsi, après l'envol du ballon de la place Galliéni, *Le Nouvel Intran* donne « en première page, à droite, une photo du monument des aéronautes de 1870-1871, "avant" et, à gauche, en pendant, une photo "après", c'est-à-dire

¹ Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinnassamy », dans *Iconotexte*, éd. Alain Montandon, Paris, Ophrys, 1990, p. 255-302, p. 268.

² Merci à Édouard Rolland pour cette remarque sur le refus du corset par Joséphine Baker.

sans ballon¹ ». Constantinesco quant à lui offre la version “pendant” et révèle le ballon survolant la Tour Eiffel (fig.2). Il bat les photo-reporteurs du récit sur leur propre terrain avec un collage plus sensationnel, dont le mouvement s’oppose au statisme des photographies journalistiques. Pour Sauvage et Constantinesco, il s’agit de jouer à montrer l’impossible comme s’il était réel. En effet, insérée dans un article de journal, la photographie apporte la preuve de la véracité du récit et l’ancre dans un référent. Ici l’effet de réel entre en conflagration avec l’extravagance du récit et l’artificialité des images. Si Constantinesco enracine au sol par de fortes ombres portées les statues descendues de leur socle, les contours des statues gardent quelque chose de découpé dans le papier. Les coups de ciseaux ne se dissimulent pas, les photographies de Constantinesco sont des collages truqués qui exhibent leurs subterfuges. Elles ne donnent plus à voir le réel mais l’imaginaire et le fictif. Et le lecteur doit jouer à y croire, comme un enfant croit à son livre d’images.

Sauvage s’écarte résolument des modèles romanesques et poétiques du XIX^e siècle quand il refuse de décrire les statues car, dit-il, ce serait « trop long² ». Quant à savoir comment l’animation des statues survient, Sauvage déclare : « il aurait fallut être là pour le savoir, et je n’y étais pas, et les passants, qui pouvaient être témoins, avaient fui³ ». Il ajoute nonchalamment : « qu’on m’épargne une description : le tableau peut se faire de lui-même avec quelques touches, dans la pensée du lecteur⁴ ». Ailleurs, il s’inquiète : « Ces bavardages de statues, choisis parmi les documents les plus authentiques, peuvent paraître ralentir l’action du récit⁵ ». En prisant ainsi la rapidité, Sauvage affirme qu’il écrit en journaliste. Il n’y a pas de tentative du texte pour rendre dans sa longueur, de manière exhaustive, la perception visuelle, afin d’y substituer les mots. Ici, nulle *ekphrasis*, nul moment où le texte rivaliserait avec l’image pour recomposer le champ du visible. Chez Marcel Sauvage, la mise en mots du visible passe par une mise en récit. Il propose des épisodes-vignettes se succédant promptement, où l’action est toujours substituée à la description :

Rue de Rivoli, la façade du Louvre s’animait. Les généraux en pierre piétinaient dans leurs niches. [...] [C]’étaient Masséna, Lannes, Soult et Kléber [...] La Fayette et Poniatowski [...] qui sortaient de leur immortalité, de l’Histoire et de la légende, pour entrer à nouveau dans la bataille et se tailler, parmi les hommes, une nouvelle part de gloire. [...] À l’Hôtel de Ville, les cent trente-six statues de la façade descendaient en vitesse au long des gouttières, comme des cambrioleurs surpris par l’orage⁶.

Et de même, une saynète consacrée aux monuments commémorant la Révolution française, repose sur la prolifération des verbes d’action :

Square Monge, Voltaire s’était levé de son fauteuil et, de ses mains décharnées, pêchait des hommes qui se débattaient inutilement comme des guignols : il les étranglait puis les rejetait, tels des poulets trémulant, avec ce sourire sardonique si contraire à celui de la Joconde.

¹ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, *op. cit.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 56 et 58.

³ *Ibid.*, p. 55-56.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁶ *Ibid.*, p. 55 et 60.

Boulevard Saint-Germain, Danton pétrissait les crânes à portée de son bras. Les os craquaient comme des coquilles d'œufs dans sa poigne de bronze. Ailleurs, Camille Desmoulins, à coups de chaise¹.

Chaque détail visuel, du sourire et du fauteuil de Voltaire, à la chaise de Desmoulins, en passant par le bras tendu de Danton, correspond bien à la réalité référentielle chez ces monuments. Toutefois Sauvage ne mentionne ces détails que dans la mesure où il peut les détourner vers l'action principale du combat. Le récit ne fait que réverbérer la surprise de l'image. La force stupéfiante de celle-ci l'emporte et prime sur tout le reste. La peur du monument nourrit l'émerveillement, elle donne des frissons de plaisir.

3. Une torsade de mythes : Don Juan et la Vénus d'Ille

Les fables statuophobiques, pour nourrir la fascination, s'appuient sur les grands mythes de la sculpture, qu'elles tressent ensemble à la manière de torsades². Marcel Sauvage énumère vaillamment toutes les statues animées que la tradition et la littérature ont retenues. Il n'a garde d'oublier *La Vénus d'Ille* (1837), à laquelle il a consacré dix ans auparavant un « poème en prose », intitulé « 1830 » :

Un homme qui était marié possédait dans un coin de jardin une statue de bronze.

Un jour qu'il avait lu Victor Hugo, il passa son anneau d'or au doigt de la statue, (qui ferma la main) et il ne put reprendre son alliance et il aima d'un tel amour la statue de bronze qu'enfin sa femme se tua...

C'est à ce moment-là que s'ouvrit le poing de métal et que l'anneau tomba³.

De manière quelque peu déconcertante, Sauvage fait converger Mérimée et Victor Hugo. Il importer ainsi dans un texte qu'il choisit de nommer « poème » la matière de la nouvelle fantastique par excellence, *La Vénus d'Ille*. Récits et poésie sont chez lui presque interchangeables et cette instabilité travaille *La Fin de Paris*, où il se montre maître dans l'art du brouillage entre les genres. Peut-être parce qu'il a déjà accompli son œuvre de réappropriation du conte de Mérimée, Sauvage néglige toutefois la Vénus au profit du Commandeur, sous le signe duquel le premier chapitre s'achève. Le monument du Chevalier de la Barre, en qui d'aucun aurait pu voir une figure historique de « Don Juan athée⁴ » devient statue Commandeur (chapitre V, fig.16) :

Le cavalier de la Barre, nu à son poteau de supplice – de nouveau érigé ici après un congé que lui avait donné l'église paroissiale, le chevalier de la Barre souriait.

En vérité, ses lèvres, habituellement tordues par la torture et le feu, souriaient.

– Chevalier, criai-je... [...]

¹ *Ibid.*, p. 62.

² Pour décrire le principe selon lequel des mythes entrent en fusion à partir d'un élément commun, Anne Geisler-Szmulewicz parle de « coalescence ». Ainsi, le XIX^e siècle amalgame-t-il volontiers par exemple le mythe de Pygmalion à celui de la Méduse, quand bien même ces récits semblent s'opposer. Voir Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*, *op. cit.*

³ Marcel Sauvage, « 1830 », *Le Chirurgien des roses*, Anvers, Ça ira, 1922, p. 41. Le texte du « poème en prose » est ici donné en entier. La Vénus d'Ille est mentionnée dans *La Fin de Paris* p. 46, avec d'autres nombreuses références, sans que le Commandeur soit alors nommé.

⁴ Selon l'expression de Victor Hugo « Les Statues », *op. cit.*, p. 1380.

CHAPITRE VI

J'étais seul maintenant, au-dessus de Paris, dans la nuit de mai, toute frissonnante.

Immense parterre de la capitale.

Paris dormait dans le clair-obscur du ciel et des lampadaires électriques. Penché sur lui, je perçus, au creux de son sommeil, le même murmure que j'avais entendu aux abords des jardins du Luxembourg, un frémissement métallique, un grelottement de pierre. C'était comme un flux et reflux de clochettes au loin, de sonneries mystérieuses, aigües ou mates. Il me sembla entendre, prononcés d'une voix d'outre-tombe, une voix blanche, très faible, des noms de morts célèbres : Pasteur, Charcot, Moncey, Sedaine, Berlioz, Bailly...

Je me retournai brusquement.

Le Sacré-Cœur de Montmartre m'écrasait de toute sa blancheur d'apparition. Quelqu'un riait dans mon dos... le Chevalier de la Barre, tordu, non plus par le souvenir du feu, mais par le rire, un rire insensé, ce rire infernal du Commandeur, dans l'histoire de Don Juan.

Je me retournai sur le panorama de la ville, tapis sans limites à petits points de lumières, noué, dans la brume, de carrefours de lueurs et de rumeurs.

Le murmure étrange avait grandi ; C'était, maintenant, la marée sonore d'un immense rire, d'un rire inhumain, profond, venu des profondeurs des squares, un rire de bronze et de marbre, de granit, un rire... Tout à coup, je compris : les statues de Paris, toutes les statues de Paris, riaient en sourdine, en cadence, irrésistiblement. Certaines, d'un rire amer et méchant. Mais la plupart – qu'on me passe le terme – ne riaient pas, elles rigolaient¹.

Soudain, les profondeurs urbaines, que le narrateur surplombe, révèlent leur malveillance fondamentale envers l'homme. Cette scène creuse le sourire étrange du Chevalier pour le transformer en rire se propageant à travers la ville tout entière. C'est le rire des méchants de cinéma qui résonnent ici, rire infernal et rigolard de la statue qui s'apprête à tuer l'homme. Et pourtant derrière le rire franc de celui qui s'amuse avec la littérature, sourd l'angoisse et l'inquiétude existentielle. Sauvage démultiplie, diffuse le mythe de Don Juan qui envahit alors le quotidien : à chaque instant, devant chaque monument, l'homme se trouve tel le pêcheur face au Commandeur.

La statuophobie consiste à faire de chaque monument un Commandeur prêt à entraîner l'homme aux Enfers. La rencontre avec le monument retrouve ici son plein sens étymologique d'affrontement, de confrontation et de combat singulier, où le regardeur risque sa vie et son âme. Peut-être Marcel Sauvage comme le personnage du poème en prose « 1830 » a-t-il lui aussi trop lu Victor Hugo, chez qui affleure de page en page la référence à Don Juan et son Commandeur². Il semble que les fables statuophobiques aient incubé chez Hugo, qui voit dans chaque rencontre avec un monument « quelque chose du combat de Don Juan et de la statue », ainsi qu'il l'énonce dans *Notre Dame de Paris* lors d'un épisode où Phœbus souille la statue du Cardinal Bertrand. Aussitôt, une autre statue semble sortir de l'ombre pour venger la première :

En débouchant ainsi dans la rue Saint-André-des-Arcs, le capitaine Phœbus s'aperçut que quelqu'un le suivait. Il vit, en détournant par hasard les yeux, une espèce d'ombre qui rampait derrière lui le long des murs. Il s'arrêta, elle s'arrêta. Il se remit en marche, l'ombre se remit en marche. [...] La rue était tout à fait déserte. Au moment où il renouait nonchalamment ses aiguillettes, le nez au vent, il vit l'ombre qui s'approchait de lui à pas lents, si lents, qu'il eut tout le temps d'observer que cette ombre avait un manteau et un chapeau. Arrivée près de lui,

¹ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, op. cit., p. 27.

² Voir notamment *Le Rhin* où, à propos de l'effigie mortuaire du duc Bertholdus, « géant de pierre à long corsage, adossé au mur, debout sur le pavé, sculpté dans la manière sinistre du douzième siècle, qui regarde les passants d'un air formidable », Hugo s'écrie : « Ce serait un effrayant commandeur. Je ne me soucierais pas de l'entendre monter un soir mon escalier ». *Le Rhin*, op. cit., lettre XXXI, p. 327.

CHAPITRE VI

elle s'arrêta et demeura plus immobile que la statue du cardinal Bertrand. Cependant elle attachait sur Phœbus deux yeux fixes pleins de cette lumière vague qui sort de la nuit de la prunelle d'un chat.

Le capitaine était brave et serait fort peu soucie d'un larron l'estoc au poing. Mais cette statue qui marchait, cet homme pétrifié le glacèrent. [...] La main de l'ombre sortit de dessus son manteau et s'abattit sur le bras de Phœbus avec la pesanteur d'une serre d'aigle. En même temps l'ombre parla : – Capitaine Phœbus de Châteaupers ! [...]

– Capitaine Phœbus de Châteaupers, tu mens!

Qui eût pu voir en ce moment le visage enflammé du capitaine, le bond qu'il fit en arrière, si violent qu'il se dégagea de la tenaille qui l'avait saisi, la fière mine dont il jeta sa main à la garde de son épée, et devant cette colère la morne immobilité de l'homme au manteau, qui eût vu cela eût été effrayé. C'était quelque chose du combat de don Juan et de la statue¹.

La référence à Don Juan, clairement nommée ici par le narrateur, n'est significative que pour des lecteurs du XIX^e siècle. Les personnages d'une intrigue se déroulant en 1482 ne sauraient quant à eux reconnaître ici le Commandeur. Et pourtant tout comme dans l'opéra de Mozart où la statue crie « Don Giovanni, Don Giovanni », l'ombre appelle solennellement Phœbus, dont le nom résonne à travers la nuit. Cette statue mouvante, qui n'est autre en réalité que Frolo, tente elle aussi d'exhorter le libertin au repentir. La parenté entre les deux scènes se renforce dans la mesure où Phœbus s'apprête ici à aller séduire Esméralda.

Si Victor Stoichita parle d'un « effet Pygmalion² », Hugo quant à lui laisse irradier de toute statue un « effet Commandeur ». Une trajectoire se dessine, depuis *Notre-Dame de Paris* (1831) jusqu'au poème *La Révolution* où la statue est décrite comme une « Larve dont le regard sans pâlir soutenu / Fait toute la grandeur de don Juan athée !³ ». Une page des *Misérables* (1862) forme peut-être la clé de voûte de cet arc. Hugo y réinterprète puissamment le mythe du Commandeur dans la ville et lui confère une signification politique :

Quelques instants s'écoulèrent encore, puis un bruit de pas, mesuré, pesant, nombreux, se fit entendre distinctement du côté de Saint-Leu. Ce bruit, d'abord faible, puis précis, puis lourd et sonore, s'approchait lentement, sans halte, sans interruption, avec une continuité tranquille et terrible. On n'entendait rien que cela. C'était tout ensemble le silence et le bruit de la statue du commandeur, mais ce pas de pierre avait on ne sait quoi d'énorme et de multiple qui éveillait l'idée d'une foule en même temps que l'idée d'un spectre. On croyait entendre marcher l'effrayante statue Légion. Ce pas approcha ; il approcha encore, et s'arrêta. [...]

– Qui vive ?

En même temps on entendit le cliquetis des fusils qui s'abattent.

Enjolras répondit d'un accent vibrant et altier :

– Révolution française⁴.

Le Commandeur, sous un nouveau nom, celui de « l'effrayante statue Légion », se multiplie pour devenir un peuple, sommant tous les grands seigneurs méchants hommes de lui rendre des comptes. La statue, en qui se rassemble la multitude des gueux, s'apparente à la transcendance qui châtie les abus du pouvoir. La Révolution française, punition des aristocrates, s'assimile au châtement reçu par Don Juan. Ainsi, le mythe de Paris, mythe qui

¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 287-289. Hugo rend à la rue Saint-André-des-arts son nom médiéval.

² Victor Stoichita, *L'Effet pygmalion*, *op. cit.*

³ Victor Hugo, « Les Statues », *op. cit.*, p. 1380.

⁴ Victor Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 1155-1156.

est celui d'un soulèvement du peuple, contamine le mythe du Commandeur. *Lorenzaccio* de Musset, en 1833, proposait une première version de ce Commandeur tyrannicide : « Une statue qui descendrait de son piédestal pour marcher parmi les hommes sur la place publique serait peut-être semblable à ce que j'ai été le jour où j'ai commencé à vivre avec cette idée : il faut que je sois un Brutus¹ ». Le Commandeur, lorsqu'il gagne la ville, devient une figure de la vengeance politique. La littérature russe saura se souvenir de ce principe de transformation.

Sauvage ne retenait du Commandeur que son rire infernal. Victor Hugo quant à lui l'associe systématiquement à son « pas de pierre » résonnant tandis qu'il s'approche inexorablement dans *Les Misérables*, mêlant mystérieusement « le silence et le bruit ». Déjà chez Molière, Sganarelle s'écriait : « Ah ! Monsieur, c'est un spectre : je le reconnais au marcher » (Acte V, scène 5). En 1910, Alexandre Blok aura recours à un procédé semblable à celui de Hugo au moment d'évoquer à son tour les pas du Commandeur qui parcourt Saint-Petersbourg :

Шаги Командора

[...] Жизнь пуста, безумна и бездонна!
Выходи на битву, старый рок!
И в ответ - победно и влюбленно -
В снежной мгле поет рожок...

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Черный, тихий, как сова, мотор,
Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступает Командор...

Les Pas du Commandeur

[...] La vie est vide, folle, et insondable !
Viens ferrailer, ô vieux destin !
Mais en réponse – triomphante, enamourée –
La trompe sonne dans la brume.

Eclaboussant la nuit de feu, s'élance
Le moteur silencieux et noir, tel un hibou.
D'un pas silencieux, d'un pas pesant,
Le Commandeur entre dans la maison².

Par le truchement d'une « petite tragédie » de Pouchkine intitulée *Le Convive de pierre* (1830), Don Juan est assimilé au mythe national³, et le Commandeur devient une figure à part entière de la littérature russe, tranchant le destin du pays⁴. Le vers « Тихими, тяжелыми

¹ Brutus, assassin de César, est ici le symbole de toute liberté républicaine. Alfred de Musset, *Lorenzaccio* [1833] acte III, scène 3, *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 199. Musset écrit *Lorenzaccio* l'année même où Pouchkine rédigea *Le Cavalier de bronze* : 1830 est bien, comme le souligne Sauvage, la décennie des statues animées. La pièce multiplie les comparaisons entre Lorenzo et les statues de métal (notamment p. 203, où Philippe Strozzi prédit à Lorenzo : « tu redeviendras d'un métal aussi pur que les statues de bronze d'Harmodius et d'Aristogiton », et p. 250, où Lorenzo déclare, le meurtre accompli, : « je suis plus creux et plus vide qu'une statue de fer blanc »), cependant que Philippe Strozzi quant à lui appelle à « un tribunal d'hommes de marbre » pour juger le tyran (p. 196).

² Alexandre Blok, « Шаги Командора » [1910-1912], *Собрание сочинений*, t. II 1907-1921, *op. cit.*, p. 172. Traduction française : « Les Pas du Commandeur », *Châtiment*, Livre Troisième, [1910-1912], *Le Monde Terrible*, anthologie de poème rassemblés et traduits par Michel Léon, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 226-227. Il s'agit là des cinquième et sixième strophes d'un poème qui en compte dix, et qui est dédié à « W.A. Zorgenfrei ». Comme l'indique une note de Michel Léon, le traducteur de génie Wilhelm Alexandrovitch Zorgenfrei (1882-1938) est tombé dans l'oubli. Il donna notamment des versions en russe de Kleist et de Heine. Ne garder de son nom que ses initiales « W.A. » permet de tisser un lien de plus entre ces vers et Wolfgang Amadeus Mozart.

³ Voir Katia Goloubinova-Cennet, « Le Don Juan russe : mythe national, héros apprivoisé », dans Évelyne Enderlein et Tatiana Victoroff (dir.), *Pouchkine, poète de l'altérité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2012, p. 73-86.

⁴ Deux textes russes jouent de manière virtuose de ces commandeurs politiques. Dans le poème « Le Drapeau noir », d'Andreï Voznessenski, on lit ces vers laconiques, datant de la fin des années 1980 : « Commandeur démagogue, / le drapeau noir / entre dans ma demeure » *Boîte noire*, *op. cit.*, p. 129. Il s'agit là d'une variante

шагами », (« À pas silencieux, lourds ») frotte l'un à l'autre deux antonymes – sans tenter de les réconcilier dialectiquement. De cette conflagration simultanée des contraires jaillit le mystère d'un troisième terme demeurant innommé et innommable. Le travail sonore du vers laisse entendre la nature paradoxale de ce pas, par l'amuïssement des chuintantes (же et ша) simultanément contredit par la triple reprise du son [mi] en homéotéleute. Même lorsque la statue se met en marche, il faut laisser à son geste son mystère et son effroi et lui conserver l'immobile. Chez Hugo, c'est avant tout la « lenteur » qui permet d'inscrire le fixe dans le mouvant, marquant la différence entre l'attitude de la statue et celui du corps de chair. Déjà dans l'épisode de *Notre Dame de Paris*, l'ombre s'approche de Phœbus « à pas lents, si lents ». Cette même lenteur essentielle revient systématiquement quand il s'agit de décrire dans *Révolution* « le pas mesuré d[es] passant[s] formidable[s]¹ » que sont les monuments animés, dès le tout premier mouvement décomposé en frissons et tressaillements (« La statue à pas lents du socle descendit² »), jusqu'au long cheminement « du même pas vertigineux et lent³ » menant à la guillotine. Henri IV le « Marcheur terrible⁴ » se meut « Lent et grave⁵ » dans la ville, et Hugo demande « Qui donc a vu rôder lentement des statues ?⁶ » comme si, une fois accompli ce travail d'élaboration imaginaire, la lenteur portait désormais à elle seule une charge d'effroi. La superposition du mouvement et de l'immobile se complète d'autres antithèses : « le pas de ces noirs arrivants / N'est ni le pas des morts ni le pas des vivants⁷ », il fascine en suggérant « toute la vie étrange et pâle de la mort⁸ ». La marche des monuments et des statues – cet *adynaton* – se dit par ces formules de chaos, conjurant l'impossible, se voulant incompréhensibles, rapprochant généralement deux antonymes pour les laisser se contredire l'un l'autre tout en fondant leur coexistence. Les vers de Hugo et de Blok proposent au lecteur un saut terrifiant hors de la rationalité.

Si les Commandeurs solennels de Hugo engendrent les Commandeurs rigolards et démultipliés de Sauvage, ceux-ci mènent à celui qu'invente Alberto Savinio. La gravité de Hugo et de Blok laisse définitivement place à l'humour, dans une mise en scène burlesque du

explicite sur les vers de Blok. La figure politique s'infiltré au plus intime de la maison. Dans « Octobre sur la Neva » [1918], Velimir Khlebnikov raconte quant à lui les événements du printemps 1917 : « Октябрь на Неве », *Творения, [Tvorenija]*, Sovjetskij pisatel, Moscou, 1986, p. 546. Traduction française par Jean-Claude Lanne dans *Nouvelles du Jeu et du monde, op. cit.*, p. 273-283. Khlebnikov et ses amis, s'étant autoproclamés présidents du Globe terrestre, envoient une lettre de menace à Kerenski de la part de la Statue du Commandeur : « Quelle est lourde l'étreinte de la dextre de pierre » (« Как тяжело пожатье каменной десницы »). *Don Juan* était alors joué au théâtre Marinski, et tous reconnaissaient Kerenski dans Don Juan. Le groupe inclinait la tête comme le Commandeur pour convier l'odieux Kerenski à son destin, qui prit la forme du croiseur *L'Aurore*, décrit comme un autre Commandeur : « L'« Aurore » se tenait silencieusement sur la Néva, en face du Palais [d'Hiver], et le long canon pointé sur l'édifice ressemblait à un regard en fonte, immobile ».

¹ Victor Hugo, « Les Statues », « Révolution », *op. cit.*, p. 1382.

² *Ibid.*, p. 1380.

³ Victor Hugo, « L'Arrivée », *Ibid.*, p. 1405.

⁴ Victor Hugo, « Les Statues », *Ibid.*, *op. cit.*, p. 1381.

⁵ *Ibid.*, p. 1383.

⁶ *Ibid.*, p. 1381.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibid.*, p. 1378. Cette formule concerne la statue en général, et non seulement son pas.

monument à Ovide en Commandeur, tandis que Savinio cherche les traces du poète latin à Sulmone, sa ville natale :

[Parmi les ruines de San Francesco della Scarpa] nous trouvons Ovide dans sa Seconde Vie, recouvert de la tunique doctorale, la mine grave et au coin de la bouche les rides de l'homme qui a beaucoup vécu, une capuche de pèlerin autour du cou, le pied gauche posé sur un livre. Et quand nous demandons à notre guide pourquoi Ovide mettait ainsi ses livres sous ses pieds, il nous répond qu'Ovide était si savant qu'il lisait « même avec ses pieds ».

Il fait nuit quand nous partons de Sulmona. La statue d'Ovide descend de son socle et nous suit à grand pas de bronze. Pour accélérer ses mouvements, le Poète saisit à deux mains sa toge et la retrousse jusqu'au-dessus de ses genoux. Publius Ovidius Naso ressemble ainsi aux petites dames de 1905, qui retroussaient leur jupe pour traverser les rues boueuses. [...]

La statue se rapproche rapidement. Mais ce n'est pas en vain que les films de gangsters sont passés sur nos écrans. Concezio éteint les phares et arrête l'auto sur une route transversale. Les pas de bronze nous arrivent dessus et puis s'éloignent du côté de Corfinio¹.

Le changement radical de tonalité se marque par la substitution de la vitesse à la lenteur solennelle de Hugo. La rencontre prend la forme d'une course poursuite entre une voiture et un monument. Le mythe qui ne dit désormais plus son nom, est réduit aux seuls pas de la statue. L'attention portée aux pieds d'Ovide, et jusqu'au nom même de l'église, « Saint-François du soulier », destinent le monument à se changer en une statue du Commandeur aux rapides « pas de bronze » – le texte y revient par deux fois en quelques lignes à peine. Le récit de cette rencontre, alors même que Savinio n'éprouve qu'enthousiasme pour Ovide et ses représentations, se transforme en fable statuophobique, où le monument poursuit les voyageurs avec une férocité joyeuse, la toge retroussée. Tout se passe comme si seule la statuophobie pouvait fournir le vocabulaire pour dire la manifestation du trop plein de *force* du monument, le convertissant alors nécessairement en élan agressif. Comme Marcel Sauvage, Savinio joue avec la statuophobie et s'en amuse. Dans cette scène passablement inattendue, l'humour jaillit de la confluence entre des références nobles (Ovide et *Don Juan*) et un genre mineur (le film noir de gangsters²), ainsi que de la transformation fugace d'Ovide en femme. La clé de cette métamorphose se trouve peut-être dans le sonnet « La Passante » de Baudelaire, car tout comme la mystérieuse femme en deuil, l'Ovide de bronze soulève et balance « le feston et l'ourlet » de sa toge, « agile et noble, avec sa jambe de statue ».

Le Commandeur de *Don Juan* est une terrifiante instance du bien qui agit comme le bras de Dieu. Les fables statuophobiques le rendent maléfique, comme le révèle l'écart séparant la statue de Mitys (préfiguration du Commandeur chez Aristote) et le bas relief

¹ Alberto Savinio, *C'est à toi que je parle*, *Clio*, op. cit., p. 268-269. À Sulmone, Savinio décrit deux monuments différents à la gloire d'Ovide. Il faut noter que l'auteur reviendra sur cette rencontre avec le monument d'Ovide dans une nouvelle, « Les Vraies Métamorphoses d'Ovide », qui daterait d'après Mandiargues de 1955. *Vie des Fantômes*, trad. par André Pieyre de Mandiargues, Bona de Pisis, Henri Parisot et l'Auteur, coll. « L'Âge d'or », Flammarion, 1965, p. 125-131. Ce texte, déjà en germe dans *Clio*, conte les apparitions et réincarnations du poète latin sous différentes formes après sa mort, en vertu de la force de survie de la poésie. C'est à un récit de la *survivance* d'Ovide que convie Savinio.

² Notons que Marcel Sauvage fait lui aussi référence au cinéma pour évoquer l'animation des statues : « Attraction unique, spectacle à réjouir ou à rendre fous les amateurs de films allemands, les Parisiens purent voir toutes les statues de Paris agiter leurs paupières dans un grincement interminable d'autobus freinés brusquement. » (*La Fin de Paris*, op. cit., p. 37).

commémorant à Venise Giustina Rossi (fig.7), tel que Savinio le décrit en 1939. Lorsqu'une statue – et plus exactement un monument – surgit sous la plume d'Aristote dans *La Poétique*, ce monument entre en mouvement pour tuer, par juste vengeance, un meurtrier inaccessible à la justice des hommes : « la statue de Mityts à Argos [...] tua l'homme coupable de la mort de Mityts, en s'abattant sur lui au moment où il assistait à une fête¹ ». Aristote ajoute immédiatement que « de pareils faits ne semblent pas l'effet du hasard ». La statue revient du monde des morts pour châtier les vivants, et laisse entrevoir la nature des enchaînements implacables de la fatalité au théâtre. Cette chute extraordinaire, comme apprêtée par le destin, survit ainsi des millénaires plus tard dans le vilain petit corps du monument à la vieille Giustina Rossi. À Venise, l'histoire de Mityts connaît alors la postérité sous une forme très simplifiée. La statue ne représente plus la victime, mais elle demeure celle qui tue. Le désir de donner une punition méritée se dévoie. La justice disparaît, le meurtre subsiste :

Sur le bambin qui insiste trop [pour avoir une glace] Giustina Rossi laissera tomber de cette mezzanine là-haut son mortier de pierre. [...]

La tête et les bras tendus hors de son rectangle de marbre rouillé Giustina Rossi est toujours sur le point de laisser tomber le mortier qu'elle tient entre ses mains, et que, vivante le 15 juin 1310, elle laissa tomber sur la tête de Baiamonte Tiepolo, alors que celui-ci [...] se dirigeait sur la Place pour occire le doge Pietro Gradenigo. [...] Dans le pavement de la Merceria, une petite pierre blanche, destinée d'habitude à marquer les événements heureux, indique le point précis où chut le mortier mortel. [...] A la fenêtre de la mezzanine, Giustina Rossi et son mortier sont revenus à leur place, comme par un truquage cinématographique les choses se recomposent, qui d'abord s'étaient décomposées. Pourquoi ricane-t-elle, la bouche édentée de Giustina Rossi et s'incurve-t-elle en forme de gondole entre le nez crochu et la mâchoire prognathe ?²

Savinio, face à ce monument, suspend sa signification historique. Il ne songe plus à la raison d'État justifiant le crime, mais ne retient que la laideur et le mal qui habitent le corps sculpté. Comme chez Sauvage, un rire cruel éclate. À la fenêtre, les mains de la vieille ont déjà lâché le mortier fatal, suspendu, dans l'air. Chaque passant est un mort en puissance. Les deux pierres, celle qui marque sur le sol la trace du meurtre accompli des siècles auparavant, et celle qui attend dans la main de la vieille criminelle, suggèrent la double temporalité dans laquelle se tiennent les monuments : leur passé se transforme en futur imminent. Il est déjà accompli et il tend vers son accomplissement, tout en ne pouvant jamais s'achever, mais devant sans cesse recommencer. Le monument de Mityts était l'instrument du bien. Un glissement irrévocable met Giustina au service du mal. Savinio nous apprend qu'il est des

¹ Aristote, *Poétique*, 1452 a 8, trad. J. Hardy, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 95-96. L'épisode se retrouve ensuite chez Plutarque, dans le chapitre « Pourquoi la justice diffère quelquefois la punition des maléfices » du *Traité XXXIX*. L'auteur explique qu'il vaut mieux que le châtiment vienne à son heure, sans précipitation et donne pour exemple la punition de « Mityts Argien, lequel ayant été tué en une émotion et sédition populaire, depuis en pleine assemblée du peuple, qui était sur la place pour voir jouer les jeux, une statue de bronze tomba sur le meurtrier qui l'avait tué, et le massacra ». Cité par Patrick Dandrey, « Le Commandeur de Molière : miracle ou mystification ? », dans Béatrice Didier et Gwenhaél Ponnau (dir.), *Cahiers de littérature générale*, « *Le Commandeur et Don Juan* », Nantes, Opéra éd., diff. SEDES, n° 1, 1994, p. 36.

² Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, [1944], Milan, Adelphi, 1984. Traduction française : *Ville, j'écoute ton cœur* [1944], trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, 1982, p. 34-35. Savinio compare ensuite le monument de Giustina Rossi à celui Gerolamo Fracastoro, érigée sur l'arc de la piazza dei Signori à Vérone, et qui tient dans sa main une boule de marbre à laisser choir sur le premier homme de bien qui passera.

monuments dont l'existence est entièrement vouée à tuer gratuitement les hommes, par pure méchanceté. Les corps sculptés qui parsèment nos villes sont autant des meurtres en attente. « Tel un crime, ou bien une statue¹ », dit Pierre Jean Jouve. Les deux vocables sont devenus synonymes.

Dans les fables statuophobiques, Le Commandeur devient maléfique par coalescence avec la Vénus d'Ille. Si les apparitions de celui-ci possèdent une force vive, travaillant toutes mythologies nationales, irriguée par l'énergie de l'opéra de Mozart, qui irradie à travers les frontières², il n'en va pas de même pour la Vénus d'Ille. Les maléfices de cette dernière demeurent essentiellement confinés à la littérature française³, à une exception près, celle de Henry James. L'Américain a en effet traduit le conte dans sa jeunesse⁴, puis il se l'est approprié et l'a transformé, transposé en Italie, sous le titre du *Dernier des Valerii*⁵ – texte pour lequel Marcel Brion (celui-là même qui était l'auteur de la nouvelle « Les Statues » en 1939) rédigea une préface en 1959⁶. Si toute rencontre avec un monument, même une rencontre heureuse, se transforme en affrontement, sous le signe de la confrontation avec le Commandeur, les fables de la statuophobie font aussi des monuments autant de Vénus d'Ille, et leur confèrent sa cruauté d'assassin. Le Commandeur et la Vénus deviennent des figures analogues, animées d'un même désir de meurtre, qu'ils entraînent les hommes en Enfer, ou qu'ils les étranglent impitoyablement. Colette les place côte à côte, sensible à leur ressemblance :

On cite peu de chefs d'œuvres maléfiques. Un petit nombre de portraits peints traînent des légendes confuses de nécromancie, de transmission occulte. Mais la patiente main qui tient la brosse, le pouce fougueux qui marque de son empreinte le pain d'argile sont purs. Molière invente la statue du Commandeur, Mérimée la Vénus d'Ille. Ce sont là de beaux contes. Leurs héros eussent-ils autrefois existé, je ne trouve rien à redire à ce qu'un Commandeur défunt et statufié, une fiancée divine et de bronze reviennent goûter la vie terrestre et manient les armes que les vivants prêtent aux morts : la vengeance et la mystification.

¹ Pierre Jean Jouve, « Trombes II », *Ode, op. cit.*, p. 17.

² Voir Béatrice Didier et Gwenhaël Ponnau (dir.), *Cahiers de Littérature générale*, « Le Commandeur et Don Juan », *op. cit.*

³ Le premier roman du fils de George Sand, Maurice Sand s'intitule, *Callirhoé* (éd. Claire Le Guillou, Limoges, Les ardents éditeurs, 2009). Ce roman, paru en 1863, étire sur quatre cent pages l'intrigue de la *Vénus d'Ille* en y ajoutant quelques bouffées de métempsychose. En remontant à la surface, la statue propulse ceux qui la découvrent dans l'univers des Gaulois.

⁴ Voir Henry James, *Notes of a Son and Brother, Autobiography*, éd. Frederick Dupee, New York, 1956, p. 292-295. Cet effort juvénile ne fut pas couronné de succès, et la traduction fut refusée. Un article de 1898 rapporte le choc que fit à James sa première lecture de *La Vénus d'Ille* : « Prosper Mérimée », *Literary Criticism* t. II, New York, Literary Classics of the United States, 1984, p. 565-575. Il semblerait que ce soit grâce à la traduction en français de Mérimée que James prit connaissance de *La Dame de pique* de Pouchkine, qui hante notamment sa propre nouvelle, *Les Papiers d'Aspern*. Voir Robert Reid et Joe Andrew, « Introduction », dans *Two Hundred Years of Pushkin*, t. III « Pushkin's Legacy », Amsterdam et New York, Rodopi, p. 11.

⁵ Henry James, *The Last of Valerii* [1874], *Complete Stories*, t. I « 1864-1874 », New York, Literary Classics of the United States, 1999, p.798-827. Traduction française : *Le Dernier des Valerii*, trad. Évelyne Labbé, *Nouvelles complètes*, t. I « 1864-1876 », édition citée, p. 901-931. Ce texte manifeste le désir de dépasser à la fois Mérimée et *Faune de marbre* de Hawthorne.

⁶ Marcel Brion, préface à Henry James, *Le Dernier des Valerii*, trad. Louise Service, Paris, Albin Michel, 1959.

CHAPITRE VI

Est-ce si terrible, l'aspect d'une statue qui s'anime, marche d'un grand pas ankylosé, entraînant dans ses plis de pierre la mousse du dernier hiver, les dépôts des pigeons ramiers et les fleurs égrainées par le marronnier rose ?¹

Le Commandeur et la Vénus d'Ille sont apparentés par leur pas, ainsi que Cocteau le rappelle lui aussi avec constance. Dans un projet de scénario adaptant *La Vénus d'Ille*, il propose notamment de filmer, lors de la nuit de noce fatale, chaque pas de bronze semant la dévastation (banc brisé, parquet, rideaux arrachés...) jusqu'au moment où la statue retourne sur son socle et ramène son pied sous sa draperie².

Le motif de la Vénus d'Ille en marche se ramifie à travers toute l'œuvre de Cocteau. On le retrouve ainsi au cœur du « Salut à Breker » (1942), où Cocteau s'égare à rendre un hommage enthousiaste au sculpteur allemand préféré d'Hitler : « Parce que, sous le clair de lune, véritable soleil des statues, j'imagine vos personnages arrivant une nuit de printemps, place de la Concorde, avec le pas terrible de la Vénus d'Isle (*sic*)³ ». Ce fourvoiement fut violemment reproché à Cocteau jusqu'à la fin de sa vie, et il dut répondre de ce texte, tant durant l'Occupation, qu'après la Libération. La lecture du « Salut à Breker » demeure épineuse et gênante pour les spécialistes du poète⁴. Le poète prétend y faire le choix de « l'inactualité », selon un mot qu'il brandit avec régularité dans son journal des années 1942-1945. Cocteau, porté par le désir d'affirmer ainsi sa liberté poétique en dépit de l'histoire, refuse de tenir compte des circonstances, si ténébreuses soient-elles. Il ne convoque alors pas la statue pour se confronter au réel, mais la mettre au service d'une écriture au mode inactuel, en déroulant les arabesques du mythe. Comme dans les scénarios statuophobiques, le pluriel joue pourtant dans le « Salut à Breker » un rôle capital : il y va d'une invasion dans la nuit,

¹ Colette, *Nudité* [1943], *Œuvres*, t. IV, éd. Claude Pichois et Alain Brunet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 416. *Nudité* a été rédigée à partir de deux articles, parus rétrospectivement en 1938 et 1939.

² Jean Cocteau, *Du cinématographe*, éd. André Bernard et Claude Gautéur, Paris, Pierre Belfond, 1973, p. 183. Cocteau transforme le conte de Mérimée pour l'apparier avec d'autres mythes. Le héros, poète sans le savoir, est nouvelle autre figure d'Orphée, dont il constitue un double, et les deux jeunes gens qui désirent se marier viennent de familles ennemies rappelant celles de Roméo et Juliette. La Vénus coctaliennne joue au jeu de mourre, au jeu du destin interrompu, tranché par les ciseaux et écrasé par la pierre. Cocteau fut l'auteur de plusieurs scénarios sur *La Vénus d'Ille*, dont l'un fut finalement tourné sous le titre de *La Couronne noire* par Luis Saslavsky (1951).

³ Texte paru le 23 mai 1942 en première page de la revue *Comœdia*, en lettres majuscules, et cité dans Jean Cocteau, *Journal, 1942-1945*, éd. Jean Touzot, Gallimard, 1989, p. 133. Arno Breker avait étudié la sculpture à Paris dans l'atelier de Maillol. Cocteau affirmant que le sculpteur allemand lui avait rendu service avant la guerre, il désire demeurer fidèle. Lorsqu'on lui demande de prononcer un discours à l'exposition Breker organisée à l'Orangerie en 1942, Cocteau commence par refuser, craignant que la sculpture ne soit médiocre. Puis, ébloui par l'œuvre de celui qu'il considère comme un nouveau Michel-Ange, Cocteau rédige après coup « Le Salut à Breker », alors, affirme-t-il qu'il n'a plus rien à y gagner, et en partie par provocation. Devant la colère que suscite ce texte, notamment chez Éluard, il s'interroge : « Comment Éluard ne sent-il pas que j'aime Breker et que mon courage consiste à écrire cet article en pure perte ? (Contre tous). Ne pas perdre une chance d'être fusillé. », *Ibid.*, p. 169.

⁴ Voir Jean Touzot, « Cocteau sous l'Occupation ou le journal d'un poète inactuel », dans Pierre Caizergues (éd.), *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 203-213. Touzot relève que Cocteau considère, dans son journal, le « Salut à Breker » comme une *felix culpa* : « Sans doute mon ange me protège-t-il en le faisant commettre des fautes qui me sauvent de l'action directe et du vertige de l'actualité », *Journal, 1942-1945*, *op. cit.*, p. 537. Touzot, qui sonde la « cécité », la « crédulité » et « l'immaturité politique » de Cocteau, fait part de ses interrogations et perplexités : « L'inactualité en temps de guerre, est-ce comme l'objection de conscience, un droit imprescriptible qu'il faille reconnaître au poète ? ».

menée par une armée sculptée. Sauvage, Brion et Savinio – qui écrit en 1939, signalant au passage qu’Ovide a été fondu dans le bronze des canons *allemands* – liaient intrinsèquement à la peur devant l’Histoire qui menace, le thème de la conquête de la ville par les statues. Au moment où Cocteau écrit, la catastrophe tant redoutée est avérée. Pourtant, le scénario qui ailleurs met en acte le mal provoque ici la rêverie exaltée. Le vocabulaire emprunté à la statuophobie ne sert pas à crier d’épouvante devant la présence allemande à Paris, mais à énoncer le ravissement devant la force vitale des œuvres du sculpteur. Cocteau, en faisant le choix de « l’inactuel », se refuse à comprendre l’horreur de son propre scénario. Il honore Breker « de la haute patrie des poètes, patrie où les patries n’existent pas, sauf dans la mesure où chacun y apporte le trésor du travail national. [...] Parce que vous rendez le droit de vivre aux statues mystérieuses de nos jardins publics¹ ». Il semble pourtant que le texte soit bel et bien rattrapé par l’Histoire : le lecteur entend le pas saccadé des statues envahissant la Place de la Concorde d’une toute autre oreille que Cocteau. La cohorte en marche porte le mal.

En revanche, l’horreur explicitement pointée sous les énigmes du poème *Léone*, écrit de 1942 à 1944, et publié en 1945. Le Paris de la guerre se fait « seuil coulisse de l’enfer² ». Les cadavres y jonchent le sol et le silence y a la forme du cri³. Une laisse, composée d’un vers unique, déclare pudiquement qu’« Il fallait éviter la ronce en fil de fer⁴ », laissant le lecteur libre d’ouvrir dans ces vers le souvenir des camps de concentration. Les images propres à la poésie de Cocteau renvoient dorénavant, de manière allusive, à l’Occupation, époque où se pétrissait un « pain de l’infortune », « pain de sang et de boue et de lune⁵ », et où « L’Histoire dessinait des croix sur les maisons⁶ », destinant à la mort leurs habitants. L’ambition de *Léone* excède cependant la question de l’angoisse face à l’histoire. Récit de rêve et récit en rêve, le long poème de plus de six cent vers esquisse le parcours difficile du poète. Ce dernier, suspendu entre éveil et sommeil, entre monde réel et invisible, entre quotidien et enfer, marche sur les traces d’une femme, entrevue en songe, et dont le texte suit minutieusement les pas. Chacune des cent vingt lisses s’attache à décrire, mêlant les mythes obsédants et les images récurrentes propres à Cocteau, la démarche étrange de cette femme, démarche qui apparaît ici comme un travail du rêve et de la mort planant sur Paris. Dès le quatrième vers un travail de comparaison entreprend de dessiner les pas de cette « Muse inquiétante⁷ » aux pattes de fauve. La laisse XXII déclare : « Ainsi marche la mort ainsi marche Antigone », laissant irradier le souvenir de l’« Hymne à la beauté » de Baudelaire (1860) : « Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu moques⁸ ». Sous la forme d’une torsade de mythes, dans une

¹ Jean Cocteau, « Salut à Breker », cité dans *Journal, 1942-1945, op. cit.*, p. 133.

² Jean Cocteau, *Léone, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 666.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 667.

⁶ *Ibid.*, p. 664.

⁷ Selon le titre d’un tableau de Giorgio de Chirico, *Les Muses inquiétantes*, datant de 1916 ou 1917.

⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 23.

constellation rassemblant non moins de quatre statues mouvantes, la laisse XXXV amplifie cette marche funèbre :

Ainsi dans Pompéi circulait Gradiva
 Dont le pied désinvolte évoque un peu Léone
 Ainsi caracolait sur l'eau le Coléone
 Ainsi le Commandeur ébranlait le terrain
 Ainsi la Vénus d'Ille et sa marche d'airain¹.

Tout comme dans quelques vers écartés de *Clair-obscur*², voici le Commandeur et la Vénus d'Ille rapprochés, pour devenir jumeaux. Tous deux portent le trépas, tandis que la Gradiva de Jensen porte l'amour³. Cette dernière qui remplace la figure trop attendue de Galatée, transforme Paris en une Pompéi pétrifiée par la mort. Comme dans les fables statuophobiques de ses prédécesseurs, Cocteau multiplie les dangereuses statues en mouvement, porteuses de mort. Par le truchement de la figure de Léone, elles déambulent et parcourent un Paris infernal. À ces statues fictives, Cocteau adjoint le puissant monument du Colleone de Verrocchio à Venise, celui-là même devant lequel Suarès s'extasiait. Le surgissement inattendu du Colleone s'accompagne d'un travail minutieux de ciselure sonore. Son nom, qui rime richement avec celui de Léone, se trouve comme disséminé dans ces vers auxquels la reprise en anaphore de « Ainsi » confère une dimension envoûtante. Ainsi, le phonème [ko] revient dans « **commandeur** », « **caracolait** », et se renverse en [ok] dans « évoque ». Il s'y tresse avec la consonne [v], laquelle apparaît dans « désinvolte », et dans « **volait** ». Des homéotéleutes donne à la syllabe [ɛ] une présence forte, à travers des verbes à l'imparfait : « ébranlait », « **volait** », « **circulait** » et « **caracolait** ». La gémellité accrue de ces deux derniers verbes (-culait et -colait), annoncent avec de menues variations, le nom de **Coléone**, condensé dans le groupe intermédiaire « l'eau le » ([lolə]). Ainsi les phonèmes rebondissent-ils, et se répètent-ils au rythme des pas, tandis que s'accomplissent sans cesse des glissements. Ce travail d'orfèvrerie reprend les métamorphoses qui sont à la racine même du rêve décrit par Cocteau.

¹ Jean Cocteau, *Léone*, op. cit., p. 670-671.

² Jean Cocteau, « Du mépris où je cours », En marge de *Clair-obscur*, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 927 : Du mépris où je cours le mal est dans mes veines

Un poison se mélange aux fleuves du sang bleu [...]

Il me faut écorcher d'une oreille subtile

La marche d'un poison sans goût et sans odeur

Le bronze de la Vénus d'Ille

Et le marbre du Commandeur.

³ Gradiva, « celle qui avance », est une jeune fille sculptée sur un délicat bas-relief. Le jeune archéologue Norbert Hanold, fasciné par son pied soulevé à angle droit quand au sol, en tombe éperdument amoureux, au point de confondre rêve et réalité. Voir le récit de Wilhelm Jensen, *Gradiva, ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresde, C Reisner, 1903. Traduction française : *Gradiva, fantaisie pompéienne*, trad. Jean Bellemin-Noël dans Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], trad. Paule Arhex et Rose-Marie Zeitlin, Gallimard, coll. « Folio essai », 1991. Ce récit enchanta non seulement Freud mais aussi les surréalistes qui ouvrirent en 1937 une galerie nommée « Gradiva ». André Breton écrivit à cette occasion un très beau texte, « Gradiva », *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 672-676. Notons aussi que la peinture de Masson et de Dali est hantée par quelques figures de Gradiva dans les années 1930 et qu'en 1986, Michel Leiris choisit d'intituler *Gradhiva* sa revue d'anthropologie.

4. Paris, Venise, Rome et Saint-Pétersbourg : le stéréoscope géographique de Cocteau

Si les fables statuophobiques semblent liées à Paris, Cocteau ouvre une nouvelle géographie, faite de passages entre les villes. *Léone* en nommant le Colleone, invente pour Venise un nouveau mythe du monument tueur en mouvement, mais en laisse le récit en suspens. Ce n'est que douze ans plus tard, en 1959, que Cocteau le raconte, dans un poème intitulé « Cavalier de Bronze ». La clause de ce poème suggère que la statue *étrangle* une chanteuse pour lui voler sa voix. Le Colleone devient alors une nouvelle Vénus d'Ille au masculin (transformation générique qui avait déjà lieu dans l'hommage à Breker), transportée dans une ville dont l'essence, selon Cocteau, se constitue de statues s'animant la nuit :

La nuit il faudrait surprendre les chevaux de bronze qui galopent sur les dalles et se délassent de vivre en l'air, les lions d'or qui changent de corniche, les saints qui marchent sur les eaux plates. Il faudrait surprendre les fantômes de la Duse et de Gabriele D'Annunzio se poursuivant parmi les charmilles de la Giudecca, avec l'escorte des admirables actrices du film muet qui couraient vers l'amour en mordant des roses¹.

Ce paysage nocturne et onirique se retrouve dans « Cavalier de bronze ». Il atteint à son paroxysme d'intensité dans le meurtre accompli par « l'illustre statue ». Venise et le Colleone assassin se confondent soudain :

Cavalier de bronze

À Fabrizio Clerici

Pareil à votre sourcil
 Au-dessus de l'œil se cabre
 Glorieusement un autre
 Arc funèbre ou gondole en deuil
 Qu'un Narcisse transporte
 Adroitement
 Nous en vîmes
 De Carpaccio ayant jambes
 De pétunia sur la pointe
 D'un loup de velours noir aux yeux vides
 Dames trempant leur main rêveuse
 Entre les tiges de fleurs mortes
 Dans un vase d'eau croupie
 Pendent tapis d'écarlate
 Or des franges
 Vers cette étrange
 Eau de marbre au pied des anges
 Tout le jour c'était pigeon vole
 Mais la nuit l'illustre statue
 Quitte son cheval et tue
 La cantatrice qui s'est tue².

¹ Jean Cocteau, Préface à Ferruccio Leiss, « L'Autre Face de Venise ou Venise la gaie » (1953), dans *Le Passé défini*, t. II « 1953 », éd. Pierre Chanel, Gallimard, 1985, p. 396.

² Jean Cocteau, « Le Cavalier de bronze », *Gondole des morts* [1959], *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 1000. Cocteau mentionne son poème plusieurs fois dans *Le Passé défini* (1958) sous le titre « Le Cavalier de bronze (Coleone) ou l'inverse ». Le poème est dédié à Fabrizio Clerici, peintre italien fortement influencé par le surréalisme, ami d'Alberto Savinio et de Giorgio De Chirico. Ses transformations des mythes classiques, comme dans *Le Minotaure accuse publiquement sa mère* (1955), et son travail sur les décors et les costumes d'opéra et de ballet ne pouvaient que prédisposer Cocteau favorablement à son égard.

Alors que les dix-sept premiers vers font affleurer une liste d'objets et d'éléments essentiels à Venise – les gondoles, les masques (loup de velours noir), l'eau qui stagne, l'or et l'écarlate, les pigeons de la place Saint Marc, la mort – l'absence de ponctuation et les nombreux enjambements rendent la syntaxe incompréhensible. La grammaire ne concorde pas avec le vers. La soudaine bifurcation de la fin, posant une équivalence entre la ville de jour et le monument de nuit, rétablit enfin une relative stabilité syntaxique. De la lecture de ce poème décrivant Venise émerge alors une unique certitude : la ville n'est autre chose qu'un geste qui porte la mort. « Cavalier de bronze » fait de Venise une nouvelle Saint-Pétersbourg pouchkinienne – Brodsky lui-même verra deux sœurs dans ces deux villes de canaux et de brume. Le titre du poème de Cocteau est en effet repris au grand poème de Saint-Pétersbourg, *Le Cavalier de bronze* de Pouchkine où le *Pierre le Grand* de Falconet s'anime et tue le pauvre petit Eugène. Idole de cuivre pour idole de cuivre. Chez Cocteau qui tresse les mythes jusqu'à les laisser se confondre, la Vénus d'Ille et le Cavalier de bronze ne font plus qu'un. Mérimée, qui fut lui-même traducteur de Pouchkine¹, semble n'avoir quant à lui éprouvé aucun intérêt pour *Le Cavalier de bronze* pour lequel il manifesta une cécité complète². C'est donc chez Cocteau, et à Venise, que Mérimée et le *Cavalier de bronze* connaissent enfin leur rendez-vous manqué un siècle plus tôt³.

Or le Cavalier vénitien de Cocteau se comporte de la même manière que le buste romain décrit dans un poème de 1927. La prolifération des statues, qui fonde la statuophobie, et qui chez Sauvage ou Brion prend corps à l'intérieur d'un seul texte narratif, surgit à l'échelle de l'œuvre complète de Cocteau. C'est de page en page, de poème en poème, sur

¹ Et réciproquement, Pouchkine traduisit en russe la *Guzla* de Mérimée en 1827. Voir Michel Cadot, « Mérimée ou la découverte de la littérature russe » dans Antonia Fonyi (dir), *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien*, Droz, 1999, p. 167-177, et, pour une reconstitution très minutieuse des travaux de Mérimée sur Pouchkine, voir l'introduction d'Henri Mongault à Prosper Mérimée, *Études de littérature russe*, t. I « Pouchkine et Lermontof », éd. Henri Mongault, Honoré Champion, 1931. Henri Mongault retrace aussi le rôle joué par Tourgueniev dans cet échange entre la France et la Russie.

² Ainsi Mérimée écrit-il avec désinvolture dans *ibid.*, p. 26 : « Je ne dirai rien de quelques poèmes, tels que *les Frères bandits*, *Mazepa*, *le Cavalier de bronze*, *la Fontaine de Bakhtchisarai*, ayant hâte d'arriver au plus important des ouvrages de Pouchkine, à celui qui seul pourrait nous donner une idée complète de son génie et en montrer les différentes transformations. C'est *Eugène Oniéghine* ». Mérimée médita son long article sur Pouchkine durant des années et le rédigea enfin en 1868.

³ Diaghilev, Stravinsky et Nijinski avaient initié Cocteau à la poésie de Pouchkine en 1913. C'est Cocteau qui dessina en 1937 le poète russe sur son lit de mort ornant l'affiche pour l'exposition parisienne du Centenaire de la mort de Pouchkine. Dans *Le Passé défini*, en juin 1954, Cocteau rend compte de sa lecture de l'énorme biographie de Pouchkine par Henri Troyat. Il note : « Pouchkine était un troubadour – un conteur arabe – le chanteur de charme idéal. Il ne s'est jamais douté de ce que c'était qu'un *poème*. Sauf ce que m'affirment certains Russes au sujet de quelques strophes du *Cavalier de bronze*, il n'en a jamais écrit un. Le bronze de Pouchkine n'est, disent-ils, ni bronze, ni airain, ni n'importe quel métal traduisible. Aucun mot de cet ensorceleur n'est traduisible. », *Le Passé défini*, t. III « 1954 », éd. Pierre Chanel, Gallimard, 1989, p. 153. Cette réflexion accompagne la rédaction d'un « Hommage à Pouchkine », méditation sur la mort du poète, dans *Clair Obscur* [1954], *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 911-912. Les notes de La Pléiade (p. 1774) signalent une strophe écartée de ce poème qui connut beaucoup de versions successives :

Tzar de métal Tzar Pierre et vous pavés de pierre
Éclaboussés de feu par des sabots d'airain
Un monstre écoute encore assourdi de tonnerre
Nocturne, un pas furtif, sauvage et souverain.

plusieurs décennies, que se constitue l'armée des statues tueuses, bustes, effigies en pied, ou cavaliers. Ces statues sont des étrangleuses, appariées à fois à la Vénus d'Ille et au Sphinx, qui peut lui-même surgir sous une forme sculptée, comme dans *Tour du monde en quatre-vingt jours*. Leurs victimes ressemblent à Jocaste ou à Isadora Duncan. Les meurtres commis constituent alors autant d'énigmes puisque les statues peuvent étouffer leurs proies sans même posséder de bras. En réalité, elles se travestissent et enfilent des gants pour cacher leurs membres d'étrangleuses. Ces gants de la dissimulation – attribut de la Mort chez Cocteau – en viennent donc à définir aussi la statue, comme l'explique en 1930 *Le Sang d'un poète* : « Sa besogne accomplie, la femme redevint statue, c'est-à-dire une chose inhumaine avec des gants noirs dénoncés par la neige sur laquelle ses pas ensuite ne laisseraient aucune empreinte. » Le poème dérobe ses motifs au roman policier et Cocteau invite Juve et Œdipe-Sherlock Holmes sur la scène du crime¹. La réalité n'est faite que d'apparences trompeuses, que le poème doit déchiffrer. Le poème a donc pour fonction de dépêtrer la réalité de la couche d'habitudes la recouvrant. Il doit « surprendre » cette réalité, selon le mot de « L'Autre Face de Venise », ou la « découvrir », selon un terme qui revient deux fois dans le poème « Par lui-même », véritable art poétique de l'œuvre de Cocteau. La conception de la poésie de Cocteau converge avec l'étrangéisation (*остранение*) de Chklovski. C'est ainsi que le meurtre étrange à élucider se confond avec l'entreprise poétique elle-même.

La cellule primordiale de la statue étrangleuse apparaît à plusieurs reprises dans *Opéra* (1927), recueil que Cocteau comparera ensuite à une statue magique dégagée dans une fouille archéologique : « *Opéra* est un appareil distributeur d'oracles, un buste qui parle, un livre oraculeux. Je fouille. Ma bêche rencontre une forme dure. Je la découvre et la nettoie² ». Le scénario est décliné brièvement dès le tout premier poème, « Par lui-même » : « Les enfants, en jouant, découvrant que les bustes / Sous des gants noirs, la nuit, cachent des mains robustes³ ». On le retrouve ensuite développé plus longuement dans « Théâtre de Jean Cocteau⁴ » et dans « Le Train musical⁵ », où il s'accomplit non plus dans l'univers urbain mais dans un pré. Les textes écartés par l'auteur et rassemblés après sa mort dans *Opéra bis* confirment l'importance cruciale accordée aux bustes et statues étrangleurs⁶. Le scénario trouve toute son ampleur dans le poème en prose intitulé « Le Buste », texte ouvrant la section nommée « Musée secret », et précédant directement « Théâtre grec » qui semble renchérir sur

¹ L'épigraphie d'*Opéra*, empruntée à *Monsieur Lecoq* d'Émile Gaboriau (1869) place d'emblée le recueil sous le signe de l'énigme policière à résoudre. La figure de Juve apparaît notamment dans *Opéra bis*, éd. Pierre Caizergues et Edouard Dermit, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1987, p. 24, et celle de l'« Œdipe de Scotland Yard » dans *Des beaux-arts considérés comme un assassinat*, *op. cit.*, p. 182.

² Jean Cocteau, *Opium, journal d'une désintoxication*, Stock, 1930, p. 85-86.

³ Jean Cocteau, *Opéra* [1927], *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 517.

⁴ *Ibid.*, p. 528-529 : « Athéna : C'est ta faute Péloponnèse. D'autres dangers te menacent, car la nuit les statues enfilent des maillots noirs et assassinent les voyageurs. Moi-même je ne suis pas un buste. J'ai des gants et des bas noirs. Ce piédestal est peint sur mon corps. Tremble ! »

⁵ *Ibid.*, p. 535-536.

⁶ Jean Cocteau, *Opéra bis*, *op. cit.* Voir « Romain » (p. 22), « Le Torse grec... » (p. 24), « L'Affaire Vénus » (p. 25), et enfin « La Mort inconnue » (p. 52).

ces lignes. Cocteau reviendra en 1936 dans *Tour du monde en quatre-vingt jours* sur l'importance cruciale de ce « Buste », comme si là se logeait l'essence même de sa poésie¹. Le texte développe les deux vers de « Par lui-même » :

Le Buste

Il fallait y penser, voilà tout. Résoudre ce problème exige une certaine connaissance des propriétés mystérieuses du marbre. Bref, voici comment procédait le buste romain.

Il attendait la nuit noire. Alors, dépliant le lacet dont la sinuosité, sans oublier celle des orbites, de l'arcade sourcilière, des narines, des oreilles, des lèvres, formait ses innombrables profils, dépliant, dis-je avec méthode, plus longue qu'un fleuve, plus solide que l'acier, plus souple que la soie, cette chose vivante, propre à se mettre en vrille, à percer les murailles, à se glisser sous les portes et par les trous des serrures, attentif (sans perdre de vue son ouvrage) à retenir les moindres nœuds qu'il défaisait et qu'il lui faudrait exactement refaire au retour sous peine de mort, le buste ingénieux et cruel, après avoir traversé plusieurs immeubles nocturnes, étranglait l'homme endormi².

Le fil qui se noue pour étrangler n'est pas seulement celui du destin tissé par les Parques. Il est lié à la définition même que Cocteau donne au style et à la poésie : l'élégance consiste à serrer le nœud pour le rendre invisible, et à effacer le travail accompli. Et en effet, ce texte bref montre une certaine désinvolture.

En accumulant les détours, Cocteau s'amuse à rendre dans la syntaxe la sinuosité qu'il décrit. Il chatouille l'imagination du lecteur, l'égarant dans une phrase immense, dont le complément d'objet recule sans cesse. Il pousse ce lecteur à se demander ce qui peut être à la fois « plus long[...] qu'un fleuve, plus solide que l'acier, plus souple que la soie ». Ici, c'est sur les « propriétés » de la matière qu'il faut mener l'enquête. Derrière ce texte, court bel et bien le modèle de l'énigme policière³. Le « problème » de nature scientifique ainsi soulevé est dérobé au lecteur. On souffle alors à ce dernier la solution d'une devinette qu'il ne connaît pas, et qu'il doit donc reconstituer : « De quelle manière un buste peut-il s'y prendre pour étrangler les gens, puisqu'il n'a pas de bras ? ». À cette question, Marcel Sauvage proposera une solution plus grossière dans son roman où il montre le « cauchemar comique » des bustes

¹ Jean Cocteau, *Tour du monde en quatre-vingt jour* [1936], *op. cit.*, p. 19-20 : « “Voici”, dis-je dans un poème, “comment procédait le buste romain”. Il ne s'agissait pas d'un buste grec. Ce buste, je l'imaginai, la nuit, déroulant le fil interminable de toutes les lignes dont sa masse est faite, l'introduisant par les fentes des portes et par les trous des serrures, et se nouant, pour l'étrangler, autour du cou de l'homme endormi. » Dans ce texte, le buste romain croise la figure de l'Imperator, Mussolini, qui de son pouce implacable enfonce ses sujets dans le sol de la ville.

² Jean Cocteau, « Le Buste », *Opéra*, *op. cit.* p. 529.

³ *La Machine infernale*, dont l'intrigue repose sur ce qui constitue pour Cocteau, l'énigme policière par excellence, celle du mythe d'Œdipe, reprendra alors en 1932 le texte du buste romain. Le poème de 1927, qui ne mesure qu'une dizaine de lignes de prose, prolifère alors sous la forme de la longue tirade dans la bouche du Sphinx. Ce dernier révèle à Œdipe les arcanes de son mystérieux travail de mort : « je secrète, je tire de moi, je lâche, je dévide, je déroule, j'enroule de telle sorte qu'il me suffira de vouloir ces nœuds pour les faire et d'y penser pour les tendre ou pour les détendre ; si mince qu'il t'échappe, si souple que tu t'imagineras être victime de quelque poison, [...] machiné comme les décors du rêve, invisible surtout, invisible et majestueux comme la circulation du sang des statues, un fil qui te ligote ». Jean Cocteau, *La Machine infernale*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1993, p. 83-84.

« se traîna[nt] comme des larves » et adaptant à leurs moignons des prothèses médicales ou des membres provenant des mannequins des grands magasins¹.

La matérialité de l'objet statue est redéfinie. Sans se soucier de la danse qui transforme les contours, Cocteau donne à la statue pour seule essence, tel un noyau infrangible, la mort. Il dote son buste romain d'un corps entièrement voué au meurtre. Chaque trait, jusqu'au plus anodin, comme la narine ou l'arcade sourcilière, devient propre à assassiner. Et pourtant, Cocteau délie ici le mouvement du corps humain ou de sa représentation. Il dépasse infiniment Sauvage en inventivité. Le mouvement de dépli des profils n'accomplit pas de geste, mais déforme la surface, efface le relief, et transforme le volume en ligne. La sculpture devient ainsi dessin, et rappelle les propres œuvres graphiques de Cocteau, qui ne sont que traits et profils. « Je hais le mouvement qui déplace les lignes » disait chez Baudelaire la Beauté aux yeux de statue. Voici donc en effet le mouvement, tout de lignes déplacées, mouvement terrible, néfaste et mortel. Ce mouvement du buste, qui déploie « ses innombrables profils » traduit la volte du regardeur autour de lui. L'œil mouvant voit se déployer dans l'étendue les volumes, les facettes qui se succèdent et se modifient indéfiniment sous le regard. Là encore, surgit la prolifération dangereuse, démultipliant le buste cruel à l'infini. Le marbre, qui peut se dissoudre en lacets d'étranglement, se dénouer et se renouer, devient, à l'instar du bronze, matière de meurtre. Le buste meurtrier quitte l'espace public pour s'immiscer dans les lieux les plus intimes. La matière néfaste se dissémine et se répand, et envahit la ville tout entière, qui est poreuse et vulnérable au mal. Face à ce buste perceur de murailles, nul répit, nul abri possible. « Le Buste » montre une nouvelle facette de l'invasion de la ville par les statues.

Tous ces poèmes convergent vers un même scénario, et élaborent ensemble de nouvelles définitions conjointes de la statue et de la ville : la ville fascine, méduse et inquiète par les gestes nocturnes de ses statues qui, « ingénieu[s] et cruel[les] », empoignent et étouffent leurs victimes. Réciproquement, la ville, dès lors qu'elle assassine, se change à son tour en statue. Pour accomplir cette métamorphose, la laisse quatre-vingt-dix-neuf de *Léone* fait chatoyer la moire diaprée des mythes, tordant ensemble le fil du Commandeur orphique descendant aux Enfers et celui du Cavalier de bronze pétersbourgeois pour ne faire qu'un seul conte de ces récits distincts :

Notre ville insolite où l'on vole où l'on tue
 Du Commandeur la nuit ressemble à la statue.
 Les jeux d'ombre et de lune alternent tout à tour.
 Elle est le Commandeur. Elle est Saint-Pétersbourg.
 (Je parle de jadis.) Ainsi la regardai-je
 Dans le stéréoscope où m'étonnait sa neige...
 Paris marche au-delà des rives de la mort¹.

¹ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris*, op. cit., p. 111. Cocteau quant à lui rêvait qu'un cultivateur découvrait dans son champ les bras de la Vénus de Milo (*Opéra*, op. cit., p. 547), se gaussait du généreux Américain désirant doter les statues du Louvre de membre articulés (*Des beaux-arts considérés comme un assassinat*, op. cit., p. 75), et imaginait la gloire sous la forme d'un buste avec une paire de jambes afin de lui permettre de s'enfuir en courant (*Ibid.*, p. 122-123).

Peut-être Cocteau songe-t-il à la ville en proie à la Révolution de 1917 ? Peut-être fait-il allusion à la Saint-Pétersbourg ravagée en 1905 par la répression de la première Révolution ?² Si le « Cavalier de bronze » transforme discrètement Venise en Saint-Pétersbourg, dans *Léone*, c'est Paris qui connaît cette même métamorphose. Ce qui n'est d'abord qu'une simple ressemblance glisse et se transforme en identité pleine et entière : « Elle est le Commandeur. Elle est Saint-Pétersbourg ». Paris cesse d'être Paris, et c'est là son mystère. Tout comme la statue en mouvement, la ville ne peut-être évoquée que par une formule de la contradiction. Regarder en face la Méduse, et observer Paris se faire Commandeur, c'est pour le sujet courir le risque d'être anéanti, tel un nouveau Don Juan-Eugène mis en déroute par ce spectacle sidérant et impossible.

La torsade des mythes, dans *Léone*, est peut-être à interpréter très littéralement selon le modèle du « stéréoscope » évoqué dans ces vers. Cet instrument, comme l'explique le *Trésor de la langue française*, a en effet été conçu pour l'observation de clichés photographiques. Il permet de restituer l'impression de la profondeur et du relief grâce à la *fusion* de deux images planes légèrement différentes, observées simultanément et séparément par chaque œil. Ainsi, appairer et fusionner deux mythes, à la fois similaires et différents, tels ceux du Commandeur et du Cavalier de bronze, confère soudain à la ville une épaisseur et une profondeur géographiques inouïes, jusqu'à changer Paris en une nouvelle Saint-Pétersbourg³. Cocteau invente un stéréoscope mythique et géographique qui lui permet de contempler l'énigme des villes peuplées de statues mouvantes et criminelles. L'espace en métamorphose qu'il convoque, oscillant entre Paris, l'Italie et la Russie, correspond peu ou prou à celui que la littérature occidentale voue au mal par la présence des monuments. Il n'y manque que Boston.

B. Détour par Florence, ville du sang et des monstres

1. La République des décapitations

Une page de E. M. Forster laisse affleurer la violence consubstantielle à la ville de Florence. Dans *Une chambre avec vue* (*A Room With a View*, 1908), la Piazza della Signoria

¹ Jean Cocteau, *Léone, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 684. On suit à travers le *Journal* de 1942-1945 l'avènement des fragments d'images qui composeront la substance de *Léone*. Les vers du Commandeur et de Saint-Pétersbourg naissent d'une conversation rapportée au 16 mars 1943, suite à une promenade dans Paris au clair de lune. Jean Cocteau, *Journal de 1942-1945, op. cit.*, p. 286.

² Jean Touzat suggère une interprétation différente : faire le choix de Pétersbourg en 1942, se serait délibérément tourner le dos au drame de Stalingrad qui se déroule alors, pour lui préférer l'inactuel. Jean Touzot, « Cocteau sous l'Occupation », article cité, p. 110.

³ Chez Vítězslav Nezval aussi, la présence de statues joue le rôle de stéréoscope qui transforme l'espace. Paris se métamorphose alors à nouveau en Saint-Pétersbourg (ou Leningrad), mais aussi en Prague dans le poème « Košile » (« Les Chemises », publié en 1935 dans *Žena v množném čísle, [La Femme au pluriel]*). Pour une traduction française, voir *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes, 1919-1955*, trad. François Kérel avec la collaboration de l'auteur, préface de Philippé Soupault, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1960, p. 84-87.

constitue le lieu d'un assassinat accompli sous les yeux de la malheureuse Lucy Honeychurch. Le monde, dans son étrangeté difficile à affronter, se porte soudain à la rencontre de la jeune fille sous la forme du sang versé. Les meurtres, représentés par les groupes statuaires qui ornent la place, se réalisent au présent. Ces traces de sang répandues énoncent l'identité même de ce lieu. La Seigneurie, pleine du souvenir de combats et d'exécutions soigneusement entretenu par ses sculptures et monuments, est faite pour le sang. Elle en ruisselle. Suarès, qui endosse la lourde tâche de répondre à Stendhal dans le *Voyage du condottière* (la seconde partie, « Fiorenza », fut publié en 1932), conte lui aussi sous la forme d'un baptême de sang la rencontre amoureuse éperdue entre un jeune héros et la ville, féroce et joyeuse dans sa cruauté :

Le flot du clair de lune enveloppait les dieux de marbre et de bronze qui vivent, en plein air, sous la Loge des Lances, seule digne de Palladio ; [...]. Sur la place irrégulière, en fer de hache, j'allais et je venais, enivré. Riant de bonheur à son rire d'orgueil exalté, je la voyais pleine d'actes farouches, et je croyais glisser dans le sang : j'y jouais ma vie sur les dalles ; et que ce sang fût des Gibelins ou des Guelfes, de la plèbe ou des prieurs, il m'était aussi chaud, aussi intime aux veines, aussi limpide, aussi précieux. J'ai cherché la place où l'on brûla Savonarole et quoique je dusse me réjouir, plus tard, que Florence ait fait une torche de ce prêcheur, jardinier de bûchers, mon amour, cette nuit là, ne distinguait pas être les bourreaux et les victimes¹.

En traduisant « Loggia di Lancie » par « Loge des Lances », en donnant à la place la forme d'un « fer de hache », Suarès inscrit le lieu sous le signe de la violence des armes et de la férocité. Il le noue inextricablement aux décapitations représentées par ses statues violentes. Suarès exprime volontiers la violence florentine en comparant les bâtiments de la ville à des armes : « Ce bloc de pierre, écrit-il ainsi du Bargello, fait penser à une dague hors du fourreau² ». La liquidité du clair de lune enveloppant les sculptures se prolonge en flots de sang. Le sang versé dans le passé, le sang de l'histoire, coule toujours, soudain ravivé dans les veines du Condottière. Le narrateur, partageant la violence du lieu, se transforme en Florentin d'antan, pouvant dorénavant mourir de sa rencontre avec la beauté, comme moururent là Savonarole, les Guelfes ou les Gibelins. De manière strictement contemporaine, l'historien de l'art et poète anglais Adrian Stokes confirme que la Piazza est une place « cruelle », au sens étymologique et littéral du terme : « Chaque jour, le soleil réchauffe des tonnes de sang³ ». Sang fondu dans le bronze, circulant invisible dans le secret des corps sculptés, sang que font couler les statues : toutes les sculptures de la Piazza combattent, violent ou tuent. Mary McCarthy, dans son admirable étude consacrée à Florence intitulée *The Stones of Florence* (1959), souligne que seule la violence de l'affrontement contre les monstres, sous toutes les formes, confère une unité aux groupes sculptés de la Signoria, en dépit de leur disparité chronologique et stylistique :

¹ André Suarès, *Voyage du condottière*, op. cit., p. 265.

² *Ibid.*, p. 285.

³ Adrian Stokes, *The Quattro Cento. A Different conception of the Italian renaissance* [1932], *The Critical Writings of Adrian Stokes*, t. I 1930-1937, Londres, Thames and Hudson, 1978, p.121. Traduction française : C.G.

CHAPITRE VI

[T]hey seem all of a piece, one continuous experience, a coin periodically reminted. It is a sanguinary world they evoke. Nearly all these groups are fighting. [...] Two lions – one Greek, one a sixteenth-century copy – flank these statuary groups, which are writhing, twisting, stabbing, falling, dying, on their stately pedestals. Nearby, at the entrance to Palazzo Vecchio, Judith, by Donatello, displays the head of Holofernes, and in the courtyard, Samson struggles with a Philistine. [...] [I]n the statuary bellow, the passions are represented in their extremity, as if strife and discord could be brought to no further pitch. In any other piazza, in any other city, the line-up of murderous scenes in the Loggia dei Lanzi [...] would create an effect of *terribilità* or of voluptuous horror.

[Ces statues] paraissent faire un tout, et être le prolongement l'une de l'autre, comme une pièce de monnaie régulièrement remise en circulation. C'est un monde sanguinaire qu'elles évoquent. Tous ces groupes ou presque se battent. [...] Deux lions – l'un grec, l'autre copie du XVI^e siècle – flanquent ces deux groupes de personnages contorsionnés, tordus, le poignard à la main, tombant, agonisant sur leurs nobles piédestaux. Non loin, à l'entrée du Palazzo Vecchio, une *Judith* de Donatello expose la tête coupée d'Holopherne, tandis que, dans la cour, Samson se bat contre un Philistin. [...] La statuaire] traduit la passion exacerbée, la lutte, le conflit porté, dirait-on, à leur point extrême. Sur toute autre place, dans toute autre ville, l'alignement des scènes de tuerie de la Loggia dei Lanzi [...] créerait un effet de *terribilia*, ou d'horreur voluptueuse¹.

La Piazza della Signoria tranche sur la plupart des lieux urbains dévolus aux statues. Bien qu'elle ait été le centre civil et politique de Florence – le gouvernement ducal se réunissait au Palazzo Vecchio – ses statues ne célèbrent pas le pouvoir, ni ne commémorent les fondations mythiques ou historiques de la ville. Bien loin d'honorer les grands, les sculptures de la Signoria leur donnent des leçons en représentant les tyrannicides en train de vaincre les despotes et les monstres. Elles mettent en garde les mauvais chefs, et assurent la sécurité publique en leur rappelant sans cesse que le peuple est à même d'anéantir ceux qui lui nuisent. Ces images héroïques deviennent des modèles politiques. Ainsi en va-t-il du groupe *Judith et Holopherne* de Donatello, érigé en souvenir de la vengeance du peuple contre Pierre de Médicis qui avait livré la Toscane à Charles VIII. Sur son piédestal on peut lire une inscription menaçant tout tyran : « Exemplum salut. publ. Cives posuerere XCCCCXCV ». Selon Mary McCarthy, cette « statue de Judith décapitant le tyran était censée incarner, de manière plus concise que toute parole, la liberté populaire triomphant du despotisme² ».

La Signoria est ainsi devenue la république des décapitations, semée de couples unissant le héros au monstre qu'il combat. Or, le monument, en représentant le monstre – même terrassé – le place symboliquement au centre de la ville. L'historien de l'art et poète britannique Adrian Stokes révèle qu'à Florence Méduse usurpe cette place et organise une nouvelle topographie autour de son chef brandi par Persée.

In the piazza della Signoria, Florence, *haute* is the Renaissance. Cellini's swaggering Perseus holds a baulked Medusa head. For already limbs are stone, compact groups that turn their never-ending cartwheels.

¹ Mary McCarthy, *The Stones of Florence* [1959] and *Venice Observed*, Londres, Penguin Travel Library, 1986, p. 35-36. Traduction française : *Les Pierres de Florence*, trad. Alain Defossé, Payot et Rivages, 2003, p. 43-44.

² *Ibid.*, p. 36. Traduction française : *Ibid.*, p. 44.

CHAPITRE VI

Sur la piazza della Signoria, à Florence, la Renaissance bat son plein. Le Persée arrogant de Cellini tient une tête de Méduse, contrecarrée dans ses desseins. Car déjà, bras et jambes se pétrifient, groupes compacts qui tournoient et font perpétuellement la roue¹.

Dans une chorégraphie allègre, les sculptures pirouettent autour de Méduse, tandis que la pétrification générale se propage². Méduse dressée au centre de l'agora, contamine de son regard vénéneux la Place Publique, au point que Florence devient peut-être une nouvelle Gorgone. Pour le poète américain Robert Lowell, la ville, toute de murailles, est médusante aussi bien que médusée puisque les yeux pétrifiants de Méduse sont « murés » (« Wall-eyed³ »). Le monument, destiné à représenter le combat contre le monstre, tant pour mettre en garde contre ce dernier que pour garder mémoire de sa défaite, est menacé par cette figure du mal qui peut à tout instant prendre le dessus et le corrompre. Selon Stokes les statues de la Place sont animées par le désir du mal, et « Persée possède une nudité mauvaise » (« Perseus has an evil nakedness⁴ »). L'étude subtile menée par Jean Clair du terme « monstre » divulgue les liens intimes que le monstrueux entretient avec le monument.

En latin, le *monstrum* relève aussi de la fantasmagorie, un prodige, un avertissement émané de la volonté des dieux, comme le suggère une étymologie inattendue : *monere*, avertir, prévenir, mettre en garde. Mais *monere*, c'est aussi de manière tout aussi inattendue, et d'un sens apparemment contradictoire, conserver le souvenir, la trace, la mémoire. C'est l'injonction du tombeau, de l'inscription, de la statue. De *monere* dérive le *monumentum*.

Le monstre et le monument ont donc partie liée dans l'évocation commune d'un passé lointain, mythique ou fabuleux, qu'il faut tout à la fois conserver, mais donc il faut aussi se garder⁵.

Le monstre et le monument possèdent encore en partage la sur-visibilité sidérante, qui les définit chacun. Le monstre, c'est ce qui se montre. Lorsque le monument vacille, lorsque sa mission se dévoie, nul héros n'endigé plus le chaos, qui déborde et se répand. Le monument voué au monstrueux, propage le mal.

Sur la Signoria, Persée et Méduse orchestrent les gestes triomphaux des décapitateurs mythologiques et bibliques, qui se répondent et s'exacerbent les uns les autres. Dans « The Third Hour » (2004) du poète américain Frank Bidart, le sculpteur Cellini, s'apprêtant à fondre son *Persée* au chef de Méduse, exalte

My statue's audience and theater, Michelangelo's
David; Donatello's

Judith With the Head of Holofernes . . .

Le public de ma statue et son théâtre : le *David*
de Michel-Ange ; la *Judith avec la tête d'Holopherne*

de Donatello...⁶

¹ Adrian Stokes, *The Quatro Cento*, *op. cit.*, p. 121.

² Ce thème est particulièrement cher à Cocteau, qui énonce clairement que la tête de Méduse, tenue par Persée, n'est rien d'autre qu'une machine à fabriquer des statues, semblable à un appareil photo immobilisant le mouvement en pleine course. Voir notamment *L'Essai de critique indirecte*, *op. cit.*, p. 9 et p. 252.

³ Robert Lowell, « Florence », *For the Union Dead* [1964], *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 331. Traduction française : C.G. « Wall-eyed » signifie littéralement « presbyte », aux yeux vairons ou louchons.

⁴ Adrian Stokes, *The Quatro Cento*, *op. cit.*, p. 121.

⁵ Jean Clair, *Hubris, la fabrique du monstre dans l'art moderne. Homoncules, géants et acéphales*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2012, p. 9-10.

⁶ Frank Bidart, « The Third Hour of the Night », *Poetry*, *op. cit.*, p. 14.

La place publique se change en un théâtre de violence sculptée dont chaque statue est actrice et spectatrice. Chacune observe, chacune est contemplée en retour. La tête de la Gorgone constitue le centre de ce jeu de regards – miroir dangereux où se réfléchissent tous les autres groupes de bronze et de marbre. La grande roue dont Méduse constitue l’essieu chez Stokes forme une autre figure de la réversibilité : « *Here your Medusa and your Perseus are twins*¹ », dira le Cellini de Frank Bidart, « Ici votre Méduse et votre Persée sont frère et sœur jumeaux ». La poésie consacrée à la Piazza della Signoria de Florence montre l’échec du monument héroïque à trancher fermement une frontière entre le bien et le mal. C’est le héros lui-même qui devient Monstre.

La Seconde Guerre mondiale introduit une rupture irrémédiable, et la joie du contact enivrant avec le passé, telle que pouvait notamment l’exalter Suarès, disparaît. À Florence nul dorénavant ne peut plus se réjouir face à l’histoire. Dans les *Pierres de Florence*, Mary McCarthy pointe du doigt ce changement radical dans la relation imaginaire qu’entretient l’Occident à Florence :

The Florentines, in fact, invented the Renaissance, which is the same as saying that they invented the modern world – not, of course, an unmixed good. Florence was a turning - point, and this is what often troubles the reflective sort of visitor today – the feeling that a terrible mistake was committed here, at some point between Giotto and Michelangelo, a mistake that had to do with power and megalomania, or gigantism of the human ego. You can see, if you wish, the handwriting on the walls of Palazzo Pitti or Palazzo Strozzi, [...] or in the cold, vain stare of Michelangelo’s “David”, in love with his own strength and beauty. This feeling that Florence was the scene of the original crime or error was hard to avoid just after the last World War, when power and technology had reduced so much to rubble. “You were responsible for this”, chided a Florentine sadly, looking around the Michelangelo room of the Bargello after it was finally reopened. In contrast, Giotto’s bell tower appeared an innocent party.

Les Florentins, en fait, inventèrent la Renaissance, ce qui revient à dire qu’ils inventèrent le monde moderne – bienfait discutable, certes. Florence constitue un tournant de l’histoire, et c’est ce qui trouble le visiteur contemporain, quand il y réfléchit – ce sentiment que quelque erreur épouvantable a été commise là, quelque part entre Giotto et Michel-Ange, une erreur liée au pouvoir et à la mégalomanie, aux dimensions monstrueuses de l’ego humain. On peut voir, si l’on veut, la fatalité inscrite sur les murs du Palazzo Pitti ou Palazzo Strozzi [...] ou dans le regard fixe, froid, vaniteux, du *David* de Michel-Ange, amoureux de sa propre force et de sa beauté. Ce sentiment que donne Florence d’être le lieu de la faute ou de l’erreur originelles, il était difficile de ne pas le ressentir, juste après la Seconde Guerre mondiale, alors que le pouvoir, la technologie, avaient réduit le monde en cendres. « C’est toi, le responsable », accusait tristement un Florentin, parcourant des yeux la salle consacrée à Michel-Ange, après la réouverture du Bargello. Par contraste, le campanile de Giotto fait figure de comparse innocent².

La cité de la Renaissance, où se sont sédimentées toutes les strates d’une histoire de la beauté, constitue l’un des lieux de l’invention et de la définition de notre modernité occidentale. Ce lieu de l’origine, rayonnant de splendeur, se transforme, au regard de l’Histoire, pour devenir *le lieu de la faute originelle* dont David, tel un nouvel Adam inattendu, s’est rendu coupable.

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Mary McCarthy, *The Stones of Florence*, *op. cit.*, p. 94. Traduction française : *Les Pierres de Florence*, *op. cit.*, p. 124-125.

Surprenant dévoiement. L'origine cesse de susciter l'enthousiasme pour devenir synonyme de faute.

Ce diagnostique de Mary McCarthy jette un éclairage rétrospectif sur David, tel que les auteurs d'avant la guerre le montrent. Les personnages de Henry James frissonnaient déjà devant sa « force sinistre » (« sinister strength¹ »). Suarès évoquait quant à lui la violence terrible de la statue, dont la réplique en bronze se dresse sur la Piazzale Michelangelo : « Mais quittant les jardins [de Boboli], je gagne la place où le David de Michel Ange veille sur Florence, à sa façon, en la menaçant de sa fronde². » Florence est devenue le Goliath que David vise et menace. Et c'est surtout un sonnet de Marguerite Yourcenar, datant de 1924, et revu en 1949, qui laisse sourdre cette culpabilité inattendue du héros de Michel-Ange. David, prenant la parole, rumine :

Un dur tailleur de pierre a dégagé mon corps
De ce bloc que tourmente une âme insatisfaite ; [...]

Mais à quoi bon mon zèle et pourquoi mes efforts ?
Plus loin que mon succès j'aperçois ma défaite,
Et, les sourcils froncés, quittant ma propre fête,
Par delà mes vertus j'aperçois mes remords.

La faute et le malheur pourriront ma victoire ;
Jéhovah lâchera ses chiens expiatoires ;
Mes muscles sont crispés ; j'ai trop su ; trop lutté.

Le cri de ma douleur remplit l'immense espace³ ;

Si les poèmes récités à l'inauguration des monuments avaient soin de convertir tout échec militaire en victoire, l'opération inverse est menée ici, et le triomphe du jeune homme n'ouvre que sur la défaite et l'expiation. Le sonnet de Yourcenar contredit l'expérience de la plupart des regardeurs de *David*. Il propage la contraction des sourcils ombrageux du jeune à l'ensemble de son corps, et révèle alors une nouvelle sculpture, agrégat de « muscles [...] crispés » par la douleur. À la lueur des réflexions de Mary McCarthy, la faute commise prend la signification d'un péché que les générations successives expieront de plus en plus douloureusement – péché originel donc, qui fonde la culpabilité de toute la modernité. Le motif du savoir coupable (« j'ai trop su ») semble soudain renvoyer à la connaissance acquise en mangeant du fruit interdit. Le sonnet accomplit une double métamorphose troublante. D'une part, il transforme la sculpture en un vaste cri, et fait de ce David un Laocoon antique. Ce n'est plus par le déploiement de son volume, mais par cet ébruitement d'une grande violence que la sculpture « remplit l'immense espace ». D'autre part, ce cri, qui prend la

¹ Henry James, *The Madonna of the Future* [1873], *The Tales of Henry James*, t. II « 1870-1874 », éd. Maqbool Aziz, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 203. Traduction française : *La Madone du futur*, trad. Évelyne Labbé, *Nouvelles* t. I, *op. cit.*, p. 824. James fait de David un « superbe colosse », brillant dans le crépuscule comme un jeune dieu du Défi (« a magnificent colossus, shining through the dusky air like a some young god of Defiance »).

² André Suarès, *Voyage du condottière*, *op. cit.*, p. 341.

³ Marguerite Yourcenar, *Les Charités d'Alcippe*, *op. cit.*, p. 63. Le remords exprimé par David est peut-être celui du roi de la Bible, du séducteur de Bethsabée coupable de la mort d'Urie le Hittite.

durée infinie de l'immobilité, fait de la figure sculptée un affect, et change la statue en pure souffrance.

C'est donc autour de ces deux figures – David, qui combat Goliath, incarné par Donatello (1430-1432) et par Michel-Ange (1501-1504), et Persée, vainqueur de Méduse, fondu dans le bronze par Cellini (1554) – que se condense l'attention poétique, pour charger ces héros d'un poids de monstruosité (fig. 9, 10, 11 et 12). La violente scénographie sculptée de la Piazza della Signoria a suscité en effet un groupe compact de poèmes américains, dont les auteurs se répondent les uns aux autres en l'espace de quinze ans, de 1960 à 1975, et dont les longs poèmes de James Merrill, en 1984, et de Frank Bidart en 2004, constituent des codas. Ces poèmes décrivent les sculptures de la Signoria dans le but d'exacerber la cruauté florentine. Cette constellation, dont Robert Lowell forme l'étoile centrale, revisite Florence à partir des années 1960 pour y faire l'expérience déconcertante de la rencontre non de la beauté mais du monstrueux.

2. David et Méduse en miroir

Robert Lowell, auteur qui traque sans relâche la faute originelle, ne pouvait guère manquer de partir en quête de cette erreur florentine commise aux commencements de la modernité¹. Dans le sillage de Mary McCarthy, il fait du chaos et de l'horreur les véritables pierres de fondation sur laquelle s'est édifiée l'humanité. Le recueil *For the Union Dead*, paru en 1964, rassemble des poèmes de l'après-guerre, jaillis de la catastrophe nucléaire, alors même qu'avec la guerre froide, une nouvelle apocalypse semble se préparer. Dès lors Méduse revient, mène le bal, et préside au sabbat des monstres, conformément au rôle que lui octroie Jean Clair :

[Méduse] réapparaît chaque fois que l'ordre normal des choses est renversé et que le chaos menace. Sa face effrayante resurgit pour connoter de son effroi ce qui apparaît au regard comme un ordre inversé, un monde à l'envers. Divinité mortifère, elle préside aux apocalypses qui ponctuent l'histoire de l'humanité².

« J'ai vu la Gorgone », crie Lowell, avec l'épouvante désespérée de celui qui a posé les yeux sur le chaos:

Florence

(For Mary McCarthy)

[...] Oh Florence, Florence, patroness
of the lovely tyrannicides!
Where the tower of the Old Palace
pierces the sky
like a hypodermic needle,
Perseus, David and Judith,
Lords and Ladies of the Blood,
Greek demi-gods of the Cross,
rise sword in hand [...].

Florence

(Pour Mary McCarthy)

[...] Ô Florence, Florence, patronne
des jolis tyrannicides !
Là où la tour du Vieux Palais
perce le ciel
comme une seringue hypodermique,
Persée, David et Judith,
Seigneurs et Dames du Sang,
Demi-dieux grecs de la Croix,
se lèvent, épée à la main [...].

¹ Sur la question de Robert Lowell et du péché originel, voir aussi *infra*, dans ce chapitre VI, à partir de la p. 594.

² Jean Clair, *Méduse*, *op. cit.*, p. 126

CHAPITRE VI

I have seen the Gorgon,
The erotic terror
of her helpless, big bosomed body
lay like slop.
Wall-eyed, staring the despot to stone,
her severed head swung
like a lantern in the victor's hand.

J'ai vu la Gorgone,
La terreur érotique
de son corps à forte poitrine
gisait, comme une flaque de boue,
sa tête tranchée
aux yeux de mur, pétrifiant de son regard fixe le despote,
se balançait comme une lanterne dans la main du vainqueur¹.

Lowell défait la légendaire beauté de la Signoria pour la rendre au monstrueux. À en croire Jean Clair, « la manifestation du beau, l'irradiation de la visibilité du monde seraient la parade à la puissance de la mort et à la terreur de la nuit². » Le poème « Florence » rapporte le moment insoutenable où le sujet poétique doit renoncer à vouloir faire du chaos un cosmos, mais doit au contraire regarder l'horreur en face. Le désordre s'introduit dans le lieu de l'harmonie. La beauté, dernier barrage contre le mal, protection toute dérisoire, a rompu. Comme Adam et Eve, le sujet poétique doit ouvrir les yeux sur le mal au risque d'en demeurer pétrifié de douleur. Il devient douloureusement adulte dans ce monde de la faute. La ville que chante ici Lowell est alors une Florence souillée, imparfaite. Il bâtit un monde désenchanté et « vulnérable », selon ses propres termes, sans héroïsme, aux antipodes de celui de Suarès. C'est la Florence de l'encre noire, des poulpes, des Communistes, des bordels et des folles anglaises (« British / Fairies »).

Lowell éprouve la fascination de ses prédécesseurs pour la tour du Palazzo Vecchio. Cependant, cette tour, qui était tige de fleur chez Suarès³, tronc de pin des montagnes jaillissant d'une falaise chez Henry James⁴, ou envolée aérienne d'or rugueux chez Forster⁵, devient ici une seringue hypodermique perçant le ciel. L'univers entier est contaminé par la maladie qu'il éprouve, en proie une fois par mois aux fièvres florentines qui forcent à penser (« the chills and fever / that came once a month / and forced me to think »). L'activité intellectuelle et la création poétique sourdent de la maladie pour en conserver la trace souffrante. L'image terrible de la seringue est directement empruntée à Mary McCarthy, à laquelle Lowell dédie le poème, comme s'il désirait fournir à son lecteur des clés de lecture. Dans *Les Pierres de Florence*, Mary McCarthy écrivait en effet : « La tour du Palazzo Vecchio perce le ciel, cruelle, comme l'aiguille d'une seringue de pierre ; la statuaire, en dessous, traduit la passion exacerbée, la lutte, le conflit porté, dirait-on, à leur point extrême » (« The stone tower of the Palazzo Vecchio pierces the sky like a stone hypodermic needle ; in the statuary below, the passions are represented in their extremity, as if strife and discord

¹ Robert Lowell, « Florence », *For the Union Dead* [1964], *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 330-331. Traduction française : C.G. Lowell ne se contenta pas de dédier ce poème à Mary McCarthy, il donna le nom de celle-ci à trois sonnets dans le recueil *History* (1973). Voir *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 554-555.

² Jean Clair, *Méduse*, *op. cit.*, p. 12-13.

³ André Suarès, *Voyage du condottière*, *op. cit.*, p. 265.

⁴ Henry James, *The Madonna of the future*, *op. cit.*, p. 203.

⁵ E. M. Forster, *A Room with a View* [1908], Londres, Penguin Books, 1955, p. 47: « the tower of the palace [...] rose out of the lower darkness like a pillar of roughened gold ».

could be brought to no further pitch¹ »). Pour transformer ce passage de prose, Lowell le tranche en trois vers, qui déroulent chacun un membre de la comparaison, et déploient lentement la cruauté de l'image. Le verbe « percer » acquiert tout son poids. L'auteur supprime le déterminant « de pierre » (« stone ») devant « seringue », dans la mesure où celui-ci atténuerait légèrement la brutalité de la comparaison. Tout comme le faisait McCarthy, Lowell descend de la tour aux statues, établissant ainsi un lien de continuité. Les statues dressées, l'épée à la main (« rise sword in hand »), ressemblent à autant de seringues, en particulier Persée, dont le nom fait l'écho au verbe « to pierce ».

Lowell transforme les statues admirables en objets d'écœurement. Seul le choc du dégoût peut divulguer la violence de la Piazza, jusqu'alors dissimulée par l'habitude, sous le masque de l'héroïsme et la beauté : David et Judith, les héros décapitateurs se dressent

above the unshaven, formless decapitation of the monsters, tubs of guts, mortifying chunks for the pack. [...]	au dessus de la décapitation en barbe hirsute, informe, des monstres, baquets de boyaux, grumeaux mortifiants pour toute la bande.
---	---

En faisant usage d'un adjectif incongru, « unshaven », « qui n'est pas rasé », Lowell attire l'attention sur l'étrangeté de la représentation du sang (fig.11). Cellini arrête une giclée de liquide qui n'a pas même eu le temps de retomber sur le sol. Le sang paraît se pétrifier de lui-même. Il renvoie aux pouvoirs de la Gorgone et rappelle, comme une métaphore visuelle de la sculpture, que le bronze doit passer de l'état fluide à l'état solide. Le flot de sang coagulé devient alors semblable à de longues mèches bouclées : voici le lecteur obligé de remarquer la barbe pointue qui semble affubler la tête tranchée de Méduse. Par la seule force de l'adjectif « unshaven », Lowell convoque toute l'horreur des cheveux vipérins et des poils masculins qui caractérisent Méduse². La tête de la Gorgone est ensuite comparée à une bassine remplie d'entrailles. Aux flots de sang pétrifiés, se mêlent la trachée et les cordes vocales. Par un choix de termes monosyllabiques très suggestifs, (« tub », « guts », « chunks » ; « baquets », « boyaux » et « grumeaux »), Lowell associe ce sang à l'intérieur des intestins. Quant à « slop », qui désigne tout liquide répugnant – fonds de tasse ou de bassine, brouet servi aux cochons, contenu d'un pot de chambre, il révèle ce qui demeure en général inaperçu du regardeur : la dépouille de Méduse piétinée. Marguerite Yourcenar le faisait avouer elle aussi à son propre Persée : « J'ai pris pour piédestal le corps décapité, / La gorge au sein meurtri que mes sandales foulent³ ».

Les vers de Lowell font œuvre de syncrétisme :

Perseus, David and Judith, Lords and Ladies of the Blood,	Persée, David et Judith, Seigneurs et Dames du Sang,
--	---

¹ Mary McCarthy, *The Stones of Florence*, op. cit. p. 36. Traduction française, *Les Pierres de Florence*, op. cit., p. 44.

² Jean Clair rappelle en effet que les traits de Méduse sont à l'origine masculins : « Son faciès, presque toujours en vue frontale, révèle des traits qui sont à l'origine masculins : la barbe, les sourcils, les verrues. ». *Méduse*, op. cit., p. 11.

³ Marguerite Yourcenar, « Persée, l'artiste », *Les Charités d'Alcippe*, op. cit., p. 61.

CHAPITRE VI

Greek demi-gods of the Cross, rise sword in hand [...]. Pity the monsters! Pity the monsters! Perhaps, one took always the wrong side – Ah, to have known, to have loved too many Davids and Judiths! My heart bleeds black blood for the monster.	Demi-dieux grecs de la Croix, se lèvent, épée à la main [...]. Prenez pitié des monstres ! Prenez pitié des monstres ! Peut-être avons-nous toujours embrassé le mauvais parti – Ah, avoir connu, avoir aimé trop de David et de Judith ! Mon cœur saigne du sang sombre pour le monstre.
---	--

Les personnages bibliques, David et Judith, dans le voisinage de Persée, obéissent tous à la même compulsion de décapitation. Ils deviennent alors des hybrides, à la fois grecs – c'est-à-dire païens – et juifs. Ces demi-dieux qui relèvent de la croix et du Saint Sang versé s'assimilent progressivement à une figure christique, qu'avec une audace sacrilège, Lowell manipule : il la féminise (« dames du Sang »), la multiplie quand celle-ci était caractérisée par son unicité absolue, et la divise (demi-dieux de la croix, à la divinité partielle). Pis encore, il fait passer le Christ du côté des monstres. Dans la mesure où Persée, Judith et David font preuve d'une violence aux antipodes de la douceur christique, ce sont les torturés, Goliath, Holopherne et Méduse, qui ressemblent le plus ici au Crucifié. Face aux monuments des tyrannicides, Lowell prend alors le parti de ces monstres : « Pity the monsters », répète-t-il dans une litanie demeurée fameuse, qui corrige le *Miserere*¹. Ce n'est plus Dieu qui doit prendre en pitié l'humanité, mais l'humanité qui doit épargner des monstres. Bien plus encore, Lowell voue tout un chacun à la monstruosité. Le sang versé des monstres devient celui du locuteur, et, comme dans un cercle, le cœur de ce dernier se fait alors semblable au cœur ensanglanté, percé d'épines, du Christ de compassion. « My heart **bleeds black blood** for the monster » écrit Lowell, recourant comme dans la plupart des poèmes de *For the Union Dead*, à l'usage de l'allitération, et imitant ici le glougloutement du sang qui coule. Tout comme les veines de Suarès s'emplissaient du sang imaginaire de l'histoire ruisselant sur la Signoria, le sang sculpté des monstres de la Piazza où se tient Lowell retrouve sa fluidité pour circuler de corps en corps, et devenir celui du sujet poétique. Ce sang noir, analogue au sang de bronze qui bouillonne du cou de Méduse, c'est aussi l'encre mélancolique où Lowell voudrait tant pouvoir tremper sa plume, comme il l'avoue dans un premier vers plein de langueur (« I long for the black ink »). La fable rapporte que du sang de Méduse surgit Pégase, qui fit jaillir de son sabot la source Hippocrène à laquelle s'abreuvent les poètes cherchant l'inspiration poétique. Le poème de Lowell amorce un passage au noir, à une irrémédiable mélancolie poétique devant la découverte de l'universalité du monstrueux.

Randall Jarrell et Richard Howard accompagnent la leçon du *Miserere* de Lowell. Jarrell la prépare dès 1961², Howard recueille et l'applique en 1976. Ils partagent le constat de Lowell :

¹ Ces vers ont notamment donné son titre à l'étude de Alan Williamson, *Pity the Monsters : The Political Vision of Robert Lowell*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1974.

² Robert Lowell fut frappé par la lecture « The Bronze Statue of Donatello », comme il s'en ouvre dans sa lettre à Randall Jarrell du 11 octobre 1957 : « Elizabeth Bishop showed me a sheaf of your poems last spring ans I

CHAPITRE VI

Perhaps, one took always the wrong side – Peut-être avons-nous toujours embrassé le mauvais parti –
Ah, to have known, to have loved Ah, avoir connu, avoir aimé
too many Davids and Judiths! trop de David et de Judith !

Des poèmes qui inversent la perspective des *ekphraseis* traditionnelles, Jarrell et Howard cessent de prêter uniquement attention aux rêves de David le vainqueur. Ils se soucient enfin de ceux de Goliath. Dans un geste spectaculaire, Howard choisit de laisser la parole au monstre décapité.

Randall Jarrell (1914-1965) et Richard Howard (né en 1929), qu'une amitié véritable rapprochait, comptèrent parmi les poètes les plus admirés de leur génération. Les poèmes de guerre de Jarrell furent unanimement acclamés. Tous deux allèrent à la poésie des activités de traduction et de critique – Jarrell étant considéré comme un juge particulièrement sévère et redoutable de ses contemporains. Il traduisit les poètes allemands, et en particulier Rilke. Richard Howard donna quant à lui des versions anglaises des *Fleurs du Mal*, des journaux de Cocteau, et traduisit de manière extensive Claude Simon et Robbe-Grillet. Le recueil de Jarrell, *The Woman at Washington Zoo* (1961), couronné du National Book Award, s'achève sur un poème intitulé « The Bronze David of Donatello¹ ». Dans la grande tradition de l'*ekphrasis*, Randall Jarrell isole le groupe sculpté de son cadre, qui fut longtemps la Piazza della Signoria, avant d'être le Musée du Bargello, pour décrire minutieusement le corps de bronze. À ce texte, Howard répond en 1976 avec « The Giant on Giant Killing, Hommage to the Bronze David of Donatello, 1430² », honorant à la fois le chef-d'œuvre florentin et le poème de son prédécesseur. Howard, prolonge et amplifie alors nombre des images de Jarrell, tout en déplaçant le centre d'intérêt du poème. Son texte jaillit d'un possible effleuré par les vers de Jarrell. Ce dernier écrivait à propos de la tête tranchée de Goliath, sur laquelle est David juché :

Strong in defeat, in death rewarded,	Forte dans la défaite, dans la mort récompensée,
The head dreams what has destroyed it	La tête rêve de ce qui l'a détruite
And is untouched by its destruction.	Et demeure épargnée par sa destruction.

Howard livre alors dans un poème-monologue la méditation de cette tête tranchée³. Goliath s'y exprime à la première personne, depuis l'autre versant de la mort, dans une diction grandiose et solennelle, qui contraste avec les vers de chansonnette ou de ritournelle de

liked one particularly about death and a statue », *The Letters of Robert Lowell*, éd. Saskia Hamilton, Londres, Faber et Faber, 2005, p. 296.

¹ Randall Jarrell, *Randall Jarrell: The Complete poems*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, p. 273-275.

² Richard Howard, *Fellow Feelings: Poems*, New York, Atheneum, 1976, p. 53-55. Première publication dans *The MIT Press*, Vol. 1, Spring 1976. p. 47-49. Le recueil *Fellow Feelings* s'ouvre sur un poème intitulé « Randall Jarrell, An Introduction to the Study of his Life », et dédié à Peter Taylor. Howard y confie la parole à un personnage se présentant comme Tiresias, oscillant entre masculin et féminin (*Ibid.*, p. 6-7). Robert Lowell vers la même période, consacra trois sonnets du recueil *History* (1973) à la mort de Jarrell. Voir *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 523 et p. 532.

³ La poésie américaine contemporaine en général, et Richard Howard en particulier, aiment à faire surgir des voix là où on ne les attend pas. Howard propose par exemple une lettre de Loïe Fuller à Marie Curie, où la danseuse demande à la chercheuse d'enduire ses costumes de substance radioactive afin de les changer en lumière mouvante. Howard fait notamment parler Rodin, en particulier dans « *Contra-Naturam* », (*Two-Part Inventions*, 1974), poème qu'il complète de « Fragments of a Rodin ».

Jarrell. Chez Howard, il ne s'agit plus de suivre le regard d'un spectateur anonyme se tenant à distance face à David. La voix descriptive émane directement du groupe sculpté. Goliath contemple David par en dessous : le regard a littéralement basculé et s'est décentré. La marge et les détails le plus souvent négligés retrouvent toute leur valeur, même si la figure principale, David, garde encore son importance. Goliath attire par exemple l'attention sur les scènes gravées ornant son casque, se livrant à une *ekphrasis* de l'infime « Voyez : / le triomphe est mien, quoi qu'en prétende le conte. Et la scène / sur mon casque raconte l'histoire dans sa vérité » (« You see : / the triumph is mine, whatever the tale. And the scene / on my helmet tells the true story »). La proximité entre les mots « scripture » (les Écritures) et « sculpture » étant beaucoup plus grande en anglais qu'entre leurs homologues français, on pourrait se risquer à dire que Jarrell et Howard livrent des *descriptions* de la sculpture pour faire acte de de-scripture et corriger la *Bible*. C'est une véritable leçon de regard qu'ils proposent dans leurs commentaires, tout en rendant la parole à qui ne l'avait jamais eue. À la lecture du *Livre de Samuel*, en effet, la sympathie du lecteur va naturellement à David, élu de Dieu, humble pâtre courageux, figure de la faiblesse ingénieuse¹. Le point de vue de Goliath est d'ordinaire discrédité : il est le géant, le monstre, la force brute et sanguinaire, s'opposant au peuple de Dieu ; et surtout, il est le vaincu.

Lowell demeurerait sidéré par le corps décapité de la Méduse, et par sa « terreur érotique ». De même, les poèmes de Howard et Jarrell méditent les liens enchevêtrés du monstrueux et du désirable. Ils déclinent l'union troublante d'éros et thanatos. Jarrell et Howard se délectent de la nudité et du corps frais du jeune garçon. Le Goliath de Howard s'abandonne à la sensualité : « Remarquez la façon dont ma moustache / S'enroule sur son orteil triomphant / (une manière de caresse, et point la seule). » (« Notice the way my moustache turns / over his triumphant toe/ (a kind of caress, and not the only one) »). Il prétend guider d'autres spectateurs, leur indiquant l'itinéraire à suivre pour découvrir ce corps, et leur proposant de le parcourir non pas seulement des yeux mais de leur corps tout entier :

<p>Climb across the belly, up the insolent haunches from which the buttocks are slung (there, that is the boy's sling), scan the rhyming landscape of the waist between the simple nipples arched by his simpler, supple arms</p>	<p>Partez à l'escalade et traversez le ventre, grimpez aux hanches insolentes auxquelles les fesses sont suspendues (là, ça c'est sa fronde), scandez les rimes du paysage de la taille entre les tétons si simples, sous l'arche des bras souples, plus [simples encore...</p>
---	---

L'immense beauté du petit David fait du regardeur un lilliputien, réduit à explorer un corps géant, en pleine expansion, qui acquiert les dimensions d'un paysage. Les rimes de ce paysage corporel font de lui un poème, autre manière pour Howard de renvoyer au texte de Jarrell. Les deux poètes s'emparent et jouent du thème d'une Florence homosexuelle – thème

¹ Le texte biblique présente un David légèrement différent de celui que la postérité a retenu. Le pâtre, qui garde les brebis tandis que ses frères combattent les Philistins, est certes très jeune. Il montre cependant une grande force en prétendant combattre à mains nues des lions emportant ses brebis pour les manger (I, *Samuel*, chapitre 17).

déjà effleuré par Lowell. Ils convient leur lecteur dans la cité de Michel-Ange et de Cellini, et font de la statue de Donatello une figure de la sodomie. Jarrell remarque avec jubilation que « L'aile [du casque de Goliath] parvient à toucher, ou presque, les petites / Fesses rondes et enfantines. » (« The wing reaches, almost, to the rounded / Small childish buttocks. ») Richard Howard amplifie cette proposition et la croise avec un autre thème développé par son prédécesseur, l'ambivalence du creux et de la bosse :

There is a wing, but it happens to be my helmet's
and inches up the inside
of his right thigh stiffening to allow the feathers
an overture, covertly spread, to that focus where
nothing resembles a hollow so much as a swelling.
That focus? – those. Find one place on his fertile torso
where your fingers cannot feed.

Il y a bien une aile, mais il s'avère que c'est celle de
et elle grimpe peu à peu au dedans [mon casque
de sa cuisse droite à lui, se bandant afin d'offrir aux plumes
une ouverture, étalée en secret, vers ce point de mire où
rien ne ressemble plus à un creux qu'un renflement.
Ce point de mire? – ces points, plutôt. Essayez un peu de
[trouver sur son torse fertile
un seul endroit où vos doigts ne pourront se nourrir.

Ici la sculpture est rendue au volume. L'œil seul ne peut suffire à la saisir entièrement. La vue doit s'accompagner du toucher. Dans ces vers, Howard se souvient du sonnet de Rilke, « Torse archaïque d'Apollon ». Rilke, face à la sculpture sans tête, découvrait que le regard de la statue pouvait se diffuser sur son corps. Il affirmait la présence, même dans l'absence, du sexe d'Apollon au centre de son corps. De la même manière, Howard découvre l'ubiquité du phallus de David sur ce « torse » en proie à une métamorphose et à une tumescence perpétuelle. Chaque creux est susceptible de s'y faire protubérance, et inversement, chaque bosse peut se creuser pour accueillir le doigt ou le sexe du regardeur. Ce phallus dispersé et réversible annonce le caractère androgyne de David¹. Le corps de ce dernier est « fascinant », au sens que Pascal Quignard donne à ce mot lorsqu'il écrit : « Je veux méditer un mot latin difficile, la *fascinatio*. Le mot grec *phallos* se dit en latin *fascinus*². » Ainsi le corps de David se transforme-t-il en sexe, arrêtant le regard au point que ce dernier ne peut plus s'en détacher. Cette métamorphose obscène (Jarrell parle de « shamelessness », d'impudeur) constitue la première et la plus importante étape sur le chemin de l'assimilation de David à Méduse.

James Merrill, dans son poème « Bronzes », saura se souvenir de cette exposition vouant la sculpture à l'obscène. Deux féroces guerriers de bronze, trouvés dans les fonds sous-marins au large de Riace, prennent la parole. Ils se joignent implicitement, pour la durée d'une exposition temporaire, au groupe des statues cruelles de la Piazza della Signoria. Merrill réinvente la constante anthropologique de l'agressivité du métal. Les guerriers « *exultant, dénud[ent] entre [leurs] lèvres / De cuivre l'argent carnivore* » (« *Exultantly baring through copper / Lips the carnivorous silver* »). De toutes leurs forces ils s'insurgent alors contre leurs conditions d'exposition à Florence, « environnement fictif » qui leur ôte

¹ Jean Clair dans *Méduse*, (op. cit., p. 22) commente la « parfaite réversibilité des organes sexuels », dans une « structure en doigt de gant retourné » selon les termes de Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible*. Cette réversibilité renvoie à « la circularité de l'œil et du regard et à la réciprocité du voir et de l'être-vu, thème central de la dramaturgie méduséenne ».

² Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994, p. 9.

toute signification et les avilie. Les corps montrés, exhibés, uniquement voués à la visibilité, sont rendus obscènes. Les piliers de stuc et les trépieds tremblotant, disent-ils

*Make us objects of art. We dislike it
As women in your day dislike
Being sexual objects, but were not
Consulted. [...]
And this light,
This pink gel we peer out through [...]
Is the shadow of
Light we once lived by, dealt death in,
Dividing the spoils.*

*Font de nous des objets d'art. Cela ne nous plaît pas
Tout comme aux femmes de votre époque il déplait
d'être des objets sexuels, mais on ne nous a pas
demandé notre avis. [...]
Et cette lumière,
Ce gel rose que nous sondons du regard [...]
N'est que l'ombre de la
Lumière qui nous sustenta naguère, dans laquelle nous
Partageant le butin¹. [négociâmes la mort,*

L'obscénité des guerriers de Merrill vient de la séparation infranchissable instaurée entre leur corps et ce qui les environne. La sculpture se dévoie dans cette clôture sur elle-même, clôture qui définit précisément David. Jarrell écrit :

Centering itself upon itself, the sleek
Body with its too-large head, this green
Fruit now forever green, this offending
And efficient elegance draws subtly, supply,
Between the world and itself, a shining
Line of delimitation, demarcation.

Centré lui-même sur lui-même, le corps
Lisse avec sa tête trop grosse, ce fruit
vert, vert pour toujours désormais, cette élégance
choquante et efficace trace, subtilement, souplement
entre le monde et elle-même une ligne brillante
de délimitation, démarcation.

Comme l'indique le redoublement du pronom personnel (« itself upon itself »), le corps de David ne possède d'autre monde que lui-même. Il commence et s'arrête à lui-même. Il est centre, périphérie, et frontière protectrice posée entre lui-même et le reste du monde. Jarrell, grand connaisseur de Rilke, a pu rencontrer chez ce dernier le thème essentiel de la sculpture « ramassé[e] autour de [son] intériorité² ». Ce « repliement-vers-l'intérieur » dans un « effort pour épier sa propre profondeur³ », qui dans la sculpture de Rodin est gage d'une spiritualité méditative, rend cruel David, dans sa négation de l'existence d'autrui. Son corps absolu exclut entièrement l'autre, au point d'effacer le vaincu piétiné. Il ne demeure que le vainqueur :

The boy stands at ease, his hand upon his hip:
The truth of victory. A Victory
Angelic, almost, in indifference,
An angel sent with no message but this triumph
And alone, now, in his triumph,
He looks down at the head and does not see it.

Le garçon se tient debout, à l'aise, la main sur la hanche :
La vérité de la victoire. Une Victoire presque
Angélique dans son indifférence,
Un ange envoyé sans autre message que ce triomphe,
Et seul, maintenant, dans son triomphe,
Il baisse les yeux vers la tête et ne la voit pas.

Dès lors David, dans son autosuffisance et son indifférence pleine de dureté, en vient à ressembler à Narcisse. De ce dernier, David possède la grande jeunesse, la beauté parfaite, et surtout l'androgynie exquise : son aisselle devient sein (« the armpit becomes breast ») ; Jarrell chante et répète « le garçon est comme une fille, est comme un oiseau » (« the boy is

¹ James Merrill, « Bronze » (1984), *Late Settings, Collected Poems, op. cit.*, p. 454. Guy Rotella souligne que « Bronze » doit être considéré comme un alliage, dont les parties hétérogènes sont soudées les unes aux autres. Voir Guy Rotella, *Castings, op. cit.*, p. 104. À cette analyse on peut ajouter que « Bronze », formé *per via di porre* amalgame de surcroît la perspective de Jarrell à celle de Howard. Comme Jarrell, Merrill montre le regard éperdu de désir sur les corps masculins dénudés. Comme Howard, il confie directement la parole aux statues.

² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin, op. cit.*, p. 866.

³ *Ibid.*, p. 865.

like a girl, is like a bird »). Sous le titre « Lys Œillet Narcisse », Suarès décrivant le même David de Donatello, s'ingéniait déjà à faire du pâtre un Narcisse androgyne au « torse de fleur¹ ». Comme sous le regard de Méduse, le corps statufié de David a été arrêté en pleine jeunesse (« green / Fruit now forever green »). Jarrell souligne, avec une insistance rare, le poli du bronze : « la chair coulée / moulée, limée, luisante » (« the cast, filed, shining flesh »). Le corps de métal, sombre et luisant – le verbe « to shine » scande le poème – se fait alors miroir : « The body mirrors itself ». David n'est pas seulement Narcisse, mais aussi la rivière où se mire ce dernier.

Ce corps miroitant, fascinant, ce corps-sexe qui arrête le regard place la statue de Donatello à la croisée des mythes de David, de Narcisse, de Persée et de Méduse². Le David florentin décrit par Jarrell et Howard participe d'une « coalescence » de Narcisse et Méduse, pour reprendre le terme employé par Anne Geisler-Szmulewicz. Le groupe de Donatello reflétant celui de Cellini, Goliath le velu se confond certes avec la Méduse, barbue de sang hirsute. Toutefois, en ce lieu de réversibilité qu'est la Signoria, le héros et le monstre échangent une fois de plus leur place. Howard et Jarrell font explicitement de David le jumeau de Méduse. Chez le premier, le visage de David est inexistant. Seul son corps est présent. Le regard de Goliath-Persée tranche la tête de David : « Mes yeux / furent [...] ma seule arme / et s'abattirent sur David comme une épée » (« My eyes / were [...] my only weapon / and fell upon David like a sword »). Voici le décapitateur décapité, comme la Méduse. Quant à Jarrell, il écrit :

The boy David's
Body shines in freshness, still unhandled,
And thrusts its belly out a little in exact
Shamelessness. Small, close, complacent,
A labyrinth the gaze retraces,
The rib-case, navel, nipples are the features
Of a face that holds us like the whore Medusa's –
Of a face that, like the genitals, is sexless.

Le corps
De David le garçon brille dans sa fraîcheur, encore intact,
Et projette un peu en avant son ventre avec une minutie
Sans vergogne. Petit, proche, content de lui,
Un labyrinthe que le regard retrace,
Les côtes, le nombril, les tétons sont les traits
D'un visage qui nous tient, comme celui de Méduse la putain –
D'un visage, qui comme les parties génitales, n'a pas de sexe.

Ces vers, envoûtés par le corps qui s'exhibe, transforment le torse nu de David en labyrinthe, lieu de tous les dangers où s'abrite peut-être un Minotaure. Dans ce labyrinthe, le spectateur pourrait bien demeurer enfermé, fasciné, sans jamais retrouver son chemin. Cette première transformation en prépare une seconde, plus terrible encore, celle du torse en visage de Méduse. David, comme un monstre, possède des têtes superflues : le visage ouvert dans sa poitrine et la tête de Goliath qu'il piétine. À en croire Jean Clair, la face de Méduse n'est autre chose qu'un « sexe facialisé, un visage en forme de sexe³ ». Comble du paradoxe, Jarrell affirme encore, de manière extrêmement provocante, que ce visage gorgonéen est un visage neutre, sans sexe, « comme les parties génitales ». Le lieu de la détermination sexuelle devient

¹ André Suarès, *Voyage du condottière*, op. cit., p. 274.

² Jean Clair, dans *Méduse*, (op. cit., p. 167-169) montre que entre 1880 et 1914, les mythes de Persée et de Narcisse se croisent sans cesse. Il cite en exemple la série des tableaux de Burne-Jones sur Persée et Andromède, où cette dernière tient Méduse au dessus d'une fontaine octogonale.

³ Sur le mythe de Baubô, avatar de Méduse, voir *Ibid.*, p. 46-47.

le lieu de la découverte du neutre. Dans le système à trois termes de Jarrell, sexe, visage et torse deviennent équivalents, se déplacent et se substituent les uns aux autres, provoquant la fascination, la répulsion et le malaise. Jarrell fait de David un membre de la tribu numide des Blemmyes, ou un avatar masculin de Baubô, la divinité qui exhibe sa vulve pour faire rire Déméter et qui est représentée sous la forme d'un torse acéphale dont le sexe forme le menton (fig.13)¹. La merveille épiphanique du torse rilkéen, dépourvu de visage, mais dont le regard luit encore, disséminé dans la pierre, laisse la place à un abominable monstre acéphale, à un « chest-gazer », selon le nom donné en anglais à de telles créatures. Ce David monstrueux de Jarrell est prolongé par celui de Howard qui écrit « Et les yeux sculptés, / que voient-ils ? Il n'y a / que le corps qui voie » (« And the carved eyes, / what are they seeing? Only / the body sees »).

Méduse tue par le regard, David, par son corps exhibé. Sous l'influence du sonnet rilkéen, le corps s'est bel et bien substitué aux yeux pétrifiants. On entre dans le poème de Jarrell par un double geste de violence : chaque main de la statue, par la pierre et l'épée, porte en puissance la mort :

A sword in his right hand, a stone in his left hand, He is naked. Shod and naked. Hatted and naked. [...]	Une épée dans la main droite, une pierre dans la main gauche, Il est nu. Il est chaussé mais nu. Chapeauté mais nu. [...]
The boy holds in grace	Le garçon tient en état de grâce
The stone moulded, somehow, by the fingers, The sword alien, somehow, to the hand.	La pierre moulée, en quelque sorte, par les doigts, L'épée étrangère, en quelque sorte, à la main.

Tandis que le métal de l'épée demeure étranger à la main de métal, la pierre serrée dans le poing devient partie du corps tueur : moulées dans le bronze, pierre et chair participent d'une même matière. Ce corps qui porte les outils de la destruction devient très vite lui-même une arme. Jarrell compare alors la chair de David à un couteau se renfermant sur lui-même :

A great crow's-foot is slashed. Yet who would gash The sleek flesh so? the cast, filed, shining flesh? The cuts are folds: these are the folds of flesh That closes on itself as a knife closes.	Une grande patte d'oie jette son entaille. Et pourtant qui voudrait déchirer Ainsi la chair lisse ? la chair coulée, limée, luisante ? Ces entailles sont des plis : ce sont les plis de la chair Qui se ferme sur elle-même comme se ferme un couteau.
--	---

Marques du combat contre Goliath ou marques d'une joute érotique, les fentes qui entrouvrent la chair la rendent accueillante. Dans le système complexe de Jarrell, la chair contondante se substitue à la chair blessée. Le corps devient couteau, avatar du corps-sexe, médusant. La symétrie de la lame et de sa fente, renvoyant à une auto-pénétration, exacerbe une fois de plus le narcissisme de David.

Richard Howard prolonge encore cette direction d'un corps destructeur : les fesses de David forment sa fronde, sa bouche une arme courbe, utilisée pour tuer (« the curved weapon

¹ L'allusion aux Blemmyes cannibales dans *Othello* (Acte I, scène 3) explique en partie que cette référence soit restée vivante dans le monde anglo-saxon. Le tableau de Magritte, *Le Viol* (1934) (fig.14) repose sur la même reconfiguration d'un torse féminin. Dans les années 1970, l'artiste new-yorkaise féministe Eunice Golden retravaille le tableau de Magritte, en l'inversant au masculin, sous le titre de *Rape #1* (fig.15).

used to kill a smile »). Le corps tout entier enfin devient assassin quand il se fait astre solaire, *éblouissant*. Comme Méduse, il tue *via* le regard. Goliath s'écrie :

The world, as far as I could see was the sun breaking
 On things, making them break. So I was hardly surprised
 When the world came to end and because the sun broke *through*
 No pieces, unbroken, whole – no longer flash but flesh.
 The end came as a body. [...]
 It is why the sun broke through me that morning – no stone
 Could lay Goliath low. See it still in the boy's hand?
 No need for a stone! My eyes
 Were my only enemy.

Le monde, pour autant que je puisse en juger, c'était le soleil se brisant
 Sur les choses, les faisant se briser. Si bien que je ne fus guère surpris
 Quand le monde vint à sa fin, je ne fus guère surpris
 Parce que soleil *transperça* :
 Pas de morceaux, intact, complet – non plus des éclairs, mais de la chair.
 La fin vint sous la forme d'un corps. [...]
 C'est pourquoi le soleil me transperça ce matin-là – nulle pierre
 Ne pouvait renverser Goliath. La voyez vous, encore tenue dans la main du garçon ?
 Nul besoin de pierre ! Mes yeux
 Furent mes seuls ennemis.

Jouant de la gémellité sonore de « flash » et de « flesh », Howard substitue la chair de David aux éclairs, dans l'apocalypse intime que connaît Goliath. La beauté incandescente du corps nu exhibé suffit à détruire, presque comme dans une théophanie. Le visible tue. Telle est la réponse proposée par Howard à l'énigme posée par Jarrell : Comment Goliath est-il mort, puisque David tient encore la pierre fatale ? L'auteur remarquait en effet une divergence entre le *Livre de Samuel* et la sculpture de Donatello : « *La pierre plantée dans le front*, disent les Écritures ; / Or il n'y a nulle pierre dans le front. La tête porte un casque » (« *The stone sunk in the forehead*, say the Scriptures; / There is no stone in the forehead. The head is helmed »).

« The Giant on Giant Killing » – « Le Géant, à propos du massacre des géants ». Le titre choisi par Howard semble presque emprunté à Wallace Stevens, qui a fait du Tueur de géants l'un de ses thèmes récurrents. Howard prophétise enfin la venue d'un autre géant, le David de Michel-Ange. Les différents David sont des rivaux appelés à se détruire. Le poète souligne le paradoxe que constitue ce tueur de géant lui-même colossal, et sculpté dans un bloc de marbre surnommé *il gigante*, et finalement semblable au monstre qu'il combat. Sur la Piazza delle Signoria, où les héros sont gagnés par le monstrueux, David est un autre Goliath.

3. De Florence à Saint-Pétersbourg

Trépasse là, ô Florence, ô Judas !
Plonge dans l'éternelle obscurité !
Alexandre BLOK, « Florence¹ ».

Il est des villes dans lesquelles on ne revient jamais. [...]
Là-bas, colonnades et croque-mitaines de fonte font trembler le regard.
Joseph BRODSKY,
« Décembre à Florence, 1976² ».

Des trajets secrets relient les villes du mal, comme le suggèrent Blok et Brodsky. Au centre de Florence et de Saint-Pétersbourg, les héros combattent les monstres : Persée décapite la Méduse et le *Pierre le Grand* de Falconet lutte contre factions et difficultés en écrasant un serpent malfaisant entremêlé à la queue de son cheval cabré (fig. 16, 17 et 18). Ce reptile constituait une allégorie de l'Envie³. Le sculpteur prétendait proposer une version profane du Christ victorieux du démon. À ses yeux, *Pierre le Grand* correspondait sur le plan séculaire au patron de la Russie, Saint Georges, pourfendant le dragon du paganisme. La poésie russe ne manquera cependant pas d'interpréter ce reptile comme l'incarnation du Malin⁴. Le groupe de bronze se nimbe d'une valeur religieuse et métaphysique.

Comme à Florence, le principe du mal supprime son adversaire et la présence même du monstre, jamais suffisamment vaincu, jamais assez fermement éradiqué, fait basculer la signification du monument. Ce dernier représente moins le *combat contre* ce monstre que le monstre lui-même, ainsi que l'énonce explicitement en 1910 Innocent Annenski : « Le tsar n'a pas su écraser le serpent / Qui coincé est devenu notre idole. ». (« Царь змеи раздавить не сумел, / И прижатая стала наш идол⁵ »). Annenski propose une réinterprétation drastique de l'œuvre de Falconet. Le tsar gigantesque passe à l'arrière plan, évincé par le frêle serpent

¹ Alexandre Blok, « Флоренция » [1909] : « Умри, Флоренция, Иуда, / Исчезни в сумрак вековой! », *Собрание сочинений*, t. II 1907-1921, *op. cit.*, p. 122. Traduction française : « Florence », *Vers d'Italie* [1909], *Le Monde terrible*, trad. Pierre Léon, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 238.

² Joseph Brodsky, « Есть города, в которые нет возврата. [...] / там рябит от аркад, колоннад, от чугунных пугал », « Декабрь во Флоренции » *Сочинения Иосифа Бродского*, t. II, *op. cit.*, p. 383. Traduction française : « Décembre à Florence, 1976 », *Poèmes 1961-1987*, trad. Michel Aucouturier et al., Gallimard, coll. « Du monde entier », 1987, p. 201. Traduction légèrement modifiée par nos soins.

³ Sur ce serpent voir Aleksander M. Schenker, *The Bronze Horseman, Falconet's Monument to Peter the Great*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 278-280. Sur l'histoire du monument de Falconet en général voir, en sus de cet ouvrage, David Bethea, « The role of the eques in Puskin's Bronze Horseman », dans David Bethea (dir.), *Pushkin Today*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 98-118.

⁴ Aleksander M. Schenker, *The Bronze Horseman*, *op. cit.*, p. 280, cite une interprétation intéressante du monument par les Vieux Croyants, opposants farouches de Pierre. Ceux-ci étaient leurs interprétations inquiètes du monument sur la vision du patriarche Jacob dans *L'Apocalypse* du pseudo-Méthode (VII^e siècle). Dans ce texte, un serpent, sur le bord de la route, s'attache à la jambe arrière d'un cheval pour le mordre. Selon les explications du pseudo-Méthode ce cheval représenterait le monde – c'est-à-dire pour dans le contexte slave, la Russie – et le serpent incarnerait bien sûr l'Antéchrist. La jambe arrière figure la fin du monde. L'une des caractéristiques de cet antéchrist reptilien consiste à pouvoir faire bouger les montagnes, ce qui entraîne une interprétation apocalyptique du déplacement du rocher formant le piédestal. Le serpent, allié maléfique de Pierre, aide le tsar à réordonner les éléments.

⁵ Innocent Annenski, « Перебугр » [« Pétersbourg », 1910]. Traduction française : *Anthologie de poésie russe, la Renaissance du XXe siècle*, édition bilingue, trad. Nikita Struve, Aubier-Flammarion, 1970, p. 116-117.

qui se dresse au sein de la cité, et auquel un peuple tout entier rend hommage. Pétersbourg idolâtre le mal. Le terme d'« idole » (« идол ») indique que le serpent est vénéré à l'égal d'une divinité par les habitants. Ces derniers sont entraînés sur la voie de la perte, car l'idole est toujours la représentation trompeuse d'un vain dieu. Cette effigie dangereuse et séduisante pervertit l'âme par ses mensonges. À lui seul, le vocable « идол » engage à détruire le monument.

Les sculpteurs de la Renaissance, et tout particulièrement Léonard de Vinci, avaient échoué à représenter dans le bronze un cheval cabré en équilibre sur deux sabots. Falconet résout enfin ce problème. Il invente un monument équestre plein d'élan et de dynamisme et parvient à faire réellement décoller du piédestal les jambes du cheval, grâce au serpent qui offre un troisième point d'appui. Sans le corps mince et sinueux du reptile, le groupe de bronze s'effondrerait, renversé par le vent, s'écrasant sous son propre poids. L'aplomb du lourd monument est donc entièrement subordonné à la représentation du mal incarné par le serpent. La poésie de l'Âge d'argent se charge alors de souligner cette ambiguïté. Elle s'engouffre dans une brèche laissée ouverte par *Le Cavalier de bronze* de Pouchkine (1833). Ce poème ne disait rien de la présence du serpent, mais un croquis, négligemment crayonné sur un brouillon accordait déjà à l'animal sa place essentielle (fig.19). Les poètes du XX^e siècle multiplient les allusions fugaces au reptile, comme pour obliger le lecteur ou le regardeur à prendre conscience de sa présence qu'il serait facile de négliger. Il suffit de mentionner l'existence du serpent pour que vibre la menace. On lit chez Alexandre Blok dans « Pierre » en 1904 : « Le Serpent se regarde, figé par le sabot. [...] Le Serpent se déroulera au dessus des maisons » (« Глядится Змей, копытом сжатый. [...] Змей расклубится над домами¹ »). Et de même en 1909, Zénaïde Hippus dans « Pétersbourg » note, s'adressant directement au monument : « Comme avant, ondule ton serpent d'airain, / Au dessus du serpent se refroidit le cheval d'airain... » (« Как прежде, вьется змей твой медный, / Над змеем стынет медный конь...² »). Brioussov en 1906 écrit : « Sous ses sabots, ton destrier impitoyable, écrasait / Le serpent qui vainement se tordait ; « Твой конь попирает с беспощадностью звенья / Бессильно под ним изогнутой змеи³ ») et en 1923 il insiste encore sur ce Pierre « écrasant le serpent » (« Топча змею ») : « Toi qui, dans le serpent, enfonças les sabots de ton cheval » (« В змею - коня копыта вбил⁴ »).

Chez Brioussov, le serpent prend peu à peu le rôle de protagoniste principal. Sa présence, d'abord mineure, est progressivement hypertrophiée – de même que la poésie

¹ Alexandre Blok, « Петр », *Собрание сочинений*, t. I *Стихотворения и поэмы 1898-1906*, op. cit. p. 309-310. Sur ce poème, voir *supra*, chapitre III.

² Zénaïde Hippus, « Петербург », [1909], *Стихотворения*, Saint-Petersbourg, Akademičeskij proekt, 1999, p. 143. Maïakovski, dans leur sillage, renforcera le rôle du serpent dans « Dernier Conte de Saint-Petersbourg ». Voir *infra*, chapitre VII.

³ Valéry Brioussov, « К медному всаднику » [« Au Cavalier de bronze », 1906], *Избранные Сочинения*, t. I, op. cit., p. 256.

⁴ Valéry Brioussov, « Вариации на тему “Медного всадника” » [1923], *Ibid.*, p. 505-506. Traduction française : « Variations sur le thème du “Cavalier de bronze” », trad. Ksenia Fesenko et C.G.

Florentine prête progressivement attention aux monstres. Décrivant trois monuments équestres ponctuant le paysage de Saint-Pétersbourg, Briousov extrait, dans de brèves vignettes, l'essence de chaque statue. Pierre le Grand est entièrement défini par le geste de son bras et l'écrasement du serpent qu'il foule au pied :

Попирая, в гордости победной, Ярость змея, сжатого дугой, По граниту скачет Всадник Медный, С царственно протянутой рукой;	Écrasant, fier de sa victoire, La fureur du serpent, qui s'est replié et arqué, C'est le cavalier de Bronze qui galope sur le granit, La main tendue majestueusement ¹ ;
---	--

En 1916, durant la Première Guerre mondiale, le serpent gagne encore en importance. C'est sa présence dorénavant qui définit Petrograd, avant même celle de Pierre. Le serpent passe dorénavant avant le tsar :

Город Змеи и Медного Всадника, Пушкина город и Достоевского, Ныне, вчера, Вечно – единый, От небоскребов до палисадника, От островов до шумного Невского, – Мощью Петра, Тайной-змеиной !	La ville du serpent et du Cavalier d'Airain La ville de Pouchkine et de Dostoïevski, Maintenant, hier, Pour toujours – elle seule, Des gratte-ciels jusqu'aux jardinets, Des îles jusqu'à la Nevsky tumultueuse, – Par la puissance de Pierre, Par le secret-serpent ! ²
--	--

Par la création d'un mot composé particulièrement dynamique, vibrant d'une joyeuse rime interne, rassemblant à la fois un nom commun (le secret, « тайной »), et l'adjectif formé sur le serpent, (« змеиной »), Briousov révèle que le serpent et le tsar ne sont plus des ennemis, mais des complices. C'est du serpent que Pierre tire la puissance qu'il exerce sur toute la ville. C'est le serpent qui entoure la ville de ses anneaux et la consacre, de même qu'il trace un cercle autour de cette première strophe. La ville, assiégée par la guerre, est alors envahie par les serpents qui se multiplient :

Как же вгнездились в черепае каменном, В ужасе дней, ниспосланных Промыслом, Прячась во прах, Лютые змеи?	Comment avez-vous pu vous nicher dans le crâne de pierre, Dans la terreur des jours, envoyés par la Providence, En vous cachant dans les cendres funéraires, Serpents féroces ?
--	--

D'autres poètes de l'Âge d'Argent font écho à cette image d'une ville devenue nid de serpents. En amont, Innocent Annenski la prépare en montrant une ville inondée, non plus par la Néva qui déborde, mais par le venin :

Даже в мае, когда разлиты Белой ночи над волнами тени, Там не чары весенней мечты, Там отравы бесплодных хотений.	Même au mois de mai quand s'épanchent Sur les vagues les ombres de la nuit blanche, Ce ne sont pas là les sortilèges du rêve printanier Mais le poison des vœux stériles ³ .
--	--

¹ Valéry Briousov, « Три кумира » [1913], *Ibid.*, p. 362. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G.

² Valéry Briousov, « К Петрограду » [1916], *Собрание сочинений*, t. II, *op. cit.*, p. 217. Traduction française : « À Petrograd », trad. Ksenia Fesenko et C.G.

³ Innocent Annenski, « Петербург » [1910]. Traduction française : *Anthologie de poésie russe, la Renaissance du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 116-117.

En aval, la ville menacée à la fois par la guerre et par le serpent se retrouve peut-être chez Zénaïde Hippus en 1919, dans le contexte de la Guerre civile ravageant la Russie : « Quelles ténèbres au-dessus du serpent d'airain / Au-dessus du destrier cabré ! » (« Какая мгла над змием медным, / Над медным вздыбленным конем !¹ »). Cette fois, le serpent constitue bel et bien la source du désastre s'abattant sur la Russie, et se déchaînant à travers l'histoire. Brioussov, en 1916, est alors contraint de supplier la ville : « Souviens-toi de ton symbole, le Cavalier de bronze ! » (« Мчись к полосе луча заповедного »). Il rappelle le tsar dévoyé à sa mission, lui indiquant la marche à suivre pour combattre le mal et retrouver le chemin du bien :

Мчись к полосе луча заповедного,
Злого дракона сбросив копытами
В пропасти мглы
С вольной дороги!

Précipite-toi vers le sillon du rayon sacré,
Une fois que tu auras, de tes sabots, chassé du chemin libre
Le dragon mauvais
Pour l'envoyer dans les abîmes des ténèbres !

La littérature de Pétersbourg, bien plus radicalement alors que la poésie américaine de Florence, verra dans le monument le principe du mal. C'est *Pierre le Grand*, contaminé par le venin du serpent, qui voue la Russie au malheur.

C. Saint-Pétersbourg : « la ville du serpent et du Cavalier d'airain² »

Le prologue du roman d'Andreï Biély, *Pétersbourg* (1916), décrit une étrange carte de Russie, dont les formes géométriques simplifiées mettent le lecteur au défi de reconnaître quoi que ce soit du territoire représenté. Saint-Pétersbourg ne serait rien d'autre qu'un point noir entouré de deux cercles imbriqués l'un dans l'autre. Que marque ce terrible petit point, qui irradie, maléfique, et duquel « se déverse le flot précipité des pages imprimées³ » – c'est-à-dire toute la littérature russe ? Peut-être le monument de Falconet. À la question « d'où vient le mal ? », les textes de Saint-Pétersbourg répondent de la même manière, invariablement, les uns après les autres : « de la statue de Pierre le Grand ». La littérature pétersbourgeoise ne définit pas la nature du Mal, mais elle lui donne un visage, celui de l'effigie du tsar, auquel elle superpose des figures sataniques. Elle affronte le problème du Mal en le *figurant*, et non pas en proposant des moyens de le combattre. Les textes du monument n'envisagent pas de rédemption. L'une des particularités de la littérature russe, visionnaire et pétrée d'Apocalypse, se révèle ici.

Cette tradition de la littérature russe, qui se développe principalement à l'Âge d'argent, remonte au long poème narratif de Pouchkine *Медный всадник. Петербургская*

¹ Zénaïde Hippus, « Петербург », [1919], *Стихотворения*, op. cit., p. 207.

² Valéry Brioussov, « К Петрограду » [1916], *Собрание сочинений*, t. II, op. cit., p. 217. Traduction française : « À Petrograd », trad. Ksenia Fesenko et C.G.

³ Andreï Biély, *Pétersbourg*, op. cit., p. 16.

новестъ (*Le Cavalier de bronze. histoire pétersbourgeoise*, 1833) où est soulevée la question du mal se déchaînant avant tout à travers les catastrophes naturelles, et de là, se répandant dans l'Histoire et la société. *Le Cavalier de bronze* constitue pour les spécialistes et le peuple russe le chef d'œuvre de Pouchkine, ne le cédant en importance qu'à *Eugène Onéguine*. C'est par l'intermédiaire des réinterprétations constantes de ce texte fondateur de la littérature russe, cent fois réécrit par les successeurs de Pouchkine, que *Pierre le Grand*, force de destruction concrète, en vient à incarner le Mal comme principe métaphysique. Quelle présence Pouchkine accorde-t-il au mal dans son poème ?

1. *Le Cavalier de bronze* de Pouchkine et sa constellation poétique

Sur sa monture immobile
Vole le Cavalier d'airain.
Alexandre BLOK, « La Maison Pouchkine¹ »

Dans son étude *Pouchkine et Pierre le grand* (1971), le critique Victor Arminjon suggère que *Les Aïeux* de Mickiewicz constituent un reproche voilé adressé à Pouchkine qui, dans son souci de se réconcilier avec le pouvoir, avait oublié la cause polonaise². Une interprétation similaire sourd dans le poème du symboliste Valéry Brioussov « Variations sur le thème du “Cavalier de bronze” » en 1923. D'après Brioussov et Arminjon, le drame de Mickiewicz enjoindrait Pouchkine à reprendre la lutte, et lui montrerait le chemin en plaçant dans la bouche d'un « Barde de toute la Russie » demeurant anonyme le discours hardi que le poète russe avait cessé de tenir. Dès la parution des *Aïeux* en 1832, Pouchkine lut ce texte, qui circulait secrètement, et en fut galvanisé, ainsi que le montrent les notes prises dans ses carnets. Il releva le défi, et entreprit sur le champ de défendre Saint-Pétersbourg contre les reproches de son ancien ami en rédigeant *Le Cavalier de bronze*³. Non seulement, dans les notes qu'il adjoint au texte, Pouchkine cite-t-il Mickiewicz, mais dans l'intrigue de son

¹ Alexandre Blok, « Всадник бронзовый, летящий / На недвижимом скакуне », « Пушкинскому Дому » [21 février 1921], *Собрание сочинений*, t. II, p. 261. Traduction française : *Poèmes*, Paris, Librairie du Globe, 1994, p. 193. Il s'agit du dernier poème que Blok acheva avant de mourir.

² Victor Arminjon, *Pouchkine et Pierre le grand*, op. cit., p. 169. Arminjon note avec un certain lyrisme : « [Pouchkine] avait le sentiment que le poète polonais lui fixait un mystérieux rendez-vous sur la place du Sénat de Saint-Pétersbourg. L'inspiration du *Cavalier de Bronze* jaillit alors dans son esprit. »

³ Rappelons que le titre russe, qui signifie littéralement le « Cavalier de cuivre », est traditionnellement traduit par des syntagmes qui en appauvrissent et en normalisent la signification : *Der eherne Reiter*, *Il Cavaliere di bronzo*, *The Bronze Horseman*, *Le Cavalier d'airain* ou *le Cavalier de bronze*. Airain et bronze renvoient à noblesse de la statuaire antique, tandis que le cuivre porte des connotations négatives. Ainsi que le souligne Jean Breuillard, le « Медный лоб », littéralement un front de cuivre, est un homme arrogant et sans vergogne – *brazon* dirait-on en anglais –, tandis que la « медная монета » désigne les pièces de cuivre, la vile monnaie. Le cuivre renvoie donc simultanément à une forme d'hybris, à la bassesse et à la faible valeur. Voir Jean Breuillard, « Le Vivant et le figé : à propos de la statue chez Pouchkine », dans Michel Aucouturier et Jean Bonamou (dir.), *L'Universalité de Pouchkine*, Paris, Institut d'études slaves, 2000, p. 226. Si pour des raisons d'usage, il est malheureusement impossible de parler de « Cavalier de cuivre », en français, nous éviterons d'employer le syntagme « Cavalier d'airain ».

« поэма¹ » [poéma], il réunit deux fragments des *Aïeux* pour les amalgamer : « La Statue de Pierre le Grand » et « La Veille de l'inondation de Saint-Pétersbourg en 1824 ». Après un prologue chantant la beauté de la ville en 1833, le poème conte comment un jeune homme assez médiocre, Eugène, petit fonctionnaire issu de la noblesse, et qui n'a que des rêves modestes, perd la raison lorsque sa fiancée est emportée par les flots lors de l'inondation de Saint-Pétersbourg en 1824. La métropole, qui a été construite sous le niveau de la mer, est en effet régulièrement dévastée par les crues. Éperdu, Eugène erre la nuit dans un monde ravagé qu'il ne reconnaît plus. Un an plus tard exactement, le « pauvre fou » se retrouve la nuit devant le monument de Pierre le Grand. Dans sa démence, il l'accuse et le menace, selon une formule demeurée fameuse : « Добро́, строитель чудотворный! — [...] / Ужо тебе!... » (« Tu vas voir, bâtisseur de prodiges – [...], Je vais te... »). Cette bravade laissée en suspens est la seule parole prononcée de tout le poème. En réponse, le monument s'anime et poursuit le jeune homme en galopant de par les rues. L'angoisse d'Eugène fait de lui un *poursuivi*, qui toujours entend derrière lui la cavalcade de bronze. Le malheureux sera finalement retrouvé mort.

Le motif qui frappa le plus les lecteurs de Pouchkine fut peut-être celui d'une animation sonore du monument, destinée à être perçue non par la vue, mais par l'ouïe². Le bruit terrible est répercuté sur les pavés, amplifié par le vide de la nuit (« По потрясённой мостовой », « ébranlant sous lui le pavé »). La ville est changée en caisse de résonance, renvoyant l'écho du danger, et le décuplant. Plus que jamais alors l'ouïe joue le rôle de l'organe de la peur, selon l'aphorisme fameux de Nietzsche³. Chez Pouchkine, en treize vers resserrés, le bruit et la peur échangent leurs substances :

¹ La littérature russe fait une distinction très nette entre deux genres, la poésie lyrique (стихи, поэзия) et la poésie narrative (поэма), terme qui signifie « roman en vers ». De cette catégorie relèvent notamment *Eugène Onéguine* et *Le Cavalier d'airain. Histoire pétersbourgeoise*.

² Ainsi, le Belge Franz Hellens, face au buste que vient de sculpter de lui Germaine Richier, pris par l'angoisse se prend pour Eugène (qu'il confond avec Onéguine) : « Je marchais à grands pas, mais ce n'était plus moi qui agitais les jambes. De temps en temps, sans le vouloir, mes yeux rencontraient le bronze. Je me savais si c'était moi qui restais immobile ou lui qui remuait. Afin de me divertir j'avais essayé de me rappeler un passage du poème de Pouchkine : Onéguine poursuivi par le cavalier de bronze galopant de ses quatre fers... [...] Le cauchemar qui avait rempli ma nuit continuait de chevaucher dans la lumière : une tête détachée du corps et lancée à mes trousses. [...] Je me souviens d'une sorte d'ouragan en boule qui me poussait par derrière tandis qu'un curieux pas se faisait entendre, comme d'un animal à grosses pattes, quelque pachyderme géant, formidable comme toutes les nuées réunies d'un orage. Le bruit ne m'épouvantait pas moins que cette masse dont je devinais la forme en spirale et qui me poursuivait, me bousculait, sans s'épuiser ni me permettre l'ombre d'un sauvetage ; car l'obscurité était sans issue ». Franz Hellens, *Bronze, Le Jeune Homme Annibal*, Albin Michel, 1961, p. 257.

³ Michèle Finck aime à citer cet aphorisme. Friedrich Nietzsche, Aphorisme 250, *Aurore, pensées sur les préjugés moraux, Œuvres philosophiques complètes*, t. IV, trad. Julien Hervier, Gallimard, 1970, p. 182.

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжёло-звонкое скаканье
По потрясённой мостовой.
И, озарён луною бледной,
Простёрши руку в вышине,
За ним несётся Всадник Медный
На **звонко-скачущем** коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С **тяжёлым** топотом **скакал**.

Il s'enfuit sur la place vide,
il court, il entend dans son dos,
comme un roulement de tonnerre,
le lourd carillon d'un galop
ébranlant sous lui le pavé.
Dans le clair de lune blafard,
tendant son bras haut vers le ciel,
le cavalier de bronze le pourchasse
sur son cheval aux bonds retentissants.
La nuit durant, où qu'il portât ses pas,
le pauvre hère était rejoint
par le pesant galop du cavalier d'airain¹.

Le verbe « бежать », fuir, répété deux fois, est placé en collocation avec « слышит », entendre. La fuite et l'ouïe deviennent intrinsèquement liées, participant d'un même phénomène d'angoisse. Trois fois ces vers répètent que le cavalier se tient derrière Eugène (« за собой » et « За ним »). Pouchkine entreprend ici l'élaboration de l'éthos du poursuivi. Le danger est toujours derrière, toujours sur le point de frapper, dans une imminence insoutenable. Le bouleversement d'Eugène et l'invasion du monde par le bruit effrayant sont rendus certes par une comparaison (« Как будто грома грохотанье » ; « comme un roulement de tonnerre ») mais surtout par la reprise de quelques vocables, à la manière d'une hantise lexicale : « тяжёло », « lourdement, pesamment » ; « звонкий », « sonore », et surtout « скач », le radical du « saut », que l'on retrouve dans le verbe « скакать » (« aller au galop »), mot géminé où le retour d'une même syllabe fait déjà entendre la cavalcade. Un vers rassemble ces termes séminaux en un seul syntagme « Тяжёло-звонкое скаканье » : pour accroître la densité de ces vocables essentiels, Pouchkine va jusqu'à élaborer des mots composés. Ils sont ensuite repris sur deux lignes, avec des jeux de permutation (« На звонко-скачущем коне » et « С тяжёлым топотом скакал »). La saturation de ces vers par les quelques mêmes mots rend compte de l'ubiquité du Cavalier de bronze, comme le souligne aussi la reprise d'un même vers à trois lignes de distance : « За ним несётся Всадник Медный / [...] / За ним повсюду Всадник Медный ».

Une illustration du poème par Vassili Massioutine (1884-1955) en 1922 parvient à littéralement *montrer* que l'ouïe est l'organe de la peur (fig.21)². Cette image reprend, en noir sur fond beige, sous les allures d'une gravure sur bois, la position des personnages d'une image célèbre d'Alexandre Benois (fig.20). Ce dernier montre Eugène dans sa fuite éperdue, petite silhouette sombre et déséquilibrée, projetée en avant, sur le point de trébucher. Benois

¹ Alexandre Pouchkine, *Медный всадник. Петербургская повесть, Полное собрание сочинений в шести, т. V « Поэмы 1825-1833 »* [Poème], Moscou, Voskresenie, 1994, p. 148. Traduction française : *Le Cavalier d'airain. Nouvelle pétersbourgeoise*, dans *Poésies*, trad. Louis Martinez, *op. cit.*, p. 196. Nous citerons de manière privilégiée la traduction de Louis Martinez, qui est à nos yeux la plus fidèle au russe. L'édition des *Œuvres poétiques* de Pouchkine par Efim Etkind recense la plupart des traductions en français réalisées depuis le XIX^e siècle. Voir Alexandre Pouchkine, *Œuvres poétiques*, éd. Efim Etkind, t. II, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque de l'Âge d'homme », 1981, p. 441. Efim Etkind donne à lire la traduction de Jean-Louis Backès, qui accomplit la prouesse d'être entièrement rédigée en vers, *Ibid.*, t. I, p. 578-590.

² Alexandre Pouchkine, *Der eherne Reiter*, trad. Wolfgang E. Groeger, Illustrations de Vassili Massioutine, Berlin, Newa Verlag, 1922.

accentue la disproportion entre le monument et le « pauvre fou », tout en ménageant entre eux un vaste écart, dévoré par l'ombre immense que projette le monument. C'est cette ombre (parallèle à une déchirure des nuages dans le ciel) qui menace d'emporter Eugène au fond des ténèbres. Si saisissante que soit cette illustration, elle ne rend pas compte de la dimension sonore de la poursuite, contrairement à ce qui se produit chez Massioutine. Ce dernier a en effet modifié la posture d'Eugène qui porte les mains à sa tête, dans un geste éperdu, indiquant la folie. Il tente de protéger ses oreilles de l'abominable bruit funèbre. La dynamique descendante de Benois est devenue ici ascendante. Le cavalier s'est rapproché, ce qui accentue son surplomb menaçant. Le plan du sol a disparu, noyé dans un terrible aplatissement noir. Les figures ne sont plus fermement ancrées dans un décor réaliste. La silhouette du cavalier, que le lecteur du livre *regarde*, peut alors être interprétée comme la forme *visuelle* que prend dans l'esprit d'Eugène son hallucination *sonore*.

Le prologue du *Cavalier de bronze* souligne le contraste miraculeux entre le désert désolé et la ville qui jaillit soudain du néant. Le Tsar, créateur tout puissant luttant contre les éléments, est exalté comme figure de démiurge et de poète¹. Pouchkine ne tranche donc jamais entre admiration pour Pierre et pitié pour Eugène. Son poème interroge les rapports entre individus et destin historique et collectif. Le colosse d'airain ne peut à la fois protéger les particuliers et façonner le cours grandiose de l'Histoire. Cette antinomie revient dans une page enthousiaste, datant de 1836, où Pouchkine expose son projet d'écrire la vie du tsar résumant l'histoire universelle. L'admiration de Pouchkine envers Pierre éclate ici :

Le tsar Pierre fut un véritable révolutionnaire grâce à Dieu ; le bouleversement sanglant et brutal causé par son autocratie écrasante supprima tout ce qui appartenait au passé, et l'influence de l'Europe se fit sentir dans la Russie tout entière. La Russie entra en Europe comme un navire qui lève l'ancre en un coup et au son grondant des canons. Les guerres menées par Pierre profitèrent tant à la Russie qu'à l'humanité tout entière. La culture européenne débarqua sur les rives de la Néva conquise².

La grandeur de la Russie, les forces vives du pays et l'avènement des destinées collectives peuvent donc exiger le sang. L'individu, dans sa médiocrité contingente, se trouve alors inévitablement broyé.

De cette coexistence contradictoire des deux affects, admiration et pitié, jaillit la possibilité et même la nécessité de lectures infinies. Ces dernières s'incarnent le plus souvent dans de nouveaux poèmes. La réception du *Cavalier de bronze* se fait ici avant tout créatrice, c'est là sa singularité³. Le slavisant italien Ettore Lo Gatto rapporte quelques unes des

¹ Dans le cycle « Pétersbourg », paru dans *Par-dessus les obstacles* en 1917, Pasternak suivra cette ligne, et proposera une figure de Pierre le Grand en créateur, traçant la ville sur le parchemin à l'aide d'un tire-ligne, et faisant jaillir la cite de son cerveau. Voir Boris Pasternak, *Ma sœur la vie*, trad. Michel Aucouturier *et al.*, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 43-47.

² Cité par Ettore Lo Gatto, *Le Mythe de Saint-Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 133.

³ Valéry Brioussou a consacré ainsi non moins de quatre poèmes entiers au *Cavalier de bronze*, et il y fait en outre diverses allusions plus fugaces à travers son œuvre. Toutefois, à côté de cette « réception créatrice », une abondante critique plus traditionnelle dans ses formes d'expression subsiste. Brioussou lui-même consacre un article de trente pages passionnant et très savant au texte de Pouchkine. En comparant l'article et les poèmes, se

principales interprétations que reçut le poème. Pour le grand critique russe Bielinski (1811-1848), la lutte entre les deux protagonistes incarne la conflagration entre l'intérêt collectif (représenté par Pierre) et la volonté individuelle (personnifiée par Eugène). Le romancier symboliste et mystique Merejkovski (1866-1941), tout en conservant une antinomie analogue, en renverse le système. Il fait de Pierre l'expression de l'héroïsme et du principe individuel, et d'Eugène le principe impersonnel et collectif. Cette grande opposition, toujours selon Merejkovski recoupe une autre tension, celle du paganisme et du christianisme, c'est-à-dire des deux forces s'affrontant dans la culture européenne¹. La capacité que montre Eugène à renoncer à son moi pour la collectivité fait de lui un chrétien, tandis que le tsar, qui défie le moi, incarne le paganisme. Merejkovski prend fermement le parti de l'humble Eugène, qui incarne le peuple :

Nous avons d'une part le bonheur chétif d'un être infime, inconnu de tous, qui nous rappelle les humbles personnages de Gogol et de Dostoïevski, de l'autre côté, nous avons la vision surhumaine du héros [...] Les innombrables, les égaux, les gens qui sont de trop ici-bas ne naissent-ils point tout exprès pour que leurs os servent d'échelon aux grands élus pour atteindre leurs buts ? [...] Et si dans le cœur débile du plus infime des hommes de rien, de la « créature tremblante » issue de la poussière, si dans son simple amour se découvre un abîme non moins profond que le gouffre dont sortit le héros ?²

Certains lecteurs voient dans Eugène une victime négligeable, peut-être nécessaire, sacrifiée pour le bien de tous, au nom du progrès de l'humanité. Ils sont sensibles à la célébration enthousiaste du tsar réformateur et civilisateur, au chant d'amour lancé à la beauté de Saint-Pétersbourg. D'autres en revanche s'indignent et prennent le parti du petit employé sacrifié à l'Étatisme. Certains entendent le poème comme une rebuffade de Pouchkine contre le despotisme, comme une accusation lancée contre Pierre qui n'a pas su bâtir une ville habitable par les hommes. Ainsi Valéry Brioussov se réjouit d'entendre l'insurrection des sans voix et des très humbles à travers le personnage d'Eugène qui se hausse sur un pied d'égalité avec le tsar. Selon le poète symboliste, Pierre le Grand est alors contraint de se lancer dans son galop effréné pour ramener par la terreur Eugène à l'état d'homme minuscule, privé de voix³. Selon d'autres lecteurs enfin, la figure brisée du pauvre Eugène démontre au contraire l'inutilité de toute révolte contre le pouvoir.

Ces possibilités de sens contradictoires forment comme une énigme. *Le Cavalier de bronze* est aux antipodes de poèmes qui entendent guider et contraindre leur lecteur, sans laisser d'espace de tremblement pour le sens. Ici, nulle monosémie. La lecture littérale est impossible. Cette liberté laissée au lecteur est finalement plus subversive qu'une critique

dessine un va et vient. Les deux formes d'expression se nourrissent réciproquement. Valéry Brioussov, « Медный всадник » [1909], *Избранные Сочинения*, t. II, *op. cit.*, p. 421-452.

¹ Selon le critique américain David Bethea les diverses interprétations ultérieures du poème s'enracinent donc dans trois tensions dominantes : la conflagration entre les volontés collective et individuelle, entre la rébellion et le despotisme et entre le paganisme et le christianisme. Voir David Bethea, « The Role of the Eques in Puskin's *Bronze Horseman* », dans David Bethea (dir.), *Pushkin Today*, *op. cit.*, p. 99.

² Cité par Ettore Lo Gatto, *Le Mythe de Saint-Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 140. Corinne Fournier Kiss met elle aussi en regard Bielinski et Merejkovski, *La Ville européenne*, *op. cit.*, p. 241.

³ Valéry Brioussov, « Медный всадник » [1909], *Избранные Сочинения*, t. II, *op. cit.*, p. 439-440.

ouverte du pouvoir. Le poème de Pouchkine, qui excède toujours ce que ses exégètes peuvent en dire, exige que l'on en renouvèle sans cesse le commentaire. Peu de textes démontrent avec autant de force la justesse d'une parole de Borges, selon laquelle un livre qui dure est un livre « que l'on doit pouvoir lire de plusieurs façons. Qui, en tous cas, doit permettre une lecture variable, une lecture changeante¹ ». Peu de textes démontrent aussi clairement que, comme le veut Gérard Genette, « le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous : un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve de formes qui attendent leur sens² ». Théorie du devenir de l'œuvre, dont on retrouve une formulation tout aussi dans *L'Œil et l'esprit* de Merleau-Ponty en 1960 :

C'est l'œuvre elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui *se métamorphose* et *devient* la suite, les réinterprétations interminables dont elle est *légitimement* susceptible ne la changent qu'en elle-même, et si l'historien retrouve sous le contenu manifeste le surplus et l'épaisseur de sens, la texture qui lui préparait un long avenir, cette manière active d'être, cette possibilité qu'il dévoile dans l'œuvre, ce monogramme qu'il y trouve fondent une méditation philosophique³.

Ainsi que sous la plume de Serge Doubrovsky en 1963 :

L'œuvre insignifiante a une essence, l'œuvre magistrale a une existence, c'est-à-dire une essence en devenir, qui reste pour toujours, et tant qu'il y aura des hommes, en sursis. Les générations successives ne trahissent donc point un sens donné une fois pour toutes, et qu'il conviendrait d'exhumer : la critique n'est pas une branche spéciale de l'archéologie. Outre que des sens contraires coexistent dès la naissance de l'œuvre – avec l'histoire, d'autres perspectives font, à leur tour, surgir d'autres sens du même objet⁴.

L'œuvre magistrale de Pouchkine est grande en ce qu'elle possède une existence dans ses innombrables devenirs que sont ses exégèses, s'ajoutant les uns aux autres à travers le temps.

En raison du rôle équivoque de Pierre le Grand, le poème fut jugé provocateur. Du vivant de Pouchkine, seul le prologue fut autorisé à paraître⁵. Le Tsar Nicolas I^{er}, qui s'était fait le censeur personnel de Pouchkine, barra plusieurs lignes, et nota des points d'interrogation perplexes face à tous les vers contenant le mot « кумир » (« kumir », l'idole). Ce terme surchargé de sens surgit par trois fois. Tout d'abord, il éclate dans l'ultime vers de la première partie :

И, обращён к нему спиною,	Alors, il découvrit, qui lui tournait le dos,
В неколебимой вышине,	haut dans le ciel imperturbable,
Над возмущённою Невою	un bras impérieux tendu
Стоит с простёртою рукою	au-dessus du fleuve en révolte,
Кумир на бронзовом коне.	l'idole sur son cheval de bronze ⁶ .

Ces vers décrivant le monument sont repris, avec d'infimes variantes, dans la deuxième partie, au moment où Eugène, saisi d'une effroyable lucidité, reconnaît le tsar et l'affronte. Le

¹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Borges*, Gallimard, 1967, p. 133.

² Gérard Genette, *Figures I*, Éditions du Seuil, 1966, p. 132.

³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 62-63.

⁴ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros* [1963], Gallimard, coll. « Tel », 1982.

⁵ *Le Cavalier de bronze* ne fut donc publié qu'après la mort de Pouchkine, édité par les soins de Joukovski.

⁶ Alexandre Pouchkine, *Медный всадник*, op. cit., 142. Traduction française : *Le Cavalier d'airain*, op. cit., p.189.

mot d'idole vient alors par deux fois :

И прямо в тёмной вышине	et, dans le ciel assombri,
Над ограждённою скалою	dominant le rocher ceinturé par sa grille,
Кумир с простёртою рукою	l'idole qui tendait le bras,
Сидел на бронзовом коне. [...]	montée sur son cheval de bronze. [...]
Кругом подножия кумира	Le pauvre fou tourna autour
Безумец бедный обошёл	du socle qui porte l'idole
И взоры дикие навёл	et leva ses regards déments
На лик державца полумира.	sur celui qui pesait sur la moitié du monde ¹ .

Dans la culture orthodoxe, la sculpture est toujours suspecte de paganisme, et les statues sont fermement bannies des églises². Employer le vocable « кумир » aggrave considérablement les vibrations démoniaques que possède tout monument dans ce contexte. Faire du tsar une « idole » consiste à voir en lui un faux dieu, une image vaine, qui doit être détruite – tout comme le furent nombre d'effigies dans l'ancienne et longue querelle byzantine des images, opposant les iconodules et les iconoclastes. Jean Breuillard, se penchant à la suite de Roman Jakobson sur la présence des statues et monuments chez Pouchkine, cherche à comprendre en profondeur comment *Pierre le Grand* peut être qualifié d'idole. Il note que les statues participent de la seule matière, et qu'elles

continuent d'agir, dans un monde toujours parfaitement terrestre ; elles prennent part aux péripéties et aux vicissitudes de la vie quotidienne des hommes, exactement comme les dieux païens de l'Antiquité grecque romaine se souciaient de la vie des mortels, [...] quelque part à côté du monde quotidien, au-dessus des hommes, mais sans relever aucunement de quelque transcendance. Ainsi prend tout son sens le mot кумир, idole³.

Par la seule irruption de ce mot, les réformes menées par Pierre s'apparentent donc à un paganisme idolâtre. En « Kumir » vibrent les échos des plaintes et anathèmes des Vieux Croyants qui voyaient en Pierre l'Antéchrist⁴. Au début du XX^e siècle, cette tradition demeure encore vivace, comme le montrent les titres choisis par Vladimir Soloviev (« Une brève histoire de l'Antéchrist », texte concluant *Trois conversations*, 1899-1900), par Merejkovski (*Christ et Antéchrist*, trilogie incluant le roman *Pierre et Alexis ou l'Antéchrist*, 1904), ou par

¹ *Медный всадник*, *op. cit.*, 147-148. Traduction française : *op. cit.*, p. 195-196.

² Roman Jakobson dans son célèbre essai de 1937 sur Pouchkine et la sculpture insiste fortement sur ce point : « les poètes russes ont grandi dans le monde des coutumes orthodoxes, et leur œuvre, qu'ils le veuillent ou non, est imprégnée par la symbolique de l'Eglise orientale. C'est la tradition orthodoxe, qui interdisait avec passion la sculpture, ne la laissait pas entrer dans les églises et la tenait pour un péché païen ou diabolique (pour l'Eglise, les deux notions se recouvraient), qui suggéra à Pouchkine le lien étroit qui unit les statues et l'idolâtrie, le diabolisme, la magie. Il suffit de lire les réflexions de Gogol sur la sculpture pour comprendre à quel point sont inséparables, dans l'optique russe, la sculpture et l'image du paganisme. Roman Jakobson « La Statue dans la symbolique de Pouchkine » [1937], *Questions de poésie*, *op. cit.*, p. 186.

³ Jean Breuillard, « Le Vivant et le figé », dans Michel Aucouturier et Jean Bonamou (dir.), *L'Universalité de Pouchkine*, *op. cit.*, p. 126-127.

⁴ Les Vieux Croyants refusèrent la réforme de l'Eglise menée par le Patriarche Nikon au XVII^e siècle. Ils furent rejetés dans l'illégalité et persécutés. Les transformations de la Russie par Pierre assimilèrent ce dernier à Nikon. On prétendit même qu'il était son fils naturel. Aux yeux des Vieux Croyants, le Tsar, qui alla jusqu'à assassiner son propre fils le tsarévitch Alexis, ne se conduisait pas comme l' élu de Dieu, mais comme son ennemi en se plaçant au-dessus de lui. Nikon et Pierre furent donc chacun considérés comme des figures de l'Antéchrist. Ettore Lo Gatto donne beaucoup de précision sur cette croyance dans *Le Mythe de Saint-Petersbourg*, *op. cit.*, p. 27-55.

Zénaïde Hippisus (*Le Royaume de l'Antéchrist*, pamphlet anticommuniste violent qu'elle écrivit en 1921 à Paris avec son époux Merejkovski). Valéry Brioussov s'emparera alors du terme кумир pour en faire le soubassement d'un nouveau poème « Les Trois Idoles », (« Три кумира », décembre 1913), décrivant successivement les monuments équestres de Pierre, de Nicolas I^{er} et d'Alexandre III¹. La nature mauvaise de Pierre gagne d'autres monuments, les idoles envahissent Pétersbourg.

Et cependant, en dépit des implications soulevées par le mot de кумир, jamais Pouchkine n'associe le Tsar et son monument au « mal », alors même que cette catégorie possède dans le poème une présence lexicale particulièrement dense². Le vocable « зло » (« mal »), et tous les mots qui en découlent, forment en effet à travers *Le Cavalier de bronze* « un fil conducteur parfaitement repérable³ ». Le mal intentionnel, ainsi décliné, se rapporte avant tout aux vagues haineuses de la Néva (« Бунтуя злобно вокруг него ») qui ravagent la cité, et qui sont notamment comparées à des brigands (« злодей »). Ce sont donc toujours les éléments naturels qui sont au service du mal et ce concept ne s'applique finalement aux hommes qu'en une unique occurrence. Or c'est Eugène qu'il contamine alors, et non le tsar. Le « pauvre fou », au plus fort de sa colère, bravant le monument, est qualifié de « злобно » : il est « plein de haine », comme les vagues. Pouchkine ne fait donc jamais de son tsar un serviteur du mal. Le spécialiste de Pouchkine Ilya Serman remarque toutefois que le « bien » (« добро ») est complètement absent du poème, si ce n'est par antiphrase, dans le méprisant « Va donc, bâtisseur sublime » lancé par Eugène à Pierre. Il serait donc abusif de dire que le monument propage le bien. *Le Cavalier de bronze* demeure sur ce point énigmatique.

Dans son ambiguïté, le poème sert alors de support à toutes les interprétations malveillantes envers Pierre. Parmi les lectures possibles, c'est surtout la critique du pouvoir autoritaire qui intéressera les successeurs poétiques de Pouchkine. Ceux qui souffrent du despotisme feront d'Eugène leur porte-drapeau, symbole de leur lutte. Ainsi, Victor Sosnora (né en 1930) livre en 1963 une variation drastique en douze distiques sur la rencontre d'Eugène avec l'effigie du tsar cruel, devenue ici un hibou monstrueux :

Медная сова

По городу медленно всадник скакал.
Копыто позванивало, как стакан.

Зрачок полыхал - снежнобелая цель
на бледнозеленом лице.

Hibou de cuivre

Un cavalier galopait lentement à travers la ville.
Les sabots résonnaient, comme du verre.

Sa prunelle flamboyait – une cible de neige blanche
sur son visage vert pâle.

¹ Valéry Brioussov, « Три кумира », *Избранные Сочинения*, t. I, *op. cit.*, p. 362. Traduction française : « Trois idoles », Ksenia Fesenko et C.G.

² Voir sur cette question l'article d'Ilya Serman, « Histoires et éléments naturels dans le *Cavalier de bronze* », dans *L'Universalité de Pouchkine*, *op. cit.*, p. 210-222.

³ Note de Jacques Prébet, traducteur d'Ilya Serman, *Ibid.*, p. 222. Le traducteur explique en effet que contrairement au français, où l'on rencontre à côté de *mal*, *mauvais*, *malignité*, *méchant*, *mauvaiseté*, une série dispersée sur des radicaux divers (*haine*, *furie*, *rage*, *animosité*, *perfidie*, *colère*, *noirceur*, *scélératesse*, *criminel*, *misérable*, *brigand*, etc...) en russe tous ces mots dérivent d'une seule et même racine.

déchiqúeter les joues du locuteur qui rappelle les crocs des vampires. Chacun de ces détails s'associe pourtant à un élément grotesque qui le ridiculise (le sang qui coule sur son nez comme du jus de tomate ou l'adjectif « истеричка » qui, employé nécessairement avec une terminaison féminin », fait de ce hibou *une* hystérique). De manière très provocante, Sosnora transforme son immonde volatile, dénué de toute aura sacrée, en « icône », alors que Pouchkine parlait d'« idole ». Il y a là une profonde subversion : le hibou de cuivre, tel un autre veau d'or, est de toute évidence une « idole », un dieu païen exigeant des sacrifices de chair fraîche. La notion d'icône en est comme abrogée définitivement. Les éléments sacrés, telle la soutane, se voient tous frappés d'un discrédit violent. Il faut en particulier rendre tout son sens à « помазанник », qui se rapporte au sacre des empereurs, et plus souvent encore au Christ dans une formule consacrée, « Jésus Christ, oint du Seigneur » (« помазанник божий, Иисус Христос »), pour bien saisir l'audace du déplacement de ce terme maintenant associé à l'oiseau.

Chez Pouchkine, Eugène se rebiffait devant l'Idole un an après l'inondation, c'est-à-dire en décembre 1825, au moment de la révolte des Décembristes. Le sursaut de rébellion du « pauvre fou », évoqué durant trente-deux vers, serait à rapporter à cet événement historique crucial. Le virulent locuteur de Sosnora devient une figure d'Eugène révolté. Il a l'audace d'attaquer directement le Hibou, qu'il condamne sans appel. Avec le vers « Ни пуха, ни пера! », littéralement « Ni duvet, ni plumes », Sosnora s'amuse d'une expression populaire utilisée pour conjurer le mauvais sort, équivalent du « break your leg » anglais. À quelqu'un qui s'apprête par exemple à passer un examen, on dira « Pas de duvet ni de plumes ! » et il devra répondre « Au diable, au diable, au diable » (la triple répétition étant capitale). Ici, l'auteur prend d'abord le syntagme littéralement : il s'agit ni plus ni moins de plumer le hibou révoltant. Mais surtout, la formule est incomplète : le sort n'ayant pas été correctement conjuré, plus rien ne pourra sauver le hibou. Dès lors, les sabots qui résonnent dans la ville, sont comparés à du « verre », et sont appelés à se briser. Le terme de « bâtisseur » (« строитель »), directement extrait des menaces d'Eugène chez Pouchkine (« Добро, строитель чудотворный », « tu vas voir, bâtisseur de prodiges ») s'applique maintenant au locuteur. C'est lui désormais qui fera œuvre de bâtisseur et de démiurge. Le nouvel Eugène de 1963 est bien un poète, et cette identité a cessé de signifier l'impuissance. Le locuteur dévoile son orgueil justifié en reprenant les vers fameux achevant la première ode d'Horace : « Quod si me lyricis vatibus inseres, / sublimi feriam sidera vertice » (« daignes-tu me traiter en poète lyrique, / Je heurterai d'un front orgueilleux les étoiles¹ »). Il s'empare de cet essor vers le ciel, pour en faire une image d'une agressivité exacerbée : son étoile montée au zénith frappera Pierre et forera en lui une brèche verticale. Et cependant, toute *hybris* est évacuée de ce geste. Le poète n'attaque pas un dieu, mais une vaine idole de cuivre. Il est dans son bon droit.

¹ Horace, *Odes*, I, 1. Traduction française : Jean Mayer, Paris, La Différence, 2006, p. 27.

La période stalinienne s'est emparée de la figure de Pierre le Grand, et de son image de bâtisseur, en la débarrassant de tout élément surnaturel (et en particulier de ses connotations d'Antéchrist), pour élaborer le mythe national¹. Staline lui-même a pu être associé à la figure de Pierre le Grand². Tout porte à penser que l'attaque virulente de Sosnora contre le hibou de cuivre sadique et hystérique vise Staline à travers le monument de Falconet. Cette stratégie oblique est rendue plus que nécessaire par le contexte politique. Si en 1961, durant une très brève période, la littérature avait été autorisée à évoquer la déstalinisation, un regain de dureté se fait sentir dès 1963, au moment même où Sosnora écrit. Voir Staline (mort en 1953) dans ce Hibou cruel, éclaire alors un certain nombre de formules obscures. Voilà sans doute pourquoi le tyran a déjà sombré dans le non-être, même s'il continue de hanter et de torturer le locuteur, et voilà pourquoi le poète proclame sa propre survie, sous le signe d'une étoile montante.

Le Cavalier de bronze fait donc figure de répertoire imaginaire où les auteurs postérieurs puisent sans compter, rassemblant des motifs qui seront interprétés tantôt dans un sens, tantôt dans un autre. Le poème de Pouchkine, telle une racine de la littérature russe, se ramifie en une infinité d'autres poèmes au long du XX^e siècle. Les auteurs qui réécrivent Pouchkine forment une constellation, où gravitent Valéry Brioussov, Viatcheslav Ivanov, Zinaïde Hippis, Innocent Annenski, Anna Akhmatova et son premier époux, Nicolaï Goumiliov, Boris Pasternak, Ossip Mandelstam, Alexandre Blok, Vélimir Khlebnikov et Vladimir Maïakovski³. On peut encore y adjoindre Marina Tsvetaïeva qui dans sa prose évoque le monument moscovite de Pouchkine pour le fondre avec celui de Falconet. Tous vécurent à l'Âge d'argent et au début de l'ère soviétique. À l'exception des prosateurs Andreï Biély et d'Alexeï Remizov, la constellation se compose de poètes – symbolistes, acméistes ou futuristes. Ils écrivent des textes qui prennent souvent pour titre soit « Le Cavalier de bronze », soit le nom de la ville, Pétersbourg, ou l'une de ses nombreuses variantes (Sankt-Petersbourg, Pieter, Pétopolis, Petrograd, Leningrad...). Dans cette titrologie s'esquisse déjà la consubstantialité entre la ville et le monument de Falconet. Biély tout particulièrement décrit une métropole méphitique secrétant des mirages, cité vert de cuivre et phosphorescente, comme le monument lui-même.

¹ Joseph Brodsky, dans *Less than One* (New York, Farrar, Straus, Giroux, 1986) consacre largement un essai intitulé « A Guide to Rename the City » (à propos de la transformation de Saint-Pétersbourg en Leningrad), à comparer le monument à Pierre le Grand et celui à Staline dressé face à la Gare de Finlande.

² Alexis Tolstoï fait le choix de parler de Pierre le Grand pour pouvoir évoquer Staline dans son drame historique d'abord intitulé *Sur l'estrapade (Na dybe)* puis *Pierre I^{er}*, et dont il donna trois versions différentes, en 1928, en 1934 et en 1937. La dernière version modernise le personnage du tsar pour projeter sur lui le modèle égalitariste de la société soviétique et le faire explicitement ressembler au chef de l'URSS. Voir Agnès Calladine, « Pierre le Grand, dans la littérature russe moderne : du mythe littéraire au mythe politique » dans Marc Weinstein (dir.), *La Geste russe, Comment les Russes écrivent-ils l'histoire au XX^e siècle ?*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 239.

³ Corinne Fournier Kiss remarque que durant le XIX^e siècle, *Le Cavalier de bronze* connaît une occultation relative. Elle cite à titre d'exception *Юмор (Humour)* de Nicolaï Ogarev en 1867. *La ville européenne, op. cit.*, p. 242. On trouve aussi le monument de Falconet mentionné assez brièvement chez Gogol et chez Dostoïevski, dans *L'Adolescent* (1875).

Chacun de ces auteurs a mené des « variations » explicites, et parfois plus secrètes, sur *Le Cavalier de bronze*, ainsi que l'annonce un titre de Briousov en 1923 : « Вариации, на тему “Медного всадника” », « Variations, sur le thème du “Cavalier de bronze” ». Au sein d'une même œuvre poétique, la réécriture du texte pouchkinien engage alors des répons. Ce n'est pas seulement Pouchkine, mais leur propre matière poétique qu'Hippius ou Briousov transforment à plusieurs reprises. Hippius élabore ainsi un système de trois poèmes, « Pétersbourg » (1909), « Petrograd » (1914) et « Pétersbourg » (1919), qui se font écho les uns aux autres. Ainsi, en 1919 l'épigraphe cite directement le poème de 1909, tout en y introduisant une infime différence. Quant au roman de Biély, *Pétersbourg*, il met en scène, sur l'espace de la page, le dialogue avec Pouchkine, présent sous la forme d'épigraphes débutant chaque chapitre¹, et le subsume dans une polyphonie où l'auteur se cite et se répond à lui-même en permanence.

À propos d'une nouvelle de Remizov, Wladimir Troubetzkoy écrit qu'elle constitue un « concentré onirique de mythologie russe telle qu'elle a mis deux siècles à *se précipiter*² ». Ces paroles peuvent concerner aussi la constellation poétique rassemblée autour de Pouchkine. Pour Wladimir Troubetzkoy, les textes pétersbourgeois forment comme un « inter-genre », genre à part entière au sein de la littérature russe, rassemblant récits, chroniques et plus que tout, poèmes. Née du geste de Pierre le Grand, Saint-Pétersbourg est aussi un livre toujours à réécrire³, qui ne cesse de se ramifier en variantes et sous-mythes, dont chacun convoque le reste du corpus⁴. La constellation poétique du cavalier de bronze se forme d'échos et d'appels aux textes à venir. Les répétitions, loin d'éteindre le pouvoir des mots, ne font au contraire que l'accroître. Chaque terme vibre de la force de tous les autres poèmes pour dénoncer la manière dont le monument propage le mal. C'est ainsi que le « Cavalier de bronze », dont le sens se transforme à mesure que le temps se déroule, a servi de support pour figurer le mal se déchaînant dans l'Histoire russe.

2. Mettre le Mal en acte dans l'Histoire

Les auteurs de l'Âge d'argent assimilent pleinement le principe selon lequel la littérature convoque les monuments pour méditer sur l'Histoire et pour la raconter de manière oblique. En vertu de la tradition amorcée par Pouchkine, ces auteurs font dorénavant appel au *Pierre le Grand* de Falconet pour dire les épisodes historiques les plus violents. Dorénavant, le monument ne montre pas un récit rétrospectif des événements, mais agit directement, en s'animant. L'Âge d'argent récupère donc la brutalité inhérente au monument, et l'accentue

¹ Deux épigraphes citent directement *Le Cavalier de bronze*, au premier et au sixième chapitres : « C'était des temps terribles : / Le souvenir vit encore dans les mémoires. / Pour vous, ô mes amis, / J'en commencerai l'histoire, / Triste sera mon récit. ») et « Partout, dans un galop sourd et pesant, / le harcelait le Cavalier d'Airain », Andreï Biély, *Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 17 et p. 190.

² Wladimir Troubetzkoy, *Saint-Pétersbourg, mythe littéraire*, *op. cit.*, p. 136.

³ Wladimir Troubetzkoy, « La Russie est-elle le nord de l'Europe ? », dans Monique Dubar et Jean-Marc Moura (dir.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 94.

⁴ Wladimir Troubetzkoy, *Saint-Pétersbourg, mythe littéraire*, *op. cit.*, p. 128.

encore pour en faire une violence destructrice se déchaînant contre les regardeurs, semant la mort et la folie. On a là affaire à une double dérive : l'histoire dévoyée ne peut être contée qu'à travers le dévoiement du monument. Il s'agit de revisiter les événements historiques – en particulier le massacre du « Dimanche rouge », la Guerre contre le Japon, la Première Guerre mondiale et la révolution de 1917. Les poèmes où le monument s'anime ouvrent et déplient le temps comme autant de confrontations entre Eugène et le Cavalier.

Le Dimanche rouge, (en russe « Кровавое воскресенье », littéralement le « dimanche sanglant ») du 9 janvier 1905¹ désigne la répression meurtrière, à Saint-Pétersbourg, d'une manifestation populaire sur la place du Palais d'Hiver par l'armée impériale qui tira sur la foule. Des chiffres contradictoires parlent tantôt d'une centaine de morts, tantôt de plusieurs milliers. Les victimes furent de toute façon très nombreuses. L'événement traumatique de ce Dimanche rouge engendra l'effervescence à travers tout l'empire, et marquera le début de la « Première révolution », celle de 1905. Cette année là avait vu la défaite de la Russie contre le Japon, et le pouvoir en était très affaibli. Le tsar Nicolas II fut contraint de signer le « Manifeste d'octobre » du libéral Sergeï Witte, ministre des finances. Ce texte préparait l'avènement de libertés civiques (en particulier la liberté d'expression), le développement futur du suffrage universel, et promettait que la Russie serait dotée d'une constitution, sous l'égide d'une Douma élue, c'est-à-dire d'une assemblée législative. Le *Pétersbourg* de Biély se déroule au début du mois d'octobre de l'année terrible. C'est le roman de la Première Révolution :

C'étaient des jours brumeux, étranges ; d'une démarche glacée passait l'octobre venimeux ; il avait tendu au midi ses brouillards pourris. [...]

Déjà les laboureurs avaient cessé de remuer leurs terres ; abandonnant herses et araires, ils se rassemblaient en petits groupes, contre leurs isbas. Ils discutaient et disputaient et tout à coup, bande unie, ils marchaient sur la maison à colonnes, la maison des maîtres, et pendant de longues nuits au-dessus de la Russie brillait la sanglante lueur des incendies criminels. [...]

À Arkhangelsk, à Nijni-Kolymsk, à Saratov, à Pétersbourg, à Moscou, partout c'était la même chose : tous craignaient quelque chose, tous espéraient quelque chose. On se déversait dans les rues, on y formait des foules, on se dispersait à nouveau. [...] À cette époque toutes les usines s'agitaient terriblement. Les ouvriers devenaient des quidams bavards ; entre leurs mains, circulait le browning et quelque chose d'autre encore.

L'agitation qui avait enserré Pétersbourg dans son anneau gagnait peu à peu le centre de la capitale. [...]

Telle était l'époque. T'arrivait-il de te glisser furtivement dans les terrains vagues de la banlieue pour y entendre toujours cette même note obsédante : « Ouh-ouh , ouh-ouh ». Ainsi clamait l'espace. Mais qu'était-ce donc que ce son ? Il cachait encore une signification absolument neuve. Et il atteignait à une force et une intensité rares².

Ce texte évoque par lambeaux les grèves générales d'octobre 1905, qui préparèrent à la proclamation du Manifeste d'Octobre. Biély montre alors l'un de ses personnages, Nicolas Abléoukhov, propageant le trouble et l'émoi dans les rues de Pétersbourg, vêtu d'un

¹ C'est-à-dire le 22 janvier dans notre calendrier grégorien.

² Andreï Biély, *Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 65-67. Ce qui passe ainsi entre les mains, c'est tantôt un « tract grossièrement imprimé » (p. 66), tantôt de « sales petites brochures » (p. 66), tantôt une bombe emballée dans un baluchon.

mystérieux domino vénitien de soie rouge probablement emprunté au « Masque de la Mort rouge » d'Edgar Allan Poe. Ce déguisement, qui fait de Nicolas une allégorie de la révolution, fonctionne comme un signe du renversement carnavalesque du monde. Le domino rouge, c'est l'incompréhensible en marche.

Toutefois, de nouvelles lois restreignirent les pouvoirs de la Douma dès 1906, et des mesures répressives particulièrement dures furent prises envers la population, pour endiguer les tendances terroristes des socialistes-révolutionnaires. Le Tsar ne tint aucune de ses promesses. 1905 marque donc un tournant fondamental, voire une véritable rupture, pour nombre des auteurs et artistes de l'époque. Zénaïde Hippus en particulier entre dans l'opposition, et après de nombreux va et vient elle finira par émigrer définitivement à Paris en 1920. Nombreux sont les auteurs et artistes, qui, tels Remizov, Viatcheslav Ivanov, Hippus ou Brioussov se sentent requis de rendre compte du traumatisme du Dimanche sanglant, et de l'effervescence de cette première révolution¹.

Zénaïde Hippus érige le massacre de 1905, faute sans rémission telle la tache de sang indélébile maculant les mains de Lady Macbeth, en nouvelle pierre angulaire. C'est ce crime qui fonde la nature pécheresse de la ville :

Бывает: водный ход обратен,
Вздыбься, идет река назад...
Река не смоет рыжих пятен
С береговых своих громад,

Il arrive que le mouvement des eaux reflue
Que le fleuve, courbant le dos, coule à contresens...
Le fleuve ne pourra jamais effacer les taches rousses
De ses géants des rives.

Те пятна, ржавые, вскипели,
Их ни забыть, — ни затоптать...
Горит, горит на темном теле
Неугасимая печать!

Ces taches, rouillées, sont entrées en ébullition,
Impossible de les oublier ou de les effacer en marchant dessus...
Elle brûle, elle brûle sur ton corps sombre,
l'empreinte inextinguible.

Как прежде, вьется змей твой медный,
Над змеем стынет медный конь...
И не сожрет тебя победный
Всеочищающий огонь, —

Comme avant, ondule ton serpent d'airain,
Au dessus du serpent se refroidit le cheval d'airain...
Et tu ne seras pas dévorée
Par le feu victorieux tout purificateur, —

Нет! Ты утонешь в тине черной,
Проклятый город, Божий враг,
И червь болотный, червь упорный
Изъест твой каменный костяк.

Non ! Ville maudite, ennemie de Dieu,
Tu seras noyée dans les algues noires,
Et le ver des marais, le ver opiniâtre
rongera tes vertèbres de pierre².

Ces vers conduisent une variation sur la couleur rouge, celle du sang, du fer rouillé et du métal chauffé jusqu'à incandescence. Le vocable « пятно », répété deux fois, porte un sens moral. Il ne s'agit pas d'une simple marque mais bien d'une tache maculant l'âme. De même, « печать », littéralement « l'empreinte, le sceau », dénote là encore la flétrissure morale.

¹ L'art russe du XX^e siècle a puisé sans cesse dans la Révolution de 1905. Citons par exemple le texte de Piotr Yakoubovitch, *Красный снег (Neige rouge)*, que tous les enfants apprenaient par cœur, le poème de Pasternak « Le 9 janvier » (1925, *Ma sœur la vie*, *op. cit.*, p. 167-171), ainsi que « L'An 1905 » et « Le Lieutenant Schmidt », le film *Le Cuirassé Potemkine* de Eisenstein (1925), et *La Symphonie n° 11 en sol mineur*, dite *L'Année 1905* de Chostakovitch (1957).

² Zénaïde Hippus, « Петербург » [1909], *Стихотворения*, *op. cit.*, p. 143. Traduction française : Ksenia Fenseko et C.G.. Pour une autre traduction de certaines strophes, voir Nicolas Antsiferov, *L'Âme de Saint-Petersbourg*, *op. cit.*, p. 153.

Hippius fait du monument, et plus précisément du cheval de cuivre, qui « refroidit au dessus du serpent » (« Над змеем стынет медный конь... ») le fer rouge, brûlant, qui imprime le stigmatisme de l'infamie dans la chair de la ville. Le verbe « стынет » (« refroidit ») permet de construire cette comparaison, dont le motif est le métal chauffé. Il ne faut pas comprendre que le monument constitue l'instrument de châtement, celui de la faute. Il est le truchement par lequel s'accomplit le crime immense, par lequel le corps de la ville devient irrémédiablement marqué du péché.

Comme les farouches Vieux Croyants, comme le poète romantique Odoïevski¹, Hippius lance l'anathème sur la ville de l'Antéchrist, et appelle à sa destruction. Elle lui promet un châtement précis, conforme à son *genius loci*, à l'esprit du lieu. L'Apocalypse ne prendra pas la forme d'un feu purificateur, mais d'une inondation, noyant la ville de vase et d'algues noires. Cette inondation ne lavera pas le péché indélébile. Hippius entrelace cette punition, inspirée en partie par le déluge pouchkinien, à l'un des châtements imaginé par Dante. Le Chant III de *L'Enfer*² s'enchevêtre à la mythologie intime de Pétersbourg :

Incontanente intesi e certo fui
che questa era la setta d'i cattivi,
a Dio spiacenti e a' nemici sui.

Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
erano ignudi e stimolati molto
da mosconi e da vespe ch'eran ivi.

Elle rigavan lor di sangue il volto,
che, mischiato di lagrime, a' lor piedi
da fastidiosi vermi era ricolto.

Aussitôt je compris et fus certain
que c'était bien la secte des mauvais,
qui déplaisent à Dieu, comme à ses ennemis.

Ces malheureux, qui n'ont jamais été vivants,
étaient nus et harcelés sans cesse
par des taons et des guêpes qui étaient là.

Elles rayaient leur visage de sang,
qui, mêlé de pleurs, tombait à leurs pieds
où le recueillaient des vers immondes³.

Ce groupe de damnés mangés par les vers comme des cadavres vivants est constitué des « indolents », c'est-à-dire des lâches, d'une bassesse extrême, que l'on rencontre au vestibule de l'Enfer, et qui ne choisirent jamais fermement entre le bien et le mal. Dante les accable de son indigne mépris. Le châtement réservé à ceux qui sont même indignes du Paradis comme des tortures de la Géhenne devient chez Hippius la punition la plus terrible de toutes.

Si Hippius demeure allusive quant au Dimanche sanglant, les poèmes de Briousov et de Viatcheslav Ivanov décrivent beaucoup plus explicitement le carnage. Ils lient explicitement l'hécatombe au Cavalier de bronze, exploitant peut-être une proximité physique

¹ « Pétersbourg » de Hippius (1909) est empreint des accents de la poésie apocalyptique du XIX^e siècle. Mikhaïl Dmitriev (1796-1866) rappelle dans *La Ville engloutie* que la cité a été construite sur les os de ses ouvriers bâtisseurs, venus de Lituanie et de Pologne :

Un géant l'avait construite,
Tapissant le marais d'ossements.
Mais il avait beau se mesurer à Dieu,
Jamais il ne l'emportait.

Tandis que Vladimir Pétchérine (1807-1885), dans *Le Triomphe de la mort* hurle à Pierre :

Tu es l'obscur démon aux trois visages :
Tu es la guerre, la contagion et la famine. [...]
Nous mourrons, nous mourrons en te maudissant !
Anathème ! Anathème ! Anathème !

Ces deux poèmes sont cités par Ettore Lo Gatto, *Le Mythe de Saint-Pétersbourg*, op. cit., p. 176-177.

² Voir Nicolas Antsiferov, *L'Âme de Saint-Pétersbourg*, op. cit., p. 104.

³ Dante, *Inferno*, III, v. 61-69. Traduction française : Jacqueline Risset, GF-Flammarion, 1985, p. 43-45.

réelle, puisque le monument de Falconet n'est séparé de la pile de cadavres que par le bâtiment de l'Amirauté. Valéry Brioussov écrit ainsi en 1906, dans un poème commémoratif, un an après le Dimanche rouge :

К медному всаднику

В морозном тумане белеет Исакий.
На глыбе оснеженной высится Петр.
И люди проходят в дневном полумраке,
Как будто пред ним выступая на смотр.

Ты так же стоял здесь, обрызган и в пене,
Над темной равниной взметнувшихся волн;
И тщетно грозил тебе бедный Евгений,
Охвачен безумием, яростью полн.

Стоял ты, когда между криков и гула,
Покинутой рати ложились тела,—
Чья кровь на снегах продымилась, блеснула
И полюс земной растопить не могла!

Сменяясь, шумели вокруг поколенья,
Вставали дома, как посевы твои...
Твой конь попирал с беспощадностью звеня
Бессильно под ним изогнутой змеи. [...]

24-25 января 1906
Петербург

Au cavalier de bronze

Dans le brouillard froid blanchit l'Isaac.
Sur le roc couvert de neige s'élançait Pierre.
Et les gens passent dans les demi-ténèbres diurnes,
Comme pour parader devant lui.

Tu te tenais là, aspergé de gouttes et d'écume,
Au dessus de la plaine sombre des vagues déferlantes ;
Et c'est en vain que le pauvre Eugène t'a menacé du doigt,
Saisi de folie, plein de fureur.

Ainsi te tenais-tu quand, parmi les cris et les balbutiements,
Les corps des troupes abandonnées se sont couchés pour mourir, —
Leur sang s'était imprégné de fumée sur la neige, il avait brillé,
Et il ne pouvait faire fondre les pôles !

En se succédant, les générations autour de toi faisaient entendre
Les maisons s'élevaient, comme tes semailles... [leur brouhaha,
Ton destrier écrasait impitoyablement les maillons
Du serpent, qui se tordait en vain sous ses sabots. [...]

24-25 janvier 1906
Petersbourg¹.

Au centre du poème, Brioussov place côte à côte l'évocation du massacre et le scénario pouchkinien, qu'un quatrain rapide résume. Le défi lancé par Eugène au monument est ici traité comme un événement avéré, au même titre que l'inondation, et constitue la substance même du passé. La révolte du peuple en 1905 se situe dans son sillage, et le sang répandu sur la neige se substitue aux flots agités de la Néva sortie de son lit, inversant la chronologie pouchkinienne. La révolte d'Eugène aurait dû émouvoir le monument du tsar, et le conduire à infléchir l'Histoire russe dans le sens de la pitié. Il n'en est rien, et l'Histoire russe répercute la rencontre fatale entre Eugène et le monument, en l'aggravant. Les Pétersbourgeois continuent à être décimés par la faute de décrets autoritaires impitoyables. Les victimes du Dimanche rouge sont autant de nouveaux Eugène et leurs corps sur la place décuplent l'unique cadavre du « pauvre fou », retrouvé sur l'île. La présence raidie du monument relie les événements parallèles, ceux de 1824-1825 et ceux de 1905. Une expression similaire, indiquant la posture du monument (« Ты так же стоял здесь »; « Стоял ты »), rattache les époques les unes aux autres. Brioussov, lorsqu'il sonde les catastrophes de l'histoire russe, s'appuie sur la permanence du monument qui traverse le temps. De la même manière que chez Pouchkine, le monument surplombe imperturbablement l'inondation et la souffrance d'Eugène, en 1905 il se dresse sans s'émouvoir au dessus du massacre. Brioussov récupère d'abord à son compte l'ambiguïté de Pouchkine. Il ne fait pas du monument le responsable

¹ Valéry Brioussov, « К медному всаднику » [1906], *Избранные Сочинения*, t. I, *op. cit.*, p. 255-256. Traduction française: Ksenia Fesenko et C.G.

direct du mal à l'œuvre dans l'Histoire, et cependant, cette impassibilité dure et impitoyable entraîne sa culpabilité. Contrairement à Pouchkine, le symboliste finit alors par trancher. En montrant *Pierre le Grand* en train d'écraser le serpent, tandis que les corps s'amoncellent à ses pieds, il implique que le tsar écrase aussi les cadavres. C'est très littéralement que le serpent forme des maillons (« зверо ») : il relie la pile de cadavres au monument de bronze.

Tout se passe donc comme si le premier péché originel, la fondation de la ville par Pierre le Grand, se diffractait à travers l'histoire. Zénaïde Hippis et Valéry Brioussov tressent ainsi trois événements, dans un système d'équivalences : la construction de la cité, l'inondation de 1824, contée par Pouchkine, et le massacre de 1905, nouvelle fondation symbolique et malfaisante, propulsant l'histoire russe dans la modernité et dans un XX^e siècle de souffrances.

Si le lecteur de Brioussov déduit de l'impassibilité du monument sa culpabilité, Viatcheslav Ivanov porte une accusation directe, infiniment plus violente, contre le tsar de bronze au cours d'un poème consacré au massacre du « Dimanche sanglant », et paru dans le recueil *Cor Ardens* (1911-1912). Selon l'historien de la littérature russe Vasily Rudich, Viatcheslav Ivanov (1866-1949) fut le père du modernisme russe et le meneur incontesté des Symbolistes jusqu'en 1924 – date de son exil à Rome. Il fut le grand théoricien de ce mouvement, en vertu de ses qualités d'humaniste et de son extraordinaire érudition, sans nul autre équivalent dans la Russie de l'époque¹. Son long poème de douze quatrains commence à la manière d'un chant d'amour, adressée à une merveilleuse Ariane qui tourbillonne dans le vertige d'une danse élémentaire, munie de tous les attributs des bacchantes – aiguille de sapin et peau de bête sauvage. Viatcheslav Ivanov, philosophe religieux faisant figure de mystagogue, était en effet un immense spécialiste de Dionysos, de la tragédie antique, et de la religion grecque archaïque, et le poème porte l'empreinte de cette mythologie dionysiaque. Peu à peu la souffrance s'immisce dans ces vers d'amour et de création ivre. La Palmyre du nord, la ville merveilleuse mais délétère, devient le lieu de l'atroce. Cette transformation s'accomplit parallèlement à la métamorphose de la jeune fille, qui se change en sibylle chenu. Les sinistres prédictions de cette dernière ouvrent un temps de souffrance universelle. Le monde, le poète et sa ville forment trois entités solidaires dans la menace et l'affliction. Les premières et les dernières strophes du poème sont thématiquement hétérogènes, comme si elles provenaient de deux textes différents :

¹ Vasily Rudich, « Viatcheslav Ivanov », dans Efim Etkind (dir.), *Histoire de la littérature russe*, t. III, vol. 1, « Le XX^e siècle. L'Âge d'argent », éd. cit., p. 166-170. L'auteur de ce chapitre, dont chaque ligne rayonne d'admiration pour la poésie d'Ivanov, pour sa réflexion métaphysique et son inspiration œcuménique, tente de rendre compte de la portée de cet auteur, largement inconnu en France, en comparant « Viatcheslav le Magnifique » à Claudel ou Stefan George sur le plan poétique, à Mircea Eliade et Jung en ce qui concerne l'audace de sa réflexion sur Dionysos, à Thomas Merton et Simone Weil pour ce qui est de la sensibilité religieuse, tout en le rangeant à côté de T.S. Eliot et de Thomas Mann pour l'humanisme.

Медный всадник

[...] Мне являвшаяся дивной
Ариадной, с кубком рьяным,
С флейтой буйно-заунывной
Иль с узывчивым тимпаном, — [...]

Закружись стихийной пляской
С предзакатным листопадом
И под сумеречной маской
Пой, подобная менадам!

Мнишься ты в ночи Сивиллой...
Что, седая, ты бормочешь?
Ты грозись ли мне могилой?
Или миру смерть пророчишь?

Приложила перст молчанья
Ты к устам — и я, сквозь шепот,
Слышу медного скаканья
Заглушенный тяжкий топот...

Замирая, кликом бледным
Кличу я: «Мне страшно, дева,
В этом мороке победном
Медно-скачущего Гнева»...

А Сивилла: « Чу, как тупо
Ударяет медь о плиты...
То о трупы, трупы, трупы
Спотыкаются копыта »...

Le Cavalier de bronze

[...] Toi qui m'es apparue telle une merveilleuse
Ariane, au gobelet acharné,
Avec ta flûte à la langueur monotone-sauvage
Ou lançant des appels au tympan, — [...]

Danse un tourbillon, vertige élémentaire,
Avec la chute des feuilles d'avant l'aube
Et sous le masque crépusculaire
Chante, pareille aux ménades ! [...]

Tu te prends dans la nuit pour une Sibylle...
Qu'est-ce que tu murmures, toi, avec tes cheveux gris ?
Est-ce que tu me menaces du tombeau ?
Ou est-ce que tu prédis sa mort au monde ?

Ayant porté ton index de silence
À tes lèvres – et moi, à travers le murmure,
J'entends du galop du bronze
Le pas lourd, assourdi...

Me figeant, avec un appel blême
J'appelle : « J'ai peur, Pucelle,
Au milieu de ces soucis victorieux
De la Fureur au galop d'airain »...

Et la Sibylle : « Chut, avec quel son émoussé
Le bronze frappe les dalles ...
Et aux cadavres, cadavres, cadavres
Achoppent les sabots »...¹

Dans cette ville de la peur, la catastrophe fait irruption à travers des bruits qu'il faut ausculter avec une précision inquiète. La mort, à la fois individuelle et collective, se manifeste moins par la survenue du Cavalier de bronze, que par le bruit de son galop de bronze. Le fracas du pas lourd annonce tout d'abord la fin du monde, puis prend une signification historique très précise, celle du massacre de janvier 1905. Viatcheslav Ivanov ne donne rien à *voir* de l'hécatombe. Il ne la fait connaître que par *l'écoute*. L'auteur, se saisissant du principe selon lequel l'ouïe constitue l'organe de la peur, accroît l'horreur du dispositif pouchkinien. Il fait descendre l'obscurité sur le poème afin de propager la nuit pouchkinienne où chaque bruissement est amplifié.

Le poème éteint la parole du locuteur et de sa compagne, la Sibylle, pour mettre en scène deux fois de suite son propre silence. Il s'agit d'ouvrir un espace blanc dans un premier silence pour scruter de l'oreille la marche funèbre, et apprendre à y distinguer deux sons différents. Un nouveau bruit entre ici en poésie : l'écho du sabot étouffé par le cadavre. Pouchkine avait érigé le fracas des sabots de bronze sur le pavé comme comble de l'horreur sonore. Dans un *decrescendo*, Viatcheslav Ivanov rehausse d'un cran cette horreur. Le son

¹ Viatcheslav Ivanov, « Медный всадник » [1905-1907], *Cor Ardens* [1911-1912], *Sobranie sočinenij*, t. II, éd. Jean Neuvecelle et Olga Deschartes, Bruxelles, Foyer Oriental chrétien, 1974, p. 259-261. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G. Pour une autre traduction d'extraits de ce poème voir Nicolas Antsiferov, *L'Âme de Saint-Petersbourg*, op. cit., p. 154.

estompé est plus atroce que celui qui éclate librement. La triple répétition du vocable « трупы » (« les cadavres »), dont l'écho se fait entendre par avance dans l'adverbe « тупо » (« sourdement »), donne la mesure de la propagation de la mort.

Plus rarement, sans doute car il s'agit là d'un sujet trop dangereux, le monument de Pierre le Grand sera aussi convoqué pour raconter la Révolution de 1917. Pouchkine affirmait déjà que Pierre était le premier révolutionnaire, « tout à la fois Napoléon et Robespierre (la Révolution incarnée)¹ ». De cela, la présence d'une statue dans *Le Timbre égyptien* (1928) de Mandelstam constitue un exemple fugace et complexe. Mandelstam écrit, selon le sous-titre de Pouchkine une nouvelle « петербургская повесть », une « histoire pétersbourgeoise » de la Révolution, se déroulant en une seule journée. Pour conter les événements de février 1917, au prisme de la subjectivité d'un personnage nommé Parnok, la prose moirée de ce bref récit, tout tissé de songes, de délires et de divagations, emploie systématiquement le procédé d'étrangéification théorisé par Chklovski. Il y va avant tout d'une évocation métaphorique de la peur, se répandant sur la société, et qui deviendra l'affect par lequel on brisera systématiquement la population russe, comme Mandelstam ne le sait que trop lorsqu'il écrit en 1928².

Le Timbre égyptien se présente comme un collage des fragments de tous les textes pétersbourgeois rédigés durant un siècle, écheveau d'images oniriques et hétérogènes, dont l'incohérence complique à dessein la tâche du lecteur. Ce dernier est obligé de travailler sans relâche à constituer le sens de ce qui lui est dit. Ralph Dutli, spécialiste de Mandelstam, écrit « Nous sommes dans un monde disloqué, sorti de ses gonds³ ». Ce monde disloqué appelle à une dislocation du récit. Ainsi que le développe Mandelstam dans un article de 1922, « La Fin du roman », la transformation du temps interdit d'écrire comme au XIX^e siècle, c'est-à-dire en déroulant une intrigue et la biographie d'un héros. *Le Timbre égyptien* « pulvérise » alors, selon le mot de Mandelstam, *Anna Karénine* et les romans de Balzac⁴. Le chétif et fragile Parnok, personnage incarnant la faiblesse, « prince zélé de la malchance », constitue l'un des innombrables avatars d'Eugène hantant la littérature russe. Il est le double des petits hommes de Gogol (en particulier dans *Le Nez* ou *Le Manteau*), méprisés de tous. Âgé de trente ans, il regarde le monde avec des yeux d'enfant. Cet homme incomplet, émeut. Contrairement à ce que suppose l'état adulte, il est incapable de riposter au monde. Parnok incarne l'« état d'enfance », tel que Jean-François Lyotard s'attache à le définir : non pas un âge de la vie,

¹ Phrase indiquée au brouillon sur le plan d'un poème et citée par David Bethea, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 51.

² À cet égard, le poème de Mandelstam « Léninegrad » (décembre 1930) constitue l'un des textes les plus âpres sur la peur quotidienne. Voir *Anthologie de poésie russe*, édition bilingue, trad. Nikita Struve, *op. cit.*, p.192-193.

³ Ralph Dutli, « Préface » à Ossip Mandelstam, *Le Timbre égyptien*, trad. Georges Limbour et D. S. Mirsky, Le Bruit du temps, 2009, p. 12.

⁴ Voir Ralph Dutli, *Mandelstam. Mon temps, mon fauve, une biographie* [2003], trad. Marion Graf et Ralph Dutli, Le Bruit du temps et La Dogona, 2013, p. 193. Mandelstam note dans le *Timbre égyptien*, trad. Évelyne Amoursky, *op. cit.*, p. 83 : « Il est terrible de penser que notre vie est un récit sans sujet et sans héros, fait de vide et de verre, du balbutiement fiévreux des seules digressions, du délire grippal de Pétersbourg ».

époque antérieure aux autres, mais une incapacité se manifestant par intermittence durant toute la vie. L'état d'enfance consiste à être absolument démuné face à ce qui arrive, à en être débordé, et à faire l'épreuve de l'événement comme cela qui ne peut être ni nommé, ni identifié¹. Ainsi, de février 1917, Parnok ne retient que le passage merveilleux de blocs de glace vers la buanderie, avec une branche de sapin vert pris dans la gangue bleue, comme le corps d'une jeune grecque dans son cercueil² et sa grande préoccupation, en ces jours de troubles, consiste à récupérer son costume queue-de-pie – l'affinité avec Akaki Akakiévitch dans *Le Manteau* de Gogol est frappante.

Eugène, lui même en proie à l'état d'enfance, est brisé par l'incompréhensible du mal à l'œuvre dans l'univers. La brutalité du monde et de l'histoire se manifeste sous la forme du monument qui galope derrière lui à travers la ville. Puisque tout Eugène doit se confronter à un Cavalier de bronze, Parnok fera lui aussi la rencontre d'un monument qui s'anime dans la ville, constituant une figure de l'impossible et de l'inconcevable, du monde sorti de ses gonds. Au moment où la peur touche à son comble, surgit la statue animée, comme si en elle se condensait toute l'épouvante de l'histoire :

Белая ночь, шагнув через Колпино и Среднюю рогатку, добрела до Царского села. Дворцы стояли испуганно-белые, как шелковые куклы. Временами белизна их напоминала выстиранный с мылом и щелоком платок оренбургского пуха. В темной зелени шуршали велосипеды - металлические шершни парка. Дальше белеть было некуда: казалось - еще минутка и все наводнение расколется, как молодая простокваа.

Страшная каменная дама « в ботиках Петра Великого » ходит по улицам и говорит.

Мусок тй площади... Самум... Арабы... « Просеменил Семен в просеминарий »... Петербург, ты отвечаешь за бедного твоего сына! За весь этот сумбур, за жалкую любовь к музыке, за каждую крупинку « драже » в бумажном мешечке у курсистки на хорах Дворянского собрания ответишь ты, Петербург!

Les palais étaient blancs d'effroi, comme des cuculles de soie. Par moments, leur blancheur rappelait un châle d'angora d'Orenbourg, lavé au savon et à l'eau de lessive. Des vélos bruissaient dans la verdure sombre – frelons métalliques du parc.

Il ne pouvait pas faire plus blanc : il semblait qu'il aurait suffi d'une minute encore pour que ce sortilège tourne comme du lait caillé.

Une dame de pierre, effrayante, « en souliers de Pierre le Grand », marche par les rues et dit :

« Des saletés sur la place... Le simoun... Simagrées... Simon a semé ses semelles au séminaire... »

Pétersbourg, tu devras répondre de ton pauvre fils !

De tout ce chaos, de ce pitoyable amour de la musique, de chaque grain de « dragées » dans le sac de l'étudiante à la chorale de l'assemblée de la Noblesse, toi seul, Pétersbourg, devras répondre³.

Dès les premières pages, Mandelstam a rappelé les liens du monument de Falconet avec la démence : « Seuls les anormaux insistaient pour avoir des rendez-vous près du Cavalier de bronze » (« Толко сумасшедшие набивались на радеву у Медного Всадника⁴ »). Le terme de « сумасшедший », que Claude Levenson choisit quant à lui de traduire par

¹ Voir Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Galilée, coll. « Débats », 1991, p. 9.

² Ossip Mandelstam, *Le Timbre égyptien*, trad. Évelyne Amoursky, *op. cit.*, p. 22-23.

³ Ossip Mandelstam, *Египетская марка*, *op. cit.*, p. 187-188 (p. 167-198). Traduction française : *Le Timbre égyptien*, *Ibid.*, p. 63-64.

⁴ *Ibid.*, p. 171. Traduction française : *Ibid.*, p. 22.

« cinglé¹ », signifie bien l'aliéné, celui qui est fou à lier. Le poème de Pouchkine rappelle que le monument animé constitue la vision droit sortie d'un esprit en proie à la démence, et que celui qui le contemple sera frappé de folie à son tour. Pour dire l'histoire devenue folle, il faut donc employer cette image inextricablement liée à la folie, et la faire à son tour sortir de ses gonds. Mandelstam travestit le monument à Pierre le Grand, et le descend de son destrier. Le bronze se transforme en pierre, et, comme au carnaval, l'homme devient une femme qui porte elle-même des attributs masculins, des grosses galoches (« ботики ») volées au tsar. De toutes les caractéristiques définissant le monument il ne demeure qu'un noyau infrangible : l'animation qui rend la dame « страшная », c'est-à-dire « terrible » et « effrayante ». C'est l'épouvante semée qui constitue l'essence du monument. Le bruit redoutable des sabots destructeurs a été remplacé par des paroles incohérentes, sortant de la bouche de la statue, rassemblées selon un principe d'allitérations, et qui semblent semer le désordre même qu'elles paraissent énoncer. La terreur destructrice prend désormais la forme de l'absurde et de l'incompréhensible. Dans la bouche même de la statue, la Révolution reçoit alors une définition peu glorieuse, celle d'une place publique (« площадь ») envahie par les « saletés » (« Мусок тй площади... »).

Dix-sept ans après le poème consacré au Dimanche rouge, Brioussov réexamine la rencontre entre Eugène et le monument de Falconet, sous le titre « Variations sur le thème du “Cavalier de bronze” ». Il indique par là qu'il revisite son propre poème de 1906 tout autant que celui de Pouchkine. Les deux vers du texte de 1906, « И тщетно грозил тебе бедный Евгений, / Охвачен безумием, яростью полн » (« Et c'est en vain que le pauvre Eugène t'a menacé du doigt, / Saisi de folie et plein de fureur ») se trouvent alors amplement développés. Brioussov traverse quatre-vingt dix-neuf ans d'histoire russe : l'inondation fatale s'est produite en 1824, mais lui écrit en 1923. Plus que jamais, cette récapitulation des événements d'un siècle rappelle que l'histoire de la Russie n'est jamais qu'une série de variations sur la rencontre terrible d'Eugène et du monument, cependant que le nom donné à la cité, « Petrograd », indique clairement qu'il s'agit de méditer sur les événements contemporains.

Вариации, на тему « Медного всадника »

Над омраченным Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом.
Дождь мелкий моросил. Туман
Все облакал в плащ затрапезный.
Все тот же медный великан,
Топча змею, скакал над бездной.

Там, у ограды, преклонен,
Громадой камня отенен,
Стоял он. Мыслей вихрь слепящий
Летел, взвивая ряд картин, -
Надежд, падений и годин.
Вот - вечер; тот же город спящий,

Variations, sur le thème du « Cavalier de bronze »

Au-dessus de Pétrograd assombri
Novembre respirait, haleine d'automne glacé.
Il bruinaît une pluie fine ; un brouillard
Habillait toute chose de son manteau en lambeaux.
Ce même géant de bronze
Écrasant le serpent, cavalcadait toujours au-dessus des abysses.

Là, s'appuyant sur la haute grille,
Il se tenait, plongé dans l'ombre
Par la masse de pierre. Un tourbillon éblouissant de pensées
Volait, suscitant de nombreux tableaux –
Espoir, effondrements, époques :
Voici le soir ; toujours la même cité endormie,

¹ Ossip Mandelstam, *Le Sceau égyptien*, Trad. Claude Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 1968, p. 24.

CHAPITRE VI

Здесь двое под одним плащом
Стоят, кропимые дождем,
Укрыты сумрачным гранитом,
Спиной к приподнятым копытам.
Как тесно руки двух слиты!
Вольнолюбивые мечты
Спешат признаньями меняться,
Встает в грядущем день, когда
Народы мира навсегда
В одну семью соединятся.

Но годы шли. Другой не тут.
И рати царские метут
Литвы мятежной прах кровавый
Под грозный зов его стихов.
И заглушат ли гулы славы
Вопль здесь встающих голосов,
Где первой вольности предтечи
Легли под взрывами картечи !
Иль слабый стон, каким душа
Вильгельма плачет с Иртыша !
А тот же, пристально-суровый
Гигант, взнесенный на скале !
Ужасен ты в окрестной мгле,
Ты, демон площади Петровой !
Виденье призрачных сибилл,
В змею - коня копыта вбил,
Уздой железной взвил Россию,
Чтоб двух племен гнев, стыд и страх,
Как укрощенную стихию,
Праправнук мог топтать во прах !

Он поднял взор. Его чело
К решетке хладной прилегло,
И мыслей вихрь вскрутился, черный,
Зубцами молний искривлен.
«Добро, строитель чудотворный !
Ужо тебе !» - Так думал он.
И сквозь безумное мечтанье,
Как будто грома грохотанье,
Он слышал топот роковой.

Уже пуста была ограда,
Уже скакал по камням града -
Над мутно плещущей Невой -
С рукой простертой Всадник Медный...
Куда он мчал слепой порыв?
И, исполину путь закрыв,
С лучом рассвета, бело-бледный,
Стоял в веках Евгений бедный.
28 октября 1923

Ici, ils se tiennent tous les deux,
Sous un unique manteau aspergé de pluie,
Et le granit crépusculaire les dissimule au regard,
Ils tournent le dos aux sabots qui se soulèvent.
Comme leurs mains se serrent pour s'unir !
Les rêves de liberté
Se hâtent d'échanger leurs déclarations réciproques ;
Le jour à venir se lève, où
Toutes les nations du monde, pour toujours,
Ne formeront qu'une seule famille.

Mais passent les années. L'autre s'en est allé.
Et les cohortes du tsar balaient
La cendre sanglante de la Lituanie rebelle
Accompagnées par l'appel terrible que lancent ses poèmes.
Et se pourrait-il que les échos de la gloire assourdissent le
Hurlement des voix qui s'élèvent en ce lieu,
Là où les précurseurs d'une première liberté
Gisent aplatis, sous les obus des shrapnels qui éclatent ?
Ou qu'ils étouffent le faible soupire que lance
de l'âme en pleurs de Wilhem, depuis l'Irtysh ?
Et toujours se tient le même Géant
Immuable et sévère, élevé sur le roc !
Tu es effrayant dans les ténèbres qui t'enveloppent,
Toi, le démon de la place pétrine !
Vision prédite par les sibylles fantomatiques
Toi qui, dans le serpent, enfonças les sabots de ton cheval,
Toi qui fis se cabrer la Russie avec un mors d'acier
De sorte que l'arrière-petit-fils puisse piétiner
Et réduire en cendres la colère, la honte et la peur
De deux tribus, comme on dompte les éléments !

Il leva les yeux, posa le front
Sur la grille froide,
Et le vent des pensées se mit à tourbillonner, noir,
Distordu par des pointes d'éclairs.
« C'est bon, bâtisseur de prodiges ! –
Gare à toi !... » – Telle fut sa pensée.
Et à travers sa songerie démente
Comme un grondement de tonnerre,
Il entendait le fracas fatidique des sabots.

Déjà l'enclos était vide,
Déjà là galopait sur les pierres de la ville
Au-dessus de la Néva aux troubles eaux déferlantes
Étendant la main devant lui, le Cavalier de Bronze...
Où donc dirigeait-il son élan aveugle ?
Et, bloquant le passage au titan,
Dans les premiers rayons de l'aube, d'un blanc livide,
À travers les siècles se tenait le pauvre Eugène¹.
28 octobre 1923

Ce poème superpose plusieurs strates, à la manière d'un palimpseste. C'est peut-être le seul des textes de la constellation de Pétersbourg à réécrire la scène pouchkinienne tout en se

¹ Valéry Brioussou, « Variations, на тему “Медного всадника” » [1923], *Избранные Сочинения*, t. I, *op. cit.*, p. 505-506. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G.

référant aussi au poème de Mickiewicz dans *Les Aïeux* (1832)¹, condensé ici dans les troisième et quatrième strophes. De surcroît, Briousov fait du tsar de métal le démon déjà annoncé par les Sibylles, ouvrant peut-être par ces mots le souvenir du poème de Viatcheslav Ivanov. Le poème prend la forme des réminiscences d'un personnage se tenant devant le monument, transformant ses pensées, rêves ou souvenirs en « essaims » et « tourbillons » qui rappellent certaines inventions de Biély. Le personnage qui médite ainsi n'est autre que Pouchkine lui-même, le lecteur n'en doute jamais. Et cependant, lorsque l'ultime vers lui donne enfin un nom, son identité vacille, et Pouchkine se confond avec Eugène, son personnage². Briousov s'empare des mots de Pouchkine pour galvaniser son poème de leur énergie séculaire. Il cite de manière exacte plusieurs vers de son prédécesseur : l'assimilation de la Russie au cheval de bronze cabré sous la pression du « mors d'acier », la comparaison du galop au bruit du tonnerre (« Как будто грома грохотанье »), et la célèbre menace que lance Eugène au tsar : « C'est bon, bâtisseur de prodiges ! – / Gare à toi !... » (« Добрó, строитель чудотворный ! — / Ужо тебе!... »).

Deux visages de Pouchkine apparaissent dans ces strophes. Briousov en montre d'abord une face moins glorieuse que celle qui apparaît d'ordinaire. Non seulement, les amis décembristes de Pouchkine furent arrêtés sans que le poète n'ait partagé leur sort³, mais surtout ce dernier se détourna du destin des Polonais, écrasés par les Russes. Dans son souci de se réconcilier avec le pouvoir, il exalte la puissance de la Russie, destinée à régner sur ses voisins polonais et lituaniens, ainsi qu'il l'annonce clairement dans les odes de 1831 « Aux calomniateurs de la Russie » et « L'Anniversaire de Borodino ». Briousov révèle un Pouchkine soumis, vieilli, trahissant ses idéaux de jeunesse, comme le révèle le syntagme « И сквозь безумное мечтанье », (« et à travers sa songerie démente ») qui transforme une expression lexicalisée en russe apparaissant quelques strophes plus haut, « Вольнолюбивые мечты », le « rêve épris de liberté ». Pouchkine se réfère en effet régulièrement à Eugène comme à un « безумец бедный », un « pauvre fou ». Dorénavant la folie d'Eugène est

¹ Voir *supra*, chapitre V.

² Chez Sergueï Eisenstein, comme chez Briousov, et de manière beaucoup plus implicite chez Sosnora, les figures de Pouchkine et d'Eugène convergent pour ne faire qu'un. Le cinéaste travailla toute une partie de sa vie sur le scénario d'une biographie de Pouchkine, sous le titre de *Любовь поэта* (*L'Amour d'un poète*). Le film, jamais réalisé, montrait comment la vie du poète s'acheminait inexorablement vers la catastrophe du duel avec d'Anthès. Ce dernier était présenté comme un émissaire du tsar Nicolas I^{er}, lequel menait une machination pour tuer le poète. La statue de bronze de Nicolas s'animait sous la forme de d'Anthès pour donner la mort. Voir Håken Lövgren, « Eisenstein Pushkin's Project », dans Ian Christie et Richard Taylor (dir.), *Eisenstein Rediscovered*, Londres et New York, Routledge, 1993, p. 130. Laura Mulvey mentionne le projet d'Eisenstein – projet une fois de plus enrayé par le pouvoir et les circonstances – de tourner une version cinématographique du *Cavalier de bronze*. Voir Laura Mulvey, « Reflection on Disgraced Monuments », dans Neil Leach (dir.), *Architecture and Revolution*, *op. cit.*, p. 125-126.

³ À travers la figure de Wilhelm qui soupire en vain, oublié du poète, Briousov ferait allusion à Wilhelm Küchelbecker, (1787-1846), son camarade d'école et ami proche, homme de lettres et poète, qui, en tant que Décembriste, fut envoyé en Sibérie, sur les bords de l'Irtouch. À ce propos, voir les notes de Waclaw Lednicki, *Pushkin's Bronze Horseman, The Story of a Masterpiece, With an Appendix Including, in English, Mickiewicz's "Digression," Pushkin's "Bronze Horseman," and Other Poems*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1955, p. 153-154.

reportée sur le rêve de liberté, devenu caduc. Cependant, comme dans un sursaut, à la fin du poème, Pouchkine redevient l'insurgé. Il brave le pouvoir autocratique, et c'est alors qu'il converge avec la figure d'Eugène pour tenter de faire barrage au monument. Cette métamorphose du médiocre Eugène, que l'on retrouvera chez Sosnora, peut surprendre. Et pourtant Brioussov développe ici un possible du texte de Pouchkine, laissé en suspens. À plusieurs reprises en effet, « Le Cavalier de bronze » associe le petit fonctionnaire à un poète¹.

Si le monument incarnant le pouvoir absolu traverse les siècles, c'est aussi le cas de celui qui lui résiste, du faible poète, qui, du fond de ses rêves fous et de ses visions, est le seul à tenter de barrer le passage au Titan. Eugène serait donc une figure du poète révolté, qui s'oppose à la tyrannie dans un acte dérisoire, sans doute voué à l'échec, mais néanmoins essentiel à la dignité poétique et humaine. Brioussov garde prudence, mais son texte appelle à une lecture politique. Évoquer les temps de la suppression de la liberté, c'est renvoyer au présent, sur lequel l'auteur demeure imprécis. Il énumère les jalons du passé – l'écrasement des Décembristes en 1825 rappelant le Dimanche sanglant de 1905, la riposte féroce des Russes à l'insurrection de Varsovie dans les années 1830, les règnes d'Alexandre I^{er} et de Nicolas I^{er}. Au présent, nul événement déterminé ne vient correspondre à ces catastrophes des temps passés. Tout se passe alors comme si le présent était devenu semblable dans son ensemble, de manière constante, à la scène de confrontation entre Eugène et le Titan. Petrograd en effet est toujours dominée par le même terrible géant de bronze, le même monstre autocrate qui continue de régner.

Ainsi la réitération de la scène pouchkinienne montre la stagnation de l'histoire. L'idée d'une continuité exaltée par le monument s'est dévoyée pour se transformer en immobilité de l'histoire, et en bégaïement cauchemardesque de la catastrophe. Brioussov consacre l'ultime strophe de son poème de 1906 à la fixité du cavalier, incarnant l'immuable et l'irrévocable :

Но северный город — как призрак туманный,
Мы, люди, проходим, как тени во сне.
Лишь ты сквозь века, неизменный, венчанный,
С рукою простертой летишь на коне.

Mais la ville nordique demeure, comme un fantôme nébuleux,
Nous les hommes, nous passons, comme les ombres dans un rêve.
Il n'y a que toi, à travers les siècles, qui reste *inchangé*, couronné,
Avec la main tendue, qui flottes sur ton destrier².

La manière dont le monument représente le geste par l'immobilité semble contaminer l'écoulement du temps historique qui se fige. Il survient une forme d'inversion : le monument ne *représente* plus l'histoire, mais l'histoire imite le mode d'être du monument. Le poème de 1923 décline alors à nouveau ce caractère invariable du monument, de la ville et de l'histoire :

¹ Les deux occurrences les plus décisives sont les suivantes : « И размечтался, как поэт » (*Медный всадник*, *op. cit.*, p. 139) : « et il rêvassa, comme l'eût fait un poète » (*Le Cavalier de bronze*, *op. cit.*, p. 185) et « Его пустынный уголок / Отдал внаймы, как вышел срок, / Хозяин бедному поэту » (*Медный всадник*, *op. cit.*, p. 146) : « Son coin modeste, déserté, / fut le terme échu, reloué / incontinent à un pauvre poète » (*Le Cavalier de bronze*, *op. cit.*, p. 193).

² Valéry Brioussov, « К медному всаднику », *Избранные Сочинения*, t. I, *op. cit.*, p. 256. Nous soulignons.

Туман	Un brouillard
<i>Все</i> облакал в плащ затрапезный.	habillait <i>toujours</i> toute chose de sa cape en lambeaux.
<i>Все тот же</i> медный великан, [...] скакал над бездной. [...] Вот - вечер; <i>тот же</i> город спящий, [...] <i>А тот же</i> , пристально-суровый Гигант, взнесенный на скале !	<i>Toujours le même</i> géant de bronze [...] galopait au dessus des abysses. [...] Voici le soir; <i>toujours la même</i> cité endormie [...] Et <i>toujours</i> se tient le même Géant sévère et <i>immuable</i> , élevé sur le roc ! ¹

Les mots « все » (« toujours »), « тот же » (« ce même »), reviennent à la manière d'une litanie². Ce phénomène, loin d'être propre à Brioussov, caractérise le traitement du monument par les auteurs de l'Âge d'argent. L'histoire stagne. Les termes « по прежнему » (« comme avant ») et « вновь » (« de nouveau ») ponctuent les textes avec une constance surprenante. Cette réitération du passé est notamment sensible dans les vers qui ouvrent les poèmes. Ainsi, Anna Akhmatova commence ses « Poèmes de Saint Pétersbourg » (« Стихи о Петербурге », 1913) par les mots suivants :

Вновь Исакий в облаченье Из литого серебра. Стынет в грозном нетерпеньи Конь Великого Петра.	Saint Isaac à nouveau se couvre D'une parure d'argent fondu. Le cheval de Pierre le Grand Se fige, impatient ; il menace ³ .
---	--

Et chez Khlebnikov le même vocable, « вновь », encadre irrévocablement le poème « Monument » (1909). Entre ces premiers et derniers vers, le texte est ponctué à de nombreuses reprises par le syntagme « По прежнему » (« derechef », « de nouveau »):

Далеко на острове, где русской державе <i>Вновь</i> угрожал урок или ущерб [...] И конь <i>по прежнему</i> склоняет низко Главу, зияющую пастью. <i>По прежнему</i> вздымает медь Памятник зеркальный и блестящий; [...] И пленному на площади <i>вновь</i> тесно и узко.	Loin d'ici, sur un îlot, où la contrée russe Était <i>de nouveau</i> menacée par la leçon et les pertes [...] Et le cheval <i>comme avant</i> , penche très bas la tête, bouche ouverte. <i>Comme avant</i> , l'airain se soulève En un monument miroitant et brillant ; Et, au captif, la place paraît <i>de nouveau</i> étroite et serrée ⁴ .
---	--

Ce figement de l'histoire condamnée à se répéter inlassablement, pousse alors à scruter l'expérience individuelle du mal, telle que l'éprouvent les avatars d'Eugène. Le roman d'Andreï Biély, *Pétersbourg* (rédigé de 1910 à 1916, puis réécrit en 1922), constitue la

¹ Valéry Brioussov, « Вариации, на тему “Медного всадника” », *Ibid.*, p. 505-506. Nous soulignons.

² Le syntagme « Все тот же », aggravé d'une répétition immédiate, ponctue « Петроград » [« Petrograd »], le poème de Zénaïde Hippus (1914) : « На помощь, Медный Вождь, скорей, скорей! / Восстанет он, все тот же, бледный, юный, / Все тот же - в ризе девственных ночей » (« Au secours, Guide d'Airain, vite, vite ! / Il se lèvera, toujours le même, pâle, jeune, / Toujours le même – dans la chasuble des nuits virginales »), *Стихотворения, op. cit.*, p. 207. En 1909, dans « Pétersbourg », elle notait déjà : « : Как прежде, вьется змей твой медный » (« Comme avant, ondule ton serpent d'airain »).

³ Anna Akhmatova, « Стихи о Петербурге » [1913], *Четки [Chapelet], Сочинения*, t. I « стихотворения и поэмы », éd. Vadim Tchernikh, Moscou, Hudožestvennaâ literatura. 1986, p. 72. Traduction française : *Requiem, Poème sans héros, et autres poèmes*, trad. Jean-Louis Backès, Gallimard, coll. « Poésie », 2007, p. 62. Notons que Hippus (dans « Pétersbourg », 1909) et Brioussov (dans « Trois idoles », 1913) recourent exactement au même verbe « стынет », qui dénote le refroidissement du monument en train de se figer.

⁴ Velimir Khlebnikov, « Памятник » [1909], *Собрание сочинений*, t. I, éd. Rudolf Duganov, Moscou, IMLI RAN, Nasledie, 2000, p. 216-218. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G. Sur « Monument », ainsi que sur « Dernier Conte de Pétersbourg » de Maïakovski (1916), qui reprend la structure de réitération de Khlebnikov, voir *infra*, chapitre VII.

traversée la plus sidérante des tourbillons de d'angoisse de ceux qui se confrontent au mal en rencontrant le monument.

3. Acculer l'individu au Mal : *Pétersbourg* d'Andreï Biély

Dans son roman *Pétersbourg* Biély, qui entend récapituler l'ensemble de la littérature russe sous la forme d'une cryptographie, s'empare de la grande scène pouchkinienne de confrontation entre Eugène et le monument de *Pierre le Grand*, et la décline sur plus de trois cents pages. Le Cavalier de bronze, qui apparaît aussi sous la forme du Hollandais volant cherchant à rejoindre son vaisseau fantôme, constitue l'une des principales incarnations du Mal dans un roman qui explore cette catégorie sous toutes ses formes. Quatre grands épisodes de rencontre avec le monument ponctuent le roman, et marquent des paroxysmes d'angoisse. Nicolas Abléoukhov, Sophie Péetrovna et Doudkine (par deux fois) constituent chacun un « nouvel Eugène¹ », ainsi que Biély le souligne lui-même. Ici se révèle le principe de porosité qui relie les personnages les uns aux autres. Chacun semble contaminé par les angoisses d'autrui et ces face-à-face surgissent au moment où les personnages sont au comble du bouleversement, torturés par leurs pensées. Face au monument, ces personnages font l'expérience du Mal dans ses dimensions. Ils le subissent et le commettent. Ils sont à la fois les victimes de *Pierre le Grand* qui les tourmente mentalement jusqu'à la folie, et les acteurs de la destruction car sous l'influence malfaisante du cavalier de bronze, ils deviennent assassins à leur tour.

Pétersbourg est un roman qui suinte des essais grouillants de bacilles, de mille-pattes humains, de virgules microbiennes² et de caractères typographiques qui s'agglutinent pour charrier l'effroi³. Des anagrammes inquiétantes se retournent pour former des monstres sonores⁴. Les métaphores, travaillées d'instabilité, se métamorphosent elles-mêmes sans répit. On assiste à un perpétuel « dévergondage des sensations⁵ ». Ce roman, qui constitue la « biographie d'une bombe », selon une formule du slaviste Charles Timmer, traducteur du

¹ Andreï Biély, *Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 238.

² *Ibid.* p. 267 : « de l'amorcellement des nota bene, des points d'interrogation, des paragraphes, des ponts et des virgules, surgit une tête morte ». Biély, dans le sillage de Sterne, n'hésite pas à jouer de la matérialité de la page imprimée et des mots.

³ Les grands exégètes du roman rivalisent de formules heureuses pour décrire les procédés de Biély. Ripellino voit par exemple dans les titres des sections des « indications sous-titrées de cinéma muet ». Ripellino rapporte encore que Gorki y voyait une « danse saint-guy » dans ces « giclées de monologue intérieur, flashbacks, chassés-croisés, débuts d'essais philosophiques, ébauches d'écriture automatique » et récits de rêves. Angelo Maria Ripellino, « La Pétersbourg de Biély : un poème d'ombres » [1961], *Les Chemins du merveilleux Essais sur la littérature russe*, trad. René Daillie, Denoël, 1977, p. 245 et 246. e

⁴ Ainsi, le nom d'un révolutionnaire venu de Perse, Chichnarfné, (où l'on entend l'écho de « показать шиш » [pokazat chich], « faire la nique ») se renverse et devient Enfranchiche, sorte de démon qui tente de prendre l'âme de Doudkine. Enfranchiche parle depuis la gorge de ce dernier, lui lançant : « nos espaces sont différents du vôtre. Tout y est inversé et le simple citoyen Ivanov devient chez nous un Japonais, car son nom, lu à l'envers, est Vo-Na-Vi ». Cette inversion réveille en Doudkine le souvenir d'un « acte ignoble », qu'il faudrait lire selon Georges Nivat comme un épisode de sodomie ou de viol par un démon incubé. Voir *Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 232 et la postface de Georges Nivat, « Le "jeu cérébral", étude sur *Pétersbourg* », p. 342-343.

⁵ Georges Nivat, « Andreï Biély », *Histoire de la littérature russe*, vol. 3 « Le XX^e siècle », t. I « L'Âge d'argent », *op. cit.*, p. 125.

roman en néerlandais¹, est en même temps pour le plus grand spécialiste français de Biély, Georges Nivat une « construction d'angoisse tendue dans le langage même² ». L'expression de la peur, s'entremêlant constamment à un humour inquiétant, touche ici à sa plus haute expression. *Pétersbourg* forme une sorte de roman policier, plein de déguisements et de manigances, et dont le narrateur prétend qu'il suit les personnages en filature³. C'est un roman du terrorisme et de l'anarchie, de la conspiration des poseurs de bombe, hanté par les espions, les émissaires et les agents provocateurs (le personnage de Lippantchenko aurait été inspiré par l'agent double Evno Azef, qui travaillait tant pour les socialistes-révolutionnaires que pour la police⁴). La peur, moteur de l'action des personnages – terreur de la persécution policière comme de la possession démoniaque et angoisse métaphysique – y atteint alors des proportions gigantesques. Biély explore une vaste partition de l'angoisse, dont il fait varier à l'infini les nuances. Pour reprendre les mots du poète symboliste Viatcheslav Ivanov, qui joua un rôle très actif dans la publication du roman :

La culture contemporaine devait parvenir à un profond épuisement de soi pour atteindre à ce seuil au fronton duquel il est écrit « Effroi ». Un seuil dont le voile est arraché d'une main impérieuse, mettant à nu les recoins les plus subtils de la conscience de notre époque qui a perdu Dieu ; et cette main est celle du poète russe de l'Effroi métaphysique⁵.

Pétersbourg, dont il existe non moins de cinq versions différentes parues entre 1912 et 1935, dont l'une adaptée pour le théâtre (1925)⁶, présente une intrigue complexe mettant en jeu trois personnages principaux, sujets de la perception de la ville : Apollon Apollonovitch Abléoukhov, sénateur froid, vieillard détesté de tous ; son fils Nicolas Apollonovitch ; et le jeune Alexandre Doudkine, terroriste vivant dans la clandestinité, mystique et alcoolique tourmenté par des visions démoniaques, qui passe ses journées à lire l'Apocalypse dans sa mansarde, ou à arpenter la ville, figure du flâneur angoissé. On peut leur adjoindre, dans une moindre mesure Sophie Péetrovna Likhoutina, épouse d'un ami de Nicolas, et dont le jeune homme est amoureux. Le roman se développe autour du noyau imaginaire de la littérature de Saint-Pétersbourg, le parricide. Dans cette ville maudite, tous les fils cherchent à tuer leur père, les étudiants se révoltent contre l'État⁷, on désire assassiner le tsar. Le roman de Biély reconstruit la nuit de l'assassinat de Paul I^{er} par des conspirateurs. Sur la ville, plane de plus le spectre de l'arrestation par Pierre le Grand du tsarévitch Alexis, qui avoua qu'il conspirait

¹ Cité par Emmanuel Waegemans, *Histoire de la littérature russe de 1700 à nos jours*, op. cit., p. 178.

² Georges Nivat, « Andreï Biély », op. cit., p. 125.

³ Andreï Biély, *Pétersbourg*, op. cit., p. 36.

⁴ Angelo Ripellino, « La Pétersbourg de Biély : un poème d'ombres », op. cit., p. 231.

⁵ Viatcheslav Ivanov, article de 1916, reproduit dans *Le National et l'Universel* en 1918, cité par Georges Nivat, « Andreï Biély », op. cit., p. 123.

⁶ Georges Nivat et Jacques Catteau pour leur traduction se sont basés sur l'édition soviétique de *Pétersbourg*, parue en 1928, rééditée en 1935, et très proche de l'édition de Berlin de 1922, qu'ils ont parfois choisi d'éclairer en faisant appel au texte de l'édition de 1916, dite édition « Sirine ». Les traducteurs ne signalent pas toujours leurs emprunts. Pour des raisons purement pratiques, nous avons dû nous référer à l'édition de *Петербург* (Moscou, Эсмо [Esmo], 2014) actuellement disponible en Russie. Il y a donc un certain nombre d'écarts importants entre le texte russe et la traduction française. En conséquence, et pour ne pas allonger ces pages, nous ne donnerons pas le texte en russe, mais indiquerons néanmoins les références des principaux épisodes.

⁷ Voir Georges Nivat, « La Ville cérébrale », *Vivre en russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007, p. 167.

contre son père et mourut sous la torture. L'épaisseur de la ville est traversée par ces crimes et par la haine réciproque des pères et des fils, ainsi que le reflète la famille disloquée des Abléoukhov. Nicolas Apollonovitch, étudiant de philosophie et membre d'un petit groupe d'anarchistes, a en effet imprudemment promis que s'il le fallait il n'hésiterait pas à poser une bombe contre son propre père. Ce serment inconsidéré a été prononcé au pied du monument de Falconet, sur le lieu même de la conspiration décembriste¹. Nicolas est pris au mot par ses compagnons et sommé d'exécuter sa promesse, ce qui le plonge dans une angoisse extrême, au bord de la folie. Les différents personnages deviennent alors semblables eux-mêmes à des bombes cérébrales, gonflés de terreur et d'hallucinations, prêts à éclater². *Pétersbourg* constitue donc l'histoire d'un parricide en rassemblant des allusions à l'ensemble de la littérature russe – à Pouchkine, Gogol, Dostoïevski, Tolstoï, et même aux livrets de Tchaïkovski, et notamment à sa *Dame de Pique*. Ainsi que le souligne Georges Nivat, ce ne sont plus là des « sources », mais des « étapes », qui jalonnent le parcours du meurtre du père par le fils, lequel résume l'histoire de l'*intelligentsia* russe³.

Cette intrigue complexe cependant n'est rien d'autre qu'un spectacle manipulé par un narrateur narquois, qui rappelle parfois celui de *Tristram Shandy*⁴. Tout en sautant du coq à l'âne, en s'interrompant, en menant des digressions et de soudains décrochages, ce narrateur intervient parfois furtivement à la première personne pour relater ses propres souvenirs entremêlés à ceux de l'intrigue, et formant comme des notes biographiques ténues et intrusives, contaminant le roman. Il invective son lecteur, lui pose des questions, et apostrophe la Russie et la ville⁵. Ce roman ne se laisse lire que difficilement. Il suscite une lecture par reprises, avançant à la fois en avant et en arrière, pour en traverser les différentes strates. Il réclame une participation très active de la part du lecteur, et un travail de mémorisation. Biély exige que le lecteur connaisse par cœur à la fois toute la littérature russe et le roman lui-même, afin d'observer le trajet de certains vocables (l'adjectif « verdâtre », par exemple, ou le substantif « bacille ») et de repérer la progression des leitmotifs par glissement syntaxique, variation, fragmentation et contamination. Il semble impossible de lire ce texte sans accomplir dessus un travail de suture, sans rapiécer les fragments éparpillés, ou recueillir

¹ Andreï Biély, *Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 169.

² Lors d'un rêve, « Nicolas Apollonovitch comprit qu'il était lui-même la bombe et... claquement, éclatement » (*Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 189). Biély écrit de même à propos du Sénateur Apollon Abléoukhov : « tous, absolument tous, s'étonnaient de l'explosion des forces cérébrales qu'émettait cette étrange boîte crânienne à l'encontre de la Russie entière » (p. 19). C'est en partie de cette tête, en proie au « jeu cérébral » (« мозговой ») que jaillissent les personnages : « L'activité cérébrale du dignitaire [...] se distinguait par des propriétés étranges, vraiment étranges, tout à fait étranges : sa boîte crânienne devenait un creuset d'images mentales qui s'incaruaient aussitôt dans ce monde illusoire. Apollon Apollonovitch était comme Zeus : sa tête enfantait déesses et génies ; un de ces génies – l'inconnu à la fine moustache noire – qui avait surgi sous forme d'image, déjà se permettait un brin d'existence là-bas, dans ces espaces jaunâtres » (p. 35). La page suivante fait de chacune des perceptions du Sénateur des excitations de la membrane cérébrale et de la glande pinéale. Selon Georges Nivat, dans le « jeu cérébral » réside la notion clé du roman de Biély.

³ Georges Nivat, « Andreï Biély », *op. cit.*, p. 126.

⁴ Angelo Ripellino, « La Pétersbourg de Biély : un poème d'ombres », *op. cit.*, p. 245.

⁵ Pour des exemples de discours méta-narratif autour du mot « soudain » voir Andreï Biély, *Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 36 et p. 38.

des indices ténus pour les scruter, jusqu'à ce qu'ils se mettent soudain à vibrer et à s'assembler.

C'est précisément sur ce mode fragmentaire et cryptographique que surgit le monument de Falconet. Pierre le Grand s'anime et suit la conversation tenue dans une gargote par Nicolas Abléoukhov et l'immonde Morkovine, qui exige que le jeune homme tienne sa promesse et tue son père, le sénateur Apollon Apollonovitch. Il s'agit pour le lecteur de relever l'extrêmement ténu, noyé dans la masse verbale :

Une place. Sur la place un roc s'élevait. Un cheval cabré, sabots jetés en avant. L'ombre couvrait le Cavalier d'Airain. Il n'y avait plus de Cavalier. Sur la Néva, immobile, une goélette de pêcheurs¹.

Ils marchaient maintenant sur le pont.

Devant, deux hommes marchaient : le premier, un marin [...] le second était une sorte de géant coiffé d'un chapeau de feutre vert sombre ; il avait le poil noir, un tout petit nez et de toutes petites moustaches².

Là-bas au fond, il y avait une petite table. Y était attablé un marin de quarante ans, un Hollandais sans doute.

– Avec du picon, m'sieur ?

Là-bas au fond, à côté du Hollandais, une grosse masse se laissa tomber sur la chaise, comme un roc³.

À la table voisine, une lourde masse se retourna, d'un air courroucé, et les regarda fixement⁴.

Oui, *ils* l'attendaient : l'un était un contour noir, l'autre une sorte de masse trouble et verte, étrangement verte, comme une flamme ternie de phosphore. Et en sortant, de chaque côté, il sentit se poser sur lui les regards de deux observateurs : l'un d'eux était le géant. Dans l'éclairage du réverbère, il se dressait, masse d'airain, et son visage de bronze, flamboyant comme du phosphore, regardait Abléoukhov ; son bras vert et pesant le menaçait⁵.

Ces lignes furtives, glissées au sein d'un dialogue dense et complexe, éparpillées sur l'espace de neuf pages, peuvent très facilement échapper à l'attention. Rassemblées, elles s'éclairent pendant les unes les autres. Le monument à Pierre le Grand descend de son socle, suit Nicolas et Morcovine, et assiste, sous la forme du Hollandais volant accompagné d'un de ses fidèles marins du vaisseau fantôme, à leur conversation démoniaque. Il accumule la colère contre Nicolas, le futur parricide. Pierre est réduit à quelques attributs, des motifs patiemment égrenés par le roman : la taille géante, la couleur verte, le poids énorme, le compagnonnage avec les navigateurs hollandais. Exceptionnellement, sa fine moustache est évoquée ici. Ainsi, le lecteur est sommé de reconnaître Pierre le Grand aux seuls mots de « grosse masse ». Lors de sa confrontation avec Doudkine, le Cavalier de bronze fera le même geste de s'asseoir pesamment. Ce qui est ainsi dissimulé prépare un soudain gonflement, car l'angoisse suscitée par la conversation trouve ensuite son paroxysme dans la contemplation hallucinée du monument quand Nicolas, sorti du restaurant, revient sur ses pas. Le travail patient de

¹ *Ibid.*, p. 161.

² *Ibid.*, p. 162.

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁵ *Ibid.*, p. 168-169. On lira l'ensemble de cet épisode dans *Пемербырз, op. cit.*, p. 247-260.

préparation entraîne soudain l'éclatement d'une vaste scène où le monument incarne la damnation personnelle de Nicolas.

Selon le critique américain David Bethea le monument à Pierre le Grand qui est, dans le roman de Biély, l'instigateur du chaos, et qui y incarne la Fin apocalyptique, ne se situe pas dans la même couche temporelle que le reste de l'intrigue. Sa fonction correspondrait presque à celle de l'auteur, et il se place sur le plan du métadiégétique. Il surgit de derrière le temps du roman, le rompant de manière anachronique, et force alors les personnages à se confronter à des virages cruciaux qu'ils ne sont pas en position de comprendre¹. Rien ne peut suffire à expliquer l'influence qu'il exerce sur les personnages secondaires, qui sont comme ses marionnettes. Il ne faut pas l'interpréter comme une projection de la folie des personnages, mais bien plutôt voir ceux-ci comme des attributs ou des appendices du monument.

C'est tout d'abord Alexandre Ivanovitch Doudkine qui rencontre le monument alors qu'il s'en retourne vers sa mansarde, après avoir livré une bombe à Nicolas pour que celui-ci la cache soigneusement. La seconde apparition a lieu lorsque Sophie Péetrovna s'enfuit d'un bal qui s'est soudain changé pour elle en danse macabre et où elle a vu le Christ sous la forme d'un paillasse en domino blanc. Elle s'est disputée avec son mari qui pendant son absence fait une tentative de suicide. Le cavalier de bronze surgit tel le principe de destruction de la vie de Sophie. Se confronter au monument, c'est voir voler en éclats sa propre existence. La troisième confrontation survient avec Nicolas Abléoukhov au moment où celui-ci est sommé de tuer son père à l'aide d'une bombe. La quatrième confrontation met à nouveau en jeu Doudkine. Cette fois, le monument se détache de son socle et monte rejoindre le jeune homme dans son grenier. Dans cette section intitulée « L'Hôte » (« Гост »), Biély superpose alors explicitement le mythe du Cavalier de bronze à celui du Commandeur, en faisant du cavalier un *hôte de cuivre*, introduisant ainsi un jeu explicite entre les deux titres de Pouchkine, le *Cavalier de cuivre* (*Медный всадник*) et *L'Hôte de pierre* (*Каменный гост*, 1830), titre donné par Pouchkine à sa version de *Don Juan*. Le monument entre alors en fusion et s'introduit dans le sang fiévreux de l'alcoolique visionnaire pour le forcer à assassiner Lippantchenko l'agent provocateur. Le monument n'incarne pas seulement la révélation du mal et de l'angoisse, il ne met pas seulement le personnage face au mal, à l'absurde et à l'incompréhensible de la vie. Il est celui qui pousse autrui (en l'occurrence Nicolas et Doudkine) à détruire, et il propage le mal en possédant son regardeur. Ainsi le roman est-il pris en tenaille entre deux scènes de rencontre avec le monument impliquant Doudkine. Si les trois premières rencontres se résolvent par la fuite du personnage et par le passage d'un véhicule – automobile, estafette de pompiers, ou calèche du Sénateur – formant une figure mineure, moderne et réaliste où s'incarnerait le cavalier, à la fin Doudkine ne pourra plus fuir. Il sera retrouvé fou, à cheval sur un cadavre, tendant le bras dans la même

¹ David Bethea, *The Shape of Apocalypse of Modern Russian Fiction*, op. cit., p. 130.

position que l'effigie de Pierre le Grand¹. Biély accomplit donc ici une variation d'importance sur le traitement du cavalier de bronze par ses contemporains qui reliaient le monument aux massacres historiques (et en particulier, à celui du Dimanche rouge). Dans Pétersbourg, la malfaisance du monument n'a pas seulement une signification politique. Pierre le Grand incarne à la fois le mal collectif et individuel.

La violence et l'agressivité de la ville, qui met en péril tous ses habitants, fait d'elle une autre figure du Cavalier de bronze. Comme Pierre le Grand, la cité poursuit les personnages, et les accule à la folie et à la mort. Dès les premières pages, le comportement de la ville préfigure le destin de Doudkine dont le sang sera envahi par le cavalier de bronze :

De là-bas Pétersbourg enfonçait jusqu'ici les poignards de ses avenues, et poussait la horde de ses géants de pierre. [...] En automne la rue de Pétersbourg vous pénètre de part en part ; et vous glace la moelle des os, et vous pique la gorge ; elle entre avec vous dans les maisons et court fébrilement dans vos veines².

Tout ce qui devrait se tenir à l'extérieur finit par devenir intérieur et *vice et versa*. *Pétersbourg* repose sur la porosité du dedans et du dehors. Dès lors, le narrateur et le lecteur ont beau se tenir à l'extérieur du roman, ils sont pourtant menacés d'y être absorbés et de s'y faire torturer : « tel un insensé, tu parcourras sans fin les avenues de Pétersbourg³ », lance le narrateur au lecteur, après s'être écrié douloureusement :

Ô Pétersbourg ! Ô Pétersbourg !
Ô ville qui n'es que retombée de brouillard, tu m'as persécuté, moi aussi, de ton jeu cérébral ! Ô tourmenteur cruel ! Ô fantôme inquiet ! Des années durant, tu m'as poursuivi. Et je fuyais par tes avenues d'épouvante, m'élançant en direction de ce pont luisant que voici...⁴

La dernière rencontre de Doudkine avec le monument, venu le visiter dans sa chambre, est alors l'occasion de faire du narrateur et du lecteur les ultimes figures d'Eugène, tout autant menacés par la ville et le mal que les autres personnages. Ils sont eux aussi des poursuivis, qui doivent tendre l'oreille au bruit de la menace :

Ce grondement, je l'ai moi-même entendu. L'as-tu entendu, toi aussi, lecteur ?
Le sénateur est une de ces pierres qui volent en éclats. Pétersbourg est une autre de ces pierres. La cariatide, qui va s'effondrer, est encore une de ces pierres. Nul n'échappe à cette poursuite ; nul n'échappe aux coups métalliques qui font voler les pierres en éclats ! [...] Sous les coups métalliques, Lippantchenko volerait en éclats, le grenier s'effondrerait, Pétersbourg s'écroulerait et s'écroulerait la cariatide. Et le crâne chauve du sénateur se fendrait en deux⁵.

Le vertige jaillit de ces brusques changements d'échelle et de niveau à l'intérieur d'une même phrase : la partie (le crâne d'Apollon Apollonovitch, la cariatide) et le tout (la ville de Pétersbourg), le lecteur et les personnages sont soudain projetés sur le même plan.

Plus que jamais chez Biély, l'être se trouve donc réduit à l'état de poursuivi. La poursuite essentielle constitue ici le seul éthos possible. La section « fuite éperdue »,

¹ Andreï Biély, *Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 292.

² *Ibid.*, p. 27 puis p. 31.

³ *Ibid.*, p. 265.

⁴ Andreï Biély, *Пемербург*, *op. cit.*, p. 261. Traduction française : *op. cit.*, p. 169.

⁵ *Пемербург*, *op. cit.*, p. 378. Traduction française : *op. cit.*, p. 238.

consacrée aux souffrances quotidiennes de Doudkine en apporte la preuve :

[S]ur une passerelle en dos d'âne, il remarqua l'ombre qui le suivait chaque nuit. [...] [C]es derniers temps, il rapportait à la maison des impressions de la rue et des scènes vécues dans les restaurants ou cabarets.

Qu'avait-il donc rapporté aujourd'hui ?

Les impressions de la journée se traînaient derrière lui en un long panache magnétique, queue invisible à l'œil ; [...] à de tels instants, il lui semblait que son dos s'entrouvrait et que de ce dos, comme d'une porte, s'apprêtait à surgir le corps d'un géant : ce géant, c'était la foule des impressions d'aujourd'hui. Alexandre Ivanovitch pensait qu'il n'aurait qu'à rentrer chez lui pour que le cortège des événements de la journée vînt s'écraser sur la porte de son grenier. Il essaierait bien de la coincer en claquant la porte et d'arracher cette queue à son dos ; mais la queue saurait bien se glisser dans la chambre.

Derrière lui, il avait laissé un pont luisant.

Derrière le pont, se détachant sur le fond de saint Isaac, avait surgi un rocher, des eaux troubles et verdâtres : un cavalier énigmatique tendait un lourd bras de bronze verdi par le temps¹.

La « queue » d'impressions tout comme les éléments du paysage urbain se trouvent *derrière le dos* de Doudkine. Ils forment les équivalents du bruit de galop qui poursuit Eugène. La menace est ici directement rivée au corps. Elle transforme ce corps, et le rend monstrueux. L'inquiétant fait donc désormais partie du sujet qui ne pourra jamais échapper à ce qui le tourmente. Il est possible que Biély se soit ici souvenu de certaines représentations traditionnelles du diable, dont le dos se fend pour laisser sortir une vermine immonde. Le géant qui surgira du dos de Doudkine pour le persécuter annonce déjà la figure de Pierre le Grand, autre colosse, ainsi que le confirme le montage du texte, qui fait de cette première fuite devant les monstres intérieurs le préambule de la rencontre avec le monument. La scène de lutte contre le monstre qui se déroule pour l'instant dans l'imagination de Doudkine deviendra effective deux cents pages plus tard, quand le malheureux fuira dans son grenier mais que le cavalier de bronze parviendra à s'y introduire.

Lorsqu'à son tour Sophie Péetrovna est changée en poursuivie, une dimension nouvelle est introduite par Biély. Le monument fait office de destructeur d'un temps chronologique qui acquiert ici une substance matérielle :

Sophie Péetrovna avait oublié ce qui s'était passé. L'avenir avait sombré dans une nuit noirâtre ; l'Irréparable rampait vers elle ; l'Irréparable l'investissait. [...] Et dès qu'elle voulu remonter plus loin dans le passé, en quête d'appuis pour son esprit troublé, dès qu'elle tenta de faire revivre les impressions de la veille, tout s'effondra, comme si s'effondrait un morceau de chaussée pavée de granit heurtant avec fracas quelque fond obscur. Écho répercuté des pierres qui volent en éclats...

Un instant après lui revient en mémoire l'amour malheureux de cet été funeste ; et cela aussi sombra ; écho répercuté des pierres qui volent en éclats... Un instant surgirent et s'évanouirent ses rencontres printanières avec Nicolas Abléoukhov, ses années de mariage, ses noces : une sorte de vide disloquait et engloutissait tout, morceau par morceau. Les coups résonnaient toujours, bruit de pierres qui volent en éclats... Toute sa vie resurgit en un éclair et aussitôt s'effondra ; et c'était comme si toute sa vie n'avait jamais eu lieu ; comme si elle-même n'était encore née à aucune vie. Le vide commençait immédiatement derrière elle ; c'était là que tout s'était immédiatement abîmé ; et le vide s'enfonçait dans les siècles ; et dans cette suite de siècles on n'entendait rien d'autre qu'une succession de coups : c'étaient les morceaux de sa vie qui tombaient. Un cheval de métal galopait, sabots sonores sur la pierre : et

¹ *Пемепбрьз, op. cit.*, p. 124-125. Traduction française : *op. cit.*, p. 79-80.

derrière elle, avec rage, il déchiquetait sa vie, morceau par morceau... Un cavalier de métal la poursuivait¹.

Le bruit des sabots d'airain sur les pavés, indiqué notamment par la reprise hélicoïdale de la cellule « écho répercuté des pierres qui volent en éclats » (« раздался удар, раздробляющий камин² »), prend alors une nouvelle signification, celle de la destruction des durées individuelles, et de la transformation de la substance temporelle. La mission du monument dévoyé de Pierre le Grand consiste à faire « voler en éclats » « le premier espace » de Pétersbourg quand Sophie, éperdue, sort du bal.

Le roman de Biély, inspiré par l'ésotérisme de la théosophie et de l'anthroposophie, juxtapose en effet deux systèmes d'espace-temps. Le premier système, auquel a accès tout un chacun à travers la perception ordinaire, correspond à une ville géométrique, plate et sans perspective, qui ouvre sur le néant. Derrière cette ville, le « deuxième espace », dit aussi « quatrième dimension », travaillé d'énergies différentes, exerce sa poussée pour ouvrir ses brèches. Il revient au lecteur de repérer les indices ténus de ses manifestations, dont des syntagmes comme « les espaces », ou « les siècles » constituent les signes. *Pétersbourg* est en effet l'occasion pour Biély de transposer sur le mode de la fiction la doctrine de Rudolf Steiner, selon qui l'être humain est composé de plusieurs corps, plus ou moins spirituels qui entrent en contact avec différentes régions du cosmos³. D'ordinaire, le corps physique – enveloppe matérielle visible et grossière – absorbe et dissimule les impressions des autres corps. Lorsque les rapports entre les différents corps se trouvent modifiés, notamment par la mort, le sommeil, la maladie, et surtout par une peur très profonde, l'expérience de plans d'existence supérieurs, à travers les parties les plus spirituelles de l'être, devient soudain perceptible. Les personnages du roman entrent alors en contact avec la quatrième dimension. Ils tentent de décrire, de manière bredouillante, ces expériences effrayantes⁴. Doudkine, familier du mysticisme, exposera avec un brin de condescendance les grandes lignes de ces théories ésotériques à un Nicolas complètement affolé d'avoir déclenché par inadvertance le compte à rebours mécanique de la bombe :

C'est exactement ce que vous avez éprouvé : sous l'effet d'un choc, le corps vital a véritablement frémi en vous ; il s'est détaché pour un instant du corps physique et alors sont intervenues toutes les expériences que vous avez vécues. [...] Au dire de Platon, qui fait appel

¹ *Петербург, op. cit.*, p. 213-214. Traduction française : *op. cit.*, p. 138-139.

² *Петербург, op. cit.*, p. 213.

³ Voir la synthèse limpide de Corinne Fournier Kiss, *La Ville européenne, op. cit.*, p. 228-233 et l'ensemble de son onzième chapitre. La littérature russe de l'Âge d'argent, à la fois pétrée d'anthroposophie et férue des nouvelles théories physiques sur le temps et la relativité, se passionne pour la « quatrième dimension ». Un auteur comme Alexeï Remizov, qui précède de peu Biély, intitule par exemple un de ses recueils de nouvelles *Où finit l'escalier : récits de la quatrième dimension*.

⁴ Voir en particulier un premier exposé très allusif par Doudkine auprès de Nicolas (Andreï Biély, *Pétersbourg, op. cit.*, p. 73-76) ; la section intitulée « Le deuxième espace du sénateur » (p. 109-11) ; celle en miroir nommée « Le Jugement dernier » où Nicolas rejoint Saturne (p. 185-189) ; la conversation où Nicolas rapporte à Doudkine ses aventures ésotériques (p. 201-207) ; l'épisode où Doudkine se confronte à Chichnarfné-Enfranchiche, l'envoyé de la quatrième dimension (p. 230-232) ; et enfin les sensations cosmiques de Lippantchenko sur le point de mourir (p. 290 et 292).

au témoignage des Bacchantes, ce genre d'expérience sera notre première expérience d'outre-tombe¹.

Cet enseignement est complété par un certain Chichnarfné, terroriste persan qui s'avère finalement être une hallucination démoniaque de Doudkine, pure « substance sonore et caquetante ». Le Persan affirme être un voyageur sans passeport du « Pétersbourg des ombres² », cherchant à étudier la biologie des spectres qui infiltrent le corps sous forme de bacilles :

Pétersbourg a une quatrième dimension, que les cartes n'indiquent pas, si ce n'est par un point. Car ce point est le lieu du contact du plan de l'être avec la surface sphérique d'un gigantesque cosmos astral. Ce point peut, en un clin d'œil, nous envoyer un habitant de la quatrième dimension, dont aucun mur ne nous préservera. [...] Nos espaces sont différents du vôtre. Tout y est inversé³.

Chichnarfné, devenu alors par inversion anagrammatique l'abominable Enfranchiche, pénètre la gorge de Doudkine pour lui parler du fond de son propre larynx. Chichnarfné-Enfranchiche, démon mineur, est comme un avatar du monument de Pierre le Grand, déni du Mal. Cet épisode annonce en effet la grande scène de possession qui suit cinq pages plus loin : le cavalier de bronze surgit dans le grenier pour s'emparer de Doudkine, dont il fait son « fiston », (« сынок⁴ »). Ces pages particulièrement complexes forment un acmé du roman. La plupart des leitmotifs de *Pétersbourg* convergent ici, reliant la visite du monument aux épisodes préalables par de nombreuses passerelles. Biély y mène donc de front plusieurs projets.

Tout d'abord, cette scène est jumelée avec l'expérience de Sophie Péetrovna sortant du bal, notamment grâce à la répétition de la cellule « écho répercuté de pierres qui volent en éclats ». Le Cavalier de bronze, être malfaisant portant la mort, apparaît comme l'ultime envoyé de la quatrième dimension. Il ravage le premier espace et transforme profondément le temps pour l'ouvrir à la fois sur le cosmos et l'Apocalypse annoncée par la trompette de l'Ange :

Doudkine entendit un grondement étrange qui se répercuta dans l'escalier. Écho répercuté de coups métalliques. Écho répercuté de pierres qui volent en éclats, toujours plus haut, plus près. Un titan tentait d'ébranler l'escalier. Doudkine tendait l'oreille pour savoir si une porte n'allait pas s'ouvrir dans l'escalier et le scandale prendre fin.

De palier en palier, montait vers le grenier un être de métal. Et voilà qu'une masse de plusieurs tonnes s'abattait avec un fracas et un tremblement dévastateur. Les marches s'effritaient et vola en éclats le palier devant sa porte.

Fracas impétueux. La porte fut arrachée de ses gonds. Et des nuées blafardes s'engouffrèrent en tourbillons de vapeurs vertes. La porte brisée donnait maintenant sur les espaces lunaires. La mansarde noire ouvrait maintenant sur l'inexplicable. [...] Pour la seconde fois, le destin frappait Eugène. Les murs s'effondrèrent dans les espaces sulfureux. Le passé s'ouvrit, béant, et Doudkine s'écria :

– Je me souviens, maintenant... J'attendais cela...

¹ Andreï Biély, *Пемербург*, *op. cit.*, p. 320. Traduction française, *op. cit.*, p. 206.

² *Pétersbourg*, *Ibid.*, p. 230.

³ *Пемербург*, *op. cit.*, p. 361. Traduction française : *op. cit.*, p. 231-232. Le point marquant la carte décrite narquoisement dans le prologue trouve ici son explication.

⁴ *Пемербург*, *op. cit.*, p. 371, Traduction française : *op. cit.*, p. 238.

CHAPITRE VI

Le géant au chef d'airain l'avait pourchassé d'époque en époque jusqu'à l'instant présent, qui refermait le cycle. Les siècles avaient passé. Et sur le trône étaient montés Nicolas, puis les deux Alexandre. Alexandre Doudkine, rêveur éveillé, ombre fuyante, surmontant sans répit les époques et les temps, parcourait les jours, les années et les humides avenues de Pétersbourg, tandis que, le pourchassant, pourchassant tous les humains, grondaient les coups métalliques, écho répercuté des pierres qui volent en éclats. [...]

Doudkine, nouvel Eugène, comprit alors pour la première fois qu'un siècle s'était écoulé inutilement, un siècle qui allait d'un certain décembre à un certain octobre, et que les coups qui le poursuivaient frappaient sans courroux, se répercutant dans les villages, les villes, les maisons, les escaliers. Il était sauvé. Et tout le passé, uni à tout l'avenir, n'était qu'une succession d'épreuves illusoires, avant la trompette de l'Ange.

Il tomba aux pieds de l'Hôte, en s'écriant :
– Maître !¹

Le monument est donc messager de l'au-delà. Son animation ne relève plus du fantastique traditionnel. Elle est à mettre au compte à la fois de l'Apocalypse et des forces ésotériques de la quatrième dimension².

D'autre part, Biély parvient, au prix d'un tour de force, à rédiger ici l'une des pages les plus comiques du roman en détournant chaque caractéristique du monument pour la mettre ingénieusement à profit :

Planté dans l'embrasement de la porte, entre les murs qui laissaient filtrer les espaces verts et sulfureux, inclinant son chef couronné et verdâtre, étendant sa pesante dextre vert-de-grisé, se dressait un corps gigantesque, tout phosphorescent.

C'était Pierre le Grand, le Cavalier d'Airain.

De ses épaules luisantes et de sa cuirasse squameuse tombait en lourds plis un manteau obscur. [...]

L'Hôte d'Airain dit à Doudkine :

– Bonjour, fiston.

Il fit trois pas. Trois fois les poutres craquèrent. Et l'empereur coulé dans le bronze, avec fracas, écrasa la chaise sous son lourd cul de métal. Le coude vert-de-grisé, de tout son poids de bronze, s'abattit sur la table avec un bruit de cloche. Lentement, l'empereur enleva de sa tête sa couronne d'airain ; les lauriers s'entrechoquèrent dans un vacarme métallique.

En cliquetant et ferrailant, la main pesante sortit des replis du vêtement une longue pipe fine chauffée au rouge. L'Hôte montra du regard la petite pipe et fit un clin d'œil :

« Petro Primo Catherina Secunda ».

Il glissa la pipe entre ses lèvres et une fumerolle verte de cuivre en fusion monta sous la lune. [...]

Dans les orbites d'airain brilla une pensée d'airain³.

L'humour surgit des paroles prononcées par « L'Hôte d'Airain ». Leur familiarité déconcerte dans la bouche de ce messager apocalyptique (« Bonjour, fiston »). La transformation en paroles de l'épigraphie du socle (« Petro Primo Catherina Secunda »), le mélange du latin solennel et du clin d'œil canaille prêtent à sourire. L'insistance constante sur le métal, accompagné de traits d'esprits, accroît encore cette dimension facétieuse.

Le monument de Falconet a beau s'animer, il ne prend pas corps à la manière des humains. Il conserve intacte une *statuité* en excès, qui fait de sa présence un danger mortel. C'est bien parce qu'il est monument que Pierre le Grand tue. Le bronze, qui le définit

¹ *Пемедьорг, op. cit.*, p. 369-371. Traduction française : *op. cit.*, p. 237-239.

² Corinne Fournier Kiss dans *La Ville européenne (op. cit.*, p. 226) affirme que l'animation du monument n'est rendue possible que par l'existence de la quatrième dimension.

³ Andreï Biély, *Пемедьорг, op. cit.*, p. 370-371. Traduction française : *op. cit.*, p. 237-239.

entièrement, cesse d'être matière héroïque pour se faire, au cours du roman, matière maléfique. En insistant sur le métal, Biély maintient l'écart séparant le corps de la statue et celui des hommes. Il inverse la dynamique du mythe de Pygmalion où la chair représentée se substituait à l'ivoire qui la figure, où matière et statue disparaissaient derrière la femme. Biély cherche au contraire à rendre la sculpture à la différence radicale de la matière. Il décline à chaque ligne les propriétés du cuivre, comme sa patine verdâtre, sa phosphorescence, son poids gigantesque, et son fracas « bruit de cloche » ou cliquetis en *crescendo*. Matière, couleurs, vacarme et masse deviennent intrinsèquement liés. Ainsi, la pipe devient un morceau de métal brûlant « chauffé [...] au rouge ». L'expression « dans les orbites d'airain brilla une pensée d'airain » et la transformation de la fumée de la pipe en « fumerolle verte de cuivre en fusion » sont caractéristiques de ce procédé d'affirmation de la matière : le bronze contamine jusqu'à l'impalpable. Il conquiert l'atmosphère qui prolonge ainsi le monument maléfique : « Et des nuées blafardes s'engouffrèrent en tourbillons de vapeurs vertes ».

Enfin, sur le plan de l'intrigue, Biély travaille ici à préparer le meurtre par Doudkine de Lippantchenko, l'agent provocateur qui a infiltré les rangs des terroristes pour y semer la pagaille. Doudkine, qui découvre la trahison, conçoit l'idée du meurtre *avant* la venue de l'Hôte d'airain :

Quelque chose de dur comme l'acier pénétra dans son âme.
 – Je sais ce que je vais faire.
 Alors tout cela prendrait fin. Comment cette idée ne lui était-elle pas venue plus tôt ? Sa mission se dessinait clairement¹.

Comparer *l'idée* du crime à l'acier prépare certes l'assassinat – Doudkine tranchera la gorge du traître avec de petits ciseaux à ongle qu'il achète dans une coutellerie remplie d'objets en métal – mais engendre surtout la digression monstrueuse consacrée au Cavalier métallique. Toute la section consacrée à « L'Hôte » réitère, sur un mode hypertrophié, cette première comparaison. Doudkine est alors littéralement possédé par le métal en fusion :

La dextre qui fait voler les pierres en éclats, incandescente, s'abattit sur Doudkine... et lui brisa la clavicule.
 – Supporte tout et meurs...
 L'Hôte d'Airain, devenu incandescent sous la lune, était devant lui, flamboyant, pourpre. Et voici qu'entré en fusion, l'airain blanchit et s'épancha sur Doudkine agenouillé. Torrent dévastateur et aveuglant, le Cavalier d'Airain coulait maintenant dans ses veines².

Biély et Cocteau ne pouvaient certes pas se connaître. L'un et l'autre convergent pourtant ici. Le « Buste romain » de Cocteau (1927) perd ses contours pour s'emparer de la ville, passer à travers les murs, et mieux se mêler à l'espace intime. Contre la statue maléfique, qui quitte sa place assignée, il n'est pas de refuge. La frontière étanche séparant l'espace public de l'espace

¹ *Ibid.*, p. 237.

² *Премѣльц*, *op. cit.*, p. 372. Traduction française : *op. cit.*, p. 239. Lorsque Doudkine hésitera, le cavalier de bronze, se manifestant sous la forme de taches de phosphore, l'obligera à tuer d'un geste impérieux de son bras tendu en avant. Voir *Pétersbourg*, p. 287, 289 et 291.

intime s'écroule¹. De même, chez Biély, le monument cesse d'être défini par sa forme pour n'être plus que substance de destruction. Le lendemain, Doudkine, au comble de l'horreur fouille partout et conclut que le monument : « se cache dans le métal... Il va sûrement réapparaître² ». Toutefois, Biély pousse la figure de la pénétration encore plus loin que Cocteau. Ce n'est plus le mur de la chambre, mais le pourtour du corps humain qui constitue la démarcation ultime, franchie par la statue. La littérature de la peur est une littérature du vacillement des limites, où l'être est envahi et comme expulsé de son propre corps. À partir de ce moment, Doudkine porte le monument, et donc le Mal, à même son propre corps : « Il avait comme un goût de cuivre dans la bouche ». Pierre est devenu sensation physique et maladie. La fièvre, le sang agité de l'alcoolique et le délire éthylique ne sont que d'autres modes de manifestation du Cavalier de bronze. En conséquence, c'est donc Doudkine lui-même qui forme l'ultime apparition de Pierre le Grand dans le roman, imitant de son corps sa posture caractéristique :

Au matin, lorsqu'on entra, il n'y avait plus de Lippantchenko, il n'y avait qu'une mare de sang et un cadavre ; et aussi une petite silhouette, visage enfariné qui riait, poil hérissé de la moustache. Ce qui était étrange, c'est que l'homme était à cheval sur le cadavre. Il serrait dans sa main une paire de ciseaux. Il avait un bras tendu. Sur son visage rampait, à travers nez et lèvres, la tache brune d'un cafard.

Visiblement, l'homme avait perdu la raison³.

Tout en étant Doudkine semblable à Eugène par la folie, Doudkine le meurtrier se substitue au Cavalier de bronze. Plus jamais, après cette description, le monument ne réapparaîtra dans le roman.

4. Figurer le Mal métaphysique

In my Beginning is my End. [...]
In my End is my Beginning,
T.S. ELIOT, « East Coker⁴ ».

L'un des principes des monuments consiste à joindre passé, présent et avenir dans le but d'instaurer la continuité du temps aux yeux du groupe social qui l'a érigé. Le monument dévoyé de Pierre le Grand pervertit ce principe. Vouant les Russes au mal, Pierre articule le passé étrange et complexe d'une fondation par la faute avec le futur d'une apocalypse dont il serait le cavalier annonciateur. Le personnage du fondateur, Pierre, devient celui qui emporte les Russes vers leur perte. Le mythe des origines et celui de la fin, contractés par le monument, se télescopent pour n'en former plus qu'un.

¹ Cette dynamique est aussi à l'œuvre dans le mythe de Don Juan, que Biély exploite explicitement ici : le commandeur quitte l'espace extérieur, plus ou moins public, du cimetière, pour entrer dans l'espace individuel de la demeure de Don Juan : « Le Commandeur entre dans la maison », dit Alexandre Blok. On retrouve ce mouvement dans des poèmes politiques comme celui de Nazim Hikmet : le colosse stalinien s'infiltré de l'extérieur vers l'intérieur, menaçant toujours plus profondément l'intimité du sujet. Voir *supra*, chapitre II.

² *Pétersbourg, Ibid.*, p. 240.

³ *Пемепѳыпз*, *op. cit.*, p. 465. Traduction française : *op. cit.*, p. 292.

⁴ T.S. Eliot, « East Coker ». [1940], *Four Quartets, The Complete Poems and Plays*, Londres et Boston, Faber et Faber, 1969, p. 177-183. Il s'agit d'une reprise du rondeau de Guillaume de Machaut « Ma fin est mon commencement. Mon commencement ma fin », au XIV^e siècle.

Si la littérature de l'Âge d'argent se préoccupe des commencements de Pétersbourg, elle est néanmoins plus largement fascinée par les prophéties de *L'Apocalypse*¹. Innocent Annenski sonde explicitement le malheur de la Russie non pas décelant dans l'avenir la promesse de nouveaux chagrins, mais en cherchant sa cause dans le passé. Annenski (1956-1909), le plus âgé de cette génération, se tenait à la périphérie du symbolisme. Sa poésie, publiée largement de manière posthume, fascina les acméistes. C'est sans doute cette position légèrement extérieure au groupe de Hippius, Brioussov et Viatcheslav Ivanov, qui explique qu'il approche le Cavalier de bronze moins par l'*eschatologie* que par l'*archéologie*. Il mène cette entreprise radicale à partir d'une *ekphrasis* décrivant le monument du fondateur, cellule nécessaire de six vers, posée au cœur du poème :

Петербург

Жёлтый пар петербургской зимы,
Жёлтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты.

Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?
Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были.

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале, –
Завтра станет ребячьей забавой.

Уж на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал,
Царь змеи раздавить не сумел,
И прижатая стала наш идол.

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознание проклятой ошибки.

Pétersbourg

Vapeur jaune de l'hiver pétersbourgeois,
Neige jaune plaquée sur les dalles.
Je ne sais où vous êtes, où nous sommes,
Mais je sais que nous sommes unis.

Un édit impérial nous a-t-il créés?
Les suédois ont-ils oublié de nous envoyer par le fond?
Notre passé n'a pas de légendes –
Rien que des pierres et des jours d'épouvantes.

Rien que des pierres que le magicien nous a données,
Et la Néva aux reflets jaune-fauve
Et le désert des places muettes
Où l'on suppliciait avant l'aube.

Et ce que nous avons sur cette terre,
Ce qui faisait la gloire de notre aigle bicéphale,
Le géant sur son roc ceint de sombres lauriers, –
demain ne sera plus que risée d'enfants.

Et pourtant, qu'il était menaçant et hardi!
Mais son coursier fou l'a trahi.
Le tzar n'a pas su écraser le serpent
Qui coince est devenu notre idole.

Ni kremlins, ni miracles, ni sanctuaires,
Ni mirages, ni pleurs, ni sourires,
Rien que des pierres dans des déserts glacés
Et le sentiment d'une faute maudite².

Annenski fouille à nouveau le passé de Pétersbourg, il gratte la neige et les façades pour oublier les contes et exhumer les véritables origines et fondements de la ville. Il ne

¹ Si l'Apocalypse évoque avant tout pour un lecteur français l'ultime livre de la *Bible*, attribué à Jean de Patmos, et parfois intitulé la « Révélation », il faut garder en mémoire que de nombreux autres passages des livres prophétiques de la *Bible* nourrissent l'imaginaire eschatologique. De plus, la culture orthodoxe se nourrit de textes plus tardifs qui portent eux aussi le nom d'Apocalypse. Citons en particulier *L'Apocalypse* du pseudo-Méthode, rédigé en syriaque au VII^e siècle et qui, traduit en grec, en vieux-slavon et en russe, devint le texte le plus diffusé de toute l'apocalyphtique byzantine.

² Innocent Annenski, « Петербург », *Anthologie de poésie russe*, édition bilingue, trad. Nikita Struve, *op. cit.*, p. 116-117.

découvre alors que des pierres nues. L'expression « Только камни », « seulement des pierres », revient à non moins de trois reprises comme la plus triste des litanies, à chaque fois en collocation avec un autre syntagme qui éclaire la signification de cette minéralité austère. La pierre nue, dure, froide et la fondation s'associent à la plus grande des violences (« Да пустыни немых площадей, / Где казнили людей до рассвета » ; « les déserts des places muettes où, / À l'aube, étaient exécutés les hommes »). Ces places muettes, lieu du meurtre et de la répression du peuple par l'État se superposent alors aux « déserts gelés » (« из мерзлых пустынь ») qu'évoque plus loin le poème. La pierre nue est une figure de pauvreté et de désespoir, elle indique la carence en merveilles, lesquelles ne sont énumérées que pour être impitoyablement niées : (« Ни кремлей, ни чудес, ни святынь, / Ни миражей, ни слез, ни улыбки... » ; « Ni kremlins, ni miracles, ni sanctuaires, / Ni mirages, ni larmes, ni sourire... »). La pierre anéantit à la fois le sacré, la beauté, et les sentiments humains.

Le mal, selon Ricœur, « est toujours déjà là, comme ce avec quoi combat un acte de création qui est le début d'un acte de rédemption¹ ». L'archéologie d'Annenski mène à découvrir une vérité à peine soutenable : la création n'est pas toujours l'acte bienfaisant qui fait reculer le néant et le chaos, engageant une rédemption. Elle peut, tout autant que la destruction, faire naître le Mal et mener à la mort. Le poème d'Annenski énonce de manière explicite le mythe d'une création destructrice qui sous-tend la littérature de Pétersbourg, prenant violemment à rebours les tendances anthropologiques de l'humanité. Annenski corrige durement le mythe de la fondation de Saint-Pétersbourg. À la question « d'où venons-nous » (« Сочинил ? ») que pose nécessairement toute population, il donne une réponse désenchantée qui enseigne à renoncer au merveilleux. L'origine de la cité demeure incertaine, mais elle est entièrement funeste. Au commencement, il n'y a pas eu les prouesses fabuleuses d'un héros mais une décision administrative émanant d'un pouvoir autoritaire (« царский указ », l'oukase du tsar), l'asservissement d'un peuple, et des gestes de violence et de mort (échec d'une noyade par les Suédois, massacres par les tsars). Selon une définition célèbre de Mircea Eliade, « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements² ». La fondation mauvaise de Pétersbourg ne saurait susciter un tel récit : « Notre passé n'a pas de légendes – / Rien que des pierres et des jours d'épouvantes ». Annenski exige que la figure du fondateur soit revisitée. Celui-ci n'est pas un démiurge, et certainement pas un dieu. Il n'est qu'un magicien, un sorcier (« чародей »), c'est-à-dire un imposteur capable seulement d'une création incomplète. Et si Eugène, chez Pouchkine, employait avec dérision l'expression de « строитель чудотворный », « bâtisseur de prodiges » ou « constructeur de miracles », Annenski souligne qu'il n'y a pas de prodiges (« ни чудес »).

¹ Paul Ricœur, « Le Scandale du mal » [1986], *Esprit*, juillet-août 1988, p. 62.

² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 16.

Annenski laisse ainsi s'effondrer les illusions des récits merveilleux et des contes, ce qui entraîne l'émiettement de la poésie de Saint-Pétersbourg¹. Deux éléments se substituent aux contes merveilleux : d'une part, le fait nu et brutal de la souffrance du peuple (« страшные были ») ; d'autre part, la « connaissance d'une faute maudite » qui constitue l'unique legs du fondateur. L'auteur fait ici appel au récit de la Genèse, implicitement suscité par la présence du serpent tentateur. Pierre le Grand, le fondateur, n'est jamais qu'un avatar d'Adam. Il voue les générations successives à la connaissance d'une faute, qui se propage et pour laquelle chacun doit payer. L'avenir n'est que damnation.

Les autres auteurs de la constellation pétersbourgeoise, et tout particulièrement Andreï Biély et Alexeï Remizov, explorent le Mal métaphysique sur le mode eschatologique. Ils font de l'animation du Cavalier de bronze le signe d'une Apocalypse imminente en dévoyant la mission du monument qui consiste à représenter l'histoire.

Quelques vers *du Cavalier de bronze* de Pouchkine inaugurent une tradition consistant à interroger le sort à venir de la Russie en scrutant le cheval de Falconet :

уда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта? О мощный властелин судьбы! Не так ли ты над самой бездной На высоте, уздой железной Россию поднял на дыбы?	Où bondis-tu fier étalon? Sabots levés, où vas-tu retomber? Ô, puissant maître du destin, n'as-tu pas, comme une cavale, bâillonné la Russie avec un mors d'acier, la jetant, cabrée, sur l'abîme ? ²
--	---

Lorsqu'il lut *Le Cavalier de bronze*, le tsar Nicolas I^{er} jugea particulièrement subversive cette allégorie de la destinée historique de la Russie prenant la forme d'un destrier cabré dompté de force. Pouchkine suggère que Pierre le Grand, dans sa brutalité, mène peut-être son pays à la catastrophe. Ces vers sont demeurés parmi les plus célèbres du poème. Valéry Brioussov en fit l'épigraphe de son poème de 1916 « À Petrograd ». Le poète symboliste savait, pour avoir patiemment examiné les manuscrits de Pouchkine, la réticence que ces questions avaient provoquée auprès du tsar. Victor Sosnora quant à lui en livrera une brève version grotesque en conclusion de son poème « Hibou de cuivre » (1963) :

А кони-гиганты Россию несут. А контуры догмы совиной - внизу.	Et des géants-chevaux portent la Russie. Et les contours du dogme du hibou – en dessous.
Внизу византийство совиных икон, и маленький металлический конь.	En dessous, le byzantinisme des icônes des hiboux, et un petit cheval métallique ³ .

En interrogeant directement le destrier, les six vers de Pouchkine tentent de déchiffrer la ruade énigmatique du cheval de Pierre le Grand. Durant des millénaires, le bon prince fut

¹ Маѣковски choisira par exemple d'intituler en 1916 sa propre variation sur le poème de Pouchkine « Последняя петербургская сказка », c'est-à-dire, « Dernier Conte de Pétersbourg ». Au cœur du titre, on trouve ici le « conte », (« сказка ») qui, selon Annenski, n'est qu'un vain mirage.

² Alexandre Pouchkine, *Медный всадник*, op. cit., p. 147. Traduction française : *Le Cavalier de bronze*, op. cit. p. 195. Dans la mesure où ces vers précèdent directement la révolte d'Eugène, ils incitent à lui conférer une portée politique.

³ Victor Sosnora, « Медная сова » dans Suzanne Massie (éd.), *The Living mirror*, op. cit., p. 88. Traduction française : C.G.

représenté monté sur un cheval qu'il maîtrise parfaitement, le corps du cavalier et du cheval formant une unité parfaite. L'aptitude à contrôler sa monture démontre la capacité à gouverner un pays. Falconet innove lorsqu'il fait accomplir au cheval de Pierre le Grand une puissante ruade. En choisissant de se situer dans le sillage d'un art baroque du mouvement et du déséquilibre, il va à l'encontre de la tradition iconographique fermement établie dans l'imaginaire collectif. Le cheval indocile, qui paraît s'emballer, n'est que peu intelligible à la foule des regardeurs. Une lettre enjouée de Catherine de Russie à Falconet montre que la commanditaire du monument est pleinement consciente de ce risque :

Moi qui vous parle, je n'ai que deux yeux. Je ne peux pas me passer de l'un, il doit vaquer à mes affaires ; mais de l'autre, je lorgne d'ici cette bête spirituelle qui occupe le milieu de votre atelier, et j'ai grand peur que vous ne lui donniez trop de cervelle. Tenez, je crois bonnement que vous n'êtes pas propre à faire des bêtes ; je parie que votre cheval parlera et si on n'entend pas ce qu'il dira, c'est que la coutume d'entendre hennir les chevaux fera prendre son parler pour un hennissement¹.

Le cheval aura beau parler, nul ne le comprendra. C'est alors le poème de Pouchkine qui propose une signification pour ce cheval cabré inintelligible. *Le cavalier de bronze* parachèverait ce que Falconet a laissé incomplet, si cette allégorie de l'histoire de la Russie ne demeurait trouée d'angoisse.

Andreï Biély reprend alors les six vers concis de Pouchkine et leur donne une expansion maximale. Le jeune terroriste Alexandre Ivanovitch Doudkine, en proie à ses visions démoniaques, passe devant le monument de Falconet, et se livre à une longue méditation sur le destin de la Russie. Il s'agit là de la seule section dans laquelle Biély ne fit aucune modification après 1916, ce qui montre l'importance déterminante de chaque détail, déjà parfaitement concerté par l'auteur²:

L'ombre avait dissimulé l'énorme visage du Cavalier ; sa dextre se détachait sur un ciel baigné de lune.

Depuis l'époque lourde d'événements où s'arrêta ici le galop d'un Cavalier d'Airain qui lança son cheval sur les granits finnois, la Russie fut déchirée en deux, déchirées aussi les destinées de la patrie ; déchirée à jamais la Russie dans la souffrance et les larmes.

Ô Russie, tu es comme ce cheval cabré ! deux sabots se perdent dans les ténèbres et le vide ; deux sabots sont enracinés dans le granit solide.

Veux-tu, toi aussi, te détacher de la pierre qui te retient, comme se sont détachés de ton sol certains de tes fils insensés ? Veux-tu toi aussi, te détacher de la pierre qui te retient, et, libérée de tes rênes, planer un instant dans les airs, avant de t'abîmer dans le chaos humide ? Ou bien, peut-être, tu veux te jeter au-devant des cieus, déchirer les brouillards, et disparaître enfin dans les nuages, entraînant tous tes fils dans ta perte ?

Ou bien, cabrée comme ce cheval, resteras-tu longtemps pensive, ô Russie, devant le destin orageux qui te jeta ici, dans le septentrion obscur, où le couchant met des heures à mourir, où le temps lui-même oscille entre la nuit glacée et le rayonnement diurne ?

Ou bien, effrayée de ton saut, tu poseras à nouveau tes sabots sur le sol, et, piaffant, tu emporteras ton Cavalier Titanesque dans les profondeurs de tes plaines loin de ces contrées de mirage ?³

¹ Lettre de Catherine, Impératrice de Russie, à Falconet, 18 février 1767, *Correspondance de Falconet avec Catherine II, 1767-1778*, éd. Louis Réau, Paris, E. Champion, 1921, p. 5.

² Voir la note des éditeurs américains : Andreï Biély, *Petersburg*, éd. Robert Maguire et John Malmstad, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1978, p. 324.

³ Andreï Biély, *Пемепбьрг*, *op. cit.*, p. 125-126. Traduction française : *op. cit.*, p. 80-81.

Biély réinterprète le corps du cheval en fonction d'un principe de dualité qui dans l'économie du roman renvoie sans doute au tiraillement de la Russie entre l'Occident et l'Asie, entraînant tous deux la dégénérescence de l'âme slave. Cette scission est peut-être aussi celle qui sépare les deux espaces de Pétersbourg, espace géométrique et physique, menacé par une Pétersbourg ésotérique des ombres. Selon John Mamstald et Robert Maguire, Biély, dans le droit sillage de Pouchkine, expose ici les interrogations des intellectuels russes quant au dénouement des réformes de Pierre le Grand qui tenta d'occidentaliser la Russie et d'ouvrir une fenêtre sur l'Europe¹. Le tsar, se faisant, avait-il détaché la Russie de ses traditions natales, de son peuple et de son sol, l'avait-il coupée en deux (paysannerie d'un côté, et élites européanisées de l'autre), ou l'avait-il engagée dans une trajectoire dont l'issue serait la ruine et la révolution ? Face à ce cheval allégorique, Biély multiplie les hypothèses et propose trois interprétations, dont chacune, tout en demeurant relativement obscure, semble promettre le pays à la destruction. Ou bien le cheval retombe sur le sol ferme. Dans cette solution raisonnable, le « Cavalier Titanesque » s'éloigne, mais nul ne sait ce qu'il adviendrait de la Russie, « contrée de mirages », livrée à elle-même. Se dissiperait-elle comme une simple buée ? Ou bien le cheval demeure figé dans son saut, à mi-chemin, hésitant. Ce figement mène à une stagnation insipide, plus ou moins fatale au pays. Ou bien le cheval accomplit son bond. Dans ce cas, qu'il s'envole ou retombe dans le « chaos humide », les Russes périront. Ce « chaos humide » est sans doute emprunté par Biély à *L'Adolescent* de Dostoïevski. Dans une page célèbre, qui définira pour plusieurs générations l'identité imaginaire de la ville, Arkadi Makarovitch Dolgorouki, le jeune héros confie :

Mais je noterai cependant en passant que les matinées de Pétersbourg, les plus prosaïques, semblerait-il, de tout le globe terrestre, sont pour moi les plus fantastiques du monde. [...] Par une de ces matinées de Pétersbourg, pourrie, humide et brumeuse, le rêve sauvage d'un Hermann de *la Dame de Pique* [...] doit, à ce qu'il me semble, se fortifier encore d'avantage. Cent fois, à travers ce brouillard, j'ai eu cette vision bizarre, mais tenace : « Lorsque ce brouillard se dissipera et s'élèvera, n'emportera-t-il pas avec lui toute cette ville pourrie et visqueuse, ne s'élèvera-t-elle pas pour disparaître en fumée, laissant à sa place le vieux marais finnois et au milieu, si l'on veut, pour la beauté, le cavalier d'airain, sur son coursier fourbu, à l'haleine brûlante ? » [...] Et qui sait ? tout cela peut-être n'est qu'un songe. Peut-être n'y a-t-il pas ici un seul homme véritable, authentique, un seul acte réel ? Quelqu'un va tout à coup s'éveiller, celui qui a ce songe, et tout s'évanouira².

Biély récupère ici l'idée d'une ville de mirage, d'un rêve interrompu, appelée à se dissiper, et du destin d'un monument qui arrive à épuisement. Il s'empare même de « l'haleine brûlante » du coursier, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans le roman où le cheval d'airain souffle le feu³.

Pouchkine, puis Biély à sa suite, infléchissent donc magistralement la fonction du monument. Ils en font un objet non pas rétrospectif, mais prospectif. Le monument ne

¹ Voir les notes des éditeurs américains dans Andreï Biély, *Petersburg*, *op. cit.*, p. 324-325.

² Fiodor Dostoïevski, *L'Adolescent* [1875], trad. Pierre Pascal, Gallimard, Gallimard, coll. « Folio classique », 1998, p. 147-148.

³ Voir en particulier Andreï Biély, *Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 139, et p. 234-235.

représente plus le destin du pays en montrant son passé révolu à travers des événements historiques, mais en figurant l'irrésolution de son avenir. La forme affirmative du monument laisse la place chez Pouchkine comme chez Biély à des questions demeurant sans réponse. Cette transformation découle en grande partie de la silhouette du monument : le bras du tsar pointe impérieusement vers le futur, comme pour précipiter le groupe vers sa fin¹, tandis que la ruade du cheval d'airain, arrêtée dans sa course, est elle aussi appelée à se déployer *en avant, vers le futur*. Pouchkine et Biély font tous deux références à la position du monument, dressé dans une ville au bord du Golfe de Finlande et de la Mer Baltique. L'élan du cheval pourrait l'entraîner à sombrer dans l'eau. Le monument de Falconet se fait ainsi le support d'hypothèses angoissées et de prophéties catastrophiques. Le regarder, c'est contempler la fin de la Russie. C'est ainsi que le monument en vient à représenter moins l'Histoire que l'Apocalypse. Ce glissement est particulièrement sensible chez Biély, où la même page, décrivant le monument, articule l'allégorie historique à la prédiction apocalyptique :

Non, cela ne sera pas !

Une fois qu'il se sera cabré, une fois qu'il aura mesuré l'espace du regard, le cheval d'airain ne posera plus ses sabots. Il accomplira son saut par-dessus l'histoire. Il y aura un grand trouble ; la terre s'ouvrira ; les montagnes elles-mêmes s'écrouleront dans ce gigantesque ébranlement et partout les plaines natales se bosselleront. Et sur ces bosses réapparaîtront Nijni, Vladimir et Ouglitch.

Pétersbourg, lui sombrera.

Alors, on verra s'élancer hors de chez eux tous les peuples de la terre. Il y aura une bataille effroyable, une bataille encore jamais vue des hommes. Des hordes jaunes d'Asiates s'ébranleront du pays de leur pères ; des mers de sang empourpreront les plaines de l'Europe. Désastre de Tsushima, tu auras lieu ! défaite de Kalka, tu reviendras !

Je vous attends, champs de Koulikovo !

Alors brillera sur ma terre natale un ultime soleil. Ô soleil, si tu ne te lèves pas ce jour là, sous le lourd talon des Mongols, les rives de l'Europe crouleront, et là où furent des rivages, moutonnera la mer frisée par l'écume. Les créatures terrestres s'enfonceront à nouveau dans les profondeurs océanes, dans l'originel chaos, depuis longtemps oublié.

Lève-toi, ô soleil².

Le futur sur lequel ouvrait la représentation du mouvement – appelé à être développé en imagination par le regardeur – devient ici futur de prophétie. L'Apocalypse, suscitée par l'animation du monument, n'est pas tant racontée au premier degré que représentée comme le franchissement d'un seuil, à travers le bond du cheval. En se mouvant, le monument n'entre pas dans un temps dont son figement l'avait abstrait. Bien au contraire, cette animation précipite la fin des temps et la sortie de la chronologie. Pour imaginer une « sortie de l'Histoire », Biély donc prend un malin plaisir à mobiliser l'allégorie pouchkinienne de l'Histoire et à la dévoyer. Cent cinquante pages plus tard, le romancier réalise sa propre prédiction et montre le moment où le Cavalier bondit du rocher :

¹ David Bethea, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, *op. cit.*, p. 132.

² Andreï Biély, *Πεμερῶν*, *op. cit.*, p. 126. Traduction française : *op. cit.*, p. 81. La Figure de la Cariatide qui garde l'entrée du ministère où règne Apollon Apollonovitch redouble le monument de *Pierre le Grand*. Elle aussi surveille d'en haut les hommes, figés dans un perpétuel recommencement de l'histoire. Le grand bond qu'elle rêve d'accomplir, pour se précipiter dans la rue, provoquera la Révolution et permettrait de sortir de l'Histoire. Voir *Ibid.*, notamment p. 46-47, p. 265-266, et surtout p. 207-208.

CHAPITRE VI

La place était déserte.

Sur le roc retombèrent en tintant les sabots métalliques ; le coursier s'ébroua : naseaux qui fument dans le brouillard incandescent. Le profil du Cavalier d'Airain se pencha sur le dos du cheval. Un éperon sonore griffa le flanc de métal.

Et le coursier s'arracha du roc¹.

L'Apocalypse se produit donc bel et bien durant le roman. Elle fait irruption alors que le dénouement semble encore éloigné. Il s'agit de mettre du désordre dans le temps et de montrer la Fin au milieu d'une intrigue qui est encore en train de se dérouler. Selon David Bethea, le Cavalier de bronze semble attendre derrière la limite du roman, et il franchit ce seuil à plusieurs reprises, rappelant, par ses apparitions, qu'un seuil ultime demeure à franchir, qu'une Fin surgira, et que les personnages seront délivrés de l'histoire et de l'Histoire². Chaque personnage confronté au Cavalier fait alors l'expérience d'une épiphanie, allusion explicite à l'illumination d'Eugène devant le monument chez Pouchkine³, mais qui, selon David Bethea fonctionne surtout comme une Révélation personnelle, sur une plus petite échelle⁴ :

À ce moment, les destinées humaines s'éclairèrent pour Alexandre Ivanovitch [Doudkine]. Il vit qu'aurait lieu ce qui n'aurait jamais dû avoir lieu : ainsi tout devint clair. Mais il craignit de jeter un regard sur son propre destin. Il resta immobile, bouleversé⁵.

Toute [l]a vie [de Sophie Péetrovna] resurgit en un éclair et aussitôt s'effondra⁶.

Un instant tout s'illumina brusquement dans l'esprit de Nicolas Apollonovitch. Il avait compris : plus moyen d'échapper !...⁷

Doudkine, nouvel Eugène, comprit alors pour la première fois qu'un siècle s'était écoulé inutilement, un siècle qui allait d'un certain décembre à un certain octobre, et que les coups qui le poursuivaient frappaient sans courroux, se répercutant dans les villages, les villes, les maisons, les escaliers. Il était sauvé. Et tout le passé, uni à tout l'avenir, n'était qu'une succession d'épreuves illusoire, avant la trompette de l'Ange⁸.

La dernière de ces épiphanies insoutenables qui laissent le sujet tétanisé fait explicitement appel à l'imagerie de Jean de Patmos.

Le lecteur est appelé à décrypter les éléments de l'intrigue, et à les interpréter de manière à les faire concorder avec le texte de l'Apocalypse. Il est guidé dans cette démarche par deux conversations, qui suivent directement les apparitions du monument à Doudkine, et que ce dernier (qui s'est présenté comme un lecteur de l'Apocalypse⁹) tient avec un personnage secondaire nommé Stéphane. Celui-ci, paysan prolétarisé venu habiter la

¹ *Петербург*, *op. cit.*, p. 365. Traduction française : *op. cit.*, p. 234.

² David Bethea, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, *op. cit.*, p. 130.

³ Alexandre Pouchkine, *Медный всадник*, *op. cit.*, p. 147 : « Евгений вздрогнул. Прояснились / В нём страшно мысли ». Traduction française : *op. cit.*, p. 195 : « Eugène tressaillit. Une lucidité / atroce l'éclaira ».

⁴ David Bethea, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, *op. cit.*, p. 143.

⁵ Andreï Biély, *Петербург*, *op. cit.*, p. 126. Traduction française : *op. cit.*, p. 81.

⁶ *Петербург*, *op. cit.*, p. 214. Traduction française : *op. cit.*, p. 139.

⁷ *Петербург*, *op. cit.*, p. 263. Traduction française : *op. cit.*, p. 170.

⁸ *Петербург*, *op. cit.*, p. 371. Traduction française : *op. cit.*, p. 239. Georges Nivat et Jacques Catteau précisent que Biély avait modifié ce passage après 1917, pour faire référence à la Révolution d'Octobre qui répond à la révolte des Décembristes de 1825.

⁹ *Ibid.*, p. 72. Doudkine pousse Nicolas à lire à son tour ce texte, *Ibid.*, p. 206.

métropole et qui connaît les rituels d'exorcisme, apparaissait déjà dans le roman précédent de Biély, *La Colombe d'argent* (*Серебряный голубь*, 1917). Il arrive du village de Kolpino pour rapporter que des « gens bizarres » annonc[ent] la venue d'un Enfant, et la « mancipation générale¹ ». Jean de Patmos prédit en effet l'apparition d'un signe grandiose au ciel : une Femme, qui donnera naissance à un enfant qu'un dragon tentera de dévorer (*Apocalypse*, chapitre 12). Doudkine se fait alors « expliquer les prophéties », et lit en réponse à Stéphane la prédiction d'un exilé politique :

Une grande époque s'approche. Il nous reste dix années avant le commencement de la fin. Notez-le bien et transmettez-le à la postérité : l'année capitale sera l'année 2054. Cela concernera la Russie, car la Russie est le berceau du futur.

Millénarisme politique et religieux convergent. Attente de la Révolution et de la Révélation ne font qu'un :

- Raconte-moi, Stéphane, ce qui s'accomplira.
- D'abord, des massacres ; ensuite un trouble général, ensuite toutes sortes de fléaux : épidémie, famines et puis, disent encore les gens au courant, toutes sortes d'agitations. [...] Tout le reste de la terre se rassemblera à l'issue de la douzième année et ce n'est qu'à la treizième année... Mais à quoi bon tout ça ! il y a une prophétie, écoutons-là ! Nous enfoncerons notre propre glaive dans nos flans, parachevant l'œuvre des Japonais. Puis il y aura un Nouvel Enfant... [...] La voilà, ta prophétie, monsieur ! Il faut construire l'arche de Noé ! [...]
- Que vienne le royaume du Christ².

Voilà le lecteur prévenu. Une telle conversation fait office pour lui de mode d'emploi. Alexeï Remizov dans le roman *Sœurs en croix* a recours à un procédé similaire. Marakoûline, le personnage principal – autre petit homme enfantin rappelant Eugène et annonçant le Parnok de Mandelstam – fait un songe apocalyptique où le monument de Pierre le Grand apparaît. Le récit de ce cauchemar s'entremêle aux bruits résonnant dans la nuit, et en particulier aux paroles d'un certain Gorbatchov qui grommelle des prédictions sinistres : « Les temps sont mûrs, la coupe du péché déborde, le châtement est proche !³ ». Nul lecteur ne peut alors refuser de comprendre que la vallée de la mort arpentée par le pompier est une figure de l'apocalypse. À la toute fin du roman, au moment où meurt Marakoûline, gisant, « le crâne brisé, dans une flaque de sang, sur les pavés de la cour⁴ », Gontcharov ronchonne de nouveau : « les temps sont mûrs, la coupe du péché déborde, le châtement est proche ».

Chez Biély, après la venue de l'Hôte d'airain dans le grenier de Doudkine, la conversation se fait plus précise encore, mélangeant expressions populaires russes et les emprunts au texte de Jean.

¹ *Ibid.*, p. 83. Tandis que les artisans réunis dans cette scène entonnent des chansons populaires des couplets d'ivrognes, Stéphane chante quant à lui alors un hymne d'apocalypse, évoquant l'Ange à la trompette et la lumière immortelle.

² *Ibid.*, p. 84-85. La dernière phrase, clause du deuxième chapitre, est empruntée par Nivat et Catteau à l'édition Sirine. L'ensemble de cet épisode se lira dans *Петербург*, *op. cit.*, p. 130-132.

³ Alexeï Remizov, *Sœurs en croix* [1910], trad. Robert Vivier, Toulouse, Ombres, 1986, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

– C’est toute la Russie, mon vieux, qui verra le Serpent Vert...
Ça ne se peut pas ! La Russie est la Russie du Christ... [...] bientôt vous verrez la Femme rouge sur sa bête¹.

Nivat et Catteau signalent que « boire jusqu’au serpent vert » signifie en russe « se saouler à mort ». Cette expression prend ici un sens littéral inquiétant et le serpent vert devient la Bête à sept têtes et dix cornes de la Révélation, sur laquelle se tient la Grande Prostituée, « vêtue de pourpre et d’écarlate » (*Apocalypse*, chapitre 17). Ce ne sont là que des indices, qui poussent le lecteur à établir de lui-même la principale concordance reliant le texte de Biély à celui de Jean : il faut voir dans *Pierre le Grand*, juché sur son cheval, un Cavalier de l’Apocalypse.

Cette équivalence, explicite chez Biély, sous-tend toute la littérature de la constellation pétersbourgeoise. Pierre condense à lui seul les figures négatives du mal. Il est l’Antéchrist, l’imposteur mensonger, le faux Messie dont la venue précède celle du Christ, et qui connaîtra lors de la Parousie une défaite définitive. Il est aussi la Bête, dont l’apparition est l’un des signes annonçant la Fin des Temps. Il résume enfin à lui seul les quatre Cavaliers, montés sur leurs chevaux blanc, rouge, noir, ou d’une sinistre couleur pâle, et auquel le pouvoir « fut donné sur le quart de la terre, pour faire périr les hommes par l’épée, par la famine, par la mortalité, et par les bêtes sauvages de la terre » (*Apocalypse* 6, 8). Le Cavalier d’airain, qui se déchaîne seul sur Saint-Pétersbourg, cumule à lui seul toute cette force de destruction. Le prophète de la Révélation écrit : « Et je vis : c’était un cheval blême. Celui qui le montait, on le nomme « la Mort », et le monde des morts le suivait » (*Apocalypse* 6, 8)². La description du monument de Pierre le Grand au grand galop, tel qu’il apparaît à la malheureuse Sophie Péetrovna sortant du bal, est directement inspirée de ce verset :

И когда она обернулась, ей предстало зрелище: абрис Медного Всадника... Там – дбе конских ноздри проносили, пылая, туман раскаленным столбом.
То ее настигала медновенчанная Смерть.

Quand elle se retourna, elle aperçut la silhouette du cavalier puissant... Là-bas dans le brouillard deux naseaux soufflaient le feu : la Mort, casquée d’airain, fondait sur elle³.

Pierre devenu la mort, sème le trépas sur son passage. Le motif des naseaux en flammes, qui fait de lui un envoyé de l’Enfer brûlant, sera repris avec insistance lorsque le monument s’anime de nouveau :

Un martèlement pesant et sonore courut sur le pont qui menait aux îles. Le Cavalier d’Airain passa au galop. Les muscles de ses bras métalliques étaient contractés. Le pavé sonnait sous les sabots. Un hennissement éclata comme un rire : on eût dit le sifflet déchirant d’une locomotive. L’haleine des naseaux noya la rue d’une vapeur blanche et brûlante. Sur son passage, les chevaux, en renâclant, se jetaient de côté et les passants fermaient les yeux. [...]

¹ Andreï Biély, *Петербург*, *op. cit.*, p. 373. Traduction française : *op. cit.*, p. 240.

² Nous prenons la liberté de mélanger pour ce verset la traduction de la *Bible œcuménique* (2010) et celle de la *Bible en français courant* (1982) pour mieux faire ressortir la proximité avec le texte russe. Valéry Brioussou a consacré tout un poème à ce « Cheval blême » : « Конь блед » [1903-194], qui cite en épigraphe ces versets. Le poème constitue un bref instant d’Apocalypse, rapidement oublié par la foule urbaine emportée par les automobiles et les omnibus, à l’exception d’une fille de joie et d’un fou évadé d’un hôpital, seuls personnages à posséder la conscience de la Fin qui vient. *Избранные Сочинения*, t. I, *op. cit.*, p. 213-214.

³ *Петербург*, *op. cit.*, p. 214. Traduction française : *op. cit.*, p. 139.

On entendait le martèlement. Des naseaux fumant, perçant le brouillard, sortaient deux gerbes de feu¹.

Le cavalier galopant à une vitesse démente, semble prêt à propager le feu à tout ce qui l'entoure. Le hennissement ressemble à la fois à un rire (indiquant la joie mauvaise de propager l'épouvante et peut-être la démence) et à un « sifflet de locomotive ». Cette double comparaison permet à Biély de fugacement superposer au destrier l'autre figure du cavalier de l'Apocalypse constituée par le XIX^e siècle russe, le train, c'est-à-dire le cheval de fer². L'image archaïque du Cavalier convoque ici lui-même sa version revue et corrigée par la modernité.

Qu'est-ce que le Mal ? Si difficile que soit cette question, Biély ne se contente pas de renvoyer à un principe satanique et il propose un embryon de définition. Le Mal, dans le roman, est une pure essence de destruction. C'est la destruction absolue (« без возврата », « irrévocable ») qui se proclame telle. Au moment où Nicolas Abléoukhov est acculé à la promesse d'assassiner son père (prononcée des mois auparavant devant le monument de Falconet), le narrateur identifie la silhouette d'airain menaçante du monument comme appartenant à « celui qui nous détruit tous irrévocablement » (« Кто губит нас без возврата³ »). Alors que Nicolas Abléoukhov se plonge dans la contemplation de l'effigie du tsar, résonne alors cette même formule, proclamée par le monument lui-même :

La place était vide : se dressaient les hautes façades du Sénat et du Saint-Synode. Nicolas Apollonovitch, avec curiosité, leva les yeux vers la masse énorme du Cavalier. Tout à l'heure, il lui semblait qu'il n'y avait plus de Cavalier (l'ombre le recouvrait). Mais maintenant le métal du visage s'entrouvrait en un sourire énigmatique. Les nuées se déchirèrent : comme les fumerolles vertes d'un cuivre en fusion, les nuages s'évaporaient. Un instant tout brilla : les eaux, les toits, le granit ; brillèrent le visage du Cavalier, les lauriers d'airain et, tendu dans un geste impératif, le bras immensément pesant. On aurait cru que la main allait s'animer et que les sabots d'airain du coursier cabré allaient retomber sur le roc ; et une voix allait se répercuter dans tout Pétersbourg :

– Oui, c'est moi... Oui, c'est moi... Je suis celui qui détruis irrévocablement !

Un instant tout s'illumina brusquement dans l'esprit de Nicolas Apollonovitch. Il avait compris : plus moyen d'échapper !...

Avec un rire fou, il s'enfuit devant le Cavalier d'Airain.

– Oui, je le sais... Je suis perdu, irrévocablement...⁴

L'appel du mal sollicite immédiatement sa réponse en écho chez Nicolas. Le mal commis et le mal subi, la victime et le bourreau s'intriquent les uns aux autres. La formule « Я– гублю без возврата », introduite dès le titre de la section⁵, accomplit alors un trajet infernal et fait résonner ses échos démultipliés dans le roman. Elle revient par sept fois en tout. On lit

¹ *Петербург, op. cit.*, p. 365. Traduction française : *op. cit.*, p. 234-235.

² Pour un exemple, voir le poème de Nicolas Goumiliov (lequel n'était autre que le premier époux d'Anna Akhmatova), « Заблудившийся трамвай » [1921]. Traduction française : « Le Tramway égaré », *Anthologie de poésie russe, op. cit.* trad. Nikita Struve, p. 172-177. Le Cavalier d'airain y fait d'ailleurs une apparition, et accompagne brièvement le tramway emballé qui s'enfonce en enfer avec sa cargaison de passagers.

³ *Петербург, op. cit.*, p. 260, Traduction française : *op. cit.*, p. 169.

⁴ *Петербург, op. cit.*, p. 261-263. Traduction française : *op. cit.*, p. 169-170. Nicolas se croit perdu car il se voit acculé à tenir la promesse, prononcée des mois auparavant devant ce même monument, d'assassiner son père.

⁵ *Петербург, op. cit.*, p. 257. Traduction française : *op. cit.*, p. 167.

ainsi par exemple :

Une silhouette noire courait derrière lui [Doudkine].
Et elle le détruisait irrévocablement¹.

Abacadabrant ! L'un après l'autre ils [Nicolas et Doudkine] devenaient fous : l'être qui détruit
tout irrévocablement existait bel et bien².

Et surtout, Enfranchiche-Chichfarné, « venu prendre [l']âme » de Doudkine gronde depuis le larynx de ce dernier : « Oui, oui... c'est moi, je suis celui qui détruis irrévocablement³ », confirmant ainsi qu'il est un double mineur de Pierre le Grand.

Il se pourrait que cette définition du mal figuré par le Monument et ses avatars porte le souvenir indirect d'une des plus fameuses répliques de Méphistophélès dans le *Premier Faust* de Goethe (1808) : « Je suis l'esprit qui toujours nie ; et c'est avec justice : car tout ce qui existe est digne d'être détruit ; il serait donc mieux que rien n'existât. Ainsi, tout ce que vous nommez péché, destruction, bref, ce qu'on entend par mal, voilà mon élément⁴ ». Le mal est négation et destruction.

Chez Alexeï Remizov, la transformation du monument de Pierre le Grand en annonciateur de l'Apocalypse se reconnaît tout autant à l'épouvante incommensurable qu'il suscite chez les personnages qu'aux scénarios oniriques, inspirés par la Bible, où il apparaît. Ainsi, dans le roman *Sœurs en croix* (1910) le monument à *Pierre le Grand* y prend la forme inattendue d'un pompier gigantesque, reconnaissable à sa cuirasse étincelante, à sa couleur verte et à sa taille colossale, dépassant infiniment l'homme. Le Mal n'est plus seulement essence de destruction, il est aussi effroi absolu :

Marakoûline marchait, sans choisir ses rues, où ses jambes le portaient. [...]
Il sortit de la Podiâtcheskaïa vers la Sadôvaïa, et il passait de l'autre côté, quand soudain il s'arrêta.

À la porte du poste de Spassky, là où pend la cloche, se dressait maintenant un énorme pompier avec un énorme casque de cuivre. C'était un véritable pompier, mais d'une taille surhumainement gigantesque ; et avec son casque de cuivre il était plus haut que la porte.

D'horreur, Marakoûline se mit à crier.

Une boule montait dans sa gorge et l'étouffait.

Et, rentré chez lui, se retrouvant dans sa chambre de la maison Boûrkov, seul, il sentit qu'il pleurerait comme il n'avait jamais pleuré qu'une seule fois dans sa vie, – lorsque sa vieille bonne s'en était allée⁵.

Ce pompier abominable se met alors à hanter les cauchemars de Marakoûline. Ce dernier rêve d'une vallée de la mort, où tous les gens qu'il connaît sont étendus. Sur ce charnier de morts-

¹ *Ibid.*, p. 192.

² *Ibid.*, p. 199.

³ *Петербург*, *op. cit.*, p. 362. Traduction française : *op. cit.*, p. 232.

⁴ « Ich bin der Geist der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles was entsteht / Ist werth daß es zu Grunde geht; / Drum besser wär's daß nichts entstünde. / So ist denn alles was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element », *Faust I*, v. 1338–1344, trad. Gérard de Nerval. Biély avait sans doute lu Goethe en allemand. Voici néanmoins la traduction en russe que proposera dans les années 1950 Boris Pasternak de ce passage : « Я дух, всегда привыкший отрицать. / И с основанием: ничего не надо. / Нет в мире вещи, стоящей пощады. / Творенье не годится никуда. / Итак, я то, что ваша мысль связала / С понятием разрушенья, зла, вреда. / Вот прирожденное мое начало, / Моя среда. »

⁵ Alexeï Remizov, *Sœurs en croix* [1910], *op. cit.*, p. 107-108.

vivants règne le monument de Pierre le Grand, toujours sous l'allure du pompier¹. S'il n'est pas accompagné de son cheval blême, le monument du tsar n'en figure pas moins le cavalier de Mort. Il préside au massacre et en connaît seul les causes et les raisons.

Du songe de Marakoûline naît un autre cauchemar, auquel Remizov consacre un an après, en 1911, une brève nouvelle inquiétante intitulée *Les Singes*. Le narrateur-rêveur n'est autre que le chef des chimpanzés du monde. Il rapporte l'exécution publique des singes de Saint-Pétersbourg, torturés sur le Champ de Mars, dans une scène aux allures d'Apocalypse et de Jugement dernier. La nouvelle s'achève par les lignes suivantes :

Quand le Champ de Mars se fut rempli de cris et de plaintes, que la terre se gonfla du sang des singes, et que tout le peuple fut à se tordre de rire, soudain surgit un cavalier sur un cheval d'airain, rapide comme le vent, cuirassé de vert. Un immense carcan me serra la gorge et je tombai à genoux.

Et, dans le silence assouvi, regardant avec témérité le terrible cavalier, devant cette mort inutile, haïssable et intrusive, moi, le chef des chimpanzés de l'Australie et de l'Amérique du Sud, je me mis à crier à la face du fier cavalier – trois fois, comme un coq².

Le Champ de Mars, qui jouxte le Jardin d'Été, se métamorphose pour ressembler à la Place Rouge de Moscou, où, en 1698, les Streltsy révoltés furent massacrés. Ces gardes impériaux, en l'absence de Pierre le Grand, avaient en effet tenté de placer sur le trône un remplaçant acquis à leur cause. Remizov montre ici Pierre le Grand prenant activement part au carnage. Son lecteur ne manquait sans doute pas de comprendre l'épisode de 1698 comme la préfiguration du dimanche sanglant de 1905. Le narrateur, en chantant tel un coq devant le monument animé, rappelle la trahison de Saint Pierre, auquel est assimilé Pierre le Grand. Ce dernier, cavalier de la mort, n'est plus le bâtisseur de l'Église, mais le tsar du reniement, sur lequel se bâtit l'église de l'Antéchrist.

Biély aussi rappelle que la ville de Pierre le Grand est la ville de celui qui trahit : « Là-bas, dans le lointain on entendit comme le grincement d'un archet, c'était un coq, dans Pétersbourg³ ». Pierre le fondateur est bien devenu Pierre qui nie et détruit. Chaque poète de Pétesbourg peut s'écrier avec T.S. Eliot :

In my Beginning is my End. [...]
In my End is my Beginning⁴.

¹ *Ibid.*, p. 109-110 : « Et voilà qu'il y eut comme un tintement de sabre, et que des coffres-éventaires surgit un pompier surhumainement gigantesque sous son gigantesque casque de cuivre. Il vint, avec un bruit de bottes ».

² Alexeï Remizov, *Les Singes* [1911], *Où finit l'escalier: récits de la quatrième dimension, contes et légendes*, Toulouse, Editions Ombres, 1991, p. 236. Nous suivons en partie l'interprétation que donne de ce texte Wladimir Troubetzkoy, *Saint-Pétersbourg, mythe littéraire, op. cit.*, p. 135.

³ Andreï Biély, *Нерепъяз*, *op. cit.*, p. 246. Traduction française : *op. cit.*, p. 160. Il est possible que ce coq, qui chante à l'aube embrouillardée de Pétersbourg, se soit entre temps chargé du souvenir du « Crépuscule du matin » des *Fleurs du mal* : « « Où comme un œil sanglant qui palpète et qui bouge / La lampe sur le jour fait une tache rouge / [...] Comme un sanglot coupé par un sang écumeux / Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux. »

⁴ T.S. Eliot, « East Coker ». [1940], *Four Quartets, The Complete Poems and Plays*, Londres et Boston, Faber et Faber, 1969, p. 177-183.

D. Boston et Concord : entre Genèse et Apocalypse

When the statue walks,
will the world dissolve?

Quand la statue marchera
le monde se dissoudra-t-il ?
Erica JONG¹

If we should move, the world would end,
But the end of the world is us not moving.

Si nous bougions, le monde viendrait à sa fin.
Mais la fin du monde, c'est nous, dans notre immobilité.
Irving FELDMANN²

Des liens enchevêtrés, noués entre les poètes pétersbourgeois et le Bostonien Robert Lowell, font presque de ce dernier un poète russe *honoris causa*. Lowell est comme propulsé au rang imaginaire de poète russe, non pas tant par les quelques sonnets de *History* consacrés à des figures russes³, mais par ses traductions en anglais de poèmes russes cruciaux : « Hamlet in Russia, a Soliloquy » de Pasternak⁴, le *Requiem* d'Anna Akhmatova⁵, et une douzaine de textes de Mandelstam⁶. La lecture du *Docteur Jivago*, en 1958, bouleversa Lowell, et fut pour lui un tremplin l'élançant vers la situation que connaissait alors la Russie⁷. Il ne parvint pourtant à se rendre en URSS qu'en 1977, quelques semaines avant sa mort. Un texte surprenant d'Andreï Voznessenski écrit juste après ce voyage, montre alors Lowell à la Maison des Écrivains de Moscou, comme une figure d'aîné mystérieux, de maître, auquel il convient de rendre hommage :

¹ Erica Jong « Statue », *Ramparts*, Volume 13, Numéros 1-10, San Francisco, Noah's Ark, 1974, p. 26.

² Irving Feldmann, « Lovely Times, Heroic », *All of Us Here*, New York, Penguin Books, 1983, p. 26. Ce sont les statues de plâtre de George Segal qui parlent ici.

³ Voir en particulier Robert Lowell, « Peter the Great in France » et « Stalin », *History, Collected Poems, op. cit.*, p. 469 et p. 540.

⁴ Robert Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 314-315. Le recueil des *Imitations* [1961] comprend « Black Spring » d'Innocent Annenski, (p. 299), et non moins de huit poèmes de Pasternak (*Ibid.*, p. 300-315). Outre « Hamlet », on y trouve « September », « For Anna Akhmatova », « Mephistopheles », « The Seasons », « Sparrow Hills », « Wild Wines », « In the Woods » et « The Landlord (The Wedding) ».

⁵ Sur la question de la traduction d'Akhmatova par Lowell, voir *infra*, notre chapitre VIII.

⁶ Parmi les poèmes de Mandelstam, on trouve « To The Memory of Olga Vaxel », « Chapayev », « The Turkish Woman », des fragments de « Now that I have learned to be discreet », un long poème sur le soldat inconnu et les stances sur Staline dont on dit qu'elles causèrent l'arrestation de leur auteur. Pour lire les adaptations de Lowell, voir l'appendice des *Collected Poems*, p. 895-923. Nadeïja Mandelstam, elle-même professeur d'anglais, appréciait particulièrement les traductions par Lowell des poèmes de son mari, et elle s'engagea dans une correspondance avec le poète bostonien. Voir Olga Carlisle, *Far from Russia : a Memoir*, New York, St Martin's Press, 2000, p. 149-153.

⁷ Dans sa lettre du 31 octobre 1958 à Peter Taylor, Lowell déclare que sous le choc de sa lecture du *Docteur Jivago* de Pasternak, il a sur le champ transformé le programme des cours de littérature et d'écriture qu'il enseignait alors à Boston University (parmi ses étudiants, se trouvaient Sylvia Plath et Anne Sexton) afin de pouvoir étudier Tolstoï et Dostoïevski. *Letters, op. cit.*, p. 330. Sur l'identification de Lowell à Pasternak, voir Olga Carlisle, *Far from Russia, op. cit.*, p. 142-145.

Ваксенов, Прохоров, Олби,
Макгибин с мелкокалиберкой
и отсутствующий Лоуэлл,
бостонец высоколобый,
что некогда был Калигулой. [...]

Лоуэлл не засмеялся.

Лишь колечко растер перстами,
будто пробовал лист лавровый...

Ты умрешь через месяц, Лоуэлл,
возвращаясь в такси оплошном
от семьи своей временной – к прошлой,
из одной эпохи в другую!

Vaksionov, Prokhorov, Alby
MacGibin avec son petit calibre était là
et Robert Lowell l'absent
Bostonien au front puissant
qui fut autrefois Caligula. [...]

Robert Lowell n'a pas ri.

Il n'a fait que frotter l'anneau du bout des doigts
comme s'il tâtait une feuille de laurier...

Lowell, tu vas mourir dans un mois
en rentrant dans un taxi de malencontre
de ta famille provisoire à l'ancienne
d'une époque dans l'autre !¹

Le poète américain et les Russes sont appariés par la souffrance et le destin funèbre qui leur est à tous promis. Lowell forme ainsi un pont, reliant les États-Unis à la Russie, et Joseph Brodsky – qui consacre lui aussi une élégie à Lowell au moment de la disparition de ce dernier² – forme à ses côtés un autre pont parallèle. Ce qui nourrit la consanguinité profonde entre Lowell et les Salves, c'est l'inspiration apocalyptique qu'ils partagent.

Si la littérature russe contracte mythe des origines et mythe de la fin, un télescopage analogue travaille en effet la poésie de la Nouvelle Angleterre de Lowell. De son premier à son dernier recueil de poèmes, de *Land of Unlikeliness* (1944) jusqu'à *Day by Day* (1977), Boston apparaît comme le lieu du mal, « city of murder » où coule l'Achéron et que hantent les serpents du Malin. La présence néfaste des monuments précipite une Genèse pécheresse et une Apocalypse dans deux poèmes extraits de *Lord Weary's Castle* (1946), « Adam and Eve » et « Christmas Eve Under Hooker's Statue ».

1. La Nouvelle-Angleterre géographique et historique dans la poésie de Robert Lowell

Lord Weary's Castle, qui contient en germe nombre de thèmes que le poète fouillera au cours de toute une vie de poésie, fit la consécration de Lowell. Le recueil fut récompensé par le prix Pulitzer et son auteur fut nommé « Poet Laureate », c'est-à-dire consultant à la Bibliothèque du Congrès, la plus haute distinction que puisse connaître un poète aux États-Unis. À l'exception de textes imités, adaptés et traduits des grands de la littérature mondiale, tels Sextus Propertius, Villon, Rimbaud, Valéry ou Rilke, les textes de ce recueil sont ancrés en Nouvelle Angleterre, ainsi que l'indique souvent leur titre. On peut presque considérer *Lord*

¹ Andreï Voznessenski, « Вечное мясо, Поэма », [1977], « La Viande éternelle », *Incontrôlable*, trad. Léon Robel, *op. cit.*, p. 42-43. L'anneau en question est fait des poils d'un mammouth qui a été retrouvé congelé en Sibérie. Olga Carlisle rapporte comment elle tenta d'organiser à la fin des années 1960 un voyage en Russie pour Lowell, et comment ce projet échoua (*Far From Russia*, *op. cit.*, p. 149-153). Le poète put finalement accomplir un voyage à Moscou de dix jours en août 1977. Il faisait partie des Américains délégués à l'Union des écrivains soviétiques de Moscou. Il devait mourir d'une crise cardiaque quelques semaines après, le 12 septembre.

² Joseph Brodsky, « Elegy: for Robert Lowell », *Collected Poems in English*, *op. cit.*, p. 147-149. Ce poème, d'abord publié le 31 octobre 1977 dans le *New Yorker*, constitua le premier poème écrit directement en anglais par Brodsky à être ensuite recueilli dans l'un de ses livres, comme symboliquement, une fois Lowell mort, il revenait à Brodsky d'écrire en anglais.

Weary's Castle comme un seul et vaste poème, travaillé par une puissante unité se déployant en un réseau d'images récurrentes. Chaque vers semble renvoyer à la totalité du volume et convoquer l'ensemble des autres textes. Ainsi par exemple le poème « Children of Light » rapproche deux images que l'on retrouve respectivement dans « Christmas Eve Under Hooker's Statue » et dans « At the Indian Killer's Grave » : le pain pétri de pierre et les graines de serpent semées par les ancêtres.

Le titre du recueil, aux accents symbolistes quelque peu énigmatiques, s'éclaire d'une brève note de l'auteur renvoyant à une ballade écossaise traditionnelle intitulée *Lamkin*¹. Il faut comprendre que Lord Weary refuse au maçon Lamkin le salaire récompensant l'édification du château qu'il a fait construire. C'est là une clé tendue au lecteur pour l'inciter à envisager la faute du passé de l'Amérique. Ce titre ancre la poésie dans la conscience de l'injustice sociale régnant entre les riches et les pauvres. Dès ses premiers vers, Lowell vilipende the « Babel of Boston where our money talks² ». Le titre du recueil fixe le programme d'un acte d'accusation et de contrition. Il se complète d'une épigraphe en latin, extrait du Secret de la messe pour saint Etienne, le tout premier martyr chrétien : « *Suspice, Domine, munera pro tuorum commemoratione Sanctorum: ut, sicut illos passio gloriosos effecit; ita nos devotio reddat innocuos*³ », ce qui peut se traduire ainsi : « Reçois, ô Seigneur, ces dons pour la commémoration de Tes Saints. Puisse de même notre dévotion nous libérer du péché ». Titre et épigraphe forment comme le portail d'un catholicisme agressif et flamboyant. Lowell, qui vient à cette époque de se convertir, fait de la rhétorique catholique une arme de révolte. Il construit un contre-mythe catholique⁴ pour contrecarrer le calvinisme dominant en Nouvelle-Angleterre.

Les pages de *Lord Weary's Castle* explorent le péché annoncé par le titre et l'épigraphe. La voix lyrique qui s'exprime dans la plupart des poèmes est celle d'un homme réprimandant ses ancêtres, les blâmant pour des fautes qui, commises dans le passé, déterminent le présent. Ce péché, que Lowell dénonce, est loin de se cantonner à l'injustice sociale, mais il demeure difficile de déterminer avec certitude ce que recouvre cette faute collective, partagée par tous les habitants de la Nouvelle Angleterre. Elle prend parfois la forme d'un crime commis contre les Indiens, comme le suggère « At the InKiller's Grave », et comme l'affirmera par la suite l'ensemble du recueil *The Mills of Kavanaughs* (1951) où le péché de Red Kavanaugh, qui extermine les Indiens, pèse à chaque génération – la lignée des Kavanaugh s'achève avec le suicide de leur dernier descendant en proie à une folie homicide⁵.

¹ Voir la très brève note explicative de Lowell à l'entrée du recueil, *Lord Weary's Castle, Collected Poems, op. cit.*, p. 5.

² Robert Lowell, « As a Plane Tree by the Water », *Lord Weary's Castle, Collected Poems, op. cit.*, p. 49.

³ *Lord Weary's Castle, Ibid.*, p. 7.

⁴ Voir Helen Vendler, *The Given and the Made, Recent American Poets*, Londres et Boston, Faber and Faber, 1995., p. 9.

⁵ Plus rarement, il nous semble que le péché prend aussi la forme d'une faute envers les Irlandais, méprisés et haïs, qui édifièrent pourtant grand nombre des bâtiments et infrastructures de la Côte Est et qui constituaient la

Lord Weary's Castle décrit un monde âpre et hivernal, un monde de neige, de roche et de mer glacée – assez proche de la minéralité et de la dureté décrites par Innocent Annenski. Dans ce monde hostile sévit le Mal, qui réapparaît constamment sous la forme du Serpent de la Genèse. Le poème clôturant le recueil, « Where the Rainbow Ends », affirme au dernier moment : « In Boston serpents whistle at the cold¹ ». Ces serpents, qui hantent tout particulièrement les textes où se dressent les monuments, pulluleront avec constance à travers l'œuvre de Lowell. Ainsi, trente ans après, dans le recueil de sonnets en vers blancs intitulé *History* (1973), Lowell écrit : « Dans l'Éden, le serpent marchait sur des pieds comme nous », (« The serpent walked on foot like us in Eden² ») et il redéveloppe immédiatement cette image dans le sonnet suivant intitulé « Our Fathers » :

But was there some shining, grasping hand to guide
me when I breathed through gills, and walked on fins
through Eden, plucking the law of retribution from the tree?
Was the snake in the garden, an agent provocateur?

Mais il y avait-il une main brillante pour me
guider quand je respirais par des branchies, et marchais de par l'Éden
sur des nageoires, cueillant à l'arbre la loi de la rétribution ?
Le serpent dans le jardin était-il un agent provocateur ?³

Le serpent de bronze des Russes semble revenir pour envahir la poésie de Nouvelle Angleterre.

Le public, le privé et le « confessionnalisme » constituent les grandes catégories à travers lesquelles la critique a appréhendé l'œuvre lowellienne. La poésie de Lowell enchevêtre, sans les séparer, l'intime et le public, le personnel et ce qui concerne la nation tout entière. Ce caractère se manifeste dans une temporalité et une géographie triplices. Lowell fait appel à un temps historique long, le temps de l'Amérique, marqué par quelques très grands événements qui sont comme un précipité de l'histoire américaine, en particulier l'arrivée des Puritains, l'extermination des Indiens, la Guerre d'Indépendance contre les Anglais, la Guerre civile opposant le Nord au Sud, l'immigration irlandaise, la Seconde guerre mondiale, et, dans les recueils qui suivront *Lord Weary's Castle*, la bombe d'Hiroshima, la déségrégation de l'Amérique et le Mouvement des Droits Civils menés par les Africains Américains entre 1955 et 1965. À ces références historiques, se superposent en citation les voix des romanciers et poètes qui inventèrent la très grande littérature américaine. C'est donc une poésie exigeante, qui revient sans cesse sur les commencements, sur les moments fondateurs des États-Unis et sur leur définition historique, l'auteur s'attendant à ce que son lecteur partage cette connaissance minutieuse de l'histoire et du territoire. Le temps

domesticité des grandes familles. Lowell embrasse parfois la cause de ces Irlandais pauvres, au catholicisme desquels il s'associe, ainsi que le proclament ses allusions à Saint Patrick.

¹ Robert Lowell, *Lord Weary's Castle, Collected Poems, op. cit.*, p. 69.

² Robert Lowell, « In Genesis », *History*, dans *Ibid.*, p. 423.

³ Robert Lowell, « Our Fathers », *Ibidem*.

historique se reflète alors dans un temps humain plus relatif, à l'échelle du locuteur et de sa mémoire personnelle. S'il n'y a pas antinomie, mais imbrication de ces deux temporalités, c'est que Lowell descend des plus grandes familles bostoniennes, qu'il est un « Brahmin ». L'histoire et la généalogie sont donc pour lui des *données préalables*, pour reprendre les termes dont Helen Vendler fait usage dans son ouvrage *The Given and the Made*. Lowell est apparenté aux généraux et chefs militaires qu'il évoque, ses ancêtres qui ont fait l'Amérique sociale, militaire, politique et intellectuelle. Sa poésie historique est également une poésie familiale. Aussi dans le grenier de son enfance joue-t-il avec les douilles des balles rouillées de la bataille de Bunker Hill. Lowell, descendant, de plus, des poètes James Russell Lowell¹ et Amy Lowell, se retrouve dans la situation d'un personnage de Hawthorne. Sur ses épaules, pèse le poids d'un passé surdéterminé.

Lord Weary's Castle s'ancre alors dans une topographie à double entente très précise. Lowell écrit une poésie enracinée dans un paysage de Nouvelle-Angleterre, une poésie de l'« empaysagement » pourrait-on se risquer à dire. Tout comme l'histoire, la géographie reflète la double nature privée et publique, intime et historique de la poésie de Lowell. Ce dernier montre les lieux où il a grandi, où il s'est formé et a vécu. Ce seront par exemple la geôle de Black Rock dans le Connecticut où il fut emprisonné en tant qu'objecteur de conscience durant la Seconde Guerre mondiale, ou bien Dunberton où se trouve le cimetière familial que Lowell visitait tous les ans selon un rituel précis. La plupart de ces lieux intimes possèdent aussi une signification pour l'ensemble de l'Amérique. L'empreinte des Lowell est telle en Nouvelle-Angleterre que Francis Cabott Lowell, oncle de Robert, a laissé son nom à une petite ville industrielle située juste à côté de Concord, ville qui verra naître Kerouac. Si la poésie de Lowell évoque les moments de la fondation de l'Amérique, elle en montre également les lieux : Concord, New Bedford, Nantucket et Salem et bien sûr Boston.

Une troisième manière d'envisager le temps structure *Lord Weary's Castle*, recueil rythmé par les grandes fêtes de l'année liturgique. Les fêtes reviennent et bégaiement selon un cycle en perpétuel recommencement. Elles ne sont pas tant des moments de joie que l'occasion de pousser un cri d'angoisse face au péché et à la mort : le temps liturgique reflète l'âpreté du paysage, toujours il renvoie à la misère humaine et à la faute. Les Saint Innocents se font assassiner. Quand le Carême sévit, la queue du Diable forme un fouet et le nœud coulant d'un gibet². Pâques évoque moins la résurrection que la mort du Grand Père, Arthur Winslow, malade d'un cancer³. Dans ce calendrier, la fête de Noël, au cœur du glacial hiver bostonien, prend une signification particulière car elle contient en germe l'identité poétique de Lowell dont le nom rime, d'après lui, avec Noël⁴. Il se décrit alors comme un sapin abattu sur

¹ Sur James Russell Lowell, voir *supra*, chapitre I.

² Robert Lowell, « The First Sunday in Lent, II. », *Lord Weary's Castle, Collected poems, op. cit.*, p. 20.

³ Robert Lowell, « In Memory of Arthur Winslow », *Ibid.*, p. 23-25.

⁴ Robert Lowell, « St Mark's, 1933 », *Day by Day, Ibid.*, p. 801: « "Low-ell Low-ell" / (to the tune of Noël, Noël). »

le sol, et dont la chute redouble celle d'Adam et Eve¹.

Dans le contexte de cette œuvre où les catégories du privé et du public s'entremêlent, et où l'intime est la voie d'accès à l'histoire la plus générale, les monuments jouent un rôle capital. Ils constituent des structures matérielles d'histoire, marquant autant la mémoire des lieux que celles des êtres. Ils apparaissent essentiellement sous deux formes : la pierre tombale et la statue de soldat en bronze, ou, en d'autres termes, le monument funéraire au cimetière et le monument commémoratif urbain. La pierre tombale relève du privé et la statue urbaine relève du public, objet possédé en commun par une société partageant la même Histoire. Toutefois ces catégories se croisent et s'échangent, puisque le monument public fait aussi parfois office de tombeau individuel et que le monument privé, quant à lui, se situe dans des cimetières monumentalisés, à l'intérieur de l'espace public, cimetières qui sont autant d'étapes dans un pèlerinage à l'histoire de la Nouvelle-Angleterre. Certains commentateurs ont pu prétendre que cette poésie, qui laisse une place si importante aux tombeaux et aux monuments publics, s'apparente elle-même aux inscriptions funéraires et aux épitaphes. Pourtant Lowell en remet en cause l'efficacité dans un poème de 1973 « Fishnet » : « the net will hang on the wall when fish are eaten, / nailed like illegible bronze on futureless future² » (Quand les poissons seront mangés, on suspendra au mur le filet / clouté comme un bronze illisible sur le futur sans avenir ». Les inscriptions de bronze illisibles ne constituent nulle garantie d'une immortalité. Le monument aux yeux de Lowell ne forme en rien l'idéal selon lequel construire l'œuvre poétique, et bien au contraire, son œuvre ne cesse de saper les fondations de toute monumentalité en exposant les insuffisances, et même d'en exposer la malfaisance.

2. « Adam and Eve » : l'anamnèse à rebours

Le poème « Adam and Eve », tissé d'images féroces et complexes, assène une accusation inéluctable :

The Farmer sizzles on his shaft all day.
He is content and centuries away
From white-hot Concord, and he stands on guard.
Or is he melting down like sculptured lard?
[...] You watch the whorish slither of a snake
That chokes a duckling. When we try to kiss,
Our eyes are slits and cringing, and we hiss;
Scales glitter on our bodies as we fall.
The Farmer melts upon his pedestal.

Le Fermier grésille sur sa hampe toute la journée.
Il est satisfait, à des centaines d'années
De Concord chauffée à blanc, et la garde il tient.
Ou se pourrait-il qu'il soit en train de fondre comme saindoux sculpté ?
[...] Tu observes l'ondulation de putain d'un serpent
Qui étouffe un caneton. Quand nous tentons de nous embrasser
Nos yeux se fendent, serviles, et nous sifflons;
Des écailles scintillent sur nos corps tandis que nous tombons.
Dessus son piédestal le Fermier fond³.

Le *Minuteman* apparaît dans les premiers et dernier vers, encadrant le poème, posant ses

¹ Robert Lowell, « Between the Porch and the Altar », *Lord Weary's Castle, Ibid.*, p. 45.

² Robert Lowell, « Fishnet », *The Dolphin, Ibid.*, p. 645. L'image du nœud et de l'entrelacement fixe le programme poétique de ce recueil. Le très célèbre poème « Skunk Hour », considéré comme le manifeste de confessionnalisme, fait lui aussi apparaître le motif du filet, utilisé comme objet décoratif, et considéré avec ironie par le sujet lyrique. « Skunk Hour », *Life Studies, Ibid.*, p. 191-192.

³ « Adam and Eve », *Lord Weary's Castle, Ibid.*, p. 45.

limites. La forme de « Adam and Eve » est entièrement définie par la présence du monument. Deux époux, avatars d'Adam et Eve se transforment en serpents, cependant que la statue d'un Fermier, sculptée non plus en bronze, mais en saindoux, s'effondre sous un soleil infernal, grésillant comme de la graisse dans une poêle à frire. Le poème brouille l'intrigue du mythe du péché originel. Dans les deux derniers vers, la chute des amants et la chute du monument s'entraînent l'une l'autre, indissociables. Comme souvent, dans le recueil *Lord Weary's Castle*, le texte se referme sur lui-même dans un claquement de fouet sans appel.

Dans la liturgie catholique, l'assemblée entonne la prière de l'anamnèse afin de se souvenir ensemble de la Rédemption par le sacrifice christique. Avec « Adam and Eve », Lowell conduit l'opération inverse, il cherche à rappeler le souvenir de la faute commune. La commémoration prend donc un tour nouveau : elle est souvenir vécu ensemble du péché originel, faute partagée par tous, pesant sur chacun, fondant la communauté humaine. Fidèlement au propos de *Lord Weary's Castle*, cette faute originelle s'historicise. Le jardin d'Eden brûlant, théâtre de la chute de l'homme, prend la forme de la petite ville de Concord. Lowell laisse alors au lecteur le soin de reconstituer le lien unissant le monument commémoratif et le péché originel commis par l'Amérique.

Le Fermier évoqué ici n'est autre que le monument du *Minuteman*, situé à Concord, œuvre de Daniel Chester French¹. C'est peut-être de Longfellow que Lowell hérite du vocable de « Farmer », surdéterminé dans ce contexte². Lorsqu'il s'en prend au monument de Concord, Lowell s'attaque en effet à une icône, presque une idole, de la commémoration en Nouvelle-Angleterre : la silhouette du Minuteman orne timbres et pièces de monnaie et le réseau des bibliothèques municipales autour de Boston a reçu le nom de « Minuteman ». Le monument du Minuteman (Chapitre III, fig. 1 et fig. 2) marque à Concord le lieu où *commence* littéralement l'histoire américaine : en 1775, sur le Vieux Pont de Concord eut lieu la première bataille de la guerre d'Indépendance entre l'armée anglaise et les forces américaines. Ces dernières étaient constituées d'une milice et de *Minutemen*, c'est-à-dire de fermiers volontaires qui pouvaient se faire soldats en l'espace d'une minute. Daniel French en célébrant la gloire et la victoire des fermiers-soldats, commémorait l'acte de naissance des États-Unis³.

La statue du *Minuteman* est imbriquée dans un dispositif commémoratif complexe, construit durant deux siècles autour du lieu de la bataille et sacralisant le sol du combat. Le dispositif comprend un obélisque, construit en 1836, gravé du nom des morts, auquel s'est ajouté le pont de bois lui-même, copie du pont original du XVIIIe siècle, détruit en 1793 et

¹ Ce sculpteur, surtout connu pour son monument à Abraham Lincoln situé à Washington DC, grandit et vécut presque toute sa vie à Concord. À Concord, la famille French était voisine des Emerson et des Alcott. Ce fut May Alcott, sœur de Louisa May Alcott et représentée sous les traits d'Amy dans *Les Quatre Filles du Docteur March*, qui fut son premier maître de sculpture. Ce lien indissociable de French avec Concord procure une strate supplémentaire à un poème qui explore ce lieu pour en démonter les constructions culturelles.

² Henry Wadsworth Longfellow, *Paul Revere's Ride* [1860] : « You know the rest. In the books you have read / How the British Regulars fired and fled, – / How the farmers gave them ball for ball ».

³ Voir *supra*, chapitre III.

reconstruit en 1875 pour le centenaire de la Révolution américaine. Le monument, érigé à la même occasion, est presque redondant avec l'obélisque¹. Il y a là surcroît de commémoration. À ce dispositif mémoriel, il faut encore adjoindre les tombes de soldats anglais inconnus tombés dans la bataille, et d'une manière plus générale la plupart des maisons de Concord, portant des plaques commémoratives avec les dates de leur fondation, le nom des habitants marquant qui les occupèrent, en particulier des premiers Noirs libres et des écrivains qui vécurent dans cette ville. Aujourd'hui encore, Concord se déguise pour mener des reconstitutions militaires de sa grande bataille. C'est là une ville qui se commémore elle-même en permanence, et qui retrace perpétuellement son propre passé, revenant inlassablement sur sa fondation.

Le lieu des commencements historiques de la nation américaine est aussi le lieu de ses commencements littéraires et philosophiques. Concord s'est fait le foyer intellectuel du deuxième tiers du XIXe siècle. En ce lieu de renouvellement théologique, naît le transcendantalisme dont Emerson est la figure de proue. C'est là que vit Hawthorne. Et à quelques kilomètres du village, au bord du lac de Walden, Thoreau mène l'expérience d'une existence simplifiée à l'extrême. La statue du *Minuteman* incarne cet entremêlement des héritages historique et littéraire, puisque son socle s'orne de l'hymne d'Emerson à la gloire de Concord :

By the rude bridge that arched the flood,
Their flag to April's breeze unfurled,
Here once the embattled farmers stood
And fired the shot heard round the world.

Auprès du rude pont s'arc-boutant sur les flots,
Leur drapeau se déploya à la brise d'avril,
Ici, un jour, se tinrent debout les fermiers en bataillons
Et ils tirèrent le coup de mousquet qui résonna tout
[autour de la terre².

Lowell prend le contre-pied du poème d'Emerson, célébration, affirmation triomphante, et qui exclut le doute. « Adam and Eve » ne peut guère que déconcerter son lecteur. Le sens du poème n'est pas donné d'emblée, il doit être construit à tâtons.

« Adam and Eve » est le deuxième texte d'une série de quatre poèmes intitulée « Between the Porch and the Altar³ », série particulièrement difficile à lire dans son hétérogénéité. Les poèmes y sont discontinus. Ils multiplient récits et personnages. Ainsi dans le troisième poème, « Katherine's dream », une pénitente parle, au moment de se confesser le Vendredi Saint, avant de tomber dans la neige, tandis que dans le dernier des poèmes, « At the Altar », on retrouve un narrateur masculin attablé avec sa petite amie, dans un restaurant décoré d'œufs de pâques. Ces quatre poèmes abordent tous, littéralement ou de manière figurée, la chute de la créature. Chacun constitue la facette d'un prisme à travers lequel observer le péché. Et cependant, les textes se suivent sans se référer les uns aux autres. « Mother and Son », est écrit à la troisième personne, alors que dans les trois textes suivants,

¹ La statue est figurative mais générale, alors que l'obélisque est abstrait, mais nomme les différents morts. Il y a deux principes commémoratifs à l'œuvre, dressés côte à côte, deux manières différentes de commémorer, deux solutions plastiques qui en France aussi furent longtemps concurrentes. Voir Maurice Agulhon.

² Ralph Waldo Emerson, « Concord Hymn » [1837], *Collected Works*, t. IX, *op. cit.*, p. 307.

³ Robert Lowell, « Between the Porch and the Altar », *Lord Weary's Castle*, *op. cit.*, p. 44-47.

une voix, jamais la même, s'exprime à la première personne. Les quelques embryons d'unité thématique (les serpents, le Carême, les rapports entre les générations, et la transmission réciproque de la faute entre parents et enfants) ne suffisent pas à unifier l'ensemble. Le lecteur oscille entre la tentation de lire chaque poème séparément, en l'extrayant de la séquence pour le reporter à l'ensemble du recueil, et le désir de relier narrativement chaque texte aux trois autres.

Le contenu disparate du texte d'« Adam et Eve » reflète alors cette l'hétérogénéité, et accroît la difficulté exégétique. Le poème s'ouvre par une suite de propositions qui s'excluent respectivement. Le monument est à la fois *loin de* Concord, détaché, et en même temps *dans* Concord. La conjonction « and » coordonne son éloignement et sa présence vigilante. Face au monument, l'expérience perceptive se fait sous le signe de l'alternative, dont la conjonction de coordination « or » est le pivot. Ce qui commençait comme une affirmation devient une question, comme si le sujet perceptif ne pouvait pas même être certain de ce qu'il voit. Deux scénarios principaux s'imbriquent alors « Adam and Eve ». D'une part, le poème évoque la promenade amoureuse du narrateur avec sa femme, couple qui reflète Adam et Eve. Le locuteur, qui parle à la première personne du singulier, chuchote à cette épouse ses petits souvenirs d'une scène de ménage, excluant le lecteur de cette intimité. « Adam and Eve » annonce déjà ce qui plus tard prendra nom de « Confessional Poetry¹ ». À côté de ce premier scénario, se déroule le drame du monument en train de s'effondrer. La première et la troisième personne (« The Farmer », « He is ») ne se rencontrent alors et ne s'articulent qu'en un seul point : « I eye the statue with an awed contempt ».

Le poème suture des fragments de discours de natures diverses :

I quarrelled with you, but am happy now	Je me suis disputé avec toi, mais maintenant je suis content
To while away my life for your unrest	De dépenser ma vie pour ton inquiétude
Of terror. Never to have lived is best;	De terreur. Ne pas vivre, voilà le mieux ;
Man tasted Eve with death. I taste my wife	En goûtant Eve, l'Homme a goûté la mort. Je goûte ma femme
And children while I hold your hands. I knife	Et mes enfants, tandis que je te tiens les mains. Je grave
Their names into this elm. What is exempt?	Au couteau leurs noms dans cet orme. Qu'est-ce qui est exempt ?

Le présent affirmatif et général relève de la maxime. Dans « Man tasted Eve with death », le lecteur croit reconnaître le discours tenu par Paul de Tarse : « Par un seul homme [Adam], le péché est *entré dans le monde*, et par le péché la mort, et ainsi la mort est passée en tous les hommes, du fait que tous ont péché » (Paul, *Épître aux Romains* 5, 12). Lowell supprime le deuxième terme de la démonstration de Paul, qui annonçait l'effacement de la faute par le sacrifice d'un seul, Jésus Christ nouvel Adam. À côté de *La Bible*, l'auteur cite directement Yeats, mais sans lui imputer la citation : « Never to have lived is best ». Il s'agit d'un vers extrait d'une suite de poèmes intitulés « A Young Man and Old », publiés dans *The Tower*

¹ Voir Franck Bidard, « On "Confessional" Poetry », dans *Ibid.*, p. 997-1001.

(1928)¹. Peut-être l'allusion aux Irlandais fournit-elle un indice pour reconnaître Yeats sous le texte :

the puritanical façade	I a façade puritaine
Of the white church that Irish exiles made	De l'église blanche que construisirent les exilés irlandais
For Patrick – that Colonial from Rome	pour Patrick – cet espèce de Colonial, depuis Rome
Had magicked the charmed serpents from their home,	Chassa de leur maison les serpents en les charmant
As though he were the Piper. Will his breath	Comme s'il était le Joueur de Flûte. Son haleine
Scorch the dragon of my nerves to death?	Brûlera-t-elle à mort le dragon de mes nerfs ?

Lowell exige de son lecteur qu'il reconnaisse, déchiffre et démêle ce Yeats qui passe en contrebande, respecté à la lettre, alors même que le texte de la Bible se brouille et vacille.

Selon Michael North, le monument au Fermier représente le déni par l'Amérique de son crime, c'est-à-dire l'extermination des Indiens. Il fait partie de la conspiration d'une « mythograhie de l'innocence² ». Cette proposition expliquerait que le Fermier soit « satisfait et détaché » (« Content and centuries away ») : il se détourne non seulement du présent mais aussi du passé où s'est produit le péché, afin de préserver sa propre tranquillité d'âme. Le titre du poème énonce très clairement que son thème sera le péché originel, transmis et reproduit par les générations successives. Si le péché n'est jamais clairement nommé, la cible de Lowell est explicite, il s'agit de ses pères et ancêtres :

They lied,	Ils mentirent
My cold-eyed seedy fathers when they died,	Mes pères minables aux yeux froids quand ils moururent,
Or rather threw their life away, to fix	Ou plus exactement dilapidèrent leur vie pour accrocher
Sterile, forbidding nameplates on the bricks	Des plaques commémoratives stériles, intimidantes, aux briques
Above a kettle.	Au dessus d'une bouilloire. (p. 45)

Cette accusation tranche sur le reste du texte grâce au retour lancinant du [aid] de la rime à l'intérieur même du vers « cold-eyed », repris de manière plus discrète par le [d] de « seedy ». Les pères en question sont à la fois les ancêtres en général, *Pilgrim Fathers* et premiers colons, et les ancêtres directs de Lowell. Il s'agit précisément d'un cas où la poésie de Lowell intime, personnelle, se confond avec l'histoire des États-Unis. Dans la première partie de « The First Sunday in Lent » intitulée « In the Attic », Lowell évoquait son désir impossible d'être un « Adam immaculé » (« unblemished Adam³ »). Cet Adam sans tache, n'est-ce pas finalement un premier homme sans ancêtre, épargné par la transmission du péché originel ? Dans « Adam and Eve », se dresse au contraire un Adam mauvais et fautif, car sur lui pèse le poids de toutes les générations précédentes.

Un autre texte de *Lord Weary's Castle*, intitulé « Concord », aide à comprendre en quoi consiste le crime ancestral. Ce crime est double : nation bâtie dans le sang, et mensonge d'une commémoration et d'une monumentalité occultant les forfaits des pères-pèlerins. À la fin de « Concord », Lowell reprend le vers le plus fameux de l'hymne d'Emerson, « And fired

¹ William Buttler Yeats, « A Young Man and Old. IX. "From Oedipus at Colonnus" », *The Tower* [1928], *The Collected Poems*, éd. Richard Finneran, New York, MacMillan Publishing Company, 1989, p. 226.

² Michael North, *The Final Sculpture*, op. cit., p. 237-238.

³ Robert Lowell, « First Sunday in Lent, I », *Lord Weary's Castle*, *Collected Poems*, op. cit., p. 19.

the shot heard round the world», celui-là même inscrit sur le piédestal du fermier, pour le corriger avec dureté. Autour du monde, ce n'est plus le grand et terrible bruit du mousquet tirant pour la liberté qui résonne, mais « The death-dance of King Philip and his scream / Whose echo girdled this imperfect globe¹ ». Le brave et honorable fermier-soldat, prenant les armes pour une noble cause, cède la place au fantôme d'une victime hurlant. Ce King Philip (aussi connu sous le nom indien de Metacomet) hante la première poésie de Lowell. Il est le héros assassiné de « At the Indian Killer's Grave ». Il fut le chef de la tribu des Wampanoags, qui s'opposa aux colons en 1675 lors de la plus sanglante des guerres anglo-indiennes. En l'occurrence, Robert Lowell porte véritablement sur lui le péché d'un de ses « pères » puisque ce fut son ancêtre direct du côté de sa mère, Josiah Winslow, commandant aux colons en qualité de gouverneur de la Colonie de Plymouth, qui donna l'ordre de brûler les villages, d'éradiquer les indiens Narragansetts et de tuer, en 1676, le Roi Philip. Les hommes de Winslow le découpèrent en morceaux, le décapitèrent, plantèrent sa tête sur un piquet durant vingt ans à Plymouth, et vendirent sa femme et ses enfants en esclavage aux Antilles². Ce dernier détail explique peut-être l'apparition en miroir de la femme et des enfants du narrateur dans « Adam and Eve ». Les monuments de la ville de Concord sont donc fallacieux. Ils s'enorgueillissent de la victoire contre les Anglais au lieu de rappeler la massacre des Indiens, véritable acte fondateur de la nation, et péché originel commis avant même le début d'une histoire proprement américaine, dans une sorte de préhistoire³. Lowell, face au *Minuteman* de bronze, découvre douloureusement la loi de toute œuvre de mémoire, qui procède par sélection et oubli : raconter un drame, c'est nécessairement en passer un autre sous silence. La société ne peut agencer sa mémoire qu'en organisant dans le même temps l'oubli. Le monument, en faisant mémoire aux *Minutemen*, obstrue le champ à d'autres souvenirs.

« Concord » place le *Minuteman* aux côtés des catholiques irlandais, du pont en ruine, et du lac de Walden vidé de ses poissons :

<p>Ten thousand Fords are idle here in search Of a tradition. Over these dry sticks – The Minute Man, the Irish Catholics, The ruined bridge and Walden's fished-out perch – The belfry of the Unitarian Church Rings out the hanging Jesus.</p>	<p>Ici dix mille Fords se tiennent désœuvrées, à la recherche D'une tradition. Au dessus de ces bâtons secs – Le Minute Man, les Catholiques irlandais, Le pont en ruiné et le perchoir du lac Walden, vidé de ses Le beffroi de l'église unitarienne [poissons – Sonne Jésus pendu⁴.</p>
--	--

Les éléments commémoratifs de Concord ne sont plus que des vestiges délabrés, « city ricks », « faked ricks » ou « dry sticks », selon les versions successives de ce texte. Aussi desséchés que des brindilles ou des meules de foin, ils se retrouvent supplantés,

¹ Robert Lowell, « Concord », *Ibid.*, p. 30.

² Voir Steven Axelrod, *Robert Lowell: Life and Art*, p. 69-70 et Richard J. Fein, *Robert Lowell*, Boston, Twayne, 1979, p. 195.

³ Quelques vers d'Elizabeth Bishop surgissent comme en écho à cette question : « As far as statues go, so far, there's not / much choice: they're either Washingtons / or Indians, a whitewashed, stubby lot, / His country's Father or His Foster sons », Elizabeth Bishop, « From Trollope's Journal (Winter, 1861) », *The Complete Poems, 1927-1979*, Londres, Chateau and Windus, The Hogarth press, 1984, p. 132.

⁴ Robert Lowell, « Concord », *Lord Weary's Castle, Collected Poems, op. cit.*, p. 30.

occultés et dénaturés par l'hégémonie protestante. Ceux qui viennent à Concord à la recherche du passé ne découvrent que des traces mortes. Tel le clocher unitarien de « Concord », la commémoration propage son bruit de gloire pour dissimuler le cri de souffrance des victimes. Telle la « façade puritaine d'église blanche » d'« Adam and Eve », elle affiche le mythe d'une Amérique immaculée. C'est en cela qu'elle constitue le mensonge que Lowell reproche à ses pères, à la fois acteurs d'une histoire atroce, et historiographes trompeurs.

Le geste des ancêtres contre lequel Lowell s'insurge tout particulièrement dans « Adam and Eve » consiste à inscrire leur nom sur des plaques commémoratives, que l'on retrouve aussi dans « At the Indian Killer's Grave ». Les plaques, qui se confondent avec les pierres tombales et leurs inscriptions, n'y sont qu'un signe de vanité. Elles se révéleront impuissante au Jour du Jugement. En se commémorant eux-mêmes avec narcissisme, les pères dans « Adam and Eve » font preuve d'orgueil et ils gaspillent leur vie pour une cause erronée, la propagation d'un mythe lacunaire des origines. Leur mort en état de mensonge les a conduits sans aucun doute à la damnation : qui veut sauver sa vie la perdra. Le poème « Adam and Eve » prend alors la forme d'une interrogation sur le sens à donner à l'existence (« I'm happy to while away my life »)¹.

Le péché historique, redoublé par le mensonge de la commémoration, ne demeure pas dans le passé. La chute des époux, simultanée à celle du monument, indique en effet que le péché incarné par la statue contamine le reste du monde. Ce péché, telle la faute d'Adam et Eve, se répand au présent, propagé de génération en génération. C'est précisément en cela que le geste d'inscription du nom sur la plaque constitue un péché : le mensonge est transmis à la descendance. Sous cette poésie de la filiation pécheresse, se profile un verset aisément reconnaissable du *Deutéronome* : « Car moi Yahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punit la faute des pères sur les enfants, les petits-enfants et les arrières petits enfants, pour ceux qui me haïssent » (*Deutéronome* 5, 9). Lorsqu'il inscrit le nom de sa femme et de sa progéniture sur le tronc de l'orme, arbre généalogique vivant², le narrateur va au devant de la fatalité du crime. Il inclut sa descendance dans la continuité des générations peccamineuses. Il affirme consciemment que le poids du péché pèsera sur les épaules de ses enfants. Il n'y a rien qui puisse échapper au péché, à ses lois et ses impôts, comme l'affirme la terrible question « What is exempt ? ». Parallèlement aux liens de filiation, c'est le sens de la vue qui transmet le péché. Ceux qui regardent les monuments en sont donc infectés. Le thème du regard prend une place centrale dans le poème (« I eye the statue [...] and see the puritanical façade »). C'est après avoir *vu* les marques du péché des ancêtres dans la statue et la façade de l'église, après avoir *contemplé* le mal en action dans le serpent-putain qui étouffe un caneton innocent

¹ Le vers qui dit que les plaques sont fixées sur des briques au dessus d'une « kettle » laisse quelque peu perplexe. Aucune de nos recherches n'a permis de l'élucider, pas même nos investigations sur place auprès du conservateur du musée de Concord.

² Pour une autre figure de l'arbre généalogique de sève et d'écorce, voir les châtaigniers de « First Sunday in Lent » (c'est-à-dire que dans l'année liturgique, « Between the Porch and the Altar » devrait se situer juste avant ce texte.). Dans « At the Indian Killer's Grave », l'orme est qualifié de « sale » (dirty) et ses racines pourries plongent dans le sol du cimetière.

(«You watch the whorish slither of a snake / That chokes a duckling »), que surgit la transformation en serpents des époux. Cette transformation touche d'abord leurs yeux (« our eyes are slits »), ce qui renforce leur ressemblance avec leurs mauvais ancêtres (« my cold-eyed seedy fathers »).

Le lien entre la statue commémorative et la propagation péché originel prend enfin tout son sens lorsque le lecteur se réfère au verset fantôme du *Deutéronome* déjà cité. Ce verset est précédé immédiatement par les mots suivants : « Tu ne feras aucune image sculptée de rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux, ou au-dessous de la terre. Tu ne te prosterner pas devant ces images, ni ne les serviras » (*Deutéronome* 5, 8-9). Le *Deutéronome* pose donc déjà un lien implicite entre la propagation du péché d'une génération à l'autre et les statues, dont l'existence même constitue un péché. C'est donc dans l'interstice des mots de Lowell, là où sourdent les références à la Bible, que s'articule le lien de la statue et de la propagation du péché des ancêtres à leur descendant.

Le texte du *Deutéronome* invite à détruire les statues. Le poème de Lowell passe à l'acte. Il fait fondre le monument malfaisant au feu de la colère. Ce poème de l'iconoclasme textuel semble n'exister qu'entre deux instants : celui où la statue grésille, et le moment où elle achève de se liquéfier. « Adam et Eve » ne dure que le temps pour la statue de s'effondrer¹.

Lorsque le monument tombe de son piédestal au dernier vers, il y a là quelque chose qui rappelle l'indignation biblique, l'injonction à briser les idoles, le geste de colère des Protestants brisant les images catholiques au moment de la Réforme, modèle paradoxal pour un poète aussi bruyamment catholique que Lowell.

D'autre part, et c'est là l'un des grands charmes de ce texte, Lowell métamorphose le bronze noble en graisse de porc impure. Une telle métamorphose fait presque figure d'hapax². Du saindoux (« lard »), au grésillement (*sizzles*), en passant par le croquant (« crisp »), le vocabulaire culinaire parsème le poème. Ce faisant, Lowell fait passer le noble du côté de l'ignoble, le sublime du côté du ridicule, dans un renversement bouffon qui rappelle le carnaval et ses violences parodiques. Le titre même de la séquence de poèmes, « Between the Porch and the Altar », cite la liturgie du Mercredi des cendres, lendemain du Mardi gras. Ce titre évoque la clôture du temps de carnaval, et l'acheminement vers une nouvelle étape spirituelle. La graisse qui se consume rappelle la cire des cierges. À la manière des vanités,

¹ De même le poème de Wallace Stevens, « The Old Woman and the statue », correspond à une chute progressive de la statue, dont on retrouve les fragments brisés dans les différents textes composant *Owl's Clover*.

² Dezső Kosztolányi a écrit une nouvelle intitulée *Költő disznózsírból* [Poète en graisse de porc], dans laquelle le narrateur aperçoit en vitrine d'une boucherie une sculpture toute blanche de Sándor Petőfi, le grand poète national hongrois du XIX^e siècle. Contrairement aux apparences, cette statue n'est pas en marbre, mais en graisse de porc. L'auteur hongrois Otto Tolnai (né en ex-Yougoslavie) a repris ce titre pour un long essai méditant sur la poésie et les arts plastiques. Merci à Gabor Fököli pour ces renseignements.

elle divulgue la fragilité des choses humaines¹. Le motif de la statue de graisse qui fond au soleil subvertit le principe même de la monumentalité. Le résolument éphémère se substitue à la structure durable de mémoire, qui tentait de capturer une éternité à échelle humaine. Ainsi que le montrait déjà le fameux sonnet de Shelley « Ozymandias » dont Lowell se souvient, le geste d'iconoclasme vengeur, en brisant les monuments, se superpose à celui du peintre de vanité. Il rappelle aux puissants de ce monde que leurs statues passeront et que leur mémoire disparaîtra. « Adam et Eve » constitue un texte de pénitence qui invite à penser à la vanité du destin humain en parallèle avec la vanité de la commémoration : l'homme est poussière, il retournera en poussière, le bronze redeviendra flaque de graisse fondue.

Le monument servait à dissimuler la faute en propageant une mythographie de l'innocence. Il répandait alors le mensonge et le mal. Désormais, en tombant comme une vaine idole, il révèle cette faute. Le poème ne se contente pas de dénoncer l'imposture du monument, il accomplit aussi sa punition.

3. « Christmas Eve Under Hooker's Statue » : quand l'image de l'autrefois détruit présent et futur

De tous les poèmes où Robert Lowell évoque statues et monuments, « Christmas Eve Under Hooker's Statue » est sans doute le moins équivoque. Dans ce texte, l'un des tout premiers publié par l'auteur, le monument incarne explicitement toutes les forces négatives, le mal et la mort.

Ce poème évoque le monument équestre (fig. 22 et fig. 23), à la gloire de Joseph Hooker, œuvre de d'Edward C. Potter et de ce même Daniel French qui créa le *Minuteman*, érigé en 1903 au pied de la Massachusetts Statehouse². Joseph Hooker, enfant natal du Massachusetts, fut durant la Guerre de Sécession (ou Guerre Civile américaine, 1861-1865) l'un des principaux généraux de l'Union, c'est-à-dire, des états du nord. Le général Hooker connut un certain nombre de victoires, mais il demeura célèbre dans la mémoire américaine pour la terrible défaite qu'il essuya en 1863, lors de la bataille de Chancellorsville contre l'armée des Confédérés menée par le Général Robert Lee. Hooker, connu sous le surnom de « Fighting Joe » en raison de son agressivité, de son goût immodéré pour le whisky et de ses mœurs légères, fait figure d'antihéros dans les chansons populaires de la Guerre Civile. L'irruption de son nom dans le titre du poème met ce texte sous le signe d'une ironie grinçante. Le général Hooker, après avoir conduit ses soldats à leur perte, subsiste dans le présent sous la forme d'un monument qui mène au sacrifice tout le peuple de Boston.

« Christmas Eve Under Hooker's Statue », l'un des poèmes les plus anciens de Lowell,

¹ De la même manière, en signe d'impermanence, les moines bouddhistes sculptent de merveilleuses statues dans du beurre coloré afin de les laisser fondre et disparaître.

² Aux États-Unis, la Statehouse est le siège de la législature d'un état. C'est le cœur même du pouvoir. Nous nous permettons de ne pas traduire ce mot pour lequel il n'existe pas d'équivalent en français. La Statehouse de Boston est un lieu particulièrement élégant et chargé d'histoire. Sa merveilleuse coupole, qui luit doucement sur la ville, fut dorée au cuivre puis à l'or fin grâce à Paul Revere, le grand orfèvre héros de la Révolution.

a été écrit en 1942, au moment où l'Amérique entrait en guerre, puis il a été longuement retravaillé. Il a été publié sous trois états successifs très différents les uns des autres. Il parut tout d'abord dans la revue de sensibilité communiste *The Partisan Review* en 1943, sous le titre « The Capitalist's Meditation by the Civil War Monument, 1942¹ », puis dans le premier recueil de poésie de Lowell, *Land of Unlikelihood* (1944) sous le titre « Christmas Eve in the Time of War (A Capitalist Meditates by a Civil War Monument)² ». Enfin, la dernière version, « Christmas Eve Under Hooker's Statue³ », parue dans *Lord Weary's Castle*, se raccourcit, et condense en trois strophes les cinq strophes de neuf vers des deux versions précédentes. De nouvelles images très violentes surgissent, comme celle de la chaussette de Noël fourrée d'un serpent démoniaque. Les Généraux de l'Union, sculptés en pierre, qui dans les deux premières versions formaient un monument pluriel et quelque peu abstrait, laissent place désormais à une seule effigie de bronze clairement identifiée. Hooker « au front de bronze » s'est substitué aux divinités Mars et Arès régnant auparavant. C'est lui dorénavant le dieu de la guerre, sanguinaire et malfaisant. Cette dernière version du poème fut sans doute retravaillée en réponse à « Boston Common, A Meditation Upon The Hero⁴ », texte que John Berryman consacra au monument à la gloire du Colonel Shaw et du Cinquante-quatrième Régiment du Massachusetts, écrit exactement à la même période, en 1942, et paru en 1948. Tout comme son ami Berryman, Lowell élit dorénavant un monument précis, celui de *Hooker*, qui fait d'ailleurs face au bas-relief du *Colonel Shaw*, de l'autre côté de la rue. Les deux poèmes en viennent presque à s'intriquer l'un dans l'autre. Chacun se déroule durant la Seconde Guerre mondiale, et présente la « méditation » d'un être éperdu au pied d'un monument de la Guerre de Sécession. Lowell cependant choisit finalement de s'écarter volontairement de cette inspiration commune en effaçant le terme de « méditation » de la version ultime de son texte. Dans les deux cas, il s'agit de dresser un tableau de la misère et du dénuement humain. Lowell et Berryman se réfèrent sans doute à une même source, le poème de Wallace Stevens « The Old Woman and the Statue⁵ » (1936). Le vagabond endormi de Berryman et le locuteur angoissé du poème de Lowell sont deux descendants de la vieille indigente à l'âme sombre créée par Stevens. Toutefois, tandis que Berryman laisse en suspens la question de la culpabilité, c'est le péché humain qui obsède Lowell. Les quarante-cinq vers de « Christmas Eve » jettent l'anathème sur Hooker.

Les deux premières versions, éclatant de rancœur et de haine, remettent en cause la ploutocratie bostonienne, dans laquelle Lowell n'hésite pas à s'inclure. Le locuteur du poème

¹ Voir *The Partisan Review* n°10, 1943, p. 314-315, et Robert Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 1153-1154. C'est notamment dans cette revue que T.S. Eliott publia durant la Seconde Guerre mondiale deux de ses quatre *Quartets*.

² *Ibid.*, p. 887-888. Le remarquable travail d'édition accompli par Frank Bidart et David Gewanter permet de lire le premier recueil de Robert Lowell, *Land of Unlikelihood* qui, conformément aux souhaits de l'auteur, n'avait jamais été réimprimé.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ John Berryman, *Collected Poems, op. cit.*, p. 41-46.

⁵ Wallace Stevens, « The Old Woman and the Statue », *Owl's Cover, Opus Posthumous, op. cit.*, p. 75-83.

est un « Capitaliste », terme qui, en 1946, disparaît du titre. Le ton de la dernière version se fait alors plus personnel pour décrire une misère à la fois matérielle et spirituelle, élargie à l'ensemble de l'humanité. L'accusation contre une opulence coupable passe au second plan, derrière la peinture de la souffrance régnant lors d'un Noël de guerre. Lowell dessine un univers dur de désespérance, un monde de neige et de rouille. L'or de Noël et sa lumière s'obscurcissent. Le poème se déploie dans l'obscurité du couvre-feu (« blackout ») et des nuages de la tempête, sous le signe de la sombre Massachusetts Statehouse, dont la coupole d'or rayonnant avait été peinte en noir durant la guerre (« Rusting before the blackened Statehouse¹ »). Sur cet arrière plan se déploie le rôle néfaste du monument, responsable de toute cette misère.

Les trois versions successives du poème assignent le mal à une origine de plus en plus précise. Dans la première version, Lowell accusait non seulement les généraux de pierre, « perchés sur leur pilier de neige morte », mais aussi le gouvernement et les troupes héroïennes de la Gestapo qui s'apprêtaient à massacrer les petits saints innocents. Dans la seconde version, ces mêmes statues des généraux de l'Union forment dorénavant la clique d'un dieu Mars sanguinaire. La référence aux circonstances historiques précises s'allège. Et c'est avec la dernière version que le mal trouve son origine dans la seule statue équestre de Hooker. Le propos de Lowell sur le monument se durcit. La condensation du poème conduit à supprimer certaines étapes. Le Christ qui dans les versions précédentes avait été présent tout au long du texte, n'apparaît plus que dans le dernier vers qui éclate avec une brutalité inattendue. Santa Claus et Hooker en sont-ils des figures de remplacement, de faux Christs menant les hommes à la perdition ?

Dans « Christmas Eve Under Hooker's Statue », la Deuxième Guerre mondiale prolonge de manière évidente la Guerre Civile. Lowell prend pour thème la continuité entre le passé et le présent, comme il le fera à nouveau dans « For the Union Dead » en 1964. Affirmer simplement, comme le fait Michael North, que le monument représente le passé² consiste à sous-estimer la lettre du poème. Ce dernier articule passé et présent en dédoublant chacun en un temps intime et historique : d'une part « tonight », « now » ; d'autre part « twenty years ago », « once », et le temps de la défaite de Chancellorsville. Le présent intime du narrateur, le passé intime de ses souvenirs d'enfance s'enchevêtrent au présent historique de la guerre de 1942 et au passé de la bataille de 1863. Les trois derniers vers, juxtaposant la

¹ Voir les notes des éditeurs, Robert Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 1013 : il semble que durant les raids aériens, Boston ait dû respecter un couvre-feu, et que la merveilleuse coupole dorée de la Statehouse ait été peinte en noir en 1942 pour éviter de servir de repère lors de bombardements. Helen Vendler, qui vivait déjà à Boston en 1942 – elle était alors âgée de neuf ans – confirme ce renseignement. Toutefois, la côte est des États-Unis se trouvant en dehors des champs de bataille, cette interprétation surprend. Ne s'agit-il pas plutôt là encore d'une image de la rouille, indiquant le vieillissement de tous les symboles américains et leur obscurcissement ? Ne doit-on pas aussi lire dans ce couvre-feu une participation imaginaire du locuteur à la misère morale de toutes les villes assiégées alors ? Le couvre-feu et l'ombre noire étendue sur la coupole ne sont-ils pas simplement le signe du désespoir de ce locuteur ?

² Michael North, *The Final Sculpture*, *op. cit.*, p. 236.

prophétie du retour de l'enfant Christ et la citation du poème de Melville, « The March into Virginia, Ending at First Manassas » (1861), transforment alors soudain le poème en une réflexion sur l'innocence perdue de l'enfance et sur le vieillissement de l'Amérique :

“All wars are boyish,” Herman Melville said; But we are old, our fields are running wild: Till Christ again turn wanderer and child.	« Toutes les guerres sont des enfantillages », déclara Herman Mel- Mais nous, nous sommes vieux, nos champs s'ensauvagent : [ville Jusqu'à ce que le Christ redevienne un enfant vagabond ¹ .
--	--

Le narrateur passe à l'âge adulte durant la Seconde Guerre mondiale, et de même l'Amérique, qui était toute neuve durant la Guerre de Sécession, prend de l'âge. Le monument quant à lui agit à tout moment, dans toutes les strates temporelles à la fois. Les époques, au lieu d'être séparées et délimitées semblent se confondre pour aboutir les unes aux autres. La troisième version du poème présente en effet un vers explicite et terrible, dénotant un emballement terrifiant : « the blundering butcher as he rides on time ». Hooker chevauche le temps, et c'est ainsi qu'il raccorde 1863 à 1942, constituant un trait d'union reliant une guerre à une autre et faisant s'effondrer les périodes de paix séparant ces deux conflits. La chevauchée temporelle du monument précipite le passé en présent.

Ce cheval au galop, allégorie du temps, associé à la vision du sabre brandi (« His heavy saber flashes with the rime ») convoque l'iconographie des cavaliers de l'Apocalypse :

Alors, surgit un autre cheval, rouge-feu. Celui qui le montait, on lui donna de bannir la paix hors de la terre, et que l'on s'égorgeât les uns les autres ; on lui donna une grande épée. [...] Alors on donna [aux quatre cavaliers] pouvoir sur un quart de la terre, pour exterminer par l'épée, par la faim, par la peste et par les fauves de la terre. (*Apocalypse* 6, 4-8).

Hooker qui mène à sa perte une humanité ravagée à la fois par la faim et l'épée, constitue une figure de l'Antéchrist. Ce Cavalier terrible se fait l'ennemi de l'enfant vagabond démuné, marchant à pied, qui apparaît dans le dernier vers : « Till Christ again turn wanderer and child ». Tout comme le Christ revient sur terre à chaque Noël, de même, le dieu de la Guerre revient lui aussi, et sa présence obéit à un cycle temporel et cosmique, sous le signe d'une étoile qui ne guide plus les Mages mais annonce les combats.

La première strophe s'achève alors sur un geste de destruction radicale de cet Antechrist, provoquant l'obscurcissement du monde :

Hooker's heels	Les talons de Hooker
Kicking at nothing in the shifting snow, A cannon and a cairn of cannon balls Rusting before the blackened Statehouse, know How the long horn of plenty broke like glass In Hooker's gauntlets.	Donnant des coups de pied au néant dans la neige instable, Un canon et un cairn de boulets En train de rouiller devant la Statehouse peinte en noir, savent bien Comment la longue corne d'abondance éclata comme du verre Entre les gantelets de Hooker.

Marjorie Perloff dans un ouvrage de 1973 dresse la carte des images récurrentes de Lowell et insiste sur la façon dont chez lui le corps est présent avant tout par ses extrémités, pieds et

¹ Robert Lowell, *Lord Weary's Castle, Collected Poems, op. cit.*, p. 21.

mains qui pointent et s'agrippent¹. C'est bien le cas du corps du Général Hooker. La chaussette, qui fait d'abord apparaître les pieds, eux-mêmes dédoublés en orteils et talons, se reflète dans les gantelets enveloppant les mains du monument. Toutefois ces pieds et ces mains s'opposent dans deux gestes contradictoires. Les talons ont beau s'agiter, ils sont impuissants (« kicking at nothing in the shifting snow »), tout comme son front qui demeure vide (« empty forehead »). Ils portent la marque de l'inutilité d'un monument sans effet sur le monde. En revanche les mains ne sont que dévastation. Elles brandissent le sabre et écrasent la corne d'abondance, à travers laquelle Hooker l'Antéchrist détruit Noël. Le monument est donc deux fois néfaste, à la fois par son impuissance et par son geste de dévastation. Il fait coexister les contraires dans une formule de chaos.

L'image de la chaussette de Noël donne consistance au poème, en reliant fortement la première strophe au début de la troisième :

Tonight a blackout. Twenty years ago	Ce soir, c'est le grand noir. Il y a vingt ans,
I hung my stocking on the tree, and hell's	Je suspendais ma chaussette à l'arbre, et l'inferral
Serpent entwined the apple in the toe	Serpent enroula la pomme dans les orteils
To sting the child with knowledge.	Pour mordre l'enfant du dard du savoir.
Hooker's heels [...] know	Les talons de Hooker [...] savent
How the long horn of plenty broke like glass	Comment la longue corne d'abondance éclata comme du verre
In Hooker's gauntlets. [...]	Entre les gantelets de Hooker. [...]
I am cold:	J'ai froid :
I ask for bread, my father gives me mould;	Je demande du pain, mon père me donne du moisi ;
His stocking is full of stones.	Sa chaussette est pleine de pierres.

Lowell rappelle ici que la chaussette de Noël constitue une survivance du motif antique de la corne d'abondance. Cette chaussette de Noël où s'embusque le serpent donne la clé d'une inversion de l'imagerie folklorique traditionnelle de Noël. À côté de la chaussette fatale, on trouve en effet les baies flétries de la couronne du Père Noël, la robe rouge sang de ce dernier (« Santa in red / Is crowned with wizened berries »), et enfin des baies de houx qui font entendre un son métallique, transformées en balles tirées par un barillet de pistolet (« The barrel clinks with holly »). Le houx est devenu arme à feu. Les présents dont cette chaussette devrait alors se remplir se métamorphosent deux fois, d'abord en serpent satanique, puis en pierres. Ces transformations fournissent le motif d'une réécriture de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Dès les premiers vers, Lowell a recours à son image favorite, celle du serpent surgissant dans la vie quotidienne, appelé par le détail concret de la pomme glissée dans la chaussette de Noël. On rencontrait déjà ce procédé de concrétisation du mythe de la Genèse dans « Adam and Eve », qui présente un panier de pommes du marché. Dans « Hooker », Lowell opère un court-circuit théologique effrayant : Noël devient précisément le moment où

¹ Marjorie Perloff, *The Poetic art of Robert Lowell*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1973, p. 29-31. Cette analyse se vérifie effectivement dans un grand nombre des poèmes de Lowell, et elle se révèle tout particulièrement pertinente pour aborder « For the Union Dead » où les mains du sujet pointent vers ce qu'il regarde.

Satan choisit de piquer, alors même que le Christ, en naissant, se faisait nouvel Adam pour vaincre le mal et offrir à l'humanité la rédemption. La dimension salvatrice de cette fête disparaît, et Noël devient damnation de l'humanité. Noël, pierre angulaire de l'année liturgique, constitue dorénavant le moment où la faute originelle est commise et où surgit l'Antéchrist. Les commencements et la fin s'intriquent et se contractent.

Le petit innocent piqué par le savoir est à la fois le locuteur enfant et le Christ tout juste naissant. Le vocable « knowledge » prépare l'irruption du verbe « to know », trois vers plus bas, dont les talons de Hooker, dissociés du reste du corps, et les « boulets de canon », constituent le sujet. Ce choix syntaxique produit un effet très étrange : les talons *savent* ce que font les mains enfilées dans des gantelets. Sans doute Lowell retravaille-t-il ici en filigrane l'injonction de Matthieu pour l'inverser : « quand vous faites l'aumône, que votre main gauche ne sache pas ce que donne votre main droite » (*Matthieu* 6, 3). Dans le savoir, qui constitue l'aiguillon du démon (« hell's / Serpent entwined [...] / To sting the child with knowledge »), se manifeste le mal. Par conséquent, ce savoir contamine le corps du monument.

Quant aux pierres amoncelées dans la chaussette (« His stocking is full of stones »), elles sont avant tout projectiles de mort. Elles rappellent en effet la pile de boulets de canon qui rouillent dans le *Common* et qui ne parviennent pas à arrêter le monument dans sa course effrénée. Mais surtout, ces pierres sont au cœur d'une réécriture de l'évangile de Matthieu, que Lowell détourne avec férocité : « Lequel d'entre vous donnera à son fils une pierre s'il lui demande du pain ? Un serpent s'il lui demande un œuf ? » (*Matthieu* 7, 8-10). Le père du locuteur devient semblable au père indigne de l'évangile et le pain se putréfie. L'eucharistie en devient radicalement impossible. Alors que Dieu envoyait son fils pour le salut des hommes, la figure paternelle du poème, elle, voue son fils à la damnation, en lui refusant le pain rédempteur, et pis, en lui léguant le monument Antéchrist. Le vocable « mould », qui signifie littéralement le moisi, renvoie aussi en effet au moulage de bronze. Le mauvais père dégénéré ne transmet à ses descendants que la guerre et ses généraux meurtriers.

La seconde et la troisième strophe insistent sur le métal qui fait du monument une machine de destruction, selon un motif déjà mis en œuvre, notamment par Sandburg dans « Ready to Kill » (1916). Avec l'adjectif « bronzed », présent dans les deux versions précédentes sous la forme archaïque de « brazen », le monument à Hooker se confond avec le dieu Mars. Lowell écrivit d'abord : « Brazenly gracious Ares throws his arms / About his mother », puis : « Brazenly gracious, Mars is open arms / The saber of his statues slash the moon ». Ce terme de « brazen » indique à la fois la matière de la statue – le bronze – et son caractère – l'hybris, comme le remarque Guy Rotella¹. L'amphibologie permet de décrire le monument tout en le condamnant moralement. Il y a ici une convergence, sans doute aveugle, avec le monument de Pierre le Grand.

¹ Guy Rotella, *Castings*, op. cit. p. 51.

CHAPITRE VI

The war-god's bronzed and empty forehead forms	Le front vide et bronzé du dieu de la guerre forme
Anonymous machinery from raw men;	avec des hommes crus un mécanisme anonyme ;
The cannon on the Common cannot stun	Le canon sur le Common ne peut pas assommer
The blundering butcher as he rides on Time — [...]	Le boucher gaffeur qui chevauche, monté sur le Temps –
When Chancellorsville mowed down the volunteer	[...] Quand Chancellorsville tondit le gazon du volontaire

Ce passage est écrit sous le signe de la bouffonnerie, comme le signalent le bégaiement du vers « the **cannon on Common cannot stun** » et les jeux de mots sur le nom du Général Hooker, complètement ridiculisé¹. Ce nom est construit en effet sur la radical de « hook », le crochet auquel le boucher suspend ses quartiers de viande, c'est-à-dire la chair crue des soldats que le Général a menés à l'abattoir. La troisième strophe rappelle que Chancellorsville tondit le régiment des volontaires comme une tondeuse à gazon (« mowed down the volunteer »). Peut-être il y a-t-il sous ces vers une citation secrète des psaumes où l'homme est comparé à l'herbe sèche, passant en un instant. Cette tondeuse à gazon constitue une seconde figure du hachoir de boucher. Le poème se termine donc par cette triple métaphore du monument comme machine métallique à laquelle répond l'image cruelle des soldats, rouages de viande crue (« machinery from raw men »). Vingt ans plus tard, quand Lowell revient dans « Buenos Aires » sur le motif des monuments équestres en plomb des généraux, il les vilipende par l'intermédiaire d'un adjectif fondamental dans sa poésie, terme assez rare qui ne possède guère d'équivalent en français : « internecine », c'est-à-dire « qui détruit tant le camp opposé que son propre camp² ». Pour Lowell le monument équestre, cavalier de l'Apocalypse, provoque la destruction universelle. La mort n'épargne rien, pas même le monument qui la porte.

L'univers poétique déployé dans « Christmas Eve Under Hooker's Statue » se retrouve dans un poème plus tardif, paru dans les *Life Studies*, « Inauguration Day: January 1953 »³. Dans ce sonnet allusif, troué d'ellipses, où Lowell supprime toutes les formes du verbe « être » et refuse de poser des noms exacts sur les objets qu'il convoque, semble poursuivre l'œuvre de condensation commencée avec les trois versions de « Hooker ». Un monument équestre se transformant en cavalier de l'Apocalypse hante à nouveau ce poème. Par le truchement du Général Grant et de ses mémoriaux, « Inauguration Day » pose à nouveau un parallèle entre la Guerre de Sécession et la Seconde Guerre mondiale. Tout comme Grant était le chef des armées Yankees dans les années 1860, Eisenhower fut général en chef des troupes américaines jusqu'en 1945. Au prix d'immenses sacrifices humains,

¹ Peut-être le nom de Hooker figure-t-il aussi parmi les « gaffes » du « boucher ». Ce nom est en effet assez ridicule à porter puisqu'il signifie « prostituée » en argot. Une étymologie erronée fait remonter le terme « hooker » aux prostituées qui suivaient les troupes menées par le général, prostituées surnommées « Hooker's army ». Toutefois le terme de « hooker » était en usage bien avant que le Général ne devienne une figure publique. On a pu suggérer que l'homonymie avait contribué à la faveur que connaît « hooker » en anglais américain. C'est une des grandes plaisanteries des touristes de Boston que de s'esclaffer devant *Hooker's Entrance* à la *Massachusetts Statehouse*.

² Robert Lowell, *Life Studies, Collected Poems, op. cit.*, p. 367.

³ C'est notamment Michael Thurston qui propose de rapprocher ces deux poèmes. Voir Michael Thurston, « Robert Lowell's Monumental Vision » History, Form, and the Cultural Work of Postwar American Lyric », *American Literary History* 12, n°1 & 2, Spring / Summer 2000, p. 91.

chacun d'entre eux sut mener son camp à la victoire, et fut alors élu président de la République des États-Unis. Conformément à la seconde inspiration de Lowell, « Inauguration Day » se déroule non plus à Boston, mais à New York, ville bestiale prise à son tour sous une chape de neige mortuaire :

The snow had burried Stuyvesant.
The subways drummed the vaults. I heard
the El's green girders charge on Third,
Manhattant's truss of adamant,
that groaned in ermine, slumped on want...
Cyclonic zero of the word,
God of our armies, who interred
Cold Harbor's blue immortals, Grant!
Horseman, your sword in the groove!

La neige avait enterré Stuyvesant.
Les métros tambourinaient sur les voûtes. J'ai entendu
les poutrelles vertes du El charger sur la Troisième Avenue,
armature inflexible de Manhattan,
qui grognait, emmitouflée d'hermine, encanaillée par sa misère...
Zéro cyclonal de la parole,
Dieu de nos armées, qui enterra
les Immortels bleus de Cold Harbour, Grant !
Cavalier, ton épée, c'est l'histoire du disque rayé !

Ice, ice. Our wheels no longer move.
Look, the fixed stars, all just alike
as lack-land atoms, split apart,
and the Republic summons Ike,
the mausoleum in her heart.

Glace, glace. Nos roues ne tournent plus.
Regarde, les étoiles, fixes, toutes semblables
à des atomes sans terre, en fission,
et la République convoque Ike,
un mausolée au cœur¹.

En dépit de sa typographie peu orthodoxe, qui le déguise en poème de forme libre, ce texte constitue un sonnet aux rimes parfaitement régulières. Contrairement aux autres poèmes de Lowell consacrés aux monuments, ce n'est plus la vue, mais l'ouïe qui joue un rôle central. Dans ce poème de la désespérance, bruit la lamentation de la neige et du froid. La nudité syntaxique du dixième vers, et la répétition lamentable (« Ice, ice ») pousse cette plainte à son paroxysme. Chaque mot du poème en engendre un autre dans une chaîne de prolifération musicale. Le vocable « Grant », situé à la rime, trouve non seulement trois échos (« Stuyvesant », « adamant », « want »), mais est pris dans une chaîne sonore, qui le relie à **groan** et à **groove**. De nombreuses images allient le monde de la technique à celui des bêtes brutes : la ville pousse des grincements et des grognements bestiaux (« groaned ») sous sa fourrure d'hermine officielle et les poutrelles qui soutiennent le métro aérien (« the El ») chargent comme un troupeau de bisons.

Ce texte transforme à nouveau chaque commencement possible – tel celui de l'investiture du Général Eisenhower – en une fin définitive. Toutes les images de la fondation se transforment pour devenir des enterrements, comme le soulignent les funérailles, célébrées par la neige, de la statue de bronze de Pieter Stuyvesant. Ce gouverneur néerlandais, qui céda en 1664 la « Nouvelle-Amsterdam » aux Anglais, est une sorte de père fondateur de New York. Le voici voué aux funérailles célébrées par la neige. Tombeaux et images funèbres, systématiquement associées au froid, encadrent le sonnet et le structurent : dès le premier vers, la statue de bronze de Stuyvesant est ensevelie ; tandis que le mausolée du cœur clôt le poème. Grant lui-même, durant la bataille désastreuse de Cold Harbor, dont le nom même est de mauvais augure, a enseveli dans la mer des milliers de soldats. L'investiture se change en un vaste enterrement, tant sur le plan macroscopique que microscopique. Les vocables

¹ Robert Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 117. Traduction française : C.G.

« Grant » et « mausoleum » appellent l'image de l'énorme mausolée où est enterré Grant, et qui se superpose au tombeau que porte au cœur la République américaine en voyant Eisenhower devenir son président. Le locuteur prétend étendre à l'Amérique tout entière et presque au cosmos, la douleur qu'il ressent. Eisenhower est déjà son propre monument, un monument funèbre dans lequel il va enterrer les Etats-Unis.

Dans l'espace très ramassé du sonnet, Lowell opère une concrétion allusive de différents sites. Tout New York s'y rassemble, et peut-être même au-delà, toute l'Amérique. Le Mausolée de Grant, situé tout au Nord de Manhattan, semble soudain se dresser sur la Place Stuyvesant. Un monument équestre, à demi nommé, à peine suggéré de Grant s'érige alors au centre du sonnet. Cette allusion déconcerte puisque nulle effigie représentant Grant sous cette forme n'orne New York. Il faut aller à Chicago, pour trouver la statue souvent évoquée par Sandburg, ou à Washington. Au pied du Capitole, le plus gros monument équestre de tous les États-Unis honore Grant. Tout se passe comme si la figure négative de Grant ne pouvait être représentée qu'à cheval et dans le bronze.

À partir du sixième vers et jusqu'à la fin du sonnet, le sujet s'adresse directement au général Grant, dans une succession d'apostrophes. Ce général Grant est mauvais, à la manière double et contradictoire de Hooker. Il possède la même nullité, au sens strict du terme, puisque le poème fait de lui un « zéro », mais sa terrible impuissance se fait destructrice : le zéro détient la force d'anéantissement d'un cyclone : « cyclonic zero for the word ». Cette formule très complexe remplace « l'œil du cyclone » par un autre cercle, le zéro immobile et paralysant, qui s'abat sur la « Parole divine » pour la dévaster. Le Verbe, déchu, devient une simple « parole ». Tout comme Hooker, Grant est devenu un dieu des armées (« God of our armies »). La formule biblique se trouve ici infléchie, et fortement sécularisée, par l'adjonction de l'adjectif possessif. Grant le destructeur est bien un faux dieu ennemi, un cavalier de l'Apocalypse, reconnaissable à son épée brandie (« Horseman, your sword »), immobilisant les étoiles (« Look, the fixed stars, split apart »). La comparaison des étoiles avec des atomes en fission rapproche alors Grant d'Eisenhower, rappelant le principal grief de Lowell à l'égard de ce dernier : avoir bombardé les civils allemands¹. À ce bombardement, se superpose alors celui d'Hiroshima et de Nagasaki. La glaciation généralisée renvoie sans nul doute à la Guerre Froide et à ses menaces nucléaires. C'est avec la réalité monstrueuse de la bombe atomique que le syntagme « zéro cyclonal » prend tout son sens.

Tout comme le Cavalier de bronze pétersbourgeois, cet autre « Horseman » répand la malédiction de l'immobilité, et arrête l'histoire. L'épée du cavalier joue alors le rôle d'une aiguille du gramophone, bloquée dans un sillon (« the groove »). Avec le nouveau président, l'histoire des Etats-Unis répète la même rengaine – la guerre, la transformation des généraux en présidents – à la manière d'un disque rayé. Cette paralysie bégayante est l'équivalent d'une destruction qui se propage à travers le sonnet. Le vocable « Ice », la glace qui immobilise les

¹ C'est en raison de la destruction de Dresde que Lowell se proclama objecteur de conscience, et qu'il servit une peine de prison.

roues (roues des voitures, roue de la Fortune des Etats-Unis, disque arrêté), se durcit alors pour se transformer en « Ike », surnom d'Eisenhower. La rigidité, qui fige tout le poème, trouve alors un écho secret dans le nom même d'Eisenhower, qui fait de ce dernier un homme de fer (« Eisen » en allemand), un monument néfaste ankylosant le monde et répandant sur lui son linceul de neige.

Les corps pris dans la glace des chevaliers d'airain maléfiques, devenus cavaliers de l'Apocalypse, dessinent des pointillés sur le planisphère, permettant de relier subrepticement Saint-Pétersbourg à Boston, New York, et même Venise – par les métamorphoses que Cocteau fait subir au Colleone, par la présence de la jument de fer de Victor Emmanuel, dont le hennissement déploie un étrange silence¹.

La sédimentation des textes les uns sur les autres créent un lien tenace entre la présence de la statue dans la ville et l'apocalypse précipitant celle-ci vers sa fin, que ces statues fassent simplement partie des signes avant-coureurs, comme elles l'étaient dans « La Loi et les prophètes » de Ponge ou actrices de la catastrophe comme chez Marcel Sauvage, Marcel Brion ou les auteurs russes. Elles occupent parfois un rôle intermédiaire de témoin, tel l'Ange de Notre-Dame qui filme la fin du monde chez Blaise Cendrars, et dont on ne sait si la caméra n'est pas l'instrument du désastre².

Un poème de Zbigniew Herbert associe à son tour l'Apocalypse aux anges de pierre qui soufflent dans des trompettes avant l'anéantissement du monde :

Widokówka od Adama Zagajewskiego

Dziękuję tobie Adamie za kartkę z Fryburga
na której Anioł w komeżce ze śniegu
wielką trąbą obwieszcza natarcie
ohydnych bloków mieszkalnych

Przekroczyły horyzont zbliżają się nieuchronnie
aby zdobyć twoją i moją katedrę

Ohydne bloki mieszkalne z Czernobyla Nowej Huty
[Düsseldorfu [...]]

Carte postale d'Adam Zagajewski

Je te remercie Adam de ta carte de Fribourg
où l'Ange en aube de neige
de sa grande trompette annonce l'assaut
des horribles immeubles

Ils dépassé l'horizon se rapprochent inéluctablement
pour conquérir ta cathédrale qui est aussi la mienne

Les horribles immeubles de Tchernobyl Nowa Huta
[Düsseldorf [...]]

¹ Joseph Brodsky, « Сан-Пьетро » (1977) : « Безветрие; и тишина как ржанье / никогда не сбивающейся с пути / чугунной кобылы Виктора-Эммануила ». Traduction française, « San Pietro » : « Pas un souffle. Et le silence, comme le hennissement / de la jument d'airain de Victor Emmanuel / qui jamais ne fit de faux pas », trad. Véro Schiltz, *Poèmes 1961-1987, op. cit.*, p. 220. Cette jument est inspirée des descriptions du monument de Pierre le Grand par Biély.

² Blaise Cendrars, *La Fin du monde, filmé par l'Ange N.-D., roman*, compositions en couleurs par Fernand Léger, Paris, La Sirène, 1919, repris dans *Œuvres Complètes*, t. II, édition citée. Ce qui formait le scénario d'un film catastrophe jamais réalisé fut repris par Cendrars sous la forme d'un roman. On lit p. 18 : « Les martiens lâchent leur police. On voit des automates d'airain, lourds et terribles, charger leur cortège ».

CHAPITRE VI

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy - groza

aby byli odważni
gdy nadejdzie chwila

Anioł w komeżce pierwszego śniegu jest zaprawdę
[Aniołem Zagłady

podnosi trąbę do ust przywołuje pożar
na nic nasze zaklęcia modlitwy talizmany różańce

Oto zbliża się chwila ostateczna

Cette poignée qui nous écoute mérite le beau
mais aussi la vérité
c'est-à-dire – la crainte

pour être brave
quand l'instant viendra

L'Ange en aube de première neige est en vérité
[l'Ange exterminateur

il porte à ses lèvres la trompette il appelle l'incendie
vains sont nos talismans rosaires incantations prières

Voici qu'approche l'instant ultime¹

Dans ces lignes, les statues, associées à toutes les forces qui broient – des HLM à la catastrophe de Tchernobyl – sont une fois de plus nimbées d'une aura de destruction inexorable. Herbert leur donne cependant une autre fonction, celle de souligner l'attitude des sujets qui leur fait face, et qui se tiennent ainsi devant le mal : attitude faite de courage et de détermination, et cependant d'un dénuement absolu. La statue exterminatrice n'est présente que pour ponctuer le désarroi des hommes.

Paul Éluard tirait pour conclusion de l'enquête sur l'embellissement de la ville de Paris que les monuments ne donnent à voir que des êtres néfastes ou dérisoires. Le poème de Lowell, « Christmas Eve Under Hooker's Statue » montre que du fond même de sa surpuissance destructrice, le monument se révèle dérisoire, et qu'il est néfaste dans la mesure même de son impuissance. En regard de la cohorte des monuments exterminateurs, incarnant le mal, la poésie figure aussi une nébuleuse de monuments impuissants, inutiles dans les temps de détresse, et ne parvenant à tenir les promesses qui leur furent extorquées. Par delà la vulnérabilité de la matière qui va en s'érodant, les monuments sont ramenés à une fragilité essentielle, fragilité qu'ils partagent désormais avec leurs regardeurs.

¹ Zbigniew Herbert, « Widokówka od Adama Zagajewskiego », *Rovigo* [1992], *Épilogue de la tempête, Œuvres poétiques complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 154-157.

CHAPITRE VII

En des temps de détresse, à quoi bon des monuments ?

Introduction : La nébuleuse du désarroi

Πολύ αγαπιέται αυτός ο τόπος
με υπομονή και περηφάνεια. Κάθε νύχτα απ' το ξερό πηγάδι
βγαίνουν τ' αγάλματα προσεχτικά κι ανεβαίνουν στα δέντρα.

On l'aime beaucoup ce pays,
avec patience, avec fierté. Toutes les nuits, du puits asséché,
les statues sortent avec précaution et montent sur les arbres¹.
Yannis RITSOS, « Notre Pays ».

« En des temps indigents, à quoi bon des monuments ?² », s'alarment des poèmes formant ce que l'on pourrait nommer une « nébuleuse du désarroi », un essaim assemblé au long du XX^e siècle, alors que la poésie se donne de plus en plus ouvertement pour tâche de creuser les manques de l'être³. La nébuleuse du désarroi bruit du plus profond de « l'âge de la nuit du monde⁴ », selon la formule de Heidegger. La poésie du monument devient alors à son tour poésie de l'inquiétude.

La poésie fait défailir le monument intact, au plus vif de sa force. Neruda dans un poème mettant en regard deux célèbres monuments moscovites, l'un représentant Pouchkine et l'autre Maïakovski, donne la formule de cette impuissance : « Il manque toujours quelque

¹ Yannis Ritsos, « Ο τόπος μας » [1967], t. I' 1963-1972, p. 275. Traduction française : « Notre Pays », *Le mur dans le miroir, et autres poèmes*, trad. Dominique Grandmont, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 64.

² Friedrich Hölderlin, « Brot und Wein » [« Pain et vin »], *Œuvres poétiques complètes*, édition bilingue, éd. Michel Knaupp, trad. François Garrigue, Paris, Éditions de la Différence, 2005, p. 706-707. « und zu sagen, / Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit ? » (« et que dire, / Je l'ignore et à quoi bon des poètes au temps du manque ? »). Nous nous permettons de détourner ici la force projectile de la déchirante cette question qui, selon les termes de Jean-Luc Bailly, « surgit sein d'un poème ivre, comme une écharde inquiète » (Henri-Alexis Baatsch et Jean-Christophe Bailly (dir.), *Wozu Dichter in dürftiger Zeit ?; À quoi bon des poètes en un temps de manque ?; Why Poets in a Hollow Age ?*, Paris, Le Soleil Noir, 1978, p. 8). Pour un commentaire très précis de la formule de Hölderlin, et des possibles de certaines de ses traductions, voir Jean-Luc Nancy, « Wozu Dichter », dans Béatrice Bonneville-Humann et Yves Humann (dir.), *L'Inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2014, p. 23-32. Pour une méditation sur la terrible question posée par l'élégie de Hölderlin, l'ensemble de *L'Inquiétude de l'esprit*.

³ Danielle Cohen-Levinas se demande « pourquoi le poète ne peut [...] désormais dire autre chose que le manque » dans un article intitulé « En temps de manque. Langue poétique et verset biblique chez Paul Celan » paru *Ibid.*, p. 46.

⁴ Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 325. Dans ce texte fameux, Heidegger commente lui-même l'élégie de Hölderlin.

chose à ces statues » (« Algo le falta siempre a estas estatuas¹ »). Le monument est voué à décevoir les espoirs qu'on met en lui. Il est travaillé d'un manque que rien ne comble, et il s'avère, de manière inhérente, inefficace. Contrairement à ce qu'on attendait de lui, il ne peut ni défendre la patrie en temps de guerre (Khlebnikov, Mañakovski, Zbigniew Herbert), ni soutenir les élans d'une société désirant se libérer des injustices (Robert Lowell et Neruda), ni aider le sujet individuel à faire face au scandale insoutenable du mal (Carl Sandburg, Wallace Stevens, Zbigniew Herbert). La nébuleuse du désarroi place délibérément en son cœur le monument inefficace et travaillé de failles, afin de présenter l'impossibilité de lutter contre le mal, l'impossibilité de répondre à celui-ci, ou même de vivre en connaissant le malheur du monde.

Une telle nébuleuse ne gravite pas autour d'un grand texte central, mais rassemble des poèmes dont les liens ne sont ni réductibles ni superposables aux enchaînements d'une histoire littéraire². Il ne s'agit pas, ou peu, de textes affiliés les uns aux autres. Quelques auteurs peuvent certes se connaître et se répondre délibérément (ainsi Khlebnikov, Mañakovski et Neruda) ; la plupart en revanche, tels Sandburg et Zbigniew Herbert s'ignorent réciproquement. C'est au lecteur de relier ces poèmes « de mystère à mystère » selon la formule de Daniel Payot³, en distinguant dans des textes épars des points de convergences fortuites afin de construire cette nébuleuse mouvante. Deux brefs poèmes font apparaître les pôles autour desquels la nébuleuse tourne. Il s'agit d'une part de « Nox. Statue dans le Jardin d'été » (« Nox, Статуя « Ночь » в Летнем саду »), d'Anna Akhmatova, rédigé en 1942 durant le siège de Leningrad, et d'autre part de « Sans issue » (« Není úniku ») du tchèque Vladimír Holan, datant de 1964. Ces deux textes présentent moins des monuments commémoratifs, à strictement parler, que des statues dans la ville, figures familières tissées dans l'identité et l'intimité du lieu. L'impuissance de celles-ci, et la fragilité de ceux qui vivent à leurs côtés, coïncident avec la forme ténue des deux poèmes (seulement neuf vers dans le premier cas et huit dans l'autre).

Les vers d'Anna Akhmatova révèlent l'impuissance patriotique. C'est désormais aux hommes qu'il revient de protéger la statue fragile, afin qu'elle soit épargnée. L'ordre ordinaire des choses se renverse : au lieu de déterrer des trouvailles archéologiques, les trésors de beauté sont rendus à la terre, dans une cérémonie funèbre. L'inhumation de la figure de

¹ Pablo Neruda, *Elegía* [1971-1972], *Obras Completas*, t. III 1966-1973, éd. cit., p. 765. Traduction française : *La Rose détachée et autres poèmes* [1973], trad. Claude Couffon, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1979, p. 234.

² Nous empruntons ces formules à Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 134. Payot commente lui-même l'affirmation de Walter Benjamin selon laquelle « il n'y a pas d'histoire de l'art », formulée dans la lettre du 9 décembre 1923 à Florens Christian Rang, *Correspondance*, t. I, éd. Gershom Scholem et Theodor Adorno, trad. Guy Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, p. 294.

³ Daniel Payot, dans *Anachronies de l'œuvre d'art*, (op. cit., p. 150) commente Walter Benjamin dans les termes suivants : « l'enchaînement des œuvres est inessentiel, parce que l'œuvre d'art en tant que telle est temporelle selon l'intensité, et non selon une progressivité. Le lien des unes aux autres n'est pas un continuum des formes : il est une relation de mystère à mystère, de monade à monade, comme les pointillés d'un autre temps. »

marbre annonce le deuil d'une Leningrad assiégée par la Wehrmacht (du 8 septembre 1941 au 22 janvier 1944) dans le but annoncé de raser la cité de la surface de la terre :

Nox
Статуя «Ночь» в Летнем саду

Ноченька !
В звездном покрывале,
В траурных маках, с бессонной совой.
Доченька !
Как мы тебя укрывали
Свежей садовой землей.
Пусты теперь Дионисовы чаши,
Заплаканы взоры любви...
Это проходят над городом нашим
Страшные сестры твои.
30 мая 1942, Ташкент

Nox. Statue dans le Jardin d'été

Chère nuit !
Sous ton voile d'étoiles
Avec tes pavots funèbres, et ton hibou qui ne dort pas...

Chère fille !
Nous t'avons recouverte
De la terre fraîche du jardin.
Les coupes de Dionysos sont vides maintenant.
Les regards amoureux sont pleins de larmes.
C'est que passent sur notre ville
Les plus terribles de tes sœurs.
30 mai 1942, Tachkent¹

La statue de la Nuit ne saurait constituer un rempart contre les « plus terribles de [s]es sœurs », contre « le long temps de détresse de la nuit du monde² » qu'Akhmatova entreprend de tutoyer à travers la figure de marbre. Le poète engage ici un double dialogue avec Michel-Ange. La statue de la Nuit qu'elle évoque (fig.1) est l'œuvre du sculpteur Giovanni Bonazza (1716-1717)³. Or le marbre de Bonazza est de toute évidence une transposition de l'allégorie réalisée par Michel-Ange pour la chapelle Médicis (fig.2). Le sculpteur du XVIII^e siècle conserve à la *Nuit* le petit hibou qui trône à ses pieds, une boucle de cheveux folâtrant entre les seins, et le coude replié de la mélancolie. Il redresse cependant la figure féminine à la verticale, et par souci de pudeur drape adroitement un voile autour de son corps devenu gracile. Anna Akhmatova se saisit de cette transformation qui change un corps puissant en corps mignard et délicat. La « grande Nuit / fille de Michel Ange [...] Qui tor[d] paisiblement dans une pose étrange / [S]es appas façonnés aux bouches des Titans⁴ », selon les mots de Baudelaire – dont sans aucun doute Akhmatova se souvient⁵ – est devenue une « Ноченька »

¹ Anna Akhmatova, « Nox. Статуя “Ночь” в Летнем саду » [1942], *Сочинения*, t. I, *op. cit.*, p. 200. Traduction française : « Nox. Statue dans le Jardin d'été », « Le Cycle de Leningrad » 4, *Requiem*, *op. cit.*, p. 209. La fragilité en temps de guerre des sculptures élevée en plein air est une question que soulève avec constance la littérature. En 1915, à l'occasion d'un voyage en Italie Colette décrit les étranges « statues sous les langes », protégées par des sacs de sable contre les raids aériens (*Les Heures longues*, *Œuvres Complètes*, t. IV, Édition du Centenaire, Flammarion, 1973, p. 394). Les monuments et chefs d'œuvre de la sculpture, érigés en plein air, sont devenus aussi fragiles que des nouveaux-nés. Colette revient à plusieurs reprises sur l'insolite du nouveau paysage vénitien : « La Fortune de Venise ne tourne plus, encagée d'un échafaudage compliqué [...]. Le quadrigé est à l'écurie [...]. Muré, il a de tout petits soupiraux pour respirer. [...] Adam et Ève, ensevelis, ne se reverront plus qu'après la paix. [...] J'arrive à temps, juste, pour voir encore le poitrail du cheval du Colleone, qui bénéficiera d'un toit normand, pointu » (*Journal intermittent*, *Œuvres Complètes*, t. XI, édition citée, p. 343). Theophile Gautier, dans ses *Tableaux de siège* (1871, *op. cit.*) raconte les péripéties de la Vénus de Milo tandis que le photographe Pierre Jahan documente le retour des chefs d'œuvres après la Libération.

² Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 324.

³ *Nox* s'inscrit dans une série d'allégories des différents moments du jour, ornant le Jardin d'Été, et commandée par Pierre le Grand. Ce furent là les premiers nus érigés en Russie dans l'espace public.

⁴ Charles Baudelaire, « L'Idéal » [1851], *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 21.

⁵ Pour l'inspiration baudelairienne d'Anna Akhmatova, voir Tatiana Victoroff, *Anna Akhmatova, Requiem pour l'Europe*, Gollion et Paris, Infolio, 2010, notamment p. 60, 78, 160-161, 171-173. Voir aussi Akhmatova, citée

et une « Доченька », une « chère petite nuit » et une « fille chérie ». Ces hypocoristiques au vocatif frayent la voie de la tendresse et de la fragilité.

Entre les lignes du poème d'Akhmatova, sourd alors le souvenir de la célèbre épigramme de Michel-Ange sur sa propre représentation de la *Nuit*. Chez l'artiste de la Renaissance, les hommes ne s'adressent plus à la *Nuit*. C'est la sculpture qui prend elle-même la parole, dans la tradition des épigrammes ekphrasistiques de *l'Anthologie grecque* :

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso, mentre che 'l danno e la vergogna dura: Non veder, non sentir, m'è gran ventura; però non mi destar, deh! parla basso.	Cher m'est le sommeil, et plus être de pierre, tant que la honte et le dommage durent ; ne pas voir, ne pas ouïr m'est un grand bonheur ; ne m'éveille pas, de grâce, parle bas ¹ .
--	---

Selon Kenneth Gross, qui consacre plusieurs pages à ce quatrain dans *The Dream of the Moving Statue*, ces vers furent sans doute écrits vers 1545, vingt-cinq ans après l'achèvement de la *Nuit*, en protestation contre la tyrannie exercée par Cosme I^{er} de Médicis, adversaire des républicains de Florence. Le sculpteur ayant choisi de se réfugier à Rome ne peut plus faire entendre sa voix dans l'espace florentin. Il doit déléguer la parole à sa propre création à laquelle se superpose alors une nouvelle signification politique². Devant le danger et la honte, les statues refusent de participer au monde. Ce retrait est le signe même de l'ampleur de l'indigence des temps.

Le motif du sommeil délibéré des statues sera décliné de par les âges, à la manière d'un code permettant d'évoquer indirectement, sans nécessairement les nommer explicitement, des époques d'indigence politique. Charles Swinburne s'approprie ainsi le quatrain et le développe sous la forme d'un sonnet intitulé « In San Lorenzo³ », jalon de son recueil de chants patriotiques exaltant l'élan républicain qui secoua l'Italie durant la seconde moitié du XIX^e siècle intitulé *Songs Before Sunrise* (1871). Swinburne appelle ardemment la Nuit à s'éveiller de son long sommeil, maintenant que les temps de l'opprobre sont sur le point de s'achever. Le poète polonais romantique Cyprian Norwid propose une traduction de l'épigramme de Michel Ange, et Tadeusz Różewicz s'en empare dans « Il y a ce monument » (« Jest taki Pomnik », 2002). Il lit le quatrain à l'effigie délabrée du pape Jean XXIII, pour le

par Lydia Tchoukovskaïa, *Entretien avec Anna Akhmatova*, Albin Michel, 1980, p. 115 : « À treize ans, je connaissais déjà en français Baudelaire ».

¹ Michel Ange, *Poésies / Rime*, édition bilingue, éd. Enzo Noé Girardi, trad. Adelin Charles Fiorato, Les Belles lettres, 2004, p. 129. L'épigramme de Michel-Ange répondait à celle de Strozzi, dénuée de signification politique : « La Notte, che tu vedi in sì dolci atti / dormir, fu da un angelo scolpita / in questo sasso, e perchè dorme ha vita : / Destala, se nol credi, e parleratti. » Notons aussi l'existence d'un fragment de prose bien moins célèbre, rédigé par le sculpteur vers 1520, qui confie déjà la parole à ses sculptures du *Jour* et de la *Nuit* : « El Di e la Notte parlano, e dicono : – Noi abbiàno col nostro veloce corso condotto alla morte el duca Giuliano ; è ben giusto che e' ne facci vendetta come fa. E la vendetta è questa : che avendo noi morto lui, lui così morto ha tolto la luce a noi e cogli occhi chiusi ha serrato e' nostri, che non risplendon più sopra la terra. Che arrebe di noi dunche fatto, mentre vivea ? » (« Le Jour et la Nuit parlent et disent : Par notre cours rapide nous avons conduit à la mort le duc Julien ; il est donc juste qu'il en tire vengeance comme il le fait. Et sa vengeance est : de même que nous lui avons ôté la vie, lui, mort, nous a ôté la lumière, et de ses yeux fermé il a ôté les nôtres, qui ne brillent plus sur la terre. Que n'eût-il fait de nous, s'il avait été encore vivant ? »). *Ibid.*, p. 8.

² Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, *op. cit.*, p. 94-99

³ Charles Swinburne, « In San Lorenzo », *Songs Before Sunrise* [1871], *The Poems of Algernon Charles Swinburne*, t. II, éd. citée, p. 172.

consoler de vivre en des temps où le catholicisme est réprimé par le pouvoir communiste¹. En élaborant une scène de funérailles, Akhmatova transforme quant à elle le sommeil volontaire en une mort provisoire. Les temps se sont durcis, et exigent de la statue un retrait plus absolu encore. Paradoxalement, ce sont les funérailles de la statue qui protègent désormais cette dernière. La mort est devenue un abri contre les temps présents.

Le poème de Vladimír Holan s'éloigne pour sa part de circonstances politiques précises, comme le laisse entendre l'ultime vers. « Sans issue » traduit la détresse d'un sujet individuel, emprisonné dans une fixité. Voici le sujet condamné à la répétition du même : Histoire et avenir lui sont refusés. Il ne peut infléchir son destin, ni par l'action directe, ni par des prières que les statues du Pont Charles, saints et chevaliers croisés (les « Porte-Croix »), se montrent impuissantes à accomplir. C'est pourquoi ce sujet ne peut franchir le pont pour atteindre l'autre rive.

Není úniku

Vrávoraje v noci po Karlově mostě
poklekal jsi před každou sochou
vedoucí k Malostranskému náměstí.
Ale u Mostecké věže přešel jsi pak na druhou stranu
apoklekal jsi před každou sochou vedoucí zpět ke
až ses zase octl v oné putyce, [Křižovníkům,
z které jsi vyšel asi před hodinou.

I v jiné době nemohl bys jinak...

Sans issue

Titubant à travers la nuit le long du pont Charles
tu t'agenouillas devant chaque statue
menant vers la place de Malá Strana.
Mais arrivé à la Tour du Pont tu traversas la chaussée
et tu t'agenouillas devant chaque statue te ramenant vers les
pour te retrouver enfin dans la même gargote [Porte-Croix,
que tu avais quittée une heure plus tôt.

Même en d'autres temps tu ne pourrais faire autrement...²

L'image de la traversée se transforme en une image de cul-de-sac qui enferme certes le désespéré, mais aussi peut-être les statues dérisoires. Ces huit vers refusent de faire du monument une route sur laquelle le sujet progresserait peu à peu. Ils écartent toute métaphore du monument fiché sur le chemin à la manière jalon, guidant ou accompagnant le sujet titubant. Les vers de Holan s'opposent (sans doute de manière non délibérée) à la parabole existentielle de Yannis Ritsos « Perspective » (1960) où la statue secourt la détresse inhérente à l'homme : « tu marches nu / solitaire, sous un ciel d'un bleu ou d'un blanc effrayant, / et une statue, parfois, pose légèrement sa main sur ton épaule³ ». Face au désarroi, les saints et les croisés du Pont Charles s'avèrent en revanche incapables d'esquisser un tel geste de compassion et de consolation. L'épreuve du réel brise la promesse du monument. Ce bref poème, dont le titre peut se traduire par « Il n'y a pas de fuite », arase le sujet à l'état d'un aveugle solitaire tâtonnant à travers sa nuit existentielle. « Sans issue » vibre d'un désespoir ardent dont on tait la cause mais dont on donne à voir les effets à travers une pantomime frénétique : vains agenouillements, multiplication presque mécanique de prières demeurant

¹ Tadeusz Różewicz, « Jest taki Pomnik », *Szara strefa*, op. cit., p. 33-35. Traduction anglaise : Ryszard J. Reisner, *Ars Interpres*, n°5, op. cit.

² Vladimír Holan, « Není úniku », [Trialog, 1964], *Spisi svasek*, t. III, 2000, p. 63. Traduction française dans Angelo Maria Ripellino, *Praga Magica*, op. cit., p. 389-390. Nous avons modifié le premier vers.

³ Yannis Ritsos, « Προοπτική », *Μαρτυρίες (Σειρά πρώτη)*, *Poimata*, op. cit., p. 190. Traduction française : « Perspective », *Témoignages* [1957-1963], dans *La Sonate au claire de lune*, op. cit., p. 105. Voir *supra*, p. 259.

inefficaces, démarche trébuchante de celui qui est peut-être un ivrogne. La suspension du dernier vers ne fait qu'accroître pour le lecteur l'impression d'énigme. Un tel désespoir en vient à résumer toutes les causes de souffrances pouvant s'abattre sur l'homme.

Du poème d'Akhmatova à celui de Holan, se dessine alors l'oscillation entre une souffrance collective et une souffrance individuelle qui caractérise la nébuleuse du désarroi. Au sein de cette nébuleuse, il est difficile de distinguer strictement entre le malheur du monde et le malheur du moi. Le second s'accroît du premier. Les poèmes entrelacent toutes les souffrances. La détresse du sujet s'aggrave encore de la découverte de l'impuissance du monument, dans des poèmes qui forment alors un essaim d'*expériences*. Akhmatova confie la parole à un chœur collectif, celui de toute la ville, qui s'adresse directement à la statue. Holan en revanche fait apparaître l'angoisse et le désespoir d'un sujet singulier, auquel le locuteur du poème parle à la deuxième personne. Dans les deux cas, le tutoiement était une compassion – envers la statue ou bien envers le regardeur – érigée en valeur éthique et poétique.

Le motif des funérailles de la statue, qui, chez Akhmatova, enferme celle-ci dans la « terre fraîche du jardin », entre en résonance avec celui du cul-de-sac, dont, chez Holan, le sujet ne parvient à s'extirper, et à l'élaboration duquel les statues du pont participent. Dans la nébuleuse du désarroi, l'exploration de la faiblesse du monument s'accompagne de l'invention de nouveaux motifs du retrait hors du monde. Il s'agit de figures de l'enfermement et de l'isolement : le monument est emprisonné sur son piédestal (Khlebnikov et Maïakovski) ou captif d'une bulle de poisson (Robert Lowell). Au cul-de-sac de Holan enfermant le regardeur dans une répétition infinie correspondent le monument-coquille vide chez Neruda et une peinture du monde en proie à la répétition absurde chez Sandburg. Enfin, ce retrait du monument hors du monde se redouble d'un silence et d'une surdité, d'une incapacité à exaucer la prière (Zbigniew Herbert et Neruda), laissant l'homme s'épuiser dans des implorations vaines. Tous ces motifs convergent vers l'impossibilité radicale que montre le monument à rencontrer le regardeur chez Wallace Stevens.

Les voix douloureuses de locuteurs parlant en leur nom propre émergent à la première personne du singulier chez Sandburg, Lowell, Neruda et Herbert. Wallace Stevens pousse plus loin encore dans cette direction. Il ne confie pas la parole à un « je » lyrique, à un locuteur abstrait qui serait à la fois le poète et le lecteur. Il incarne le désarroi avec la figure d'une vieille femme misérable, personnage de souffrance distinct de la voix énonçant le poème. De telles voix en revanche sont absentes des poèmes de Khlebnikov et Maïakovski. Ces poèmes se parlent d'eux-mêmes et font l'économie du sujet locuteur ou regardeur souffrant. Ils empruntent à la place la voie narrative pour inventer le récit de la faiblesse paradoxale du monument. S'il y a bien désarroi en ces textes, il est à rechercher du côté du monument lui-même, doté d'affectivité. Ces poèmes occupent en cela une place à part au sein de la constellation

A. Défection patriotique : les monuments désarmés de Khlebnikov et Maïakovski

En temps de détresse patriotique, dans des circonstances où la Russie est en guerre, deux poèmes russes transforment les monuments les plus puissants en images de faiblesse. Il s'agit de « Monument » (« Памятник ») de Khlebnikov (1909) et de « Dernier Conte de Pétersbourg » (« Последняя петербургская сказка ») de Maïakovski (1916). Voici les monuments incapables de défendre la patrie contre les Japonais en 1905 ou contre les Allemands durant la Première Guerre mondiale. De tels poèmes capturent le moment là où son caractère dérisoire et vain se révèle. Ils accomplissent un retournement pour que l'objet de la plus grande puissance devienne soudain celui de la représentation de la faiblesse et la fragilité. Leur étude ne peut être déliée puisque le second a délibérément répondu au premier¹.

En 1909, dans un long poème grotesque, Velimir Khlebnikov, raconte à sa manière la guerre russo-japonaise de 1905 qui se solda par une défaite très humiliante pour la Russie. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre dans le contexte russe, le héros qui part au combat n'est plus le *Pierre le Grand* de Falconet, mais un autre cavalier (« всадник »), célèbre pour sa laideur, l'*Alexandre III* de Paolo Troubetzkoy (fig.3). Conformément à sa mission, le monument répond à la détresse de sa patrie :

Но в этот миг сорвался, как ядро,
Стоявший ка берегу пустынном всадник.
И вот худое как ведро
Пошел ко дну морей посадник.
И русским выпал чести жребий
На дно морское шли японцы.
«Иди, иди» звал голос рыбий.

[...] И всадник, кверху взмыл, исчез
Его прочерчен путь к закату
Когда текло, струясь, с небес
На море вечернее злато

Mais à ce moment s'est propulsé comme un boulet de canon
le cavalier qui se tenait sur la rive déserte.
Et voilà que, troué comme une vieille écumoire,
Le bateau s'est planté dans le fond des mers.
Et voilà que le Destin avait réservé l'honneur comme sort
Et les Japonais partaient au fond marin. [aux Russes,
« Vas-y, vas-y » leur lançait la voix des poissons.

[...] Et le cavalier s'est envolé vers le haut, a disparu.
On lui a tracé son chemin vers l'aube
Alors que coulait, ruisselant, des cieux
Vers la mer, l'or du soir²

Alexandre III (1845-1894), père de Nicolas II, fut l'avant-dernier tsar de l'Empire Russe. Le monument à sa gloire fut inauguré le 23 mai 1909, place Snamenskaïa, devant la gare Nicolas,

¹ Nicolas Khardjiev et Vladimir Trenine signalent la proximité des deux poèmes dans « Maïakovski et Khlebnikov », Nicolas Khardjiev et Vladimir Trenine, *La Culture poétique de Maïakovski*, trad. Gérard Conio et Larissa Yakouпова, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 180.

² Velimir Khlebnikov, « Памятник » [1909], *Sobranie sočinenij*, t. I, éd. Rudolf Duganov, Moscou, IMLI RAN, Nasledie, 2000, p. 216-218. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G. Ce même monument se retrouve, sous la forme d'un « géant cuirassier » (« Великан – кирасир ») régnant sur les ruines dans les derniers vers de l'« Ode à Tsarskoe Selo, Les années 1900 » d'Anna Akhmatova, datée du 3 août 1961 (« Царскосельская ода, девятисотые годы »). Pour une traduction et un commentaire, voir l'article de Tatiana Victoroff, « "Le retour possible à la condition de Lumière" : dialogue entre Yves Bonnefoy et Anna Akhmatova autour de l'œuvre de Chagall », dans Michèle Finck et Patrick Werly (éd.), *Yves Bonnefoy : poésie et dialogue*, textes réunis à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire d'Yves Bonnefoy, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1993, p. 371-392.

devenue depuis la Gare de Moscou¹ (fig.4). Le poème déconcertant de Khlebnikov se saisit donc d'une effigie récente, qui n'existait pas même au moment des combats. L'ouvrage de l'historien Richard Wortman, *Scenarios of Power, Myths and Ceremony in Russian Monarchy*² éclaire la signification de ce bronze équestre. Il semble que Troubetzkoy ait été chargé d'inventer un monument spécifiquement russe dans le but de célébrer un monarque pleinement slave. Selon Wortman, il s'agissait de russifier un médium qui jusqu'alors avait constitué un idiome occidental. Il fallait donc oublier le *Pierre le Grand* de Falconet – représentation d'un tsar ayant voulu « ouvrir une fenêtre sur l'Europe », effigie dûment façonnée par un sculpteur français nourri de la philosophie des lumières. Troubetzkoy semble donc avoir délibérément inversé chaque détail du monument de Falconet, et Valéry Brioussov dans son poème de 1913 « Trois idoles » souligne le contraste séparant les effigies de ces différents cavaliers :

Третий, на коне тяжелоступном,
В землю втиснувшем упор копыт,
В полусне, волненью недоступном,
Недвижимо, сжав узду, стоит.

Le troisième [Alexandre III], sur un destrier au pas pesant,
Ayant glissé avec peine dans la terre la pression de ses sabots,
En demi-rêve, inatteignable au souci,
Immobile se tient, serrant les rennes.

[...] Иступленно скачет Всадник Медный;
Непоспешно едет конь другой;
И сурово, с мощностью наследной,
Третий конник стынет над толпой.

[...] Frénétiquement galope le Cavalier d'Airain ;
Sans précipitation va l'autre cheval [Nicolas I^{er}] ;
Et sévèrement, nimbé de sa puissance héréditaire,
Le troisième chevalier se refroidit au dessus de la foule³.

Le tsar était dorénavant revêtu d'un uniforme militaire national, et non plus d'une toge drapée à la romaine. Au miracle d'équilibre du destrier cabré défiant la pesanteur, Troubetzkoy opposa un cheval lourd, planté sur ses quatre jambes, et baissant obstinément la tête. La longue queue gracieuse de la monture de Pierre le Grand devint, chez Alexandre III, un court appendice noué, objet des préoccupations et des plaisanteries du peuple. On se demandait en se gaussant si le gouvernement avait voulu faire des économies en lésinant sur le bronze⁴. Les solutions trouvées pour russifier le monument étaient certes originales, mais une fois de plus incompréhensible à leurs regardeurs et le nouveau monument suscita moult controverses⁵. Il fut rapidement affligé de surnoms insultants, comme « la bête » et surtout « le chef de police ». En 1923, une courte description par Victor Chklovski en garde mémoire : « Il y a

¹ En choisissant de dresser le monument d'Alexandre III face à la gare, on honorait l'une des grandes œuvres du tsar : la construction du Transsibérien (dont le point de départ était à Moscou). Les places s'étendant devant les gares constituent souvent des hauts lieux de propagande visuelle – ainsi que le prouve l'exemple de la ville d'Erivan (ou Yerivan) en Arménie.

² Richard Wortman, *Scenarios of Power, Myths and Ceremony in Russian Monarchy*, t. II « From Alexander II to the Abdication of Nicholas II », Princeton NJ, Princeton University Press, 2000, p. 426- 428.

³ Valéry Brioussov, « Три кумира » [1913], *Избранные Сочинения*, t. I, *op. cit.*, p. 362. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G.

⁴ Richard Wortman, *Scenarios of Power*, *op. cit.*, p. 428.

⁵ Les réactions que recense Wortman sont très intéressantes. D'aucuns associent le cheval à un goret. À l'exception de Vassili Rozanov qui vit dans cette effigie un hommage au peuple russe et à l'autocratie, la plupart des conservateurs trouvèrent le monument affligeant. Les libéraux et les radicaux, tels le peintre Ilya Répine, décidèrent au contraire d'y lire une caricature volontaire du régime tsariste. Pour le dessinateur Alexandre Benois, il s'agit là d'un « monstre réactionnaire en uniforme ».

près de la gare Nicolas une pierre tombale... Un cheval d'argile s'y trouve debout, les jambes écartées, debout sous le derrière d'argile d'un gendarme d'argile. Et tous deux en bronze¹. » L'argile se fait ici matière où l'on façonne des formes grossières et maladroitement.

C'est donc avant tout le ridicule de cette effigie qui semble avoir inspiré le caractère volontairement grotesque des vers de Khlebnikov. La majorité du poème est consacré à l'évocation du combat opposant les barques des Japonais à celles des Russes, sur fond de ballet marin où évoluent baleines, otaries et autres cormorans :

Киты отдаленно пищали	Les baleines couinaient au lointain
И пролетали летучие рыбы.	Et volaient les poissons volants.
Они походили на старушек,	Ils ressemblaient aux vieilles dames
Завязанных глухим платком	auxquelles des foulards noués bouchent les oreilles

L'aspect le plus déconcertant de ce texte réside cependant dans le fait que Khlebnikov inversait les faits historiques, et qu'il commence par donner la victoire à la Russie. Une défaite infiltre pourtant de manière oblique l'étrange fin du poème où les hommes condamnent le monument surpuissant au lieu de glorifier son exploit.

По прежнему блистал как зеркало валун В себе отразив и страхование от кражи И взоры неги серебряные лун. Но памятник был пуст На нем в тот миг стоял никто. И голос вещей вылетел из уст: Здесь дело с нечистью свито! Когда из облаков вдруг тяжело пал, Копытами ударив звонко в камень, Тот кто в могиле синей закопал Того, грозившего руками. И ропот объял негодующе народ И памятник вели в участок Но он не раскрыл свой гордый рот И в лике скачущего застыл И отираясь жирно, в зале Ему в участке предписали На площадь оную вернуться [дела, И пребывать на ней и впредь без гривы, От конного отобрали медежа расписку, Отмеченную такой-то частью, [куцо. И конь по прежнему склоняет низко Главу, зияющую пастью. По прежнему вздымает медь Памятник зеркальный и блестящий Ружье не перестает в руках иметь Толпа беседует игриво Взором слабеющим взирает часовой на них	De nouveau comme un miroir brillait le boulet de roche, renvoyant tantôt le reflet d'une assurance contre le cambriolage tantôt celui des regards de tendresse des lunes argentées. Mais le piédestal était vide Personne à ce moment ne se tenait dessus. Et une bouche a fait entendre une voix prophétique : « Ce sont les mains d'un démon qui ont tortillé cette affaire ! » Quand soudain, il est tombé lourdement des nuages, Et de ses sabots, il a frappé, fait résonner la pierre, Celui qui avait enterré dans le bleu tombeau L'ennemi aux mains menaçantes. Et un balbutiement indigné a enveloppé le peuple Et le monument a été amené à la station de police Mais il n'a pas ouvert sa bouche fière, Et s'est figé, en une image de chevauchant. Et dans la préfecture, ces gros lards, Essuyant leur sueur, lui ont ordonné De revenir à la place sus-mentionnée Et dorénavant d'y demeurer, sans crinière, ni occupation, On lui a fait signer un document du Medej, [ni queue. portant le tampon de telle ou telle division, Et le cheval comme avant, penche très bas la tête, bouche ouverte. Comme avant, l'airain se soulève En un monument miroitant et brillant ; [...] La foule bavarde, espiègle, La sentinelle contemple la foule d'un œil de plus en plus [faible
И кто-нибудь подсмеиваясь над гривой, Советует позвать портных. И пленному на площади вновь тесно Толпа шевелится как зверя мех, [и узко. Беседуют по французски Раздается острый смех.	Et quelqu'un, en se moquant de la crinière, Suggère d'appeler à la rescousse les couturières. Et, au tsar captif, la place paraît de nouveau étroite et serrée, La foule remue comme la fourrure d'une bête, On bavarde en français, On entend un rire aiguisé.

¹ Victor Chklovski, *La Marche du cheval*, trad. Michel Pétris, Paris, Champ libre, 1973, p. 177.

Celui qui était surnommé « Le chef de la police » est emmené au commissariat. Loin d'être honoré, le monument subit dans la scène finale une longue humiliation publique. Bien pis, sa prouesse héroïque est dorénavant incomprise et refusée par les hommes. Le sauvetage de la patrie par *Alexandre III* est interprété comme l'œuvre d'un esprit diabolique. Ce sauvetage devient alors une forme de débâcle. Ériger un monument avait pu consister au XIX^e siècle à faire d'une défaite une victoire et une apothéose¹. Dorénavant, les hommes transforment même la victoire en défaite, ainsi que l'énonce sans équivoque le motif final de la captivité du monument dans sa prison d'immobilité. Le poème de Khlebnikov invente la figure paradoxale d'un monument faible alors même que ce dernier avait conservé toute sa puissance, qu'il ne s'était pas dévoyé, et qu'il était resté fidèle à la mission lui commandant de protéger sa patrie. Lorsqu'il met en faiblesse le bronze triomphant, Khlebnikov révèle une fragilité inhérente au monument, par delà toute victoire ou défaite.

La lecture du poème de Khlebnikov mène à scruter un autre texte du désarroi patriotique, plus poignant, écrit indubitablement dans son sillage : « Dernier Conte de Pétersbourg » de Maïakovski (1916). Maïakovski, qui accorde une attention particulière aux effigies des chefs de guerre², s'empare des monuments pour leurs fonctions anthropologiques, en tant que fondements sur lesquels s'édifie une société³. « Dernier Conte de Pétersbourg » met en crise le monument en passant par l'« enfantillage ». L'inspiration volontairement infantile de ce texte surprend dans le contexte terrible de la Première Guerre mondiale. Au regard de la brutalité attendue, cet enfantillage se fait soudain subversif. Le poème prend l'apparence du mineur et redonne légèreté à l'objet grandiloquent, pompeux et plein de gravité. Maïakovski, souvent comparé à un « tremblement de terre⁴ » ou réduit à la figure d'un « démolisseur de choses tendres⁵ », à la grande indignation de Pablo Neruda, laisse à son tour poindre un chant d'une douceur telle qu'à la première lecture de son poème, la guerre en paraît absente :

Последняя петербургская сказка

Стоит император Петр Великий,
думает:
« Запирую на просторе я ! » —
а рядом
под пьяные клики
строится гостиница « Астория ».

Le Dernier Conte fantastique de Peterbourg

L'empereur Pierre le grand est là sur son cheval
et pense :
- « Je vais festoyer tout à mon aise ! »
À côté
dans un bruit de voix avinées
on construit l'hôtel « Astoria ».

¹ Voir *supra* dans notre chapitre I les analyses des vers de Thomas Bailey Aldrich, « An Ode on the Unveiling of the Shaw Memorial on Boston Common » (1897).

² Voir notamment « Война объявлена » (« La Guerre est déclarée », 1914) et surtout « Чугунные штаны » (« Pantalon de fonte », 1927) qui envisage le monument équestre du général polonais Poniatowski (1763-1813) dans le contexte de relations agressives entre l'URSS et la Pologne.

³ Citons de manière non exhaustive « Aux ouvriers de Koursk qui ont extrait le premier minerai. Monument provisoire réalisé par Vladimir Maïakovski » (1923), « Jubilaire » (1924), et « À pleine voix » (1930).

⁴ Elsa Triolet, « Souvenirs », préface à Vladimir Maïakovski, *Vers et proses, op. cit.*, p. 20.

⁵ Pablo Neruda, *Elegía* [1971-1972], *op. cit.*, p. 764. Traduction française : *La Rose détachée, op. cit.*, p. 233. Cet autre poème des monuments répond en partie à « Dernier Conte de Pétersbourg », voir *infra* p. 646-653.

Сияет гостиница,
за обедом обед она
дает.
Завистью с гранита снят,
слез император.
Трое медных
слазят тихо,
чтоб не спугнуть Сенат.

Прохожие стремились войти и выйти.
Швейцар в поклоне не уменьшил рост.
Кто-то
рассеянный

бросил:
« Извините» ,
наступив нечаянно на змеин хвост.

Император,
лошадь и змей
неловко
по карточке
спросили гренадин.
Шума язык не смолк, немея.
Из пивших и евших не обернулся ни один.

И только
когда
над пачкой соломинок
в коне заговорила привычка древняя,
толпа сорвалась, криком сломана:
— Жует!
Не знает, зачем они.
Деревня!

Стыдом овихрены шаги коня.
Выбелена грива от уличного газа.
Обратно
по Набережной
гонит гиканье
последнюю из петербургских сказок.

И вновь император
стоит без скипетра.
Змей.
Унынье у лошади на морде.
И никто не поймет тоски Петра —
узника,
закованного в собственном городе.
1916

L'hôtel rayonne.
On sert repas
après repas.
Soulevé par l'envie de son bloc de granit
l'empereur en descend.
Les trois figures de bronze
descendent
sans bruit
pour ne pas effrayer le Sénat.

Les passants ne font qu'entrer et sortir.
Le suisse en saluant garde toute sa taille.
Quelqu'un,
un distrait,

lâche
un « Pardon ! »
après avoir sans le vouloir marché sur la queue du serpent.

L'empereur
le cheval et le serpent,
un peu mal à l'aise,
d'après la carte
commandent une grenadine.
Le bruit des langues n'a pas baissé d'un ton.
Pas un de ceux qui mangeaient et buvaient ne s'est retourné.

C'est seulement
quand
devant le paquet de pailles
une antique habitude s'est réveillée dans le cheval
que la foule a craqué, brisée par un cri :
- « Mais il la mange !
Il ne sait pas à quoi ça sert.
Ces paysans ! »

Les pas du cheval baignent dans la honte,
sa crinière blanchie par le gaz d'éclairage,
le long du quai
s'en retourne au galop
la dernière histoire fantastique de Peterbourg.

Et de nouveau l'empereur
est là sans sceptre.
Il y a le serpent.
Le mufle du cheval a un air affligé.
Et personne ne comprend la tristesse de Pierre,
prisonnier
enchaîné dans sa propre ville.
1916¹

Ce texte de l'humour et l'incongru, qui s'appuie sur un animisme juvénile, attribue au monument une timidité, une candeur presque puérides. Pour placer en position de fragilité l'image de la force, il fait un enfant du terrible Cavalier de bronze, comme l'indique le détail

¹ Vladimir Maïakovski, « Последняя петербургская сказка », « Le Dernier Conte fantastique de Peterbourg » [1916], *Vers*, 1912-1930, *op. cit.*, p. 294-299. Claude Frioux préfère « Peterbourg » à « Pétersbourg ». Nous choisissons pour notre part de traduire le titre du poème par « Dernier Conte de Pétersbourg ».

de la grenadine. L'« Enfantin » s'érige ici en catégorie et y devient une disposition au monde. Le monument s'oppose aux adultes désenchantés, bardés de certitude, trop affairés à boire et manger pour remarquer ce qui les entoure. C'est au contraire en tant qu'il relève de l'« Enfantin », et que pour lui tout est neuf, que le monument se trouve dépositaire de l'attention portée au monde¹.

Dans l'énorme poème pacifiste *Война и мир*, (*La Guerre et le monde*, 1916), où Maïakovski entonne résolument le chant dur d'une guerre insoutenable, il déclare :

всеми пиками истыканная грудь,	chacune de mes strophes
всеми газами свороченное лицо,	est une poitrine traversée par toutes les piques ;
всеми артиллериями громимая цитадель головы —	un visage tordu par tous les gaz,
каждое мое четверостишие.	la citadelle d'une tête bombardée par toutes les [artilleries ² .

Le poète retourne directement contre lui-même la souffrance générale. Maïakovski transforme chacun de ses « quatrains » en corps à supplicier, tombant victime des combats. L'horreur jaillit de la disproportion entre une chair poétique infiniment vulnérable, et la totalité exhaustive des moyens de destruction se déchaînant contre elle, comme le souligne la reprise en anaphore de « всеми » (« toutes les piques », « tous les gaz », « toutes les artilleries »). Or si chaque strophe se fait poitrine percée de piques, cela signifie que tous les textes de cette période – jusqu'aux chants de la douceur et aux plus petits enfantillages – sont bien à déchiffrer comme des « poèmes dans la guerre³ ». C'est donc ainsi qu'il faudrait lire « Dernier Conte de Pétersbourg » de Maïakovski, où la guerre a pourtant cessé d'être explicitement nommée.

Ce poème laisse libres ses lecteurs dans leur interprétation, sans les contraindre, ni même prétendre les guider. Tout demeure tacite. Le grand slavisant italien, Ettore Lo Gatto s'indigne de ce que Maïakovski laisse « inexplicquée, et peut-être inexplicable la conclusion symbolique de sa *Dernière Fable pétersbourgeoise*⁴ ». Il revient donc au lecteur de prendre des risques exégétiques. L'hypothèse avancée est alors que même si le poème de Maïakovski ne nomme jamais la guerre, on peut bel et bien interpréter ce texte comme un poème de la *guerre élidée*. Le Russe nous montre la transformation d'un monde ébranlé de fond en comble tout en gardant secrète la cause de cette transformation. Seule peut-être la tension entre la date qui achève le poème, 1916, et le titre « dernier conte de Pétersbourg » divulgue ce secret. En 1914, à la déclaration de guerre par l'Allemagne, la ville avait changé de nom. Saint-

¹ Sur cette capacité du regard propre à l'enfance, voir Pierre Péju, *Enfance obscure*, Gallimard, 2011, p. 52-54. Péju fait alors de l'« Enfantin » une catégorie à part entière. De manière exactement contemporaine à Maïakovski, et sans en connaître le poème, l'Américain Carl Sandburg élabore lui aussi des monuments enfantins pris dans une guerre que nul autre ne remarque. Voir *supra*, chapitre III, les analyses de « Bronzes ».

² Vladimir Maïakovski, « La Guerre et le monde », *Poèmes, op. cit.*, p. 178-179.

³ Sur la distinction apportée entre « poètes de guerre » et « poètes dans la guerre », voir Xavier Hanotte, « Poètes de guerre ou poète dans la guerre ? Pour lever une ambiguïté... » dans Joëlle Prunghaud (dir.), *Écritures de la Grande Guerre*, Paris, SFLGC, Lucie édition, « Poétiques comparatistes », 2014, p. 50-51. Puisque à en croire Xavier Hanotte, le « poète dans la guerre » fait une œuvre qui dépasse cette seule circonstance, débordant « le cercle étroit de son époque », et parle au lecteur de toutes les guerres, nous parlerons donc de « poèmes dans la guerre » en ce qui concerne les textes de Sandburg et Maïakovski.

⁴ Ettore Lo Gatto, *Le Mythe de Saint-Pétersbourg, op. cit.*, p. 286.

Pétersbourg, aux consonances germaniques a été biffé et remplacé par « Petrograd » aux accents slaves. Il ne pourra plus jamais y avoir de conte de Pétersbourg, puisque cette ville n'existe plus¹. La guerre est alors, selon une première définition très minimale, ce qui abolit irrémédiablement le monde ancien, et qui propulse dans un monde nouveau, demeurant pour le moment innommé.

Cette éliision de la guerre se fait soudain évidente lorsque l'on rapproche « Dernier Conte de Pétersbourg » du poème de Velimir Khlebnikov. La fin du poème de Maïakovski emprunte explicitement à celle de « Monument » les quolibets d'une foule frivole, la crinière piteuse du cheval, et le sentiment de captivité d'un monument incompris, lequel n'est caractérisé que par ce qui lui manque (il n'a ni sceptre, ni queue, ni crinière, ni occupation). Maïakovski n'a rien conservé en revanche du début, c'est-à-dire du récit du conflit contre l'ennemi. Prolongeant l'élan de Khlebnikov, Maïakovski a supprimé la vaillance du monument au combat pour ne garder que sa défaite et ses affects : le désarroi, la honte qui le pousse à fuir, l'humiliation, l'impuissance provoquée par le fait d'être enchaîné dans sa ville, prisonnier d'un destin non maîtrisé, imposé de l'extérieur. Ces postures du sujet ne sont pas sans rappeler celles que Jean Kaempfer relève dans *Poétique du récit de guerre*. Ce dernier insiste notamment sur la présence de la honte chez Drieu la Rochelle, et il cite Jünger qui dans *Orages d'acier* donne à l'homme dans la guerre la position du prisonnier attaché au poteau de torture². La guerre dans « Dernier conte de Pétersbourg » doit donc dorénavant se déduire de ces seuls affects – honte d'être au monde, impuissance et surtout désarroi, comme si commençait de s'élaborer ici la définition radicale du début de *Voyage au bout de la nuit* : « La guerre, en somme, c'était tout ce qu'on ne comprenait pas³. »

Or cette peur et cette honte sont aussi précisément les affects caractérisant l'Enfantin⁴. Les monuments sont plongés dans l'« état d'enfance » tel que Jean-François Lyotard s'attache à le définir : non pas un âge de la vie, époque antérieure aux autres, mais une incapacité, et même une « misère », se manifestant par intermittence durant toute la vie. L'état d'enfance consiste à se trouver absolument démuné face à ce qui arrive, à en être débordé, et excédé, et à faire l'épreuve de l'événement comme cela qui ne peut être ni

¹ À ce sujet voir le poème « Петроград » (« Petrograd », 14 décembre 1914) de Zinaïde Hippus, qui se désespère de cette transformation.

² Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Corti, 1998, p. 218. Pour la honte, voir *Ibidem*. Le prologue de *La Guerre et le monde* de Maïakovski commence par les mots suivants « Vous êtes bien vous. Les morts ne connaissent pas la honte » (*op. cit.*, p. 143), confirmant que pour le poète, la honte est l'affect essentiel de l'homme dans la guerre.

³ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 22, cité par Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ Pierre Péju, *Enfance obscure*, *op. cit.* p. 20 : « L'Enfantin n'est jamais séparable d'une menace, de l'expérience originelle d'une peur, d'une honte » – auxquelles l'auteur adjoint aussi, il est vrai, l'expérience de l'« enchantement ».

nommé, ni identifié¹. L'Enfantin c'est alors le sentiment de la catastrophe inexplicable, puisqu'aucune certitude ni explication n'ont été préalablement élaborées face aux choses.

Convoquer la figure du monument, et en faire un enfant plongé dans le désarroi permet d'énoncer l'abolition de l'ancien monde. Il s'agit chez Maïakovski d'une rupture complète avec le passé. Le monument est devenu incapable d'accomplir sa mission consistant à lier ensemble les époques et à maintenir entre elles une continuité. Par l'ouverture (boire de la grenadine et se l'incorporer), *Pierre le Grand* cherche à gagner un corps. Il veut conquérir l'organe de l'actuel et du réel, s'intégrant au présent, et formant un « lieu de passage », un « trait d'union » entre lui et ce qui l'entoure, pour reprendre les termes de Bergson². Il ne parvient pourtant pas à inscrire ce corps dans le présent et il se voit cantonné dans une insularité radicale sans qu'il n'y ait jamais plus d'actualisation possible. Dorénavant, le monument est emprisonné dans un passé auquel il ne peut échapper, comme l'indiquent notamment la formule de la répétition, « de nouveau » (« вновь »), dans les derniers vers et, plus généralement, l'impossibilité pour le cheval de renoncer à l'habitude de manger de la paille. Rien ne pourra jamais joindre l'ancien monde au monde nouveau qui vient d'émerger.

Pour rendre compte du bouleversement total de son monde, le poète russe accomplit alors deux renversements. Le premier consiste bien sûr à priver le monument du rôle qui a été le sien durant des siècles, c'est-à-dire protéger le peuple quand il est démuné, le guider en temps de guerre et mener le combat. Maïakovski est très conscient de cette tradition séculaire, conservée vive par la littérature, ainsi que le prouvent non seulement sa réécriture du texte de Khlebnikov mais aussi son terrible poème de 1914 « La Guerre est déclarée ». Dans ce texte, il écrivait : « Les généraux de bronze sur leurs socles à facettes / priaient “Brisez nos chaînes et nous irons !” » (« Бронзовые генералы на граненом цоколе / молили: “Раскуйте, и мы поедим !”³ »).

Par le titre de son poème – « Dernier conte pétersbourgeois » – Maïakovski s'inscrit dans une lignée inaugurée par Pouchkine avec *Le Cavalier de bronze, histoire pétersbourgeoise*. Maïakovski le proclame haut et fort, il entend clore cette série. Le second renversement opéré par l'auteur consiste donc à agir sur l'héritage russe spécifique et à transformer la matière imaginaire de la ville, élaborée par Pouchkine et par les auteurs de la constellation pétersbourgeoise. Pierre le Grand, accompagné de son cheval et de son serpent a incarné le terrible. Sans relâche, la poésie de l'Âge d'argent fait du tsar maléfique le coupable

¹ Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Galilée, 1991, p. 9. Dans sa présentation, intitulée « *Infans* », Lyotard évoque la « piste d'une misère », ce « quelque chose en souffrance », qui « porte des noms d'éliasion » : « Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours [...]. [E]lle loge chez l'adulte. »

² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *Œuvres*, Édition du Centenaire, Presses Universitaires de France, 1991, p. 153 et p. 168-169.

³ Vladimir Maïakovski, *Vers, 1912-1930*, *op. cit.*, p. 135-136. Elsa Triolet précise que ce poème fut lu publiquement par Maïakovski le 21 juillet 1914, lors d'un meeting, près du monument au général Skobelev, à Moscou. (Vladimir Maïakovski, *Vers et proses*, *op. cit.*, p. 107). Non seulement le poème récupère-t-il l'héritage des conflits précédents pour le mettre au service du combat actuel, mais il se trouve donc *de facto* associé à un monument précis, effigie particulièrement belliqueuse à laquelle il semble donner voix.

du massacre du « Dimanche rouge » de janvier 1905¹, jusqu'à voir dans le monument équestre un Cavalier de l'Apocalypse. Or, dans *La Guerre et le monde* Maïakovski s'écriait :

<p>Куда легендам о бойнях Цезарей перед билью, которая теперь была! Как на детском лице заря, нежна ей самая чудовищная гипербола.</p>	<p>Que sont les légendaires boucheries des Césars face à cette chose réelle qui s'est produite maintenant ! Pour elle la plus monstrueuse hyperbole est aussi tendre que l'aube sur un visage d'enfant².</p>
--	---

Le Dernier Conte de Pétersbourg accomplit littéralement ces vers. Le monde est devenu si effrayant qu'à son contact, le terrible de naguère – le monument maléfique – a pris un doux visage d'enfant timide, effrayé par la haute taille du Suisse gardant l'hôtel Astoria. Il est devenu un gentil gourmand, non plus un buveur de sang mais un buveur de grenadine. Comme l'indique son titre, ce poème constitue bien alors la *toute dernière* variation sur le mythe pouchkinien car le monde a changé si radicalement que plus jamais il ne pourra être dit selon les formules d'horreur élaborées durant un siècle. Le poème souligne le nécessaire abandon par la littérature d'un monde aboli, tout en n'annonçant pas encore quelle autre littérature pourrait surgir à la place, d'où l'immense désarroi qui imprègne ces lignes.

Le coup d'éclat de Maïakovski consiste à laisser insensible la ville devant la mise en mouvement du *Pierre le Grand*. Traditionnellement, l'animation du monument exprimait la force vive de celui-ci. Elle manifestait la merveille, sidérait ses témoins et semait la panique. Désormais le monument animé provoque la même indifférence que la pierre inerte et érodée, ou que le métal désagrégé. En ce monde désenchanté, le miracle se produit en vain. Il est devenu analogue au quelconque. Là encore, la puissance efficace laisse sourdre la faiblesse. Avec une audace inégalée, Maïakovski fait donc du monument un nouvel Eugène. Il inverse radicalement le rapport entretenu par le monument avec ce qui l'entoure. Comme Eugène, Pierre devient donc vulnérable et inadéquat à un monde qui le met en péril et le force à fuir. Dans le poème de Pouchkine, l'ouïe jouait le rôle de l'organe de la peur. En 1916, cette situation s'inverse. C'est le monde qui fait retentir un bruit infernal, tandis que les monuments sont voués au silence. Pierre se déplace désormais sans faire de bruit et palpe de son ouïe inquiète les clameurs de la ville qui le poursuit de ses huées. Là encore, le mutisme et l'incapacité de riposter au monde et à ses outrages ancrent les monuments dans l'état d'enfance au sens où l'entend Lyotard³. Dans *Le Cavalier de bronze*, Eugène était immobilisé sur un lion de marbre par l'eau de la Néva. Il était littéralement « cloué » ou « forgé » à la pierre (« прикован»). L'origine du motif de l'emprisonnement sur le piédestal est donc à rechercher non seulement chez Khlebnikov, mais aussi chez Pouchkine :

¹ Voir notamment les poèmes de Viatcheslav Ivanov (« Медный всадник », « Cavalier d'airain », 1905-1907), de Valéry Brioussov (« К медному всаднику », « Au Cavalier d'airain », 1906) et de Zinaïde Hippus (« Петербург », « Pétersbourg », 1909).

² Vladimir Maïakovski, « La Guerre et le monde », *op. cit.*, p. 160-161.

³ Ce dernier définit l'enfance comme ce qui ne se parle pas, voué au silence, exclut du langage qui acte de maîtrise et de réappropriation du sens. Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, *op. cit.*, p. 9.

И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!

Il était comme ensorcelé,
comme chevillé à son marbre
et n'en pouvait bouger. Autour : de l'eau,
il ne voyait rien que de l'eau¹.

Chez Maïakovski, Pierre, devenu semblable à Eugène, est fait prisonnier de sa ville, captif du piédestal, « mis aux fers » (« закованного »). Là encore, la figure du retrait et de l'enfermement assigne le monument à l'impuissance. Entre ce *Pierre I^{er}* prisonnier et l'effigie du Colonel Shaw, enfermé dans une bulle de poisson dans le poème « For the Union Dead » du Bostonien Robert Lowell (1960), se tisse une parenté inattendue. Une fois de plus, la poésie de Robert Lowell vibre d'échos secrets avec la littérature russe. L'énorme bas-relief, joyau de Boston, s'avère trop faible pour soutenir une autre promesse extorquée aux monuments. Il ne s'agit plus cette fois de défendre la patrie ou la cité, mais d'édifier la société, c'est-à-dire d'étayer vaillamment son développement. Le monument était chargé de projeter la société vers un avenir meilleur. Deux longs poèmes, l'un de Robert Lowell (1960) et l'autre de Neruda (1967), montrent qu'ils en sont désormais incapables.

B. Injustices sociales et désespoir : les monuments fragiles de Lowell et Neruda

1. *Le Colonel Shaw* et le Mouvement des droits civiques

Le bas-relief de bronze d'Augustus Saint-Gaudens inauguré en 1897 à Boston pour commémorer le Colonel Shaw et le cinquante-quatrième régiment du Massachusetts est infiniment moins célèbre que le monument équestre à Pierre le Grand de Falconet. Dans une moindre mesure, ce bas-relief a néanmoins suscité lui aussi une constellation de poèmes, dont le plus complexe demeure celui de Robert Lowell, « For the Union Dead », rédigé dans le doute durant l'hiver 1958-1959². Ce texte, souvent considéré comme le chef-d'œuvre de Lowell, voire même comme le centre du canon américain au second XX^e siècle, fut publié en anthologie à d'innombrables reprises. Lowell lui-même déclara n'avoir jamais rien écrit de si « composé » (composed³ »). « For the Union Dead » montre le monument de la Guerre de

¹ Alexandre Pouchkine, *Медный всадник*, *op. cit.*, p. 142. Traduction française : *Le Cavalier d'airain*, trad. Louis Martinez, *op. cit.*, p. 189.

² Robert Lowell, « For the Union Dead » [1959], *For the Union Dead* [1964], *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 376-378., trad. C.G. Sur les doutes de Lowell voir notamment la lettre du 9 août 1960 à Stephen Spender, *The Letters of Robert Lowell*, *op. cit.*, p. 369 : « I feared that it lacked the kind of lived history that you and Auden discovered for England in the thirties. Mine has a stern pathetic mystery about it, I think. Somehow, it took months to write and came in a time of drough for me ».

³ Robert Lowell, Lettre du 18 novembre 1960 à Allen Tate, *Ibid.*, p. 473. Lowell se confronte à une tradition gigantesque qui évolue considérablement en l'espace d'un siècle. Son texte fait notamment pendant au beau poème d'Allen Tate, son mentor sudiste « Ode to the Confederate Dead », paru en 1927. Pour une liste complète des sources de Lowell, voir Steven Gould Axelrod, *Robert Lowell : Life and Art*, *op. cit.*, p. 268-269, note 33 et William Doreski, *Robert Lowell's Shifting Colors*, *op. cit.*, p. 242, note 5. Pour un commentaire des sources en question, voir Steven Gould Axelrod, *Robert Lowell*, *op. cit.*, p.162-176. Axelrod consacra aussi tout un article à cette question : « Colonel Shaw in American Poetry : For the Union Dead and its Precursors », *American*

Sécession¹, pris dans les rets d'un chantier de construction, et révélant alors sa vulnérabilité. Lowell mêle la grande histoire à l'anecdotique pour scruter les événements qui lui sont contemporains, et en particulier la lutte des Noirs contre la ségrégation (Civil Rights Movement) ainsi qu'il s'en explique en 1960 dans son préambule à la lecture publique de l'œuvre :

My poem, *The Union Dead*, is about childhood memories, the evisceration of our modern cities, civil rights, nuclear warfare and more particularly, Colonel Shaw and his Negro regiment, the Massachusetts 54th. I brought in personal memories because I wanted to avoid the fixed, brazen tone of the set-piece and official ode.

Mon poème, *Les Morts de l'Union*, concerne les souvenirs d'enfance, l'éviscération de nos grandes villes modernes, les droits civiques, la guerre nucléaire et plus particulièrement, le Colonel Shaw et son régiment noir, le 54^{ème} du Massachusetts. J'ai introduit des souvenirs personnels pour éviter le ton rigide et les prétentions du morceau de concours et de l'ode officielle².

L'une des grandes réussites de « *For the Union Dead* » consiste en un chassé-croisé : à la place d'un « souviens-toi ! », Lowell donne un « je me souviens quand... ». À la place de la commémoration officielle de bronze pesant, il offre à son lecteur des souvenirs personnels. Le locuteur ne fait pas souvenance du noble sacrifice des soldats, mais se rappelle comment il se tenait enfant, devant l'Aquarium de South Boston. Il contre ainsi la tradition historique et redéfinit la poésie commémorative, tout en rappelant que monument et souvenir forment chacun une enclave de passé, l'un étant à l'espace ce que l'autre est à la psyché. Helen Vendler, éminente commentatrice de Lowell, fait l'hypothèse passionnante que l'esthétique des *Life Studies* (et donc de « *For the Union Dead* ») relève d'un « lyrisme freudien », nourri des acquis de la psychanalyse, et tout particulièrement de la méthode des associations libres d'idées appliquée non plus à la thérapie personnelle mais à l'histoire publique³. Le plus ancien souvenir est aussi le plus stable ; les souvenirs plus récents émergent avec difficulté. La technique psychanalytique de la libre association permet de faire jaillir de petites scènes en un montage d'images dont chacune se place sur un plan temporel différent. Le poème forme un voyage à travers les strates mémorielles et l'épaisseur d'un temps en désordre. Robert Lowell met alors en garde ses innombrables exégètes : « le sens n'est jamais rien qu'un fil, qu'un élément pris parmi d'autres dans le flot brut de la composition » (« meaning... is only a strand

Quarterly, n°24, octobre 1972, p. 523-537. Sur Thomas Bailey Aldrich, « An Ode on the Unveiling of the Shaw Memorial on Boston Common », datant du 31 mai 1897, voir *supra*, chapitre I. Sur John Berryman, « Boston Common » datant de 1942, voir *infra*, chapitre VIII.

¹ Rappelons que le terme « Union » dans le titre de Lowell désigne la coalition des États du Nord, fidèles au président Lincoln et adversaire des sudistes (les Confédérés).

² Cité dans une note des éditeurs, Robert Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 1065. Pour ce qui est du terme « Negro », que Lowell emploie, nous avons pris le parti de simplement le traduire par « Noir » dans la prose, pour préserver le caractère neutre que ce mot pouvait revêtir dans les années 1960, ce qui nous semble respecter l'intention même de l'auteur. En revanche, nous le traduisons par « nègre » dans le poème « *For the Unions Dead* », dans la mesure où « Negro » y fait aussi entendre un discours tenu au XIX^e siècle. Par opposition, nous avons décidé de rendre « nigger » par « négro » pour en donner le caractère volontairement injurieux.

³ Helen Vendler, *The Given and the Made*, *op. cit.*, p. 14. Elle corréle cette notion à un procédé qu'elle qualifie de « proustien », selon lequel dans « *For the Union Dead* » le sujet se prend lui-même pour objet (p. 15).

and an element in the brute flow of composition¹ »). On a si souvent répété que Lowell était le dernier grand poète historique américain, le poète de toute une génération², forte est la tentation de chercher désespérément une leçon dans sa poésie, et de vouloir l'unifier derrière un sens unique. Le texte lui-même invite à cette tentative et pourtant s'y dérobe en procédant par glissements, bifurcations et équivoques. Ainsi par exemple, le chef-d'œuvre de bronze est qualifié de « relief », à la fois « bas-relief » commémoratif, certes, mais aussi « soulagement » contre le souvenir de la Guerre Civile. Dans un chapitre consacré à Lowell, Guy Rotella dresse la synthèse des différentes interprétations du poème. Certains commentateurs, tels Vereen Bell, décèlent dans « For the Union Dead » un pessimisme touchant au nihilisme ; d'autres, comme Steven Axelrod, veulent au contraire y lire l'assertion d'un espoir. Comme le rappelle alors Guy Rotella, « For the Union Dead » est un poème « polyphonique », où se superposent de multiples sens irrésolus. Il ne faut pas le lire en le forçant, en le simplifiant ou en en gommant les ambiguïtés, mais en laissant au contraire ces contradictions coexister les unes à côté des autres. Le monument, chez Lowell, *condense* insuffisance, erreur, horreur et grandeur³. Sur chaque mot, ou presque, plane l'opacité.

« For the Union Dead » est un poème public. Lowell en fit la lecture devant une foule enthousiaste en juin 1960, lors du Boston Arts Festival, à quelques dizaines de mètres du bas-relief de Saint-Gaudens. Lowell avait longtemps médité ce texte avant de saisir l'occasion d'une commande officielle, laquelle renforce en apparence l'analogie entre le poème et le monument qu'il décrit⁴. Lowell se retrouve presque dans la même position que ses très fameux prédécesseurs qui prirent la parole en 1897 lors de l'inauguration du monument : William James, frère du romancier Henry James, et Booker T. Washington, ancien esclave ayant fait fortune pour devenir l'une des voix les plus influentes de la communauté noire⁵. En 1960 « For the Union Dead » fut placé à l'ultime page de l'édition *paperback* des *Life Studies* sous le titre de « Colonel Shaw and the Massachusetts' 54th », puis fut publié sous son titre définitif dans *The Atlantic Monthly*. En 1964, il devint le poème-titre du nouveau recueil de Lowell, *For the Union Dead*. Ces choix portent à l'attention du lecteur le rôle phare de ce texte dans l'œuvre lowellienne. Le long poème constitue une charnière dans la poésie de son auteur, amorçant la transition entre l'œuvre des débuts, ancrée à Boston,

¹ Robert Lowell, *Collected Prose*, éd. Robert Giroux, Farrar, Straus et Giroux, 1987, p. 225.

² Marjorie Perloff consacre la première page de son ouvrage 1973 à faire le point sur cette question, *The Poetic art of Robert Lowell*, *op. cit.*, p. IX.

³ Guy Rotella, *Castings*, *op. cit.*, p. 53-54. Selon Rotella, la « condensation » résume certes le fonctionnement de « For the Union Dead » mais constitue la notion clé de toute poésie du monuments, *Ibid.*, p. 79-80.

⁴ La commande fut l'occasion de faire fusionner deux poèmes préalablement écrits, « The Old Aquarium » et « One Gallant Rush: The Death of Colonel Robert Shaw ». Voir Guy Rotella, *Castings*, *op. cit.*, p. 51.

⁵ Tous deux avaient prononcé des discours au Music Hall, devant le Gouverneur du Massachusetts. Les vétérans du 54^{ème} Régiment étaient assis sur l'estrade d'honneur. La correspondance de l'homme du poète Oliver Wendell Holmes, qui se trouvait dans l'assemblée, fournit un compte-rendu détaillé des célébrations. Notons que les deux plus jeunes frères de la famille James (Garth et Robertson) avaient eux-mêmes combattu, l'un dans ce fameux 54^{ème} régiment, l'autre dans le régiment frère, le 55^{ème}, lui aussi constitué de fantassins noirs. Booker T. Washington avait déclaré que, dans le Sud, le monument avait été construit par les Noirs eux-mêmes, que c'était là le vrai monument à Shaw et ses hommes.

et le confessionnalisme, associé à New York. « For the Union Dead » tranche ainsi nettement sur *Lord Weary's Castle* par sa manière d'envisager l'histoire. Dans *Lord Weary's Castle* le mal venait du passé et se propageait au présent. Désormais, pour la première fois chez Lowell, le monument n'incarne plus le mal, mais offre une image de pureté, d'honneur et de rectitude, contrastant avec l'avilissement d'une actualité monstrueuse. Le bas-relief qui célèbre le courage du jeune colonel abolitionniste demeure l'étalon auquel mesurer la dépravation des contemporains, comme chez William Moody dont Lowell s'inspire ouvertement¹. Toutefois, si l'effigie du colonel Shaw a pu constituer au XIX^e siècle un paroxysme d'intensité, cette tension s'est irrémédiablement dénouée, et le bas-relief est dorénavant voué à la fragilité dans des vers bruissant de tristesse.

Dans *Lord Weary's Castle*, l'Histoire était incarnée dans un site géographique, posée au cœur du poème et abordée de front². Dorénavant, le poème a perdu son centre, et il glisse de scène en scène, conférant à chaque saynète une importance égale. Cette absence de centre déconcerte. L'auteur démultiplie l'Histoire, le passé et le présent à travers une constellation de faits et de catastrophes : la guerre de Sécession, la Seconde Guerre mondiale³, le Mouvement des droits civiques, l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima, la menace nucléaire pesant sur l'Amérique en ces temps de guerre froide, la rénovation de l'ancienne Boston et la construction d'un garage sous le Common. Cette plurivocité de l'Histoire est diffractée par les nombreux lieux investis par le poème : South Boston aussi bien que le cœur de la cité, tous les *commons* et les *greens* de Nouvelle Angleterre, la fosse commune de Caroline du Sud (« ditch ») où repose le corps du Colonel Shaw. L'histoire du monde contemporain de Lowell, histoire de l'inquiétude, échappe à la localisation d'un lieu unique et stable. L'Histoire ne peut plus être directement contemplée, ni facilement saisie par le sujet. Elle n'apparaît plus que de manière oblique. Pour l'apercevoir, il faut prêter attention aux détails, aux fragments minuscules et discontinus. Ainsi la menace nucléaire apparaît par le biais d'un slogan publicitaire pour le coffre-fort Mosler Safe, capable de résister même à la bombe atomique⁴. Le poème n'aborde qu'à la sixième strophe le propos annoncé par le titre, le monument de Saint-Gaudens :

A girdle of orange, Puritan-pumpkin colored girders
braces the tingling Statehouse,

Un corset de poutrelles orange couleur citrouilles à la
renforce la Statehouse qui vibre, [puritaine

shaking over the excavations, as it faces Colonel Shaw
and his bell-cheeked Negro infantry
on St. Gaudens' shaking Civil War relief

et tremble au dessus des excavations, face au Colonel Shaw
et à son infanterie de nègres aux joues en cloche
sur le relief tremblotant de la Guerre Civile par St. Gaudens

¹ Sur « Ode in a Time of Hesitation » de William Moody, parue en 1900, voir *supra*, chapitre III.

² Voir Helen Vendler, *The Given and the Made*, *op. cit.*, p. 14.

³ Guy Rotella remarque de plus que la barrière de fils barbelés entourant l'enfer du Common pourrait faire allusion aux camps de concentration, *Castings*, *op. cit.*, p. 60.

⁴ « On Boylston Street, a commercial photograph / shows Hiroshima boiling // over a Mosler Safe, the "Rock of Ages" / that survived the blast ». Ces vers passablement obscurs font référence à une publicité de 1950 pour les coffres-forts Mosler, accompagné d'une légende proclamant : « The Hiroshima Story Comes to Life With a Bang ». Voir à cet égard la note des éditeurs, Robert Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 1066.

La syntaxe est ici symptomatique du style oblique de Lowell : l'enjambement entre les strophes disloque une phrase où le monument n'occupe pas la position de sujet du verbe, mais surgit, à la périphérie, simple complément de lieu. Bien plus, à en croire les différentes affirmations de Lowell, le combat des lycéens de Little Rock, et le Mouvement des droits civiques motivent le poème tout entier¹. Dans une lettre à ses éditeurs de *Village Voice*, Lowell déclara : « Dans mon poème “Les Morts de l'Union”, je déplore la perte du vieil esprit abolitionniste : la manière dont on a traité, et dont on traite, les Noirs en Amérique constitue une terrible injustice, de la plus haute urgence pour moi, aussi bien en tant qu'homme qu'en tant qu'écrivain ». (« In my poem “the Union Dead” I lament the loss of the old Abolitionist spirit: the terrible injustice in the past and in the present, of the American treatment of the Negro is of the greatest urgency to me as a man and as writer² ».) Lowell rétablit la continuité entre le combat du régiment noir luttant pour l'abolitionnisme et le combat des enfants noirs combattant la ségrégation. Il trace dans le poème une diagonale lexicale entre la Guerre de Sécession, plus exactement la Guerre *Civile*, et le Mouvement des droits *civiques*. Cet enjeu crucial n'apparaît cependant que dans des détails minuscules observés de biais.

Pour évoquer l'inégalité entre Blancs et Noirs, le poème propose un parcours autour de la notion de « service », qui se décline en esclavage, en service militaire, et en don offert à la république. Le mot « *servare* », introduit par une maxime latine qui fait office de sous-titre au poème, contraste avec la « servilité » (« sauvage servility ») dont Lowell accuse les voitures à nageoires à l'avant-dernier vers. Dans un monde moderne aliéné, se découvrent toujours de nouvelles formes d'esclavage. Cette maxime latine (« *Omnia relinquit servare rempublicam* », « Pour servir la République, il renonça à toute chose »), gravée dans le ciel de bronze du monument de Saint-Gaudens, constitue la devise de la Société des Cincinnati, fondée par George Washington, et dont les membres descendent des officiers de la Révolution américaine – Shaw était appelé à en faire partie. Or, dans son sous-titre, Lowell corrige le texte du monument, transformant le singulier de « *relinquit* » en pluriel (« *relinquunt* »), indiquant par là que ce n'est pas seulement Shaw qui se sacrifia pour servir le Bien Public, mais l'ensemble des soldats de son régiment. Sans appuyer, par ce pluriel, Lowell suggère que les soldats du 54^{ème} régiment, descendants presque tous d'esclaves, sont aussi nobles que la fine fleur des familles américaines les plus anciennes. Un vers du quinzième quatrain, strophe antépénultième, fait alors directement allusion au mois de septembre 1957, où neuf adolescents noirs avaient tenté de faire leur rentrée au Lycée de Little Rock, dans l'Arkansas, escortés par les troupes fédérales : « les visages épuisés des écoliers noirs se lèvent comme

¹ En 1964, Robert Lowell avait fait paraître *Benito Cereno*, une pièce de théâtre montrant la répression dans le sang d'une mutinerie d'esclaves américains en 1803.

² Robert Lowell, Lettre du 19 Novembre 1964 à ses éditeurs du *Village Voice*, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit. p. 454. Cette lettre proteste violemment contre l'interprétation de *Benito Cereno* par la critique Ruth Hershberger. Celle-ci y entendait le désir de Lowell d'écraser par les armes le Mouvement des droits civiques qui se déroulait alors.

des ballons » (« the drained faces of Negro school-children rise like balloons¹ »). C'est seulement dans ce vers tardif que le poème acquiert sa raison d'être, en faisant implicitement des écoliers les successeurs du jeune colonel et de ses hommes. L'élan de ces jeunes gens courageux, qui semblent s'envoler, s'oppose à la posture passive et avilie du locuteur, accroupi devant son téléviseur (« When I crouch to my television set »). Pourtant, le Colonel Shaw apparaît comme le paradoxal héros de l'échec, qui conduisit ses hommes à la mort alors même qu'il avait choisi la vie (« He rejoices in man's lovely, / peculiar power to choose life and die – »). Une même équivoque touche les écoliers. D'une part Michael Thurston insiste sur le fait que seuls les Noirs possèdent la capacité de respirer dans le poème². Alors que Shaw « suffoque », « William James entendait presque les nègres respirer ». Les ballons-visages sont remplis d'air léger. Et cependant, en contrepartie, les visages des enfants sont épuisés et même taris (« drained »). Les ballons paraissent sur le point d'éclater, le souffle précieux menace de s'éteindre. Le danger est grand à entreprendre la résistance. La nouvelle armée est peut-être elle aussi promise à la défaite et à la mort.

Pour évoquer des destinées d'un peuple encore fragile, Lowell ouvre donc le poème aux incertitudes de l'événement dont on ignore encore l'issue. Il lie l'irrésolution du présent, la fragilité du monument, et le traitement ténu de l'histoire à l'invention consciente d'un nouveau style. Il s'ouvre de ses recherches dans une lettre de 1957 à Randall Jarrell : « Je cherche à assouplir le mètre, comme tu le verras, et à dételer toute la vieille théologie et le symbolisme et la violence *verbale* » (« I've been loosening up the meter, and horsing out all the old theology and symbolism and *verbal* violence³ »).

Dans « For the Union Dead », Lowell ne manifeste certes plus son pessimisme par de longs cris d'angoisse. Il ne combat plus ses ancêtres, comme il faisait dans *Lord Weary's Castle*, mais au contraire il endosse l'héritage de ses prédécesseurs⁴. Ainsi, il s'approprie le discours d'inauguration de William James. Il récupère l'opposition dressée par ce dernier entre le monument de Saint-Gaudens, dédié à un ensemble précis de soldats réels, et les monuments traditionnels, moins puissants car ne représentant jamais que l'idée abstraite du soldat yankee. James écrit : « les monuments du soldat abstrait ont été érigés sur la place de chaque village » (« the abstract soldier's-monuments have been reared on every village

¹ En choisissant de nommer les lycéens par les mots de « school-children », Lowell se souvient du poème de Yeats, « Among the School Children ».

² Michael Thurston, « Robert Lowell's Monumental Vision », *op. cit.*, p. 101.

³ Robert Lowell, Lettre du 11 octobre 1957 à Randall Jarrell, *The Letters of Robert Lowell*, *op. cit.*, p. 295.

⁴ James Russell Lowell, arrière-grand-oncle de Robert Lowell, fut l'auteur de l'un des premiers textes d'hommages à Shaw, « In *Memoriae Positum*. R. G. S. » publié en 1864, exactement un siècle auparavant. Voir *supra*, chapitre I. Joséphine Shaw, sœur du jeune colonel héroïque, avait épousé Charles Russell Lowell. Les deux jeunes beaux-frères combattirent dans la même guerre, et y trouvèrent tous deux la mort. Robert Gould Shaw est donc l'arrière petit cousin par alliance de Robert Lowell. Ce n'est donc pas un hasard si « For the Union Dead » a été publié d'abord dans *Life Studies*, recueil très largement consacré à la famille de l'auteur. Ce texte y appartient de plein droit. Quant à Charles Russell Lowell, il est le personnage principal d'un sonnet de Lowell, « Colonel Charles Russell Lowell 1835-64 », *History* [1973], *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 485.

green¹ ») ; Lowell transpose : « Sur la place d'un millier de petites villes de Nouvelle-Angleterre, [...] les statues de pierre du soldat abstrait de l'Union » (« On a thousand small town New England greens, / [...] The stone statues of the abstract Union Soldier »). Le discours de 1897 déclarait : « Là ils vont à pied, les sombres proscrits, rendus de manière si fidèle à la nature qu'on les entendrait presque respirer tandis qu'ils défilent » (« There on foot go the dark outcasts, so true to nature that one can almost hear them breathing as they march² »). Ces mots deviennent chez Lowell : « William James entendait presque respirer les nègres de bronze » (« William James could almost hear the bronze Negroes breathe »). Lowell cherche à unir sa voix à celles du passé. Il chante en chœur avec les morts. Cet apaisement quant à l'héritage marche de pair avec une pondération formelle. Selon Michael Thurston, le carcan étouffant de la forme stricte et de la rime est ici remplacé par un système souple d'allitérations et d'assonances, brochant ensemble ces quatrains³. Les rimes s'éclipsent, la forme du poème s'allège en dix-sept quatrains, où le souffle devient la seule unité mesurant des vers de longueur variable. Les violentes références au catholicisme ont été effectivement remplacées par une imagerie délicate, rassemblant bancs de poissons légers, vaches, dinosaures, roitelets, lévriers, guêpes, chevaux et monstres marins. Ce monde animal, dont le sens demeure indéterminé, confère au poème une homogénéité relative, tout en préservant sa labilité. Ainsi, surgit l'image étonnante d'un monument comme une arrête de poisson, plantée dans la gorge de la ville :

Their monument sticks like a fishbone
in the city's throat.
Its Colonel is as lean
as a compass-needle.

Leur monument est planté comme une arrête
dans la gorge de la ville.
Son Colonel est maigre
comme une aiguille de boussole.

Ces quelques mots suffisent à suggérer que Boston est une ogresse dévoratrice. Le mythe de Jonas qui, vingt ans plus tôt, aurait structuré tout le poème, est inversé et restreint à son propre spectre : ce n'est pas la baleine qui avale Boston, mais le poisson, sous sa forme maigre et squelettique, qui se fait avaler.

Un étique monument-arrête, menacé de disparition, tente inefficacement, jusqu'au dernier instant de réveiller la conscience civique des Bostoniens. Les deux derniers quatrains, dans des vers écourtés, opposent une ultime fois le noble monument, sec et piquant au présent déliquescents et grassex :

Colonel Shaw
is riding on his bubble,
he waits
for the blessed break.

Le Colonel Shaw
chevauche sur sa bulle,
il attend
de faire son trou.

The Aquarium is gone. Everywhere,
giant finned cars nose forward like fish;

L'Aquarium a disparu. Dans tous les coins,
des voitures géantes munies de nageoires

¹ William James, « Oration », *Exercises at the Dedication of the Monument to Colonel Robert Gould Shaw and the 54th Regiment of Massachusetts Infantry*, May 31, 1897, Boston, Municipal Printing Office, 1897, p. 41.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Michael Thurston, « Robert Lowell's Monumental Vision », *op. cit.*, p. 97.

CHAPITRE VII

a savage servility
slides by on grease.

fourent partout leur nez comme des poissons ;
une servilité sauvage
glisse sur la graisse.

Le désespoir et la laideur prévalent. Le poème s'achève sur une vision de cauchemar : le monde est envahi par des êtres hybrides, des créatures mi-voitures, mi-poissons, qui glissent silencieusement sur des flaques de graisse, tels les résidus de la fonte du monument de Concord dans « Adam and Eve ». L'ultime phrase du poème est encadrée en fin de vers par les vocables « everywhere » et « grease ». Ceux-ci résument une propagation de la monstruosité se faisant aussi entendre dans la sonorité sifflante, qui cingle à cinq reprises les derniers mots: « a savage servility / slides by on grease ». Le poème demeure ainsi suspendu, ouvert sur une syllabe féminine amuïe qui contrefait peut-être le bruit de succion de la graisse et le sifflement du monstre. Les derniers vers mettent suscitant chez le lecteur un malaise. Ils le placent face à une image d'irrésolution (Shaw) et le suspendent au-dessus d'un fossé (ditch), sans lui laisser savoir à quel moment il y tombera. Le propos du poème se joue non seulement dans les mots mais aussi dans le blanc qui sépare ces deux strophes, l'une étant consacrée au monument, l'autre à la ville : comment relier efficacement le passé héroïque au présent monstrueux ? Comment le monument peut-il aider la ville à retrouver le nord, telle la boussole à laquelle il ressemble, alors même qu'il manque de la faire étouffer ?

Dans « For the Union Dead », le passé ne subsiste pas sous la forme de valeurs soigneusement transmises, mais de traces, toutes inadéquates et menacées de destruction. La vulnérabilité de la matière est un moyen dont se saisit Lowell pour exposer l'inefficacité du monument. Ce poème de l'inquiétude doit donc se lire entièrement sous le signe d'une fragilité qui ébranle en premier lieu la Statehouse, (« tingling » et « shaking »), puis se répand au reste de Boston. Deux vers plus tard, le participe « shaking » s'applique au relief de Saint-Gaudens, dont un participe passé « splint », signifiant « éclissé, mis en attelle » divulgue la fragilité. Si discret ce participe passé soit-il, il conduit néanmoins à réimaginer complètement le bas-relief, à rebours de la conception monumentale traditionnelle. Ainsi que le remarque l'historien de l'art Kirk Savage, les monuments de la Guerre Civile ne montrent jamais de soldat blessé ni de mourant. Les corps jaillissent en apothéose, abstraits de toute souffrance¹, et même les uniformes demeurent intacts². De tels monuments prétendent offrir l'immortalité aux soldats en faisant silence sur la destruction de leur corps. Lowell corrige le monument de Saint-Gaudens pour le rendre à la mortalité, et il étend par métonymie la souffrance du représenté au représentant. Tout comme les corps qu'il évoque, le monument, estropié, porte désormais une blessure³. Il n'est jusqu'à la girouette en forme de morue, surmontant l'Aquarium, qui ne perde aussi ses écailles. Cette morue, monument indirect, symbole plus ou

¹ Kirk Savage, « The Politics of Memory: Black Emancipation and the Civil War Monuments », dans John R. Gillis (dir.), *Commemorations : The Politics of National Identity*, op. cit., p. 131.

² Kirk Savage, *Standing Soldiers, Kneeling Slave*, op. cit., p. 164.

³ En 1963, une sculpture de Austin Wright, intitulée *The Wound (La Blessure)* et érigée dans la ville de Leeds matérialise dans le bronze la blessure que Lowell ouvre dans le monument public. Wright aurait été inspiré par la nouvelle de l'assassinat de J. F. Kennedy.

moins officiel du Massachusetts, incarne l'identité d'une vieille Nouvelle-Angleterre mise en péril¹. Fragilité du monument de Shaw, donc ; fragilité des clochers blancs des églises associés aux drapeaux s'effilochant ; fragilité de l'armée de pierre des soldats de l'Union, qui s'amenuisent tous les ans ; maigre arrête de poisson, maigre aiguille de boussole, maigres pattes du lévrier : tout menace de se rompre et de disparaître. Le néant progresse à travers le poème. Lowell le souligne avec angoisse : l'Aquarium, en déréliction dans les premiers vers, finit par sombrer complètement et aucun monument ne commémore la Deuxième Guerre mondiale. Les bulles et ballons qui parsèment le poème constituent comme les emblèmes ostensibles de cette vulnérabilité, renvoyant à l'iconographique traditionnelle des vanités. Fantassins de la Guerre de Sécession, Bostoniens contemporains ou lycéens de Little Rock – chacun se dirige vers le trépas. Bien pis, le locuteur se présente sous la forme d'un petit garçon espiègle rêvant de crever les bulles, c'est-à-dire de donner la mort. Loin d'être un rempart suffisant contre cette fragilité générale, menaçant de toute part, le monument – qui contient dorénavant un contre-monument – en participe et la répand.

Lowell insiste sur le mode paradoxal de présence du monument dans la cité :

<p>He is out of bounds now. He rejoices in man's lovely, peculiar power to choose life and die – when he leads his black soldiers to death, he cannot bend his back.</p>	<p>Il est hors limites maintenant. Il se réjouit de ce pouvoir humain, charmant et bizarre, choisir la vie et mourir – quand il mène ses soldats noirs à la mort, il ne peut ployer le dos.</p>
--	---

Shaw se trouve moins dans la cité qu'en retrait de celle-ci, hors de ses bornes (« out of bounds now² »). Dans les villes, l'expression « out-of-bounds » peut se lire sur des panneaux qui décrètent le statut exceptionnel de certains espaces pour les interdire aux citoyens. Shaw se dresse dans un espace interdit, séparé, presque sacré, où nul ne peut le rejoindre. Le bas-relief constitue une enclave, dont la nature diffère du reste du tissu urbain, et où le temps ne s'écoule pas selon les mêmes règles. Le vers « He is out of bounds now » renvoie aux temps présents où la mort maintient pour toujours le colonel à l'écart des Bostoniens. Le prétérit racontant l'histoire du 54^{ème} régiment à la septième strophe (« Two months after marching through Boston, / half the regiment was dead ») se transforme alors en présent étendu, qui oblige Shaw à accomplir une même action à l'infini : Le colonel continue sans fin de mener ses hommes à la mort (« he leads his black soldiers to death »). On retrouve donc dans le poème deux fois la même proposition, la première fois au passé de l'accompli, renvoyant à l'événement historique, et la seconde fois au présent de la représentation et de la commémoration. Le monument met littéralement le passé au présent – dans l'enclave temporelle du monument, morceau de passé planté au sein de la vie contemporaine, rien ne

¹ La Morue ne deviendra le symbole officiel du Massachusetts qu'en 1974, mais elle déjà était omniprésente. Le nom de Cap Cod n'est en rien fortuit. Lowell commence par les mots suivants son essai « Antebellum Boston [1957] »: « I too was born under the shadow of the Boston State House, and under Piesces, the Fish, on the first of March 1917 », *Collected Prose, op. cit.*, p. 291.

² En employant le vocable « bounds », Lowell joue avec le texte de son aïeul James Russell Lowell : « Our wall of circumstance / Cleared at a bound, he flashes o'er the fight, / A saintly shape of fame ». Chez James Russell « bound » ne signifiait pas « saut » mais « borne ».

s’accomplit, hormis le choix toujours recommencé de la mort. L’analyse de Lowell concerne tout monument – leur présence dans la ville est toujours menacée d’absentement – cependant, elle s’applique de manière plus aiguë encore au cas des bas-reliefs. Contrairement en effet aux rondes bosses, les figures en bas-reliefs se tiennent dans un espace fictionnel, *représenté*, qui ne peut donc être partagé avec le spectateur. Au sens très littéral, le cadre de marbre blanc conçu par Saint-Gaudens isole les effigies du colonel et des soldats, et dessine autour d’eux une sorte de bulle (fig.5).

L’expression « out of bounds » est alors redoublée à la fin du poème par la transformation du cheval de Shaw en bulle :

Colonel Shaw
is riding on his bubble,
he waits
for the blessed break.

Le Colonel Shaw
chevauche sa bulle,
il attend
de faire son trou.

Deux expressions courantes se trouvent ici métamorphosées : « vivre dans une bulle », que le français et l’anglais possèdent en commun, et le syntagme spécifiquement américain « to sit on the bubble ». Cette locution familière s’applique notamment aux sportifs dont la position est précaire au sein d’une équipe et qui sont susceptibles d’être remplacés à tout moment : la bulle sur laquelle ils se tiennent assis menace d’éclater. Dans « For the Union Dead », la bulle légère, fragile, et éphémère sur laquelle le Colonel caracole place l’avant-dernière strophe sous le signe de l’anti-monumentalité. Faut-il penser que cette bulle incarne une illusion vouée elle aussi à éclater ? Est-elle au contraire le signe d’un merveilleux idéalisme, certes fragile, mais toutefois admirable ? L’allitération en [b] qui unifie cette strophe frappe du coin de la joie des vers reposant sur un calembour – break vient remplacer « to burst », plus attendu. La « percée bénie » (« blessed break »), le moment heureux où crèvera la bulle, c’est la chance enfin accordée, la possibilité d’une avancée pour le régiment comme pour la condition noire. C’est aussi l’instant où Shaw pourra peut-être agir en sortant de l’enclave où il était cantonné. Ces vers ouvrent le présent figé à la possibilité d’un avenir et indiquent un espoir. Le geste mortifère du petit garçon qui désirait, dans la deuxième strophe, percer les bulles des poissons est aussi à comprendre comme un geste potentiellement libérateur, précipitant l’histoire :

Once my nose crawled like a snail on the glass;
my hand tingled
to burst the bubbles
drifting from the noses of the cowed, compliant fish.

Il fut un temps où mon nez rampa comme un escargot
la main me démangeait [sur la vitre ;
de crever les bulles
sortant à la dérive du nez des poissons abattus et dociles.

My hand draws back. I often sigh still
for the dark downward and vegetating kingdom
of the fish and reptile.

Ma main recule. Souvent encore je soupire
après le sombre et végétatif royaume d’en-bas,
domaine des poissons et reptiles.

En attendant la « percée », cependant, le monument est isolé dans sa bulle de passivité, et incapable de mener un combat pour sa ville. Le colonel, qui a la forme d’une arrête, qui se

désagrège comme la morue de bronze, et qui chevauche une bulle, ne vaut guère mieux que les poissons de l'aquarium. Il est lui aussi un « chien battu docile » (« cowed, compliant »).

Pour rendre compte de l'indétermination du présent, Lowell dresse le tableau d'une Boston en chantier. La cité, qui souffrait jusqu'alors d'avoir trop de passé, perd son identité quand elle devient la proie des pelleteuses. « For the Union Dead » vérifie *a contrario* les analyses de Maurice Halbwachs qui confie à l'espace une permanence interdite à l'homme, et qui montre que la mémoire collective se déroule toujours dans un cadre spatial¹. Dès que le lieu se transforme, le passé est attaqué. Le chantier de construction se fait chantier de destruction. Non seulement le Common, la Statehouse, et le bas-relief de Shaw sont mis en péril mais le garage incarne un monde de valeurs commerciales où, sans pudeur aucune, on transforme l'horreur d'Hiroshima en une affiche publicitaire. Les voitures et le coffre-fort Mosler règnent. Lowell, non sans humour malgré tout, déplace vers le monde du chantier de construction les adjectifs se rapportant aux anciennes valeurs héroïques de Boston :

One morning last March,
I pressed against the new barbed and galvanized

fence on the Boston Common. Behind their cage,
yellow dinosaur steamshovels were grunting
as they cropped up tons of mush and grass
to gouge their underworld garage.

Parking spaces luxuriate like civic
sandpiles in the heart of Boston.
A girdle of orange, Puritan-pumpkin colored girders
braces the tingling Statehouse,

shaking over the excavations, as it faces Colonel Shaw
[...] on St. Gaudens' shaking Civil War relief,
propped by a plank splint against the garage's earthquake.

Un matin, l'an dernier, en mars,
j'écrasais ma figure contre la nouvelle clôture barbelée

et galvanisée du Boston Common. Derrière leur cage,
les dinosaures excavateurs jaunes grognaient
tandis qu'ils brouaient des tonnes de bouillie et d'herbe
pour forer leur garage chthonien.

Les places de parking abondent comme des tas de sable
civiques au cœur de Boston.
Un corset de poutrelles orange couleur citrouilles à la
renforce la Statehouse qui vibre, [puritaine

et tremble au dessus des excavations, face au Colonel Shaw
[...] sur le relief tremblotant de la Guerre Civile par St. Gau-
soutenu par une planche en attelle colmatant le [dens,
[tremblement de terre du garage.

« Civique » qualifie désormais les tas de sables (« civic sandpiles »), et les citrouilles du Thanksgiving puritain deviennent des poutrelles (« Puritan pumpkin-colored girders »). Les valeurs morales et abstraites qui devraient servir de base à l'édification spirituelle du présent de Boston deviennent des matériaux de construction bassement concrets. La construction du garage mine par conséquent le passé dans ses manifestations matérielles. Là encore, cependant, Lowell refuse de tenir un discours trop univoque. Ce qui attaque le monument, dans le même temps le soutient. Les poutrelles forment à la fois un cercle menaçant autour de la Statehouse et l'empêchent de s'effondrer (« braces ») ; la planche qui condamnera les fenêtres de l'Aquarium forme malgré tout une attelle pour panser le relief de bronze.

S'il faut reconstruire Boston, c'est bien parce que le monde s'est effondré. La Seconde Guerre mondiale et la bombe atomique ont fait voler en éclat les anciennes valeurs. Le poème

¹ Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, op. cit., p. 209 : « l'espace est une réalité qui dure : nos impressions se chassent l'une l'autre, rien ne demeure dans notre esprit, et l'on ne comprendrait pas que nous puissions ressaisir le passé s'il ne se conservait pas en effet dans le milieu qui nous entoure ».

montre une ville sinistrée, comme ravagée par un tremblement de terre (« earthquake »), plongée dans la désolation d'un « Sahara de neige », où les bassins à poissons ont été asséchés et les fenêtres cloutées. La catastrophe a aboli le passé et renversé l'histoire, et cependant, à Boston, ville post-apocalyptique, la catastrophe demeure imminente. Voitures et pelleteuses, emblèmes aisément reconnaissables des progrès techniques de la modernité, se transforment en monstres préhistoriques dans un court-circuit temporel saisissant. Cette vision cauchemardesque révèle l'incompatibilité des strates temporelles passées et présentes. Le passé est menacé par le présent, et le présent par un passé d'avant le passé. Le monde contemporain s'en retourne donc à la préhistoire, et le garage souterrain (« underworld garage »), lieu jumeau du royaume aquatique d'en dessous (« downward kingdom »), s'apparente à un enfer creusé sous le Common où Boston sombrera peut-être bientôt. Non seulement Boylston Street se mettra-t-elle à bouillir sous le nuage d'Hiroshima, comme son nom l'y prédestine (« on **Boylston Street**, a commercial photograph / shows Hiroshima **boiling** »), mais la terrible fosse commune des soldats de Shaw nous guette tous et se rapproche. Lowell consacre alors un quatrain au « ditch », cet anti-monument où le corps se dissout sans que nulle mémoire n'en soit possible :

Shaw's father wanted no monument
except the ditch,
where his son's body was thrown
and lost with his 'niggers.'

The ditch is nearer.
There are no statues for the last war here;

[...]. Space is nearer.

Le père de Shaw ne voulait pas de monument
si ce n'est le fossé
où le corps de son fils fut jeté
et perdu avec ses "négros".

Le fossé se rapproche.
Ici il n'y a pas de statues pour la dernière guerre ;

[...]. L'espace se rapproche.

Les trous laissés béants par les excavatrices répondent à la fosse (« ditch ») creusant « For the Union Dead » d'une absence commémorative fondamentale que nul monument ne parviendra à combler. C'est pour cela que Lowell dissémine à travers le poème une monumentalité toujours imparfaite et dévoyée. Ainsi, la boîte creuse du coffre-fort et le téléviseur exhibant l'image de l'histoire viennent-ils profaner, en la parodiant, la forme pleine et carrée du bas-relief. Les exégètes de Lowell restent en général silencieux sur la reprise menaçante de la prophétie laconique, cinq vers plus loin : « Space is nearer ». L'espace tout entier deviendra fosse. La coupure entre les quatrains indique cette faille qui menace toute chose et progresse. Peut-être Lowell se souvient-il ici de la fin du poème d'Allen Tate : « the ravenous grave [...] the grave who counts us all¹ ».

Le poème glisse de situation concrète en situation concrète que Lowell transforme en « allégories », presque à la manière de Baudelaire dans les *Petits Poèmes en prose* ou dans *Les Fleurs du mal* dont il s'appropriera « Le Cygne » dans son recueil d'*Imitations* :

¹ Allen Tate, « Ode to the Confederate Dead » [1927-1937], *Collected Poems : 1979-1976*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1977, p. 22-23.

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Paris changes ; nothing in my melancholy
stirs... new mansards, *arrondissements* razed *en bloc*,
glass, scaffolding, slum wards—all allegory!
My memories are heavier than rock!

Aussi devant ce Louvre, une image m'opprime [...]

Here by the Louvre my symbol oppresses me [...]

Aussi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !¹

and in this forest, on my downward drag,
my old sorrow lets out its lion's roar².

Comme ce Paris couvert d'échafaudages, Boston change sous les yeux du patricien grognon prenant parole dans « For the Union Dead », et « tout pour [lui] devient allégorie ». Les analyses de Benjamin, conduites notamment dans ses essais *Charles Baudelaire et Paris Capitale du XIX^e siècle*, sont rarement appliquées à la poésie américaine. Pourtant, Lowell et Benjamin – qui noue remémoration et métaphore archéologique – se rencontrent par le motif de l'excavation. Le penseur allemand montre que l'allégorie est tout autant une manière de poser un regard sur le monde qu'une figure rhétorique et poétique³. Selon Benjamin, pour se rapprocher du passé d'une ville, l'archéologue doit creuser, non pas avec précaution, selon un plan établi, mais en donnant des coups de bêche au hasard. Alors parfois des visions se lèveront du sol, faisant surgir l'image du passé sous la forme de miettes et de fragments, de ruines, « libérés de leurs anciens liens », et qui s'entrechoquent avec la ville telle qu'elle existe au présent afin de se cristalliser en « constellations saturées de tensions⁴ ». L'Histoire se désagrège en images et non récits ; le passé refait surface pour apporter le présage apocalyptique de la fin de la cité. Chez Lowell, la construction du garage, marquée d'un sceau de l'étrange décrit par Benjamin, fait bel et bien saisir sur le vif une ville où la modernisation bat son plein, mais qui soudain se révèle sous les traits d'une cité morte, désintégrée, réduite à l'état de fragments⁵. L'excavation – archéologie à rebours qui fait sombrer dans le néant les images monumentales du passé – contient la mort de la ville. Le monument fragile et inefficace ne suscite plus l'Apocalypse, mais il l'accompagne néanmoins de sa présence.

Benjamin oppose symbole et allégorie. Alors que le symbole prétend au bonheur d'une adéquation parfaite et instantanée du signifiant à son signifié, l'allégorie quant à elle

¹ Charles Baudelaire, « Le Cygne » [1859], *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 82-83.

² Robert Lowell, « The Swann » [1960], *Imitations* [1961], *Collected Poems, op. cit.*, p. 244. Lowell s'attachait à traduire en vers Baudelaire « comme si celui-ci avait écrit en anglais », presque au même moment où il travaillait sur « For the Union Dead ». Sur les immenses difficultés rencontrées dans ce travail voir la lettre de Lowell à Elizabeth Bishop du 9 août 1960, *Letters, op. cit.*, p. 368.

³ Nos analyses sont redevables à l'admirable chapitre sur l'allégorie chez Benjamin de Corinne Fournier Kiss dans *La ville Européenne dans la littérature fantastique, op. cit.*, p. 175-184, ainsi qu'aux pages limpides de Daniel Payot dans *L'art africain, entre silence et promesse, op. cit.*, p. 134-152. Payot commente un *lapsus* de Françoise Proust qui écrivait à partir d'un texte de Benjamin : « Les allégories sont des statues sur le chemin de croix de mélancolique » (Françoise Proust, *L'histoire à contretemps*, Le Cerf, 1994, p. 32). Payot suggère alors de « voir dans les statues des allégories, déposées ça et là le long des voies sur lesquelles la modernité tent[e] de rejoindre sa propre apparence et sa propre réalité [pour se découvrir] minée par la mélancolie » (p. 134).

⁴ Walter Benjamin, *Œuvres*, t. III, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, coll. « Folio essai », 2000, p. 441.

⁵ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, éd. Rolf Tiedemann, trad. Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 362.

reproduit le hiatus à l'œuvre dans la société contemporaine : le signe se fissure, le mot ne saurait plus correspondre au phénomène sensible¹. Le symbole tente de dissimuler cette fêlure tandis que l'allégorie l'exhibe. Pour Benjamin, l'activité de déchiffrement exigée par l'allégorie s'inscrit alors nécessairement dans la durée, contrairement au symbole, lequel suscite une compréhension instantanée. La vision allégorique constitue un acte perceptif non-immédiat, précisément en raison du hiatus qui sépare le phénomène sensible de sa signification. Or cette dimension de durée est consubstantielle à « For the Union Dead », poème taillé à même la matière temporelle et mémorielle. En glissant de souvenir en souvenir, Lowell retrouve cette lenteur nécessaire du déchiffrement. Les images et saynètes chronologiquement dispersées constituant le poème forment une séquence, rassemblée par l'acte de souvenance. La tentative de compréhension, consistant à relier ces fragments divers, peut enfin s'accomplir. Une scène unique ne saurait porter de signification à elle seule, en dehors du rapprochement avec d'autres scènes. La conflagration de la scène du garage et de la scène du téléviseur permet peut-être en revanche de souffler dans le « Cor du souvenir » de Baudelaire.

Pour évoquer l'allégorie, Benjamin a recours au vocabulaire du choc. L'allégorie s'impose au sujet regardeur avec violence. Loin de laisser le sujet pénétrer en elle par empathie, elle entre de force dans sa vie. Le chantier de construction du garage qu'observe le locuteur effaré de « For the Union Dead » surgit avec agressivité et provoque ce choc dysphorique à la vertu d'une « technique du putsch » pour l'esprit². Face à la dévastation générale, Lowell dote son locuteur regardeur d'un corps souffrant de ce qu'il découvre, s'affaissant dans sa tentative de déchiffrer la modernité à travers cette série de saynètes. À chaque étape, le lecteur retrouve le sujet du poème, toujours dans la même position d'observateur immobile devant un spectacle dont il est tenu à distance par une barrière matérielle : l'enfant cantonné derrière la vitre de l'aquarium, puis l'adulte derrière la barrière de barbelé entourant le Boston Common, ou affalé devant l'écran de son téléviseur. Sa passivité rappelle la position de voyeur que Lowell adopte douloureusement dans « Skunk Hour », autre poème célèbre de *Life Studies*³ : face à ce regard scrutateur, le monument du colonel Shaw suffoque comme s'il se sentait privé d'intimité (« suffocates for privacy »). Ici l'opposition dressée entre allégorie et symbole prend tout son sens. L'allégoricien est dépossédé des instruments qui assurent d'ordinaire à sa conscience une position de surplomb et de domination⁴. Pour accéder à la sollicitation du passé, il lui faut s'engager dans une expérience de la vulnérabilité, à *partir de son corps*. La faiblesse du passé et l'instabilité du monde ne s'explorent qu'à travers la fragilité du moi et du corps. Or, selon Benjamin, le symbole fait abstraction du corps regardant, tandis que l'allégorie insiste sur sa présence.

¹ Les inscriptions de bronze illisibles auxquelles Lowell compare le filet de pêche dans « The Fishnet » (*The Dolphin* [1973], *Collected Poems*, op. cit., p. 645) portent précisément la marque de cette brisure du signe.

² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 143.

³ Robert Lowell, « Skunk Hour », *Collected Poems*, op. cit., p. 191-192.

⁴ Daniel Payot, *L'art africain, entre silence et promesse*, op. cit., p. 147.

L'allégorie, glose alors Corinne Fournier Kiss, reflète le « caractère inachevé et brisé de la *physis*¹ », et recèle un « extraordinaire potentiel d'angoisse du corps morcelé² » impuissant « à parer aux multiples *stimuli* secrétés par l'environnement urbain³ ». Aussi, dans « For the Union Dead », c'est à travers les chocs, la stupeur et le tremblement dysphorique du corps regardant que se révèle pleinement la vulnérabilité et l'inefficacité du monument. La question de la souffrance du locuteur, témoin de la fragilité du monument brisant ses promesses, se trouve également au cœur d'un poème de Neruda.

2. Pouchkine, Maïakovski et les dissidents de Moscou

Élégie (1970-1971) relate l'expérience du poète chilien en URSS lors de son voyage de 1967 pour participer au Congrès des écrivains soviétiques. Ce recueil constitue un livre sombre, en partie inscrit sous le signe de la souffrance que connut en Russie le sculpteur de Tolède Alberto Sánchez Pérez, mort quelque temps plus tôt :

Allí en Moscú, bajo la nieve, yace el duro esqueleto toledano de mi buen compañero. Compañero! [...]	À Moscou, là-bas, repose sous la neige, le dur squelette tolédan de mon bon camarade. Camarade ! [...]
y aquí otra vez viví con sus quimeras: su monumento a la Bandera Roja, aguja heroica, obelisco futuro, creyó ver en la Plaza de Moscú clavando hasta la altura de la gloria el triunfo gigantesco. Pero el falso realismo condenó sus estarnas al silencio, mientras abominables, bigotudas estatuas plaieadas o doradas, se implantaban en plantas y jardines.	ici à nouveau j'ai vécu avec ses chimères : son monument au Drapeau Rouge, cette aiguille héroïque, obélisque futur que, sur la place de Moscou, il crut voir, clouant, épinglant, le triomphe géant aux cimes de la gloire. Mais le faux réalisme condamna au silence ses statues tandis que des effigies moustachues argentées ou dorées, abominables, s'implantaient dans les couloirs et dans les jardins ⁴ .

Neruda, qui ne peut plus croire en l'URSS, connaît de son côté un exil hors de l'idéal. La triste Moscou d'*Élégie* est aux antipodes de la patrie de poésie et d'utopie qu'exalte l'« Ode à Lénine / le géant » de 1952-1954. Neruda ne célèbre plus la joyeuse unité de Pierre le Géant et de Lénine / le géant » (« Pedro el Gigante y Lenin / el Gigante⁵ »), mais il déplore l'alliance des « dures statues / du tsar Ivan et de Staline le terrible » (« las duras estaturas / del zar Iván y Stalin el terrible⁶ »). Le titre d'*Élégie* énonce le deuil devant une inspiration héroïque désormais brisée, et qui ne peut plus guère que boiter comme le distique élégiaque latin.

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Flammarion, 1985, p. 188

² Corinne Fournier Kiss, *op. cit.*, p. 181.

³ *Ibidem*.

⁴ Pablo Neruda, *Elegía* [1971-1972], *Obras Completas*, t. III, *op. cit.* Traduction française : *La Rose détachée*, *op. cit.*, p. 221 et p. 228.

⁵ Pablo Neruda, « Oda a Leningrado », *Odas elementales* [1958], *Obras completas*, t. II 1954-1964, *op. cit.*, p. 140-141. Traduction française : « Ode à Leningrad », *Odes élémentaires*, trad. Jean-François Reille, Gallimard, 1974, p. 142-143.

⁶ Pablo Neruda, *Elegía*, *op. cit.* Traduction française : *Élégie*, *op. cit.*, p. 226.

Les poèmes composant ce chant de douleur amère ne portent pas de titre. L'un d'entre eux, le douzième, convoque deux monuments moscovites fameux, le *Pouchkine* d'Alexandre Opékouchine (fig.6), inauguré avec faste en 1880 sur le Boulevard Tverskoï, et le *Maïakovski* d'Alexandre Kibalnikov, datant de 1958 (fig.7) :

Las palomas visitaron a Pushkin
y picotearon su melancolía:
la estatua de bronce gris habla con las
con paciencia de bronce: [palomas
los pájaros modernos
no le entienden,
es otro ahora el idioma
de los pájaros
y con briznas de Pushkin
vuelan a Maïakovski.
Parece de plomo su estatua,
parece que estuviera hecha de balas:
no hicieron su ternura
sino su bella arrogancia:
si es un demolidor
de cosas tiernas,
cómo pudo vivir
entre violetas,
a la luz de la luna,
en el amor?

Algo le falta siempre a estas estatuas
fijas en la dirección del tiempo
o ensartan puntualmente
el aire con cuchillo militar
o lo dejan sentado (como a Gogol)
transformado en turista de jardín,
y otros hombres, cansados del caballo,
ya no pudieron bajar a comer.
En verdad son amargas las estatuas
porque el tiempo se queda
depositado en ellas, oxidado,
y aunque las flores llegan a cubrir
sus fríos pies, las flores no son besos,
llegan allí también para morir.

Palomas blancas, diurnas,
y poetas nocturnos
giran alrededor de los zapatos
de Maïakovski férreo,
de su espantoso chaquetón de bronce
y de su férrea boca sin sonrisa.

Yo alguna vez ya tarde, ya dormido,
en ciudad, desde el río a las colinas,
oí subir los versos, la salmodia
de los recitativos recitantes.
Vladimir escuchaba?
Escuchan las estatuas?
Parecía furioso,
su gesto no admitía verso alguno:
tal vez la estatua es concha, caracola
de mármol, bronce o piedra
de un animal herido que se fue

Les pigeons sont venus voir Pouchkine
et ont picoré sa mélancolie :
la statue de bronze gris parle aux pigeons
avec une patience de bronze :
les oiseaux modernes
ne le comprennent pas,
elle est toute autre aujourd'hui
la langue des oiseaux,
et avec des brins de Pouchkine
ils volent vers Maïakovski.
Elle semble de plomb sa statue,
on la dirait faite avec des balles :
ils n'ont pas représenté sa tendresse
mais sa belle arrogance :
si c'est un destructeur
de choses tendres,
comment a-t-il pu vivre
parmi les violettes,
à la lumière de la lune,
dans l'amour ?

Il manque toujours quelque chose à ces statues
fixées en direction du temps –
elles transpercent avec précision
l'air de leur couteau militaire
ou le laissent assis, lui, (comme Gogol)
transformé en touriste de jardin,
et d'autres hommes encore, fatigués d'être à cheval,
ont été empêchés de descendre déjeuner.
En vérité, les statues sont amères
parce que le temps se retrouve
déposé en elle, rouillé,
et même si les fleurs parviennent à couvrir
leurs pieds froids, les fleurs ne sont des baisers,
elles viennent là aussi pour mourir.

Pigeons blancs, diurnes,
et poètes nocturnes
tournent autour des souliers
d'un Maïakovski ferreux,
de son épouvantable veston de bronze
et de sa bouche ferreuse sans un sourire.

Moi, une fois, il était déjà tard, je dormais déjà,
en ville, du fleuve aux collines
j'entendis s'élever les vers, la psalmodie
des récitatifs récités.
Vladimir écoutait-il ?
Les statues écoutent-elles ?
Il paraissait furieux,
il repoussait de la main le moindre vers :
peut-être la statue est-elle une coquille,
la conque de marbre, de bronze ou de pierre
d'un animal blessé qui s'enfuit en laissant

CHAPITRE VII

y dejó este vestigio congelado,
un ademán, un movimiento inmóvil,
el despojo del alma.

ce vestige glacé,
un geste, un mouvement immobile,
la dépouille de l'âme¹.

Ce texte forme plusieurs plis. Neruda, poète préoccupé par le monument, interroge pour elles-mêmes les défaillances inhérentes à cet objet (« Il manque toujours quelque chose à ces statues » dit-il). Il adosse alors à cette première réflexion une attention aiguë aux possibles de la parole poétique, à sa permanence et à sa transmission. Les monuments sont condamnés à l'impuissance, et une même incapacité frappe en retour la parole poétique. L'élégie engage une fois de plus la question : « Que peut la poésie ? », « à quoi bon des poètes ? ». Enfin ce poème oscille entre réflexion générale et peinture particulière. Pour lire ce texte, qui observe un État dépourvu de liberté et « gaspillant ses poètes² », il est donc nécessaire de lui rendre son arrière-plan historique et politique.

Le 29 janvier 1958, lors de l'inauguration à Moscou du monument à Maïakovski, après la partie officielle de la cérémonie consacrée à des lectures par Evtouchenko et Voznessenski, de jeunes poètes entreprirent spontanément de réciter leurs textes. Ce fut le germe d'un mouvement de dissidence, se développant dans un contexte de crise de conscience chez les intellectuels. Lors de la récente affaire du prix Nobel attribué à Pasternak, l'*intelligentsia* avait en effet pu constater son impuissance face au pouvoir officiel³. Les écrivains, philosophes et historiens de Moscou prirent alors l'habitude de se rassembler tous les samedis autour du *Maïakovski* pour des lectures publiques. Ces réunions furent l'occasion de lancer les premières revues en *samizdat*. Le Komsomol (organisation de la jeunesse du Parti Communiste) ne parvenant pas à récupérer le mouvement, les réunions furent rapidement interdites, et certains meneurs arrêtés en 1960 et 1961. Neruda décrit, dans ces vers à la détresse amuïe, ce rituel de la dissidence, à une époque où il a déjà été interdit.

Le choix du monument à Maïakovski comme protagoniste principal du poème est sans nul doute dicté par sa signification sociale et politique : il est le point de ralliement de la dissidence. Convoquer cette effigie permet alors à Neruda de sonder l'héritage d'un des poètes qu'il admire le plus. La fin du *Chant général* (*Canto general*, 1950) conférait à Maïakovski la place d'honneur dans la bibliothèque imaginaire où doit se former tout jeune poète. Dans son testament, le locuteur lègue ses livres aux futurs aèdes de l'Amérique. Les ouvrages de Maïakovski viennent en dernier, et couronnent la poésie du monde entier : « Enfin qu'ils voient avec Maïakovski comment monta l'étoile / et comment les épis, de ses rayons naquirent » (« Que en Mayakovski vean cómo ascendió la estralla / y cómo de

¹ Pablo Neruda, *Elegía*, *op. cit.*, p. 763-765. Traduction française : Geneviève Ghëerardyn. La traduction de Claude Couffon, dans *La Rose détachée et autres poèmes* (*op. cit.*, p. 233-235) prenant un certain nombre de libertés, notamment quant aux temps des verbes, il a été nécessaire de revenir de se rapprocher du texte original.

² Selon le titre d'une étude fameuse de Roman Jakobson, *La Génération qui a gaspillé ses poètes*, trad. Marguerite Derrida, Paris, Allia, 2001.

³ Nicolas Werth, *Histoire de l'union soviétique. De l'Empire russe à la Communauté des États indépendants, 1900-1991*, Presses universitaires de France, coll. « Thémis histoire », 5^{ème} édition, 2001, p. 450. Il semblerait que cette tradition des « lectures Maïakovski » (Маяковские чтения) ait été reprise à Moscou depuis quelques années par l'opposition.

sus rayos nacieron las espigas¹ »). Le Maïakovski du *Chant Général* se tient entièrement du côté des forces vitales, renaissant sans cesse. Il distribue généreusement aux poètes du monde entier l'épi de blé du pain à venir, tel le nourricier de l'humanité. Il rend possibles la vie et la poésie. Le monument d'*Élégie* en revanche représente une figure entièrement différente, dont la dureté ferreuse s'oppose à ce poète radieux.

À travers le thème de la statue et des oiseaux, Neruda explore l'ouverture et la fermeture des monuments, ainsi que leur puissance d'agir sur le monde. Il introduit quatre protagonistes, disposés deux à deux : les pigeons et le monument de Pouchkine d'un côté, les poètes moscovites et le monument de Maïakovski de l'autre. Ces deux poètes – d'une part le fondateur, d'autre part celui qui a fait au début du XX^e siècle œuvre de refondation et de rénovation – constituent les repères, visibles de loin, autour desquels s'organise la littérature russe. Maïakovski alors va jusqu'à se définir lui-même comme un nouveau Pouchkine. Dans son poème « Jubilaire » (1924), il orchestre un vis-à-vis par monuments interposés et il emporte le *Pouchkine* du Boulevard Tverskoï pour mieux converser avec lui². L'un comme l'autre, l'un *selon* l'autre, ont fait poésie de monuments : « Dernier Conte de Pétersbourg » de Maïakovski est notamment brodé sur la trame du *Cavalier de bronze*³. En cela, l'image des pigeons transportant des brins (« briznas », c'est-à-dire des « fils à tisser ») de Pouchkine vers Maïakovski peut se lire de manière littérale. Le poème de Neruda, qui se situe après l'époque des contes soviétiques, dans le temps du désenchantement, forme une réponse au « Dernier conte de Pétersbourg », dont il conserve le désarroi. Ce texte sans titre aurait pu s'appeler « Il n'y a plus de conte de Moscou ».

Le jeu de correspondances entre les monuments de Pouchkine et Maïakovski se double d'une opposition entre le jour lumineux des oiseaux et la nuit obscure des poètes. Ces derniers font figure de colombes nocturnes, dont les plumes ont été noircies par l'encre, la souffrance

¹ Pablo Neruda, « Testamento II », *Canto general*, XVII, XV, XXIV, [1950], *Obras Completas*, t. I « 1923-1954 », éd. citée, p. 833. Traduction française : « Deuxième Testament », *Chant général*, trad. Claude Couffon, Gallimard, 1970, p. 451.

² Vladimir Maïakovski, « Юбилейное » : « После смерти / нам / стоять почти что рядом : // вы на Пе, / а я / на эМ. [...] // Ну, давайте, подсажу / на пьедестал. // Мне бы / памятник при жизни / полагается по чину ». Traduction française : « Jubilaire », *Vers et proses*, éd. Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 252 et 257 : « Après ma mort / on nous mettra / presque à côté : / Vous à la lettre P, / moi / à l'M. [...] // Venez, / que je vous hisse / sur votre piédestal. // En vérité, / un monument me serait dû / de mon vivant ». « Jubilaire », paru en 1924, célébrait le cent vingt-cinquième anniversaire de Pouchkine.

³ Neruda, dans son « Ode à Leningrad », se réapproprie à son tour, fugacement le monument de Falconet et le texte pouchkinien :

Ahora	maintenant
el caballo de bronce,	le cheval de bronze,
el caballero,	le chevalier,
no están a punto de emprender el viaje,	ne sont plus au moment de partir en voyage,
regresaron,	ils sont revenus,
el Neva no se va,	la Néva ne s'en va pas,
viene llegando	elle arrive avec des nouvelles d'or,
con noticias de oro,	avec des syllabes d'argent.
con sílabas de plata.	

Odas elementales [1958], *Obras completas*, t. II, *op. cit.*, p. 137-138. Traduction française : *Odes élémentaires*, *op. cit.*, p. 139.

et la clandestinité. Le chant solaire laisse place au chant lunaire qui fut aussi celui de Maïakovski, avant sa mort : la poésie véritable, si poésie il y a, appartient à la nuit. L'ombre bruissant de la récitation des vers s'apparente peut-être à la « nuit du monde », dont Heidegger fait l'équivalent de la catégorie de la détresse de Hölderlin¹. Neruda mesure cette nuit, et loin d'en nier l'abîme, le creuse encore. Une double impuissance des poètes, disposée en chiasme, transperce en effet l'élégie. Ni la parole du Pouchkine de bronze, ni celle des poètes moscovites ne touchent leur but. D'une part, les pigeons ne comprennent plus le langage de Pouchkine. En employant les mots « idioma / de los pájaros » (« langue des oiseaux »), Neruda manipule le syntagme « lenguaje de los pájaros » qui désigne la langue secrète des mystiques. Les formules poétiques et magiques sont devenues impénétrables à un monde moderne et désenchanté. D'autre part, les poètes récitent des vers à un monument de Maïakovski qui repousse brutalement le respectueux hommage poétique. D'un monument à l'autre, le désir de parler avec les pigeons se transforme en violent refus d'écouter les poètes. Le *Pouchkine* d'Opékouchine penche légèrement la tête, comme s'il se tournait vers le monde pour l'accueillir (fig.8). En dépit de cette bienveillance, la parole poétique de Pouchkine échoue à traverser les siècles. C'est là un constat d'autant plus cruel que la poésie de Pouchkine est peut-être la plus vivace de toutes, réinventée et réappropriée par chaque génération². Montrer l'impuissance poétique à partir d'une parole qui n'a jamais perdu ni de sa force, ni de sa vitalité, ébranle la poésie dans ses tréfonds. De même, le lecteur demeure interdit devant l'échec de la parole poétique des dissidents, parole pourtant dotée d'une ampleur peu commune et qui parvient, depuis le fleuve jusqu'aux collines, à emplir le paysage tout entier. Quant au *Maïakovski* qui refuse les récitatifs des dissidents, n'est-il pas aussi un vestige du poète lui-même ? L'élégie confronte son lecteur à un nœud de désespoir en lui présentant la figure troublante et insoutenable d'un poète qui se défend et se durcit contre la poésie. Neruda, en plaçant simplement le lecteur devant les faits, le rend, ainsi que le locuteur, témoin déchiré du désarroi des dissidents, et de leurs errances. L'élégie met en scène l'attente désespérée d'un salut par la poésie, et le refuse. Avec calme, elle dispense une mise en garde cruelle : la poésie, qui n'a pas de vertu sotériologique, perd ses pouvoirs, et ne tient pas ses promesses.

À mesure qu'elle se déroule, l'élégie amenuise ses monuments, les évide, et réduit leur capacité à nouer un rapport au monde. Le monument amoindri se rétracte sur lui-même. Au bronze désagrégé par les oiseaux, voué à disparaître, répond alors la coquille abandonnée, vestige et fossile. Le monument est redéfini comme ce qui demeure vide au dedans, et dont le contour n'ouvre pas sur un extérieur. Il ne fait que rendre tangible l'absence à laquelle il prête

¹ Martin Heidegger, « Long est le temps de détresse de la nuit du monde », « Pourquoi des poètes ? », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 324.

² Sur cette vivacité de Pouchkine, voir les nombreuses déclarations d'André Markowicz. Sur la question des devenirs multiples de Pouchkine, et de ses innombrables appropriations, voir Évelyne Enderlein et Tatiana Victoroff (dir) « Avant-propos », *Pouchkine poète de l'altérité*, op. cit., p. 5-11.

forme. Loin de manifester la plénitude d'une présence réelle, il exhibe au contraire son défaut radical. Le « Maïakovski » qui fait obstacle au double don réciproque exigé par la poésie – don du poème et don de l'écoute renvoie malgré tout moins au poète lui-même, qu'à sa figure de bronze, officielle et déformée ? Sculpté, il se trouve réduit à une représentation schématique définie par une doctrine de parti. Staline avait décrété que Maïakovski était « le meilleur et le plus talentueux poète de notre époque soviétique », inventant par ces mots un poète sans nuance, juché sur un piédestal gravé de ses propres vers :

И я, как весну человечества, рожденную	Et moi, comme le printemps de l'humanité, né
в трудах и в бою, пою	dans les labeurs et la lutte je chante
мое отечество, республику мою!	mon pays, ma république ! ¹

Neruda critique l'inadéquation de la représentation : le représentant trahit le représenté. Presque comme Wallace Stevens, il souligne le vice qui travaille au sein de toute représentation. L'effigie arrogante oublie la dimension de la tendresse, essentielle à Maïakovski, pour ne présenter de celui-ci qu'une version tronquée et erronée. Cet écart est aggravé par le caractère « ferreux » (« férreo ») de la sculpture, adjectif dont la matière sonore suggère tacitement « feroz » (« féroce ») et annonce « furioso » (« furieux »). Cet adjectif, repris au féminin (« su férrea boca sin sonrisa », « sa bouche ferreuse sans un sourire »), dénonce le refus d'empathie du monument. Il condense les vers préalables : « Parece de plomo su estatua, / parece que estuviera / hecha de balas » (« sa statue paraît faite en plomb / paraît fondue / avec des balles ») puis se redéveloppe en un « Veston épouvantable de bronze ». La matière métallique creuse l'écart séparant irrémédiablement le représenté du représentant car elle transporte avec elle ses propres significations, ici un cosmos imaginaire de l'agressivité destructrice. Fondre dans le métal une statue de poète, c'est lui conférer la malveillance, la cruauté, la brutalité et la bellicosité du bronze. Un Maïakovski ferreux est inadéquat. Il repousse avec fureur l'hommage tendre et humble des poètes, tout comme le Cavalier de bronze refuse d'entendre les malheurs du pauvre Eugène.

La ronde collective autour du monument rappelle le « Monument au mensonge » de Brodsky (« Памятник », 1961). Le terme de « psalmodie » souligne la valeur rituelle, presque sacrée, de cette scène de récitation nocturne. Les vers ainsi chantés font office de prières et d'offrandes adressées à un dieu inexorable qui les repousse. Et néanmoins, dans le mot de « psalmodie », se glisse aussi une charge critique, renforcée par l'étrange polyptote qui sature le vers. Le syntagme « los recitativos recitantes » tend à suggérer, dans sa répétition, que le chant des dissidents n'est qu'un chant monocorde, récité avec ennui. La reprise sempiternelle d'une forme du passé s'apparente à la fixité du monument décriée par Neruda, et ne forme

¹ Inscription du piédestal du monument par Kibalnikov. Trad. André Rehbinder et C.G.

peut-être elle aussi qu'une coquille vide, dépouillée d'âme. La volte des suppliants se superpose ici au mouvement ascendant du regard qu'ils lancent, tout en bas du piédestal. Les trois parties du monument qui se découvrent alors – souliers, veston de bronze et bouche ferreuse – apparaissent comme des fragments absurdes et désaccordés les uns des autres. Celui qui vénère des chaussures ou une veste, et leur adresse ses prières, fait profondément erreur puisqu'il s'avère que *Maiakovski* n'est pas un dieu véritable, mais une idole creuse et fautive, apparentée aux vaines effigies du psaume 115. En ce point précis, Neruda et Stevens se rencontrent :

Leurs idoles, or et argent,
une œuvre de main d'hommes !

Elles ont une bouche et ne parlent pas,
elles ont des yeux et ne voient pas,
elles ont des oreilles et n'entendent pas,
elles ont un nez et ne sentent pas.

Leurs mains, mais elles ne touchent point,
leurs pieds, mais ils ne marchent point,
de leur gosier, pas un murmure !
Ils leur ressemblent, ceux qui les fabriquent,
Tous ceux qui se confient en elles.

De même, le monument à *Maïakovski* semble posséder des oreilles, mais il n'entend pas. Il refuse l'écoute. Frotter l'élégie de Neruda contre « *Není úniku* » de Holan, où les Saints du Pont de Prague demeureraient sourds aux implorations, révèle que, si profane soit-il, le monument dans la ville suscite toujours l'espoir de la prière. La nébuleuse du désarroi découvre alors que le monument, dans son inefficacité, possède « substance d'idole¹ ». C'est en vain qu'on lui voue sa foi et qu'on attend de lui un don qui ne viendra jamais.

Le sujet poétique, locuteur de l'élégie, entend à travers son sommeil l'immense bruissement poétique. Il mêle les mystères et les magies du rêve à ceux de l'écoute, dont Jean-Luc Nancy nous aide à prendre la mesure lorsqu'il s'interroge : « Qu'est-ce qu'un être adonné à l'écoute, formé par elle ou en elle, écoutant de tout son être ? [...] Quel secret se livre lorsque nous écoutons ?² ». L'élégie moscovite met en question l'écoute du monde par les monuments, elle jette le soupçon sur la relation de réciprocité que l'homme espère nouer avec le monde. Renoncer à l'espoir que ce que nous voyons nous regarde en retour, ce que nous écoutons nous tende aussi l'oreille, c'est renoncer à l'enchantement. Neruda puise ses motifs au réservoir de la poésie du passé, celle par exemple de Sandburg (qu'il semble que Neruda

¹ Cette expression apparaît dans un poème de l'Américaine Mina Loy, « *Marble* », *The Lost Lunar Baedeker*, *op. cit.*, p. 93 :

A populace
of athlete lilies [...]
swoop the façades of space
with spiral curves
of idol substance

Une populace
de lys athlètes
descendent en piqué les façades de l'espace
incurvant les spirales
d'une substance d'idole.

Loy décrit ici des marbres grecs.

² Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, *op. cit.*, p.16-17.

ait connu et admiré¹), pour les inverser sciemment. L'écoute inquiète de la « nuit du monde » provoque le surgissement dans le poème de la modalité interrogative, marque d'impuissance : « Vladimir escuchaba? / Escuchan las estatuas? » (« Vladimir écoutait-il ? Écoutent-elles, les statues ? »). Rien ne vient répondre à ces questions qui demeurent ouvertes en nous, inachevables. En 1960, Lowell transformait dans « For the Union Dead » la certitude monumentale en incertitude. Neruda arase lui aussi la rhétorique de la certitude rétrospective qui accompagne traditionnellement les monuments pour propulser ces derniers dans l'ère de l'incertitude, là où le sens des événements n'est ni déterminé, ni fixé, mais encore en devenir. De manière concomitante, ici règne l'irrésolu. L'histoire ne peut plus recevoir de fermes réponses. La double question, qui glisse de l'imparfait au présent, du cas particulier à la généralité (toutes les statues), enseigne que les monuments sont des images qui doivent nous inquiéter, et nous ramener à la précarité de notre savoir. Il faut se résoudre à ne pas savoir s'ils sont indifférents, bienveillants ou hostiles, à ne pas savoir si l'on peut croire en eux. Il faut se résoudre à vivre dans un rapport provisoire au monde. Rien ne recoud ici la déchirure du monde, si ce n'est peut-être un possible ténu de la clause. Car si les statues sont des coques, c'est-à-dire de grandes coquilles, le poète ne pourra-t-il pas malgré tout les aboucher, pour y souffler et les faire vibrer, les transformant alors en sons ?

Le sujet doit seul affronter son désarroi, sans l'aide du monument pour trancher nettement entre le bien et le mal. Il est voué à une solitude que Carl Sandburg, Zbigniew Herbert et Wallace Stevens explorent dans des poèmes formant autant de dispositifs pour forcer le locuteur-regardeur, et à travers lui le lecteur, à se confronter au mal.

C. Défaillir face au mal : les regardeurs démunis chez Carl Sandburg, Zbigniew Herbert et Wallace Stevens

1. Les pastorales ravagées de Sandburg et Herbert

« Lavender Lilies », ou « Fleurs d'amaryllis » de Sandburg (1928) donne l'allure d'une courte vignette naïve à son dispositif de découverte du mal :

The lavender lilies in Garfield Park lay lazy in the morning sun.

A cool summer wind flicked at our eyebrows and the pansies fixed their yellow drops and circles for a day's show.

Les amaryllis mauve de Garfield Park paressent sous le soleil du matin.

Une brise d'été a donné une pichenette à nos sourcils, et les pensées ont arrangé leurs pendeloques et leurs cercles jaunes pour le spectacle de la journée.

¹ Borges fait de Sandburg et Neruda deux continuateurs de Walt Whitman, et il les apparie en cela à Maïakovski. Jorge Luis Borges, « Walt Whitman » [1969], *Préface avec une préface aux préfaces* [1975], *Œuvres complètes* t. II, *op. cit.*, p. 448 : « Innombrables sont ceux qui ont imité avec plus ou moins de succès le ton de Whitman : Sandburg, Lee Masters, Maïakovski, Neruda... »

CHAPITRE VII

The statue of Lincoln, an ax in his hand, a bronze ax, was a chum of five bluejays crazy and calling: "Another lovely morning, another lovely morning."	La statue de Lincoln, une hache à la main, une hache de bronze, copinait avec cinq jais bleus, tout fous, et ils criaient : « Encore un beau matin, encore un beau matin. »
And the headline of my newspaper said, "Thirty dead in race riots."	Et le gros titre de mon journal déclara : « Émeutes raciales provoquant trente morts ».
Lincoln with the ax, and all the lavender lilies and the cool summer wind and the pansies, the living lips of bronze and leaves, the living tongues of bluejays, all they could was, "Another lovely morning, another lovely morning."	Lincoln et sa hache, et toutes les fleurs d'amarillis et la brise d'été et les pensées, les lèvres vivantes du bronze et des feuilles, les langues vivantes des jais bleus, et ils ne pouvaient rien que : « Encore un beau matin, encore un beau matin » ¹ .

En la concentrant sur la seule effigie de Lincoln, cette saynète pose de manière plus radicale la question qui s'esquissait dans « Bronzes » (1916). Elle se demande dans quelle mesure les monuments peuvent prendre part aux événements qui se produisent autour d'eux. Sandburg, comme souvent dans ses poèmes du monument, recourt à un animisme enfantin et candide, faisant agir les fleurs, donnant la parole aux oiseaux et dotant les statues de pensée. (L'univers de l'Élégie de Neruda est peut-être ici en incubation). Dans une langue légèrement encanaillée, Sandburg bâtit une « idylle », au sens étymologique du terme : un petit tableau décrivant un *locus amœnus*. Dans l'univers urbain de Chicago, Garfield Park résume la nature, et fait office de paysage idéal où se déploie la joie. Les couleurs vives – le mauve, le jaune et le bleu – accentuent la dimension picturale de ce poème. Pourtant, même dans cette Arcadie miniature la mort s'infiltré pour s'écrier « *Et ego in Arcadia* ».

Comme chez les bergers des *Bucoliques* de Virgile, deux voix se répondent. Cependant, il ne s'agit nullement de la joute poétique d'un chant amébée. La rencontre fortuite de ces voix les oblige à se briser l'une contre l'autre en un hiatus. Ce qu'elles énoncent s'oppose en effet terme à terme. D'une part la joie d'exister, l'élan qui porte à se réjouir d'être au monde ; d'autre part, les émeutes raciales, l'homme bourreau de son prochain, la mort vaine, la révolte qui ne suffit pas encore à la libération. D'une part, la voix qui célèbre la nature ; d'autre part celle qui annonce les maux de la société. Nul besoin de déploration explicite : nommer le mal suffit. La détresse du sujet n'est certes pas formulée comme telle, elle est donnée à éprouver au lecteur. Sandburg enregistre le heurt par le « fait brut », inexplicable, du mal² : le sujet insouciant, qui avait oublié le mal un instant, doit subir sa redécouverte. Il réitère l'expérience douloureuse de la perte du paradis. En juxtaposant deux propositions radicalement irréconciliables sur le monde, le poème dit l'insoutenable contraste du mal et de la joie. Dans la conscience du mal, le beau s'évapore.

¹ Carl Sandburg, « Lavender Lilies », *Good Morning America* [1928], *Complete Poems, op. cit.*, p. 387-388. traduction française : CG. Nous nous permettons de traduire le titre par « Fleurs d'amarillis ». Il ne semble pas que la fleur « lavender lily », ou plus exactement « lavender mountain lily » (*ixiolorion tartaricum*) porte un nom vernaculaire précis en français. Elle relève en revanche bel et bien de la famille des Amaryllis. Si Sandburg prétend écrire une poésie purement américaine, dont la caractéristique principale serait sa simplicité, il est néanmoins troublant de constater qu'Amaryllis (du grec « ἀμαρυσσω », briller, lancer des éclairs) est le prénom porté par les bergères de la pastorale de Théocrite et de Virgile. En choisissant précisément cette fleur, qui donne son titre au poème, Sandburg se serait-il livré à un jeu savant et érudit, habilement dissimulé ?

² Paul Ricœur, « Le Scandale du mal », article cité., p. 60.

Comme dans « Bronzes » en 1916, la nouvelle du mal fait irruption par l'entremise du journal. Le petit poème n'est pas seulement traversé mais tranché en deux pans symétriques par un gros titre dont la nudité terrible contraste avec le principe de répétition au cœur de la formule de joie : « Encore un beau matin, encore un beau matin ». La répétition mécanique, aggravée de reprises à travers le poème, vide l'exclamation de son sens pour la rendre niaise. L'ultime strophe rassemble et récapitule alors tous les éléments qui furent auparavant source de joie – mais qui sont dorénavant stériles. Ainsi la hache, instrument de labeur formant dans les mains de Lincoln un outil de vérité, tranchant entre bien et mal, se fait soudain insolite, comme chargée d'une signification obscure et peut-être malveillante. Elle devient à son tour un instrument de destruction. L'idylle de Garfield Park se fait indécente. La parfaite union du monument et de la nature, et leur alliance substantielle avec les forces de la vie, ne sert de rien. Même la parole qui sort, lèvres vivantes et langues vivantes, est frappée d'indignité. La vie a été souillée.

Lincoln, qui abolit l'esclavage en 1863, fut le grand héros de Sandburg. Il incarne à ses yeux le bien – quelques pages plus haut dans le même recueil, son mémorial propageait un message d'amour christique¹. Le monument de Charles J. Mulligan, *Lincoln the Rail-Splitter* (fig.9), installé en 1911 à Garfield Park, honore les origines modestes d'un Lincoln énergique qui a su accomplir un rude travail manuel. La présence de cette effigie renforce l'absurdité de l'énigme du mal. La grande émeute raciale de l'été 1919 (à laquelle il est probable que Sandburg fasse ici référence) fit effectivement à Chicago trente-huit morts, plus de cinq cent blessés, et priva des milliers de personnes de leurs domiciles incendiés. Cette commotion sociale montre que la tâche de Lincoln demeure incomplète, et que le grand homme a sans doute même échoué. Les événements contemporains divulguent le caractère dérisoire de son monument. Même lorsque l'effigie du bien n'endosse pas une fonction apotropaïque, même lorsqu'elle n'est pas chargée de repousser directement le mal, elle devrait aider le sujet à méditer sur le mal, à le prendre en charge, à en répondre. Il n'en est rien. L'impuissance du monument s'accroît encore de son incapacité à modifier son discours en fonction des circonstances. Le monument est condamné à énoncer une parole toujours inadéquate. Il ne peut servir de contrepoids à l'horreur². On lui avait fait promettre d'être un outil d'intelligibilité du monde. La promesse est irrémédiablement brisée.

En 1956, Zbigniew Herbert, dans « Trois poèmes de mémoire » (« Trzy wiersze z pamięci »), se confronte à son tour au « tranchant du mal ». Alors que Herbert ne pouvait guère connaître Sandburg, son triptyque coïncide, de manière fortuite avec « Lavender Lilies ». Ces poèmes se rejoignent en renonçant au mythe. Ils n'incarnent pas le mal dans un symbole ou une figure consacrée par la tradition, et facilement manipulable par l'esprit. Ils tentent au contraire de se tenir au plus près du « il y a brut » du mal, pour lancer des coups de

¹ Voir *supra*, chapitre III.

² Sur les notions corrélées de contrepoids et de contrepoison, voir Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le Musicien penseur*, Honoré Champion, 2014, p. 13.

sonde dans la conscience d'un sujet impuissant face à cette énigme et ce scandale (pour reprendre les termes de Ricœur). Ils essaient de dire la détresse que provoque l'irruption du mal au sein de l'ordinaire. Ils capturent le moment où vacillent les certitudes et les dogmatismes du sujet en détresse.

La poétique de la simplicité du Polonais, irriguée par une éthique du peu de mots, menant à un art de la juste saisie et pesée des choses est pourtant très éloignée de la naïveté délibérément enfantine de l'Américain et de ses effets d'oralité. Herbert pratique une mémoire poétique enjambant des millénaires de tradition et de culture. Ainsi ce triptyque s'achève sur l'incendie de Troie tel que le rapporte l'Iliade. Et s'il ne convient pas de hiérarchiser les détresses, la guerre évoquée dans le poème – à la fois ravages subits par la Pologne durant la Seconde Guerre mondiale et souvenirs de toutes les guerres jamais connues par l'humanité – confère à « *Trzy wiersze z pamięci* » plus d'ampleur et plus d'urgence que n'en possèdent « *Lavender Lilies* » ou même « *The Old Woman and the Statue* » de Stevens. Il y va d'un mal à l'échelle universelle. Et cependant, à l'aide des mêmes éléments convoqués par Sandburg, Herbert bâtit à son tour une idylle, un *locus amoenus* urbain rassemblant un parc, des fleurs, des oiseaux, un paysage chatoyant de « cris de couleurs » et un monument. Comme chez le poète de Chicago, l'irruption du mal ravage la bucolique. L'univers intime et inoffensif se voit pulvérisé. Le texte saisit le moment où la poésie est arasée, et où le mot, si juste soit-il, ne peut plus rien, et apparaît comme une insupportable vanité. Ricœur enseigne que face au mal subi, l'homme victime a beaucoup à se taire. À plus forte raison, l'homme témoin est condamné au mutisme. De tous les maux, la douleur d'autrui est peut-être celui qui laisse le sujet le plus démuné, car cette douleur oblige à la pudeur, dans la crainte de ne jamais suffisamment comprendre ou mesurer une souffrance qui n'est sienne. Sandburg, et de manière plus radicale, Herbert proposent deux poèmes du silence de la poésie. Ils ne laissent pas entendre de lamentations. Ils se contentent de poser le locuteur, et à travers lui, le lecteur, dans un face à face avec ce qui ne souffre pas de réponse. Ils montrent que le mal interdit toute réponse, éteint toute parole. Face à cette énigme sans justification, face à ce scandale, l'entendement fait l'épreuve de son insuffisance, le besoin de théodicée ne trouve pas de résolution, et le désir de soulager autrui découvre qu'il ne peut presque rien. Le poème de Sandburg et celui de Herbert renoncent, du moins provisoirement, à esquisser une réponse à la question « pourquoi le mal ? ». Il n'est pas non plus temps de chercher la moindre salvation, de panser les plaies, ou d'entreprendre de lutter. Il s'agit simplement de prendre acte du heurt, et de tenter seulement – rien de plus – une brève saisie du désarroi.

Le triptyque de Herbert ne forme qu'une phrase unique, débutant par une majuscule, à l'initiale du tout premier mot. Nulle ponctuation forte ne vient en revanche clore cet ensemble. Les deuxième et troisième volets sont écrits comme dans le prolongement du souffle du tout premier. Le triptyque procède en s'élargissant progressivement. Chaque texte s'allonge sensiblement quant au précédent. La fragilité du locuteur mène peu à peu au désastre collectif. Le premier volet du triptyque fait place aux seuls « je » du locuteur et « tu »

de l'adresse. Le second volet conserve encore ce « je », à côté des formes « nous » et « vous ». Une dimension de transmission collective transparaît. Le troisième volet enfin efface complètement la première personne du singulier derrière la troisième personne du pluriel des femmes et des enfants, pour ne laisser subsister que trois furtives occurrences de « notre rue ». Surgit une communauté de la souffrance dans laquelle le « je » poétique est englobé. Ce troisième volet est lui-même disposé en trois pans, scandés par un décrochage typographique, présentant la vie ordinaire d'autrefois, sa destruction dans la guerre, et le maintenant. Il entraîne un effet de retour vers l'orée du poème, situé lui aussi dans le présent. Le lecteur est appelé à parcourir le triptyque en fonction de ce qu'il a découvert. Les deux premiers volets apparaissent alors comme le résultat de la destruction évoquée dans le troisième. Il semble, rétrospectivement, que la fragilité individuelle du locuteur forme une caisse de résonance amplifiant les vibrations de la détresse collective.

Le titre du triptyque, « Trzy wiersze z pamięci » (« Trois poèmes de mémoire ») joue sur une expression polonaise lexicalisée, « z pamięci », « de mémoire », c'est-à-dire « en faisant appel aux seuls souvenirs », « sans pouvoir s'appuyer sur un quelconque document pour vérifier ce qui est énoncé ». Rien ne garde ce triptyque arraché à la nuit de l'oubli, ni ne le protège contre les dangers de l'erreur. Ce titre, qui engage donc une poétique du risque, du ténu et de l'incertitude, est proche d'une autre expression, « na pamięć », signifiant « par cœur ». Dans la tradition de la dissidence, les trois poèmes sont comme *récités* par le locuteur au lecteur. Enfin, le titre « Trzy wiersze z pamięci » annonce que le triptyque prend pour thème et objet la mémoire elle-même. Il peut se lire comme trois poèmes « à propos et à partir » (« z ») de la mémoire, de ses incertitudes de ses pertes, de sa garde toute dérisoire et néanmoins cruciale.

Nie mogę trafić na tytuł
wspomnienia o Tobie [...]
wyrzucam sobie grzech niepamięci [...]
dłonie nasze nie przekażą kształtu waszych dłoni
trwonimy je dotykając pospolitych rzeczy

życie bulgoce jak krew
cienie tają łagodnie
nie dajmy zginąć poległym –

pamięć przekaże chyba obłok –
wytarty profil rzymskich monet

Je ne trouve pas le titre
des souvenirs sur toi [...]
je m'en veux de pécher par défaut de mémoire [...]
nos paumes ne transmettront pas la forme de vos paumes
nous les dissipons au contact des choses ordinaires [...]

la vie gargouille comme du sang
les Ombres se fondent doucement
ne laissons pas périr ceux qui sont tombés –

la mémoire transmettra peut-être une nuée –
un profil estompé de monnaies romaines¹

Pour évoquer l'oubli et les failles de la souvenance, Hebert préfère au mot « zapomnienie » le terme « niepamięci », formé de « pamięć », la mémoire, et de la particule négative « nie ». C'est d'une non-mémoire, d'une in-mémoire dont il s'agit ici. De « pamięć » à « pomnik », la dérivation étymologique demeure tangible. Le troisième pan du triptyque met donc en détresse la figure de la mémoire par excellence, celle du monument au Poète, lui-même être

¹ Zbigniew Herbert, « Trzy wiersze z pamięci » [« Trois poèmes de mémoire »], *Corde de lumière* [1956], *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 28-33.

CHAPITRE VII

de mémoire, inspiré par Mnémosyne, mère des Muses. La société qu'évoque Herbert se place sous la garde de la Poésie et du Poète. La majuscule accordée à « Poety » est d'autant plus poignante que le texte est par ailleurs dépourvu de majuscules (sauf pour le tout premier mot, « Nie » qui ancre le texte dans l'impuissance, pour « Tobie » qui signifie « toi », et pour le tout dernier mot, « Iliady », l'Iliade).

Le troisième volet du triptyque, consacré à la destruction, est poignant en raison de l'humilité de l'univers décrit :

III	III
kobiety z naszej ulicy były zwykle i dobre nosiły cierpliwie z placów jarzyn pożywne bukiety	les femmes de notre rue étaient gentilles et ordinaires elles apportaient patiemment des marchés des bouquets nourrissants de légumes
dzieci z naszej ulicy utrapienie kotów	les enfants de notre rue fléau des chats
gołębie – szaro-lagodne	les pigeons – gris doux
w parku był pomnik Poety dzieci toczyły obręcz i kolorowy krzyk ptaki siadały na ręce czytały jego milczenie	dans le parc il y avait une statue du Poète les enfants poussaient des cerceaux et des cris de couleur les oiseaux perchaient sur ses épaules lisaient son silence
żony w letnie wieczory cierpliwie czekały na usta pachnące znajomym tytoniem	les soirs d'été les épouses attendaient patiemment les lèvres sentant le tabac familial
kobiety nie mogły dzieciom odpowiedzieć: czy wróci	les femmes ne pouvaient dire aux enfants s'il reviendrait
gdy zachodziło miasto gasiły ogień rękami przytkniętymi do oczu	quand la ville s'embrasa elles éteignaient le feu de leurs mains plaquées sur les yeux
dzieci z naszej ulicy śmierć miały bardzo ciężką	les enfants de notre rue eurent une mort très pénible
gołębie spadały lekko jak zestrzelone powietrze	les pigeons tombaient avec légèreté comme l'air transpercé
teraz wargi Poety są pustym horyzontem ptaki dzieci i żony nie mogą mieszkać w żałobnych skorupach miasta w ostygniętych puchach popiołów	maintenant la bouche du Poète est un horizon vide les oiseaux les enfants et les épouses ne peuvent se loger dans les coquilles funèbres de la ville dans le duvet froid des cendres

Les femmes attendant patiemment le retour de leur mari font de cette scène une Odyssée très modeste. Le poème oscille entre l'archétype de la souffrance immense – la mère qui a perdu son enfant forme comme un vaste *stabat mater* entonné dans toutes les langues – et l'effet de sourdine provoqué par le réalisme de détails infimes, presque triviaux, dont Herbert use avec parcimonie, tels les bouquets nourrissants de légumes ramenés du marché par les femmes, ou

l'odeur de tabac parfumant les lèvres des pères. De tels détails ont pour rôle de maintenir le poème dans l'ordinaire. Herbert fait accueil aux choses prosaïques, et leurs accorde la plus grande dignité. Ainsi les pigeons sont « gris doux (« szaro-łagodne »). Grâce au tiret qui ajointe le gris (« szaro ») et le doux (« łagodne »), la couleur la plus humble gagne délicatesse et grâce chatoyantes. Herbert pratique une éthique du simple, qui fait du « peu » – le peu des choses et le peu de mots – une vertu permettant de faire respirer le vers tout en dotant son propos d'une gravité accrue.

Ricœur remarque que dans la pensée hindoue, la mort des enfants est comme la pierre de touche et le résumé de toutes les figures du mal. Cette remarque est tout aussi vraie de la civilisation occidentale. La mort des enfants en dépit de l'amour héroïque de leur mère énonce ici le mal radical. L'enjambement tranchant « elles éteignaient le feu de leurs mains / plaquées sur les yeux » laisse l'espace d'un instant l'espoir que les femmes soient plus fortes que l'incendie. Ce geste de l'amour maternel, consistant poser les mains sur les yeux des enfants pour les protéger encore un instant de la connaissance du mal qui va s'abattre sur eux se retrouvera aussi, dans un contexte analogue, au cœur de la poésie de Charles Simiç, auteur yougoslave d'expression anglaise¹. Il devient comme un motif de la lutte dérisoire contre le malheur. Deux distiques de l'insoutenable énoncent la ruine irrémédiable de l'univers ordinaire. Le premier annonce de la mort des enfants en reprenant un vers préalable (« dzieci z naszej ulicy », « les enfants de notre rue ») pour froidement l'infléchir ensuite (« śmierć miały bardzo ciężką », « eurent une mort très pénible »). Herbert fait usage ici d'un laconisme calme, résigné, dépouillé de fioriture ou de litote. Il arrache au vers toute expression de pathos et livre sans concession la nudité du fait brut : le mal et la souffrance. Le second distique annonce la mort des pigeons, qui apparaissaient d'abord dans des vers délivrés de leur verbe au cœur desquels la typographie insufflait une respiration :

dzieci z naszej ulicy utrapienie kotów	les enfants de notre rue fléau des chats
gołębie – szaro-łagodne	les pigeons – gris doux

Au regard de celle des enfants, la mort des pigeons, qui sont constamment associés à la légèreté est certes de bien peu d'importance. Elle vient cependant creuser plus profond l'absurdité d'une destruction n'épargnant rien : « gołębie spadały lekko / jak zestrzelone

¹ Charles Simiç, né en 1938 évoque dans un poème intitulé « Prodigy » la situation de Belgrade en 1944 :

I'm told but do not believe
that that summer I witnessed
men hung from telephone poles.

I remember my mother
blindfolding me a lot.
She had a way of tucking my head
suddenly under her overcoat.

Charles Simiç, « Prodigy »[1977], *The Poets Laureate Anthology*, éd. Elizabeth Hun Schmidt, Londres et New York, W.W. Norton & Company, 2010, p. 49.

powietrze » (« les pigeons tombaient avec légèreté / comme l'air transpercé »). Alors que son dépouillement brutal rend le premier distique poignant, la beauté de la comparaison, dans le second distique, bouleverse. L'image d'un assassinat du ciel superpose la grâce et le terrible. Les vers de Herbert exigent de leur lecteur douleur et compassion.

Le monument du Poète n'est jamais qu'un élément tissé dans cet ensemble vaste, et participant d'une fragilité générale. Sa présence accentue l'arbitraire insoutenable de la destruction. La faillite de l'objet de mémoire devient en même temps la faillite de la parole poétique. Le silence lu par les oiseaux, loin d'entraîner un retrait du sens, indique au contraire une profondeur sonore et une intensité¹. Ce silence, et l'alliance nouée par le poète et les oiseaux, forment comme la promesse d'une transformation des mots en expérience intérieure. Herbert bâtit alors une triade rassemblant le silence signifiant du Poète, les lèvres odorantes des époux et des pères disparus, tués, et de nouveau la bouche du Poète, devenue désormais un « horizon vide », selon un motif convergeant avec le silence du *Maiakovski* de Neruda. L'avenir disparaît, les possibles s'éteignent, et en particulier le possible de la poésie. Le monument du Poète, dérisoire durant le désastre, est désormais assigné à une impuissance totale.

« Lavender Lilies » de Sandburg illustre, dans sa simplicité, l'un des plus terribles problèmes que doivent affronter les vivants : la coexistence indécente de la beauté et de la joie à côté du mal. « Trois poèmes de mémoire » de Herbert expose avec discrétion l'échec du monument de poète subissant l'épreuve du réel dans la guerre. À cette modestie, répond la vaste ambition de *Owl's Clover* où Wallace Stevens interroge la scénographie d'un monument dans un parc, dont la disposition prétend ne laisser de place ni pour le mal, ni même pour le sujet acculé à s'y confronter. Le monument révèle alors la faille qui le ravage, ce manque inhérent, dénoncé par Neruda.

2. Se heurter au réel : « La Vieille et la statue » de Stevens

À la première page du recueil *Parts of a World* (1942), un vers terrible de « Thème de clocher » évoque les cris étouffés « de ceux que les statues torturent et rabaissent² ». Parmi ces suppliciés des statues, se trouve la misérable vieille (« she was that tortured one ») qui hantait le poème intitulé « La vieille et la statue » (« The Old Woman and the Statue »), lequel constitue l'ouverture d'une série de textes regroupés sous le titre de *Owl's Clover* (*Similitrèfle*, 1936)³. Et cependant, dans « La Vieille et la statue », la sculpture – un cercle de

¹ Voir sur cette valeur du silence Michèle Finck « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème : de Rilke à Bonnefoy », dans Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (dir.), *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 169-182.

² Wallace Stevens, « Parochial Theme », *Collected poems*, op. cit., p. 91 : « heard over the cries / [...] Of those for whom the statues torture and keep down. »

³ Wallace Stevens, *Owl's Clover*, *Opus Posthumous*, op. cit., p. 75-101. *Owl's Clover* (littéralement *Trèfle de hibou*) est le nom vernaculaire d'*orthocarpus*, en français canadien « orthocarpe ». Cette plante ressemble au trèfle véritable (*trifolium*) sans en être véritablement. Stevens s'est expliqué dans sa correspondance sur ce choix

chevaux sculptés dans le marbre – est caractérisée par sa fragilité, si bien qu'elle se disloque au terme de sa rencontre avec la passante. La rencontre est devenu un combat, dont le regardeur sort victorieux. La Vieille inventée par Stevens se situe aux antipodes de l'Eugène de Pouchkine.

Un adage de Stevens décrète : « En présence d'une actualité extraordinaire, la conscience prend la place de l'imagination » (« In the presence of extraordinary actuality, consciousness takes the place of imagination¹ »). Dans l'œuvre stevensienne, peu de textes obéissent aussi ouvertement à cette règle que les cinq long poèmes qui, en 1936, alors que les dangers politiques se faisaient pressants, composent l'étrange cycle intitulé *Owl's Clover* – ensemble que Stevens envisagea aussi d'intituler *Aphorismes sur la société*. Dans sa correspondance, Stevens explique : « Le but de ce groupe, quoiqu'il en soit, est de tenter de faire de la poésie à partir des choses banales : les nouvelles quotidiennes ; et cela, sûrement, c'est du trèfle de pacotille² ». *Owl's Clover* endosse la tâche de se faire poème de la conscience. Il prend le « contemporain » (« contemporaneous ») pour matière³, et à partir d'un « morceau de réalité » (« bit of reality ») examine sévèrement la place de l'art et de l'imagination dans une société en détresse, en l'occurrence une Amérique ravagée par la Grande Dépression⁴. Le désarroi des intellectuels américains est grand, tant devant les progrès du fascisme en Europe, et l'invasion de l'Éthiopie par l'Italie⁵, que devant la séduction exercée par le communisme russe alors que parviennent les premières nouvelles des procès de Moscou⁶. En 1936, sachant qu'il venait à peine d'achever *Owl's Clover*, Stevens lors d'une lecture publique, indiqua des directions de lecture claires pour « La Vieille et la statue » :

The subject that I had in mind was the effect of the depression on the interest in art. I wanted a confronting of the world as it had been imagined in art, and as it was then in fact. [...] The air was charged with anxieties and tensions. [...] The old woman is a symbol of those who suffered during the depression and the statue is a symbol of art.

Le sujet que j'avais en tête était les effets de la dépression sur l'intérêt envers l'art. Je voulais une confrontation du monde tel qu'il avait été imaginé dans l'art, et tel qu'il était en réalité.

déconcertant : « Le titre est une mienn expression. Ce que je veux dire par là, c'est que le lecteur peut au moins espérer trouver ici et là les plaisirs de la poésie, mais non pas exactement les plaisirs de la pensée. Combiner ces deux plaisirs est une tâche demeurant à accomplir ». (Lettre du 22 mai 1936 à Ronald Latimer *Letters, op. cit.*, p. 311). Gilles Mourier ne propose pas de traduction pour ce titre étrange. Nous suggérons quant à nous « Similitrèfle » ou « Trèfle de pacotille ».

¹ *Opus Posthumous, op. cit.*, p. 191 « In the presence of extraordinary actuality, consciousness takes the place of imagination. » C'est une manière de réponse, involontaire, au désir d'inactualité de Cocteau.

² Wallace Stevens, Lettre à Ronald Latimer du 26 octobre 1936, *Letters, op. cit.*, p. 312.

³ « The Irrational Element in Poetry » [Lecture et conférence à l'Université de Harvard, 8 décembre 1936], *Opus Posthumous, op. cit.*, p. 226.

⁴ Voir James Longenbach, *The Plain Sense of Things, op. cit.*, p. 135-147. À l'encontre d'une *doxa* critique qui durant longtemps fit de Stevens un esthète cantonné dans une tour d'ivoire hermétique, Longenbach s'est attaché à faire émerger un Stevens taraudé de préoccupations sociales et politiques.

⁵ Dans sa correspondance avec Ronald Latimer, Stevens commence par approuver Mussolini (le 31 octobre 1935) mais se rétracte le 21 novembre et déclare sa sympathie pour le sort des Éthiopiens (*Letters, op. cit.*).

⁶ Sur ces questions, voir *The Plain Sense of Things, op. cit.*, p. 135-147. Longenbach reconstitue notamment les violents désaccords opposant Stevens à Stanley Burnshaw, éditeur de l'hebdomadaire marxiste *The New Masses*. Burnshaw, chargé en 1935 de la critique de *Ideas of Order*, brocarda le recueil de Stevens, lequel, en retour ridiculisa son critique dans le deuxième poème du cycle d'*Owl's Clover*, « M. Burnshaw and the Statue ».

CHAPITRE VII

L'air était chargé d'anxiétés et tensions. [...] La vieille est le symbole de ceux qui ont souffert durant la dépression et la statue est un symbole de l'art¹.

Dans « La Vieille et la statue », à partir de la sculpture, c'est-à-dire du médium le plus concret, Stevens sonde la distorsion du réel par l'art. Il formule une préoccupation parallèle dans un autre long poème, « The Man with a Blue Guitar » (1937), où reviennent des variations sur le refrain suivant : « You have a blue guitar / you do not play things as they are » (« Ta guitare est bleue / Tu ne joues pas les choses comme qu'elles sont). La critique a souvent considéré que cet autre poème est une réussite là où *Owl's Clover* se serait qu'un échec.

Owl's Clover rassemble cinq longs poèmes dont le sens s'obscurcit à mesure que les pages se tournent : « The Old Woman and the Statue », « Mr Burnshaw and the Statue », « The Greenest Continent », « A Duck for Dinner », et « Sombre Figuration ». Chacun de ces textes se réfère au même monument représentant des chevaux ailés, mais chacun lui confère une signification différente². En dépit des explications fournies par l'auteur, les différents interlocuteurs de Stevens semblent être demeurés perplexes. Stevens lui-même finit par exclure *Owl's Clover* de ses *Collected Poems* (1954), après en avoir proposé une version abrégée pour *The Man with a Blue Guitar and Other Poems* (New York, Alfred A. Knopf, 1937)³. En ne reprenant pas *Owl's Clover*, Stevens reconnaissait implicitement que ces vers n'atteignaient pas leur but. « The Old Woman and the Statue », le tout premier des cinq poèmes, demeure pourtant encore relativement déchiffrable, et non sans beauté.

« La Vieille et la statue » est composé d'une centaine de vers divisés en cinq « cantos » de longueur inégale. Le premier canto, constitué d'un simple quatrain, pose le décor. Le second entreprend la description du groupe de chevaux de marbre. Le troisième canto introduit la vieille, et la confronte à la sculpture dans une rencontre demeurant inaccomplie. Une question est alors posée : la sculpture de marbre pourra-t-elle répondre au désarroi de la miséreuse ? En décrivant alors l'inanité de la sculpture, le quatrième canto apporte une réponse implacable : la sculpture ne forme en rien un contrepoids à la détresse de la passante. Enfin, l'ultime canto rebâtit un monde hypothétique où la vieille n'existe pas. Sans elle, la nuit retrouve sa beauté, et le monde se recompose harmonieusement.

I
Another evening in another park,
A group of marble horses rose on wings
In the midst of a circle of trees of which the leaves
Raced with the horses in bright hurricanes.

I
Un autre soir dans un autre parc, s'élevait
Un groupe de chevaux de marbre sur des ailes
Au cœur d'un cercle d'arbres, courant de leurs feuilles
Avec les chevaux en des ouragans brillants.

¹ Wallace Stevens, « The Irrational Element in Poetry » [1936], *Opus Posthumous, op. cit.*, p. 225-226.

² À en croire la correspondance de Stevens, ce monument serait un symbole variable, à interpréter successivement comme l'art en tant de crise, comme une manifestation de la civilisation dont la statue est issue, comme l'imagination occidentale dans le contexte de la colonisation de l'Afrique, comme l'artiste lui-même, et enfin comme le bon sens et la santé mentale face à l'inconscient. Voir la lettre du 22 avril 1937 à Ronald Latimer (Wallace Stevens, *Letters, op. cit.*, p. 319), et la correspondance de d'août 1940 avec Hi Simons (p. 366-375).

³ Avant cela, *Owl's Clover* fut publié de manière autonome par Ronald Latimer sous la forme d'une plaquette (New York, Alcestis Press, 1936).

II
 So much the sculptor had foreseen : autumn,
 The sky above the piazza widening
 Before the horses, clouds of bronze imposed
 On clouds of gold, and green engulfing bronze,
 The marble leaping in the storms of light. [...]

III
 But her, he had not foreseen [...]

 the sounds
 Descending, did not touch her eye and left
 Her ear unmoved. [...]

IV
 The mass of stone collapsed to marble hulk,
 Stood stiffly, [...]

V
 Without her, evening like a budding yew
 Would soon be brilliant, as it was, before.

II
 Le sculpteur avait tant et tant prévu : l'automne,
 Le ciel au-dessus de la place s'évasant
 Devant les chevaux, nuées de bronze imposées
 Aux nuées d'or, et vert engloutissant le bronze,
 Le marbre bondissant dans la lumière en trombes. [...]

III
 Mais elle, il ne l'avait pas prévue [...]

 Les nuées d'or passées au bronze, les descentes
 Des sons, ne touchaient pas son regard et laissaient
 Son ouïe impassible. [...]

IV
 Concassée en carcasse de marbre, la masse
 De roches s'érigait de manière rigide, [...]

V
 Sans elle, le soir ainsi qu'un if bourgeonnant
 Serait bientôt brillant, tel qu'il le fut, avant¹.

Pour étaler l'imposture de la statue, le poème force cette dernière à heurter de plein fouet un réel incarné par la passante et par le monde de misère que celle-ci enveloppe. Dans la rencontre inaccomplie, le monument révèle ce qu'il n'est pas et ce qu'il ne peut pas. Un tel texte conduit à remettre radicalement en cause l'expérience esthétique. Le poème de Stevens démontre en effet qu'une œuvre, si magnifique soit-elle, ne possède souvent qu'un caractère dérisoire, insuffisant pour répondre à l'indigence du monde, puis qu'elle a été conçue en oubliant le réel. Dans « La Vieille et la statue », Le sculpteur, faisant fi de l'existence du regardeur, n'a su inventer qu'un monument *idéel* qui, ne tolérant pas d'être contemplé, révèle sa fêlure au moment de la rencontre impossible avec la passante². Ce mauvais sculpteur s'oppose drastiquement à l'architecte grec dont Valéry dresse le portrait dans un dialogue de 1921 et que Stevens admirait particulièrement : Phèdre y rapporte à Socrate qu'Eupalinos « élaborait les émotions et les vibrations de l'âme du futur contemplateur de son œuvre » [...] — *Il faut*, disait cet homme de Mégare, *que mon temple meuve les hommes comme les meut l'objet aimé*³. Tout monument doit être conçu pour mouvoir son regardeur. S'il n'y parvient, il n'a pas même de raison d'être et il constitue un scandale pour l'esprit. La réussite de la rencontre constitue la pierre de touche de l'entreprise monumentale. Son échec en est la pierre d'achoppement. Le poème de John Berryman « The Statue » (1942), s'est délibérément

¹ Wallace Stevens, « The Old Woman and the Statue », *Opus Posthumous*, *op. cit.*, p. 75-78. Traduction française : Gilles Mourier, 22 janvier 2009, mapage.noos.fr/gmurer0001/owl.htm, consulté le 13 décembre 2010. Gilles Mourier est le seul traducteur français qui se soit frotté à ce texte long et redoutable.

² À cet égard, la suspicion envers la statue, incapable de signifier pour son regardeur, se profile très tôt au détour de la lettre du 14 mai 1919, envoyée par Stevens à sa femme alors qu'il est en voyage à Milwaukee : « Ce soir, je suis sorti de nouveau pour aller contempler des étangs et une statue. Il s'agit d'une statue de Goethe et Schiller, de taille héroïque, fondue à Dresde. Ces grandes créatures sont bien à leur place ici, dans cette ville allemande, et cependant on se demande ce que tout cela peut bien signifier pour les gens, pris dans leur ensemble ». *Letters*, *op. cit.*, p. 212.

³ Paul Valéry, « Eupalinos ou l'architecte » [1921], *Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 86- 87. Stevens rédigea deux préfaces pour les dialogues de Valéry, dont la première, intitulée « Gloire du long Désir, Idées », est consacrée à Eupalinos (1955). Voir Paul Valéry, *The Collected Works of Paul Valery*, t. IV « Dialogues », trad. William MacCausland Stewart, New York, Pantheon books, 1956, p. IX-XXVIII. Harold Bloom mentionne rapidement l'importance d'*Eupalinos* pour l'Américain dans *Wallace Stevens, The Poems of our Climate*. *op. cit.*, p. 176.

inspiré de « La Vieille et la statue ». Mais si chez Berryman, l'échec de la rencontre est avant tout à mettre au compte de l'indifférence des regardeurs, Stevens en revanche renvoie l'indigence à un vice de conception du monument. L'insistance sur la forme circulaire de la sculpture, qui forme un anneau (« ring »), à partir duquel émanent les cercles concentriques des arbres, de la place, et du monde, souligne le caractère idéal du groupe de chevaux, sa perfection, et sa clôture sur lui-même. L'anneau exclut inexorablement tout élément extérieur. Dans ce système de cercles tournoyants, la vieille femme ne peut trouver de place, et elle devient le grain de sable qui fausse le tournoiement des sphères.

Avec ce groupe sculptural représentant des chevaux ailés, Wallace Stevens redéfinit la statue équestre. Les commentateurs de Stevens n'ont guère souligné que ces chevaux trouvent leur origine chez les coursiers ailés du char de l'âme du *Phèdre* de Platon. Stevens fait pourtant explicitement allusion à ce dialogue dans son essai sur les statues équestres « Le Noble Cavalier et le son des mots » (« The Noble Rider and the Sound of Words », *The Necessary Angel*, 1942). Aussi, dans *Owl's Clover*, les chevaux de marbre ne constituent pas les montures de soldats ou de monarques. Ils n'affirment aucun pouvoir militaire ou politique, et sont dépourvus de caractère référentiel. Nulle signification précise, nulle intention commémorative ne leur sont attachées. Le groupe de marbre, que rien ne motive, est *injustifié*, vide. Les chevaux possèdent les ailes et la blancheur immaculée de Pégase, qui traditionnellement représente l'imagination et la poésie¹ : Pégase fait jaillir du bout de son sabot la source Hippocrène où viennent s'abreuver les Muses entre leurs chants. La place accordée par Stevens à la mythologie antique est très réduite, et il est alors d'autant plus remarquable que ce poème, pour méditer sur la catégorie de l'imagination, représente celle-ci par le truchement d'une forme déterminée culturellement. Au même titre que le marbre, le bronze et la lumière, la fantaisie, au sens de faculté créatrice laissant libre cours à son caprice, ou d'imagination débridée, devient un élément matériel formant la matière sculptée du groupe de marbre: « Clumped carvings [...] / Arranged for phantasy to form an edge/ Of crisping light along the statue's rim » (« Massif de sculptures inscrites dans un cercle, / [...] arrangé / Pour que la fantaisie formât une lisière / De lumière frisant au pourtour des statues »).

Par opposition aux gracieux chevaux de marbre, la vieille enveloppée de noir, surgit comme une allégorie de la mort. Elle même promise à un trépas prochain, en proie à une horreur que rien ne pourra racheter, elle résume l'indigence matérielle, la misère morale, la solitude et la souffrance intérieure (« What sound could comfort away the sudden sense? », « Quel son eût pu chasser au loin d'un réconfort / Ce sens soudain ? »). Il y va de l'expérience d'un effondrement du monde :

She was that tortured one,
So destitute that nothing but herself
Remained and nothing of herself except

Elle était celle-là
Suppliciée, si misérable qu'il ne restait
Qu'elle-même et rien qu'elle-même à l'exception

¹ Voir par exemple à Paris le groupe d'Alexandre Falguière, *Le Poète chevauchant Pégase*, bronze, 1897. Falguière accomplit une véritable prouesse technique et montre Pégase en train de s'envoler, ne touchant le sol que de la pointe de ses deux sabots arrière.

CHAPITRE VII

A fear too naked for her shadow's shape.
To search for clearness all an afternoon
And without knowing, and then upon the wind
To hear the stroke of one's certain solitude,
What sound could comfort away the sudden sense?
What path could lead apart from what she was
And was to be? Could it happen to be this,
This atmosphere in which the horses rose,
This atmosphere in which her musty mind
Lay black and full of black misshapen? Wings
And light lay deeper for her than her sight. [...]

A woman walking in the autumn leaves,
Thinking of heaven and earth and of herself
And looking at the place in which she walked,
As a place in which each thing was motionless
Except the thing she felt but did not know. [...]

before

The harridan self and ever-maladive fate
Went crying their desolate syllables, before
Their voice and the voice of the tortured wind were one,
Each voice within the other, seeming one,
Crying against a need that pressed like cold,
Deadly and deep.

D'une peur trop nue pour la forme de son ombre.
À chercher le limpide tout l'après-midi
Sans en savoir, et puis d'entendre dans le vent
Le heurt de la solitude assurée de soi,
Quel son eût pu chasser au loin d'un réconfort
Ce sens soudain ? Quel chemin, conduire à l'écart
De ce qu'elle était et de ce qu'elle allait être ?
Se trouverait-il que ce pût être ceci,
Cette atmosphère en quoi les chevaux s'enlevaient,
Cette atmosphère en quoi son esprit renfermé
Gisait noir plein de noir difforme ? Ailes, lumière
Gisaient pour elle plus profonds que sa vision. [...]

Une femme marchant dans l'automne en ses feuilles,
Pensant au ciel, à la terre et à elle-même
Et considérant l'endroit où elle marchait,
Comme un lieu où toute chose était immobile
Hors celle qu'elle sentait mais ne savait pas. [...]

avant

Que le destin toujours maladif et la rosse
De l'être d'homme s'en fussent venus gémir
Leurs syllabes désolées, avant que leur voix
Et la voix du vent torturé fussent tout une,
Chaque voix au creux de l'autre, semblant tout une,
Gémissant contre un besoin qui, pareil au froid,
Appliquait au plus profond sa pression mortelle.

Cette « vieille » n'est jamais nommée que dans le titre. Le reste du poème s'astreint à la désigner le moins précisément possible. Sa misère s'accroît de sa solitude, exacerbée par le vent (lequel jusqu'alors avait constitué la voix de la sculpture de marbre) et de l'immobilité d'un destin entièrement déterminé, que rien ne peut infléchir. Que l'objet craint ne soit pas précisé élargit encore le spectre de la peur : toutes les angoisses de l'humanité semblent ici concentrées, depuis la crainte provoquée par les circonstances matérielles, jusqu'à l'angoisse existentielle. Pour la vieille, le monde se réduit à cet affect impossible à circonscrire. La malheureuse passante est qualifiée en anglais de « destitute » (« démunie », « vouée à la grande pauvreté »), adjectif auquel il faut rendre l'énergie de son étymon latin : *destitutus*, participe passé de *destituere*, « placer debout à part, abandonner au loin » et de là « priver de ». Dans *destituere* lui-même, existe le verbe *statuere* (placer, poser, dresser debout), dont *statua* est dérivé. L'étymologie voue donc la vieille destituée à être une contre-statue. Elle n'est pas celle qui se dresse au centre, mais celle qui est impitoyablement rejetée dans les marges. L'adjectif « destitute » interdit le partage de l'espace entre la vieille et la statue.

Les premier et deuxième cantos montrent la sculpture telle que le sculpteur l'a imaginée, c'est-à-dire comme une entité fulgurante : lumineuse, rapide et dynamique, participant de la nature et des éléments sauvages, refusant l'inertie et l'étanchéité au monde. Stevens a ici recours au répertoire des motifs élémentaires de ce que l'on pourrait nommer « l'intensité » de l'œuvre d'art. Lumière, mouvements, et intrication des statues avec l'espace qui les enveloppe reviennent à travers toute la littérature pour en accroître l'efficace, la

puissance et la présence. Le premier quatrain intrique soigneusement ces motifs : « The leaves / Raced with the horses in bright hurricanes ». Dès la première strophe, la sculpture est mise en action grâce à la poussée dynamique du verbe « courser » (« to race »). Cet élan se continue dans le second canto : « The marble leaping in the storms of light ». Il n’y a pas de distinction stricte, pas de frontière tranchée entre le monde et sa représentation : la sculpture de marbre, presque à la manière d’une apothéose baroque, repose sur des nuages de bronze dorés, et elle entretient avec la nature une relation complice de joute joyeuse. Ouragans et éclairs la dotent d’un caractère sublime. La lumière qui fulgure constitue le critère de l’évidence de sa vérité.

Le monument, nimbé d’éclairs, aurait dû provoquer pour la vieille une illumination. Il n’en est rien. Stevens ne dote la sculpture d’intensité esthétique que pour mieux faire sentir combien lui manque l’intensité éthique. À défaut de ne pouvoir abolir la misère du monde, l’œuvre d’art devrait au moins consoler la misère du moi, et puisqu’ elle n’y parvient pas, sa beauté demeure dérisoire. Plusieurs aphorismes de Stevens répètent que dans un monde dont Dieu est absent, seuls la poésie et l’art constituent des modes de rédemption ou de soulagement¹. La terrible révélation que la vieille reçoit dans sa solitude est peut-être celle de cette absence de Dieu. Les chevaux de marbre auraient dû sauver la vieille de sa désespérance. Ils auraient dû « changer sa vie » en l’apaisant, en la guérissant, en lui permettant peut-être de dépasser sa situation immanente vers une forme de transcendance. Et si les chevaux sont inspirés par *Le Phèdre* de Platon, ne devraient-ils pas propulser leur regardeur vers le Bien et le Vrai ?

Stevens, le plus accusateur de tous les auteurs de la nébuleuse du désarroi, propulse le monument hors d’une littérature normative qui énonçait idéellement ce que le monument doit être. Le poète inverse notamment l’un des grands romans de la littérature américaine, *Le Faune de marbre* de Hawthorne (1860). Les personnages, des artistes nommés Miriam et Kenyon y imaginent la rencontre parfaite, entre une statue équestre et une vieille femme misérable. Ils mènent leur réflexion face au Marc-Aurèle de bronze, à Rome, qu’ils dotent d’une vertu salvatrice :

“O, if there were but one such man as this?” exclaimed Miriam. “One such man in an age, and one in all the world; then how speedily would the strife, wickedness, and sorrow of us poor creatures be relieved. We would come to him with our griefs, whatever they might be, – even a poor, frail woman burdened with her heavy heart, – and lay them at his feet, and never need to take them up again. The rightful king would see to all.”

– Oh ! s’il pouvait exister un homme comme celui-là ! s’exclama Miriam. Un seul à cet instant, un seul en ce monde ! Comme on serait vite débarrassé des querelles, de la méchanceté, de nos peines ! On irait à lui avec nos chagrins quels qu’ils soient, même une frêle et pauvre femme en

¹ Wallace Stevens, *Adagia, Opus Posthumous, op. cit.*, p. 185-186. Citons par exemple : « After one has abandoned a belief in god, poetry is that essence which takes its place as life’s redemption », que Stevens reprend ensuite : « Poetry is a means of redemption » ; et : « The relation of art to life is of the first importance especially in a skeptical age since, in the absence of a belief in God, the mind turns to its own creations and examines them, not alone from the aesthetic point of view, but for what they reveal, for what they validate and invalidate, for the support that they give ».

CHAPITRE VII

ayant gros sur le cœur ; on les déposerait à ses pieds sans avoir jamais besoin de les reprendre.
Le souverain dans son équité veillerait à tout¹.

Sans connaître Baudelaire, Hawthorne formule presque les mêmes exigences que le Salon de 1859 :

fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre.
Tel est le rôle divin de la sculpture.

La miséreuse rencontrant Marc-Aurèle est comme l'incarnation de ces « malheureux », des hommes « vil[s] » et des « mendiant[s] » envisagés par Baudelaire². À rebours de ces lignes, cependant, la vieille de « Owl's Clover », n'a nul besoin de la sculpture pour développer une méditation baudelairienne « sur les choses qui ne sont pas de la terre ». Elle est « Une femme marchant dans l'automne en ses feuilles, / Pensant au ciel, à la terre et à elle-même » : (« A woman walking in the autumn leaves, / Thinking of heaven and earth and of herself »). Stevens démontre durement que les textes de Hawthorne et Baudelaire extorquent au monument une promesse que celui-ci ne pourra tenir lors de l'épreuve du réel. Et cependant, Hawthorne, Baudelaire et Stevens n'expriment-ils pas tous, par des moyens différents, la même exigence d'une dimension altérante et salvatrice, d'une intrication entre l'intensité esthétique et l'intensité éthique ? Le poème de Stevens, à l'encontre des ces rencontres idéelles, propose donc une contre-rencontre et un combat. Le quatrième canto se consacre à éviter la sculpture. Il s'agit de la faire s'effondrer, non pas en la brisant mais en en dénouant chaque motif d'intensité esthétique par de menues opérations lexicales. La sculpture de marbre est déchirée entre deux élans contradictoires, l'envolée conçue par le sculpteur et l'affaissement.

Conclusion : Pour une relève des promesses du monument ?

André Breton dans le *Premier Manifeste du surréalisme* (1924) conduisait le diagnostic suivant sur l'histoire des mentalités occidentales :

Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques : il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient : ce sont les *ruines* des romantiques, le *mannequin* moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps. Dans ces cadres qui nous font sourire, pourtant se peint toujours l'irrémissible inquiétude humaine³.

Au croisement de la ruine romantique et du mannequin moderne, se trouve le monument. Ce dernier constitue par excellence le « lieu de la coalescence de "l'irrémissible inquiétude humaine" », ainsi que le souligne le sémiologue Jean Arrouye, lorsqu'il analyse la

¹ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, *op. cit.*, p. 165-166. Traduction française, *op. cit.*, p. 155-156.

² L'indifférence de la statue envers la miséreuse fait aussi de « The Old Woman and the Statue » un rhizome du « Fou et la Vénus » (1862) de Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 236.

³ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 26.

photographie de l'effigie d'Étienne Dolet qui ponctue *Nadja*¹. Le monument était élevé dans la ville afin de conjurer cette inquiétude. Bien loin de la combattre, il la propage, tantôt par sa violence insoutenable, tantôt par la faiblesse dont il fait preuve en temps de détresse. Il ment constamment au serment qui lui fut extorqué, et qui peut être ainsi défini : stabiliser le rapport au monde par la force et se faire pourvoyeur d'évidences et de certitudes, offrir la quiétude. Or nulle image ne propage jamais la tranquillité, sauf à ne pas être regardée. L'œuvre de pensée de Didi-Huberman se tend tout entière vers cette découverte :

L'acte de voir n'est pas l'acte d'une machine à percevoir le réel en tant que composé d'évidences tautologiques. [...] Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, son sujet. Voir, c'est toujours une opération de sujet ; donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte².

Et puisque le monument s'avère incapable de faire don de la quiétude aux hommes – toute la littérature s'ingénie à le prouver – sans doute faut-il accepter de lui rendre sa promesse inconsidérée.

Pour lire un poème de Billy Collins intitulé « Les Statues prennent la fuite » (« The Flight of Statues », 2008), peut-être peut-on essayer de suivre ce fil³. Un tel poème, dont les ambitions sont pourtant très mesurées, conduit le diagnostic de l'imaginaire du monde contemporain, et enregistre les secousses sismiques qui agitent l'histoire des mentalités. Il porte trace de ce qui le dépasse et le déborde. Dans le monde dépeint par Collins, l'univers entier est envahi d'une inquiétude dont les statues se font le révélateur. Sans doute les statues prouvent-elles ici encore une fois leur faiblesse. Pourtant ce poème incite, non plus à dénier cette fragilité inhérente, mais au contraire à l'accueillir, pour l'incorporer à une nouvelle définition du monument. Quand Collins déroule le spectacle de la vulnérabilité, il provoque moins le désarroi que la sidération. L'auteur propose de renoncer à l'illusion du repos, et de consentir à ce que la statue dans la ville soit une image remuante et fuyante, qui loin de rassurer, oblige en retour son regardeur à l'intranquillité. Ainsi *rend-il* aux monuments leur promesse, celle de l'héroïsme et de la force :

The Flight of Statues

The ancient Greek [...] used to chain their statues to prevent them from fleeing.

– Michael KIMMELMAN.

It might have been the darkening sky
that sent them fleeing in all directions
that afternoon, as the air turned a pale yellow,

but were they not used to standing out
in the squares of our city
in every kind of imaginable weather?

Les Statues prennent la fuite

Les Grecs anciens [...] avaient coutume d'enchaîner leurs statues afin de les empêcher de fuir.

– Michael KIMMELMAN.

Il se peut que ce fût l'obscurcissement du ciel
qui les éparpilla, en fuite, aux quatre coins,
cet après midi-là, alors que le ciel se faisait jaune pâle,

mais n'étaient-elles pas habituées à se tenir debout,
bien en évidence, sur les places de notre ville,
par tous les temps imaginables ?

¹ Cité dans André Breton, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 657. Cité dans André Breton, *Œuvres*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 657.

² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 51.

³ Billy Collins s'est vu décerner le titre de « plus populaire des poètes américains » par Bruce Weber dans le *New Yorker*. Ses poèmes, souvent rédigés sur le ton de la conversation, sont dénués de tout escarpement. Ils sont néanmoins souvent pleins d'esprit, de charme, et de délicatesse.

CHAPITRE VII

Maybe they were frightened by a headline
of a newspaper that was blowing by
or was it the children in their martial arts uniforms?

Did they finally learn about the humans
they stood for as they pointed a sword at a cloud?
Did they know something we did not?

Whatever the cause, no one will forget
the flight of all the white marble figures
leaping from their pedestals and rushing away.

In the parks, the guitarists fell silent.
The vendor froze under his umbrella.
A dog tried to hide under his owner's shadow.

Even the chess players under the trees
looked up from their boards
long enough to see the bronze generals

dismount and run off, leaving their horses
to peer down at the circling pigeons
who were stealing a few more crumbs from
[the poor.

Peut-être furent-elles effrayées par un gros titre
dans un journal porté là par le vent
ou bien encore par les enfants dans leur costume de
[karaté ?

Se peut-il qu'en fin de compte, elles aient appris
quelque chose à propos des humains qu'elles représentaient
tandis qu'elles braquaient leur épée sur un nuage ?
Savaient-elles quelque chose que nous ignorions ?

Quelle qu'en soit la cause, nul n'oubliera la fuite
de toutes les figures de marbre blanc,
bondissant de leur piédestal pour se sauver en courant ;

Aux parcs, les guitaristes se firent silencieux.
Le vendeur se figea sous son parasol.
Un chien tenta de se cacher sous l'ombre de son maître.

Même les joueurs d'échec sous les arbres
levèrent le nez de leur échiquier
assez longtemps pour voir les généraux de bronze

descendre de cheval et s'enfuir, laissant leurs montures
scruter du regard les pigeons qui, en cercle sur le sol,
dérobaient encore quelques miettes de plus aux pauvres¹.

« The Flight of the Statues » semble faire résonner un très lointain écho au « Dernier Conte de Pétersbourg » de Maïakovski (1916). Les deux poèmes présentent la fuite des monuments devant un monde qui leur est devenu insoutenable. Les monuments de Collins éprouvent des peurs innombrables. Mis en déroute par les petits karatékas, ils deviennent eux-mêmes semblables à des enfants, qui décèlent des menaces jusque dans les changements de la couleur du ciel. Ces instances de perception de l'infime², dont les yeux enfantins ne sont pas émoussés par la force de l'habitude, rappellent au lecteur la violence qui étreint chaque point de ce monde.

Les deux poèmes diffèrent cependant sur un certain nombre de points majeurs. Le trait de génie de Maïakovski consistait à montrer l'indifférence de la ville face à l'animation du monument, inversant ainsi la relation du banal et de l'extraordinaire, du normal et de l'effrayant. Collins revient à un scénario plus traditionnel : les passants s'émeuvent devant la grande échappée incompréhensible de tous les marbres et bronzes. Et surtout, dans ce poème de 2008, le rapport à l'histoire disparaît. Il était crucial de pouvoir inscrire le poème de Maïakovski, récit oblique d'histoire, dans un contexte précis : Saint-Pétersbourg était identifiée dès le titre, et symbolisée à travers son monument le plus important. Chez Collins en revanche, on ne découvre qu'une cité sans nom, qui ressemble certes à Paris³, mais qui pourrait tout aussi bien être Londres ou New York, et dont les très nombreux monuments ont été évidés de toute valeur référentielle précise. Un vers suggère bien que la fuite a pu être

¹ Billy Collins, « The Flight of Statues », *Ballistics*, New York, Random House, 2008, p. 79-80. Trad. C.G.

² Voir Pierre Péju, *Enfance obscure, op. cit.*

³ Billy Collins, dans « The Unfortunate Traveler », (*The Smithsonian Magazine*, March 2012), essaie de prendre en photo les généraux de bronze montés sur les chevaux, à Paris, sans y parvenir.

provoquée par les gros titres des journaux, c'est-à-dire par un événement de nature politique, mais rien ne vient préciser cette hypothèse. Ainsi en 2008, Billy Collins ne propose plus qu'une variation *a priori* gratuite sur le motif profus et protéiforme de l'animation des statues urbaines. Et pourtant peut-être cet évidence de l'histoire est-il la clé d'un nouveau rapport à la statue dans la ville – qui dès lors ne mérite plus le nom de monument. Avec ces statues fragiles et inquiètes, Billy Collins allège le monument d'une monumentalité écrasante. Il le délie – le *relève* – de ses anciennes promesses. Il le libère des chaînes entravantes qui furent nouées à ses pieds dès les temps de la Grèce archaïque, comme le rappelle l'épigraphe.

À l'entame de son poème, Collins livre la formule d'un critique d'art américain, à la manière d'une source qu'il s'approprie en la transposant à l'univers familier du XXI^e siècle¹. Les statues découvre-t-il, ont, depuis la nuit des temps de l'Occident, propension à fuir. Leur nature consiste à se dérober tant à la vue des hommes qu'à leur compréhension. On se souvient que Baudelaire reprochait à la sculpture sa nature « insaisissable » et « fuyante² ». La fuite des statues évoque désormais un éparpillement des significations qui interrompt l'ordre ordinaire, elle énonce la transformation du rapport au monde. Les hommes n'entretiennent qu'un rapport d'ignorance à l'univers qu'ils habitent. L'essentiel leur échappe, et pourtant, acquérir le savoir constituerait un risque, ainsi que le suggèrent trois vers discrets : « did [the statues] finally learn about the humans / they stood for as they pointed a sword at a cloud? / Did they know something we did not ? » Pourquoi les statues prennent-elles la fuite ? Comment expliquer cet événement qui suspend l'ordinaire ? Ces questions ne sont formulées que dans un avant-poème escamoté. Le texte accumule alors les suggestions et les hypothèses. Les réponses hasardées ont si bien perdu leur fermeté qu'elles doivent à leur tour être données à la forme interrogative. Toutes les causes sont dérobées, ne demeurent que les effets. L'échappée des statues constitue le spectacle inouï de l'incompréhensible – moment extraordinaire, d'une grande beauté, sur fond de ciel jaune comme coloré de l'icendie qui flambe dans un autre poème célébrant une statue « Paris pendant la guerre³ » d'Éluard – et qui déborde tout ce qui pouvait être attendu du monde. La poésie de Billy Collins se veut délibérément facile d'accès, et cependant « The Flight of Statues » fait une proposition ardue. Ce texte demande au lecteur d'avoir le courage de considérer comme un *don* qui l'enrichisse l'inquiétude saisissant le regard devant la fuite des statues. Billy Collins laisse ainsi espérer qu'en place de la promesse intenable, le monument allégé, redevenu statue, puisse accorder un don inattendu, toujours renouvelé. Cette substitution s'enracine en l'occurrence dans un

¹ L'épigraphe de Collins évoque de manière voilée Dédale, dont les légendes rapportent qu'il pouvait créer des statues animées, prenant la fuite. Lucien de Samosate y fait allusion dans *Les Amis du mensonge* (vers 168 ap. JC). Selon Michel Costantini (« Les saints du pont de Prague se promènent dans la nuit », *op. cit.*, *VISIO*, vol. 7, p. 175) les statues fuyardes, considérées comme de mauvais esclaves, coûtaient moins cher que celles demeurant en place. Voir aussi le spectacle conçu pour le Prince Ferdinand de Prusse par l'archéologue Aloys Ludwig Hirt, *Dédales et ses statues, danse pantomime*, trad. G. Mila, Berlin, J. D. Sander, 1802.

² Charles Baudelaire, « Salon de 1846 » et « Salon de 1859 », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 943 et 1087.

³ Paul Éluard, « Paris pendant la guerre » [1925], *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 871.

échange des valeurs du majeur et du mineur (le monument, qui prétendait au majeur en incarnant les valeurs les plus importantes d'une société, est accueilli dans la forme mineure d'un poème léger).

Collins esquisse ainsi ce que l'on pourrait appeler un *mouvement de relève* – entendu à la fois au sens d'un *remplacement* de la promesse impossible par un don se produisant bel et bien dans le présent, et d'une *libération*. Le monument se voit *relevé* de l'engagement qui lui fut soutiré, *relevé* des missions qui pesaient sur lui. L'édifice social espérait faire du monument une sentinelle, veillant sur ses fondations et ses remparts. La littérature qui accueille ce monument agence en revanche une « relève de la garde », elle organise un relai et substitue aux anciennes vertus efficaces (héroïsme, didactisme, patriotisme) d'autres foyers d'énergie irradiant, d'autres forces vives, telles la compassion ou l'humour. Le terme de « relève » constitue un précipité sémantique. Il implique aussi une succession dans le temps, et met en lumière un mouvement intérieur à l'histoire des civilisations. À mesure que les guerres et les catastrophes se succèdent, se modifie la conception par l'homme de sa propre humanité, ce dont l'art de la sculpture porte le reflet. Ces évolutions se répercutent à leur tour sur la perception des effigies parsemant la ville. Surgissent autant de nouvelles manières de regarder les monuments hérités du passé.

Chaque monument dressé dans la ville peut être considéré sous les auspices du didactisme le plus pesant. Son échec est alors inéluctable. Il achoppe et tombe de son piédestal. Il peut être au contraire réinventé de l'intérieur, libéré d'une monumentalité obsolète, et allégé de l'histoire et de l'héroïque, pour s'assouplir – s'entrouvrir. L'image déchue retrouve une dignité, une vigueur, et se dote de nouveaux pouvoirs : la relève redresse et relance. La statue dans la ville devient ainsi susceptible de provoquer une myriade d'expériences singulières, débordant ce que prescrit le discours normatif sur une entreprise monumentale. Les monuments mentent certes aux promesses collectives qu'on leur avait ravies, mais ils dispensent à la place des dons individuels, parfois plus modestes, parfois surabondants, toujours riches et surprenants. Demeure donc nécessaire d'examiner les processus d'allègement, de libération et d'ouverture du monument. Demeure indispensable de se pencher sur cet élan de relève qui propulse le monument en avant sur de nouveaux chemins.

CHAPITRE VII

TROISIÈME PARTIE

Dons inattendus : la relève

CHAPITRE VIII

Libérer le monument

A. Ouvertures

Première statue : le cadavre momifié, revenu, sorti de sa boîte. Première statue : cette boîte elle-même¹.

La statue est une boîte noire : ouvrez-la.
Michel SERRES²

La nébuleuse du désarroi dévoile que la clôture du monument sur lui-même le fait achopper. « Une statue ne voit personne³ », résumait laconiquement Alain en 1920 dans le *Système des beaux-arts*, cependant que Sartre affirme : « les statues sont des corps sans visages ; des corps aveugles et sourds, sans peur et sans colère⁴ ». Lorsque le monument est « statuocentré », selon un mot plaisant de Claire Barbillon⁵, il n'est que trop semblable à une étrange lionne de pierre décrite par Angela Carter : « De ses prunelles sculptées, [la lionne] leur rendit leur regard, avec l'inquiétante cécité des statues, qui toujours semblent contempler une autre dimension, où tout n'est que statues. » (« Her carved eyeballs stared back at them with the uncanny blindness of statues, who seem always to be perceiving another dimension, where everything is statues⁶ »). Cette cécité essentielle voue le monument à n'être qu'une idole, image inefficace, répréhensible et interdite, dont Jean-Luc Nancy souligne qu'elle n'est pas condamnée au prétexte de n'être qu'une effigie imitatrice, une copie, mais au motif de sa clôture. L'idole est une « présence pleine et épaisse [...], où rien ne s'ouvre (œil, oreille ou bouche) et d'où rien ne s'écarte (pensée ou parole au fond d'une gorge ou d'un regard⁷) » ; elle est « une présence close, achevée dans son ordre⁸ ». Semblable à la lionne aveugle, telle est l'image murée dans sa « stupidité d'idole » selon l'expression que Nancy emprunte à Levinas.

À ce constat, la sculpture du XX^e siècle apporte une réponse vigoureuse et littérale en forant des trous dans la matière, de sorte à aménager une nouvelle forme de contact entre le

¹ Michel Serres, *Hermaphrodite* [1986] dans Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Flammarion, 1989, p. 113.

² Michel Serres, *Statues, le second livre des fondations*, *op. cit.*, p. 328. La constitution de la statue en boîte noire fondamentale, contenant le cadavre et la mort, est un des leitmotifs du travail de Serres sur les statues. Une ramification de cette proposition consiste à faire de la porte et de l'arche, que l'on peut traverser, la statue par excellence (voir p. 92), ce que l'œuvre d'un sculpteur comme Henry Moore corrobore puissamment.

³ Alain, *Systèmes des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 215.

⁴ Jean Paul Sartre, « Visages » [1939], repris dans Michel Constat et Michel Rybalka (éd.), *Les Écrits de Sartre*, *op. cit.*, p. 539.

⁵ Claire Barbillon, « L'œuvre sculptée par le texte », dans *Écrire la sculpture*, Ivonne Riolland dir., *op. cit.*, p. 165. Claire Barbillon emploie ce mot dans un contexte différent pour désigner des fictions entièrement habitées de sculpture, et qui n'ont que la statue pour ressort.

⁶ Angela Carter, *The Magic Toyshop* [1967], Londres, Virago Press, 1981, p. 101. Angela Carter est une romancière anglaise, auteur de nouvelles inspirées des contes de fées et de la littérature gothique.

⁷ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 65.

⁸ *Ibid.*, p. 66.

Chapitre VIII

monument et le monde¹. C'est la sculptrice anglaise Barbara Hepworth qui fut ici pionnière, avec une œuvre d'albâtre rose intitulée *Pierced Form* et datant de 1931 (fig.1) :

In the *Pierced Form* I had felt the most intense pleasure in piercing the stone in order to make an abstract form and space; quite a different sensation from that of doing it for the purpose of realism.

Dans *Pierced Form*, j'avais éprouvé un plaisir particulièrement intense à percer la pierre pour obtenir une forme et un espace abstraits, une sensation complètement différente de celle qu'on éprouve lorsqu'on le fait par souci de réalisme².

Les recherches plastiques de Henry Moore s'épanouissent dans ce sillage (fig. 3 et 4). Il déclare en 1937 :

The first hole made through a piece of stone is a revelation.
The hole connects one side to the other, making it immediately more three-dimensional.
A hole can itself have as much shape meaning as a solid mass.
Sculpture in air is possible, where the stone contains only the hole, which is the intended and considered form.
The mystery of the hole – the mysterious fascination of caves in hillsides

Le premier trou que l'on fait dans une pierre est une révélation.
Le trou relie un côté à l'autre côté, et il apporte donc immédiatement plus de tridimensionnalité.
Du point de vue de la forme, un trou peut avoir autant de signification qu'une masse solide.
Il est possible de sculpter l'air. La pierre, alors, ne renferme plus que le trou, qui est devenu la forme recherchée et à considérer.
Le mystère du trou – la mystérieuse fascination qu'exercent les cavernes au flanc des collines et des falaises³.

Le trou percé dans la masse, à l'intérieur du bloc, montre la matière de l'intérieur, et retourne la sculpture sur elle-même. Il permet de franchir la surface de sculpture, la limite opposée par sa peau de pierre ou de métal⁴. Il révèle l'essence matérielle de la sculpture – son épaisseur et sa profondeur – au même titre que la volte qui incite à faire le tour. Il allège la matière en l'emplantant d'air. Il accroît la surface de la sculpture, et surtout il inscrit à l'intérieur même de celle-ci un morceau du monde. Ainsi à Saint-Ives dans les Cornouailles est-il possible de contempler la mer à travers *Epidaurus* de Barbara Hepworth (1960, fig.2), d'observer le

¹ Georges Didi-Huberman a consacré plusieurs ouvrages à la notion d'ouverture de l'image, et en particulier le recueil d'essais *L'Image ouverte*, op. cit. Voir aussi *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Les Éditions de Minuit, 2000, et en particulier la première section, « Être boîte », p. 9-11.

² Barbara Hepworth, *Carvings and Drawings*, éd. Herbert Read, Londres, Lund Humphries, 1952, p. 17. Considérant que *Pierced Hole* était l'une de ses réalisations les plus importantes, en 193, Hepworth en emporta à Paris des photographies pour les montrer à Brancusi.

³ Henry Moore, « Notes on sculpture », publié sous le titre « The Sculptor Speaks », dans *The Listener*, 18 août 1937. Traduction française : *Notes sur la sculpture* de Henry Moore, trad. Josette Salesse Lavergne, Caen, L'Échoppe, 1990, p. 21-22. André Breton dans « Genèse et perspective artistiques du surréalisme » (1941) commente : « Apollinaire avait rêvé, par opposition à toutes les autres, d'une statue en creux qui fût construite dans la terre : c'est cette statue qui, par l'art de Moore, a réussi à joindre l'autre, la statue pleine, et en toute harmonie, à l'êtreindre », cité dans Dominique Bozot (dir.), *Henry Moore, sculptures et dessins*, catalogue de l'exposition de l'Orangerie des Tuileries, 6 mai-29 août 1977, Paris, Réunion des musées nationaux, 1977, p. 64. Rappelons aussi qu'Andrei Voznessenski a consacré aux trous de Henry Moore un essai intitulé *O* (op. cit.). La typographie de la lettre « O » invite alors la matière noire de la sculpture dans le texte.

⁴ Sur ce désir, voir la rêverie du sculpteur Ivan Messace, « Gestes de pierre », dans Thierry Dufrene et Paul-Louis Rinuy (dir.), *De la Sculpture au XX^e siècle*, Presses universitaires de Grenoble, 2001, p. 165-172.

Chapitre VIII

rythme des marées, et même de regarder le soleil se lever. Le monde, désormais, est contenu dans la sculpture, et agit du fond de celle-ci.

En 1959, Germaine Richier se joint à l'accord de Hepworth et de Moore. La sculptrice, auteur des deux figures telluriques de *L'Orage* et de *L'Ouragane* (1959, fig.5) déclare :

Selon moi, ce qui caractérise une sculpture, c'est la manière dont on renonce à la forme solide et pleine. Les trous, les perforations éclairent la matière qui devient organique et ouverte, ils sont partout présents, et c'est par là que la lumière passe¹.

L'importance accordée au trou percé se charge dorénavant d'une nouvelle signification. Le trou en effet, selon Richier, est vecteur d'expressivité, et même d'expression humaine, et c'est grâce à lui que la sculpture participe « au drame de notre époque ». L'ouverture percée dans le monument aura aussi valeur de blessure. Ponge, qui consacra plusieurs essais à Richier constatera avec une désinvolture amusée, au détour d'une réflexion sur Giacometti : « Récemment, on a beaucoup troué l'homme (Lipchitz et sa suite, par exemple)² ». Une nouvelle du Belge Franz Hellens intitulée « Bronze » (1960) éclaire les propos de la sculptrice. Le récit en effet explore la relation que le narrateur entretient avec son portrait de bronze réalisé par Richier (fig.6), à qui la nouvelle est dédiée :

Comment ne m'étais-je pas aperçu de cette chose, cette anomalie qu'offrait le bronze posé depuis si longtemps sous mes yeux ? Un trou de la largeur d'une petite pièce de monnaie, dans le creux de la joue droite, en dessous de l'œil ?

À vrai dire, ce trou, je le connaissais depuis le début. Comment aurais-je pu l'ignorer, puisque étonné de sa présence à cet endroit du visage j'avais questionné l'artiste sur ce que je ne pouvais juger autrement qu'une intention. Je me souviens de la réponse ; « *Une simple ouverture, un dégagement dans l'annexe de silence où vous vous réfugiez et semblez étouffer*³ ».

Le « petit trou tout noir » devient « entrée de grotte faite [...] pour dérouter le spéléologue⁴ » et permet de pénétrer dans la « boîte noire », le crâne de bronze, afin d'en découvrir le trésor intérieur :

Le front, montagne légère dont le sommet n'est plus que le ciel solidifié ; et tout le reste, mappemonde avec ses plaines et ses élévations, ses océans, ses lacs, ses fleuves, ses grottes gonflées de silence et d'obscurité en germe... Ah ! j'y suis à présent, ce trou dans le bronze, en dessous de l'œil droit... Comme tout est devenu clair dans le sens le plus juste : une simple fenêtre, une porte d'entrée et de sortie voulue par l'artiste dont l'inspiration va du noir au plus lumineux. [...]

En me créant une autre figure, plus complète, l'art a décroché l'ancienne. Je puis aussi maintenant regarder la mort en face⁵.

¹ Déclaration élaborée pour *New images of Man, with Statements by the Artists*, Peter Selz (dir.), catalogue de l'exposition du 30 septembre au 29 novembre 1959, MoMA, New York, p. 130 ; propos rapportés en français dans Valérie Da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, 2006, Paris, Norma Éditions, p. 130.

² Francis Ponge, « *Joca Seria*, Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti », *Médiations*, n° 7, 1964, p. 5-47. Repris dans *L'Atelier contemporain* [1977], *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 624.

³ Franz Hellens, *Bronze* dans *Le Jeune Homme Annibal*, Albin Michel, 1961, p. 260-261.

⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁵ *Ibid.*, p. 279-280.

Tous les fils précédemment tissés semblent converger ici. L'image de la caverne réunit Germaine Richier à Henry Moore. La grotte, qui enveloppe son regardeur, retrouve sa fonction de sculpture primordiale¹. Le portrait familial, que son regardeur croyait connaître d'autant mieux qu'il s'y reconnaît, perd son évidence. Il est soudain inquiété par un « creux secret » qui le transforme en une tête de mort qui n'est qu'os percé (fig.7). L'image ouverte gagne alors une complétude, c'est-à-dire qu'elle est arrachée à son statut d'idole murée. L'inquiétude du regard dispense un don paradoxal, celui de l'apaisement qui naît de contempler la mort en face.

La lecture des textes concernant le monument ménage alors une surprise. Bien avant que Barbara Hepworth ne songe à percer une forme d'albâtre, bien avant que Henry Moore ne dresse dans la nature des arches ou des moutons troués, Victor Hugo entreprend déjà d'ouvrir le monument afin de le réinventer. Il faut donc supposer une écoute et un compagnonnage tacites entre la littérature et la sculpture du XX^e siècle. Littérature et sculpture avancent ici sur des lignes parallèles. La première prépare par avance les évolutions de la seconde, en transformant l'imaginaire ; et les transformations de la seconde se répercutent à leur tour dans les textes.

Ouvrir le monument : il ne faut pas seulement entendre par là le décroisement d'un objet figé sur lui-même, mais bien une ouverture littérale, pratiquée dans les flancs de cet objet, afin d'en révéler les dimensions inconnues. Lowell n'appelait-il pas en 1960 à ménager des « blessed breaks », des brèches bénies dans les parois du monument du Colonel Shaw, à Boston ? Tout se passe comme si la nébuleuse du désarroi, qui rassemble des monuments fermés sur eux-mêmes, secrétait elle-même son contre-motif, qui est presque aussi un contrepoison. Cette trouée transforme le contact du monument avec le réel et engage une *compassion*. En montrant l'homme écrasé par le monument à travers Eugène (Pouchkine, *Le Cavalier de bronze*) et ses frères de misère, en se constituant en nébuleuse du désarroi, la littérature du monument révèle combien la compassion est nécessaire. Cette vertu éthique est patiemment érigée au rang de haute vertu poétique. Au sein de la littérature du monument, la poétique de la compassion forme un nœud névralgique. Une nouvelle constellation s'assemble alors : Victor Hugo, Carl Sandburg, Victor Chklovski, Elizabeth Bishop et John Berryman forment ensemble un nouvel impératif. Au mot d'ordre de Rilke dans les *Sonnets à Orphée* « N'érigez point de monument² », ils en préfèrent un nouveau : « ouvrez les monuments ».

Le geste d'ouverture transforme alors le monument en une boîte dont le couvercle s'entrebâille, en un écrin qui renferme peut-être un humble trésor infiniment plus précieux que ce qui le contient. Ce geste d'ouverture se fait alors geste de libération du monument. L'ouverture cherche à réarticuler la figure publique et l'intime. Elle renégocie le rapport à

¹ Voir Herbert Read, *The Art of Sculpture, op. cit.*, p. 7. Herbert Read, historien anglais de la sculpture et spécialiste de l'œuvre de Henry Moore, natif comme Moore du Yorkshire, connaissaient les mêmes paysages.

² Rainer Maria Rilke, « Errichtet keinen Denkstein », *Die Sonette an Orpheus, Gedichte*, Fischer Taschenbuch Verlag, Francfort sur le Main, 2008, p. 409.

l'histoire, et soulage ainsi successivement le monument des différents poids qui le grèvent : le didactisme et la certitude, l'histoire et le héros.

Afin d'étudier ces textes de l'ouverture, mieux vaut bouleverser l'ordre chronologique pour se pencher en premier lieu sur un poème de Bishop simplement intitulé « The Monument » (1938), puis sur un petit texte de Carl Sandburg, « Cheap Rent » (1928). Il faut entendre d'abord la leçon de modestie de Bishop et de Sandburg, pour comprendre rétroactivement que déjà cette entreprise de redéfinition imaginaire du monument se préparait chez Hugo. Déjà Hugo l'entrouvre pour lui rendre humilité, mais le geste d'ouverture qu'il accomplit demeure encore dissimulé derrière l'emphase et les effets de grandiloquence.

1. Déprendre le monument du monumental : Elizabeth Bishop

Dans un poème rédigé durant l'été 1938 et qui a été érigé en texte essentiel dans le canon de la poésie américaine du XX^e siècle, Elizabeth Bishop entreprend de libérer le monument en accomplissant deux gestes corrélés¹. D'une part, elle retravaille l'objet monument, en prenant à rebours les codes de la monumentalité et d'autre part elle fait chanceler les certitudes du regard en ouvrant la forme de l'*ekphrasis* pour en faire un dialogue. Le monument est ainsi incliné vers une humilité nouvelle :

The Monument

Now can you see the monument? It is of wood
built somewhat like a box. No. Built
like several boxes in descending sizes
one above the other.
Each is turned half-way round so that
its corners point toward the sides
of the one below and the angles alternate.
Then on the topmost cube is set
a sort of fleur-de-lys of weathered wood,
long petals of board, pierced with odd holes,
four-sided, stiff, ecclesiastical.
From it four thin, warped poles spring out,
(slanted like fishing-poles or flag-poles)
and from them jig-saw work hangs down,
four lines of vaguely whittled ornament
over the edges of the boxes
to the ground.
The monument is one-third set against
a sea; two-thirds against a sky.
The view is geared
(that is, the view's perspective)
so low there is no "far away,"
and we are far away within the view.
A sea of narrow, horizontal boards
lies out behind our lonely monument,
its long grains alternating right and left
like floor-boards—spotted, swarming-still,
and motionless. A sky runs parallel,
and it is palings, coarser than the sea's:

Le Monument

Tu vois le monument à présent ? Il est en bois,
construit un peu comme une caisse. Non. Plutôt
comme plusieurs caisses superposées par ordre
de grandeur croissante.
Chacune est tournée à demi de façon que
ses coins pointent vers les côtés
de celle d'en dessous et qu'alternent les angles.
Puis sur le plus haut cube est plantée
une espèce de fleur de lys en bois érodé,
de longs pétales en planches, percés de trous bizarres,
quadrangulaires, rigides, ecclésiastiques.
Quatre minces piquets gauchis en jaillissent,
(inclinés comme des cannes à pêche ou des hampes)
et d'eux pend un chantourné,
quatre chaînes d'ornements vaguement dégrossis
tombant par-dessus le bord des caisses
jusqu'au sol.
Le monument se découpe pour un tiers contre
une mer ; pour deux tiers contre un ciel.
La vue converge
(c'est-à-dire sa perspective)
en un point si bas qu'il n'y a pas de « lointain »,
et que l'on est loin à l'intérieur d'elle.
Une mer de lattes étroites, horizontales,
se déploie derrière notre monument solitaire,
ses longues veines alternent de tous côtés
comme celles d'un parquet – mouchetées, immobiles
dans leur fourmillement. Un ciel lui est parallèle,
et c'est un palis, plus grossier que celui de la mer :

¹ Le poème connut une première publication dans l'anthologie *New Directions* de 1939 éditée James Laughlin.

Chapitre VIII

splintery sunlight and long-fibred clouds.
“Why does the strange sea make no sound?
Is it because we’re far away?
Where are we? Are we in Asia Minor,
or in Mongolia?”

An ancient promontory,
an ancient principality whose artist-prince
might have wanted to build a monument
to mark a tomb or boundary, or make
a melancholy or romantic scene of it...
“But that queer sea looks made of wood,
half-shining, like a driftwood, sea.
And the sky looks wooden, grained with cloud.
It’s like a stage-set; it is all so flat!
Those clouds are full of glistening splinters!
What is that?”

It is the monument.
“It’s piled-up boxes,
outlined with shoddy fret-work, half-fallen off,
cracked and unpainted. It looks old.”
–The strong sunlight, the wind from the sea,
all the conditions of its existence,
may have flaked off the paint, if ever it was painted,
and made it homelier than it was.
“Why did you bring me here to see it?
A temple of crates in cramped and crated scenery,
what can it prove?
I am tired of breathing this eroded air,
this dryness in which the monument is cracking.”

It is an artifact
of wood. Wood holds together better
than sea or cloud or and could by itself,
much better than real sea or sand or cloud.
It chose that way to grow and not to move.
The monument’s an object, yet those decorations,
carelessly nailed, looking like nothing at all,
give it away as having life, and wishing;
wanting to be a monument, to cherish something.
The crudest scroll-work says “commemorate,”
while once each day the light goes around it
like a prowling animal,
or the rain falls on it, or the wind blows into it.
It may be solid, may be hollow.
The bones of the artist-prince may be inside
or far away on even drier soil.
But roughly but adequately it can shelter
what is within (which after all
cannot have been intended to be seen).
It is the beginning of a painting,
a piece of sculpture, or poem, or monument,
and all of wood. Watch it closely.

une lumière en échardes et des nuages à longues fibres.
« Pourquoi cette mer étrange ne fait-elle aucun bruit ?
Est-ce parce que nous sommes loin ?
Où sommes-nous ? En Asie mineure
ou en Mongolie ? »

Un antique promontoire,
une antique principauté dont le prince-artiste
aurait pu vouloir édifier un monument
pour marquer une tombe ou une frontière, ou créer
un paysage mélancolique ou romantique...
« Mais cette mer bizarre semble en bois,
brillant à demi, comme une mer de bois flotté.
Et le ciel aussi semble de bois, veiné de nuages.
On dirait un décor de théâtre : tout est si plat !
Ces nuages là-bas sont pleins d’échardes luisantes !
Qu’est-ce que c’est ? »

C’est le monument.
« Ce sont des caisses empilées,
ceintes d’un médiocre chantourné, à moitié détaché,
brut et craquelé. Ça a l’air vieux. »
– Le grand soleil, le vent de la mer
toutes les conditions de son existence
ont pu écailler la peinture, s’il a jamais été peint,
et l’ont rendu plus laid qu’il n’était.
« Pourquoi m’as-tu amené ici pour le voir ?
Un temple de cageots dans un décor étriqué de treillis,
qu’est-ce que ça prouve ?
J’en ai assez de respirer cet air érodé,
cette sécheresse où le monument se fendille. »

C’est un artefact
en bois. Le bois tient mieux que ne le pourraient
l’océan ou le nuage ou le sable par eux-mêmes,
bien mieux que le vrai océan, sable ou nuage.
Il a choisi cette façon de grandir sans bouger.
Le monument est un objet, pourtant ces décorations,
clouées n’importe comment, qui ont l’air de je ne sais quoi,
révèlent qu’il a une vie et des désirs ;
qu’il veut être un monument, chérir quelque chose.
Le plus grossier chantournement dit : « Commémorez »,
tandis qu’une fois par jour la lumière tourne autour de lui
comme un animal qui rôde,
que la pluie tombe dessus, ou que le vent souffle au travers.
Il est peut-être plein, peut-être creux.
Les ossements du prince-artiste sont peut-être à l’intérieur
ou au plus loin, sur un sol plus sec encore.
Mais fruste mais adéquat il abrite
ce qui est en lui (qui après tout
ne peut avoir été conçu pour être vu).
C’est l’amorce d’une peinture,
d’une statue, d’un poème ou d’un monument,
et tout en bois. Observe-le de près¹.

¹ Elizabeth Bishop, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 23-25. Traduction française : « Le Monument », *Nord & sud*, trad. Claire Malroux, Aubenas, Circée, 1996, p. 53-57.

Le « monument » de Bishop prend délibérément le contre-pied du cercle de chevaux de marbre présenté par Wallace Stevens dans *Owl's Clover*¹. Il se présente sous la forme de caisses empilées (« piled-up »), et forme un « temple de cageots dans un décor étriqué de treillis » (« A temple of crates in cramped and crated scenery » – on aurait pu traduire par « dans un décor encaissé »). La perfection à laquelle aspiraient les monuments d'antan cède donc la place à un assemblage composite, formé d'objets sans valeur aucune, tenant du provisoire et de l'approximatif. Au grandiose répond désormais le « minable » ou le « médiocre » (« shoddy »). Ce monument ne constitue pas une œuvre d'art, mais un modeste « artéfact », ainsi que le proclame avec une solennité ironique le poème (« It is an artefact »), bricolé à la va-vite (« carelessly nailed »). La monumentalité traditionnelle – raideur ecclésiastique, fleur de lys rappelant les ornements royaux – n'est présente que sous forme de résidus.

Ce « monument » d'un genre nouveau n'est fait ni de marbre, ni de bronze, mais de bois, matière peu monumentale. Durant non moins de soixante-dix-neuf vers l'auteur insiste sur l'imperfection du grain et des fibres. Elle mentionne échardes, trous, fissures et mouchetures maculant ces planches, lattes, palis ou pieux de palissade, ces hampes, cannes à pêche et chantournés². Le « monument » de Bishop a été façonné dans un matériau par essence grossier, laid (« homelier »), décevant et, surtout, peu pérenne. Des traces d'érosion envahissent la description (« half-fallen off, / cracked and unpainted. It looks old » ; « It is cracking »). Il convient moins de s'en désoler que de les accepter comme les signes d'une nouvelle humilité du monument. Celle-ci fait entendre un écho secret et involontaire à l'éloge de la modestie par Ponge dans son célèbre poème décrivant le « cageot » :

simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie. Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi dure-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme. À tous les coins de rues qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc. Tout neuf encore, et légèrement ahuri d'être dans une pose

¹ Bishop, qui fut une lectrice très attentive de *Owl's Clover* comme l'attestent ses carnets, confesse la lassitude qu'elle éprouve devant Stevens : « What I tire quickly in Stevens is the self-consciousness – poetry so aware lacks depth. Poetry should have more of the unconscious spots left in », *Key West Notebook* n°2, p. 89, cité dans Marilyn May Lambardi, *The Body and the Song. Elizabeth Bishop's Poetics*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1995, p. 178.

² Guy Rotella, s'appuyant sur les recherches de Bonnie Costello, suggère que le poème décrit un « frottage » de Max Ernst, technique consistant, comme son nom l'indique à « froter » une mine de plomb sur une feuille de papier appuyée sur un support présentant des aspérités. Voir *Castings, op. cit.*, p. 27-28. Selon Rotella, le modèle pourrait être « Fausses Positions », de la série *Histoire naturelle* (1926). Une page d'*Au-delà de la peinture* de Ernst (1936) éclaire cette proposition assez surprenante : « J'étais alors [en 1925] dans une auberge du bord de mer un soir pluvieux. J'eus une vision qui cloua mon regard sur les lattes du plancher sur lesquelles mille éraflures avaient laissé leurs traces. Je décidai de continuer le contenu symbolique de cette vision et je fis une série de dessins de ces lattes de plancher pour favoriser mes facultés méditatives et hallucinatoires. Je posai au hasard des feuilles de papier sur les lattes que je frottai au crayon noir. Lorsque je contemplai intensément les résultats de ces dessins, les endroits foncés et les autres, dans une pénombre douce et légère, je fus surpris par le renforcement soudain de mes facultés visionnaires ». Max Ernst, *Écritures : avec cent vingt illustrations extraites de l'œuvre de l'auteur*, éd. Henri Parisot et Robert Valençay, Gallimard, 1970, p. 242.

Chapitre VIII

maladroite à la voirie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques - sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement¹.

Ce cageot « sans vanité », voué à la destruction immédiate, se situe aux antipodes du monument traditionnel. En empilant des cageots, objets pauvres et fragiles, Bishop parvient à inventer un monument sans monumentalité. Elle le libère de ce qui le rendait pesant.

Bishop accueille ce monument rectifié dans une forme elle-même rectifiée. Le poète s'astreint à transformer l'*ekphrasis* pour lui faire rabattre de ses certitudes. Le poème descriptif devient ici un dialogue. Certains exégètes de Bishop reconnaissent dans les protagonistes de cette conversation le visiteur s'ennuyant au fond d'une galerie d'art et la caricature d'un conservateur de musée². Il paraît cependant plus fécond de considérer ce dialogue comme émanant d'une seule et même personne : le descripteur du monument, devenu sceptique, se formulerait à lui-même des objections, et douterait en permanence des décrets qu'il émet³. La forme du dialogue, qui entrechoque les unes contre les autres plusieurs voix et plusieurs significations, constitue l'outil permettant d'ouvrir la monosémie inhérente au monument.

La voix descriptive est interrompue par une seconde voix, qui pose des questions, s'impatiente et formule des objections. À l'emphase pleine d'assurance, qui proclame des définitions incontestables et qui déclare « It is the monument », une autre voix fait réponse avec désinvolture, et rabaisse les prétentions du monument à grand renfort de formes verbales contractées : « It's piled-up boxes ». Le régime de l'*ekphrasis*, habituellement voué à l'assertif, se trouve modifié en profondeur par ces interventions. Et si la première voix prend la défense du monument, elle n'en manifeste pas moins à son tour des hésitations. Elle demeure incapable de répondre aux questions franchement formulées par son interlocuteur, et se trouve réduite à accumuler les hypothèses. Aux déclarations présentatives, qui s'appuient sur le verbe « être » à l'indicatif, et affichent, dans leur simplicité presque provocante, un refus du lyrisme et de l'orné (« It is of wood », « It is palings », « It is the monument », « It is an artefact / of wood », « it is the beginning ») répond la multiplication des formes au conditionnel et des alternatives (« [an] artist-prince / might have wanted to build a monument / to mark a tomb or boundary, or make / a melancholy or romantic scene of it... »; « all the conditions of its existence, / may have flaked off the paint, if ever it was painted »; « It may

¹ Francis Ponge, « Le Cageot », *Le Parti pris des choses* [1942], *Œuvres complètes* t. I, *op. cit.*, p. 18. « Le Cageot » avait fait l'objet d'une édition pré-originale dans *Mesures*, n°1, janvier 1935, p. 137. Un article d'Anne Tomiche confirme la fécondité d'un rapprochement entre Bishop et Ponge : « Intimisme d'une poésie de l'impersonnel ? Francis Ponge et Elizabeth Bishop », dans *Écriture de la personne: mélanges offerts à Daniel Madelénat*, éd. Simone Bernard Griffiths, Véronique Gély et Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 153-168.

² Ainsi Harold Bloom dans son introduction au poème dans *Elizabeth Bishop : Comprehensive research and Study Guide*, Broomall, Chelsea House, 2002, p. 17.

³ Steven Gould Axelrod suggère lui aussi cette piste dans son article « Elizabeth Bishop's Heterotopias » dans Axel Nesme et Jacques Pothier (dir.), *Elizabeth Bishop, Profils américains*, n°19, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2006, p. 24. Étrangement, tant Bloom que Axelrod emploient le féminin pour évoquer ces locuteurs du poème, comme si un poète femme était voué à n'évoquer que des protagonistes femmes et à ne faire parler que des locutrices.

be solid, may be hollow »; « The bones of the artist-prince may be inside / or far away on even drier soil »). Le monument n'offre nulle réponse, mais suscite simplement des questions et des hypothèses non vérifiées. Il n'affirme rien, ne « prouve » rien, mais suggère.

Pour Bishop, le monument demeure toujours opaque sous le regard de celui qui le rencontre. De cela, les trois premiers vers sont caractéristiques. Ils doutent de la simple possibilité de voir : (« Now can you see the monument ? ») et pratiquent l'épanorthose (« built somewhat like a box. No. Built / like several boxes »). À peine un prédicat a-t-il été énoncé quant à l'apparence du monument que ce prédicat doit immédiatement être repris, comme si nul ne pouvait jamais être certain de ce qui lui apparaît. La description sèche et volontairement fastidieuse, qui s'évertue, durant vingt-six vers, à rendre rigoureusement compte de la forme géométrique de cette étrange construction, est néanmoins envahie par l'imprécis. Quelques discrets glissements internes suggèrent que l'objet décrit n'est pas homogène mais se transforme peut-être. Claire Malroux cite une déclaration où Bishop affirme qu'un poème constitue non pas « une apparition soudaine et fixe, mais [...] une idée ou une série d'idées mouvantes et changeantes. [...] La cible bouge et le tireur – le poète – bouge lui aussi¹ ». Le monument bouge et glisse, parfaitement analogue en cela aux poèmes dont il constitue « l'amorce ». Sous le titre au singulier « The Monument », Bishop décrit peut-être plusieurs monuments à la fois dont les morceaux, chantournés comme ceux d'un puzzle (Bishop épelle en toutes lettres « jig-saw »), sont assemblés à l'aide de tirets, comme dans les syntagmes « prince-artist » ou « swarming-still ». De manière plus explicite, cette imprécision s'inscrit aussi à même le lexique. Le monument est « construit *un peu comme* une caisse (« built *somewhat like* a box »). Il est couverts d'ornements eux-mêmes indéfinis (« a *sort of* fleur-de-lys », « *vaguely* whittled ornament », nous soulignons). Disparaît ici la prétention à employer le terme juste. Ainsi, c'est toujours tantôt le fait de voir qui relève de l'approximatif, tantôt ce qui est vu. Cette incapacité à nommer de manière adéquate semble le corrélat du gauchissement subi par la forme monumentale elle-même (« warped », « slanted »).

Le premier vers (« Now can you see the monument? ») et le dernier vers (« Watch it closely ») se rejoignent et formulent une seule et même injonction à voir un monument dépourvu, semblerait-il, de franche visibilité. Soixante-dix-sept vers se glissent dans l'interstice de cette injonction afin d'élaborer un travail du regard qui, à la fin, demeure encore entièrement à accomplir. Sur ce plan, le poème semble n'avoir servi à rien. Le dernier vers de « Monument », loin de clôturer le texte, le laisse en effet béer sur un au-delà du poème, dans un refus de l'achèvement. Une nouvelle définition du monument est alors formulée puis mise en acte : « C'est l'amorce d'une peinture, / d'une statue, d'un poème ou

¹ Elizabeth Bishop, « Gerard Manley Hopkins : Notes on Timing in his Poetry », dans *Elizabeth Bishop and Her Art*, éd. Lloyd Schwartz et Sybil P. Estess, Ann Arbor, The University of Michigan Press, coll. « Under Discussion », 1983, p. 274-275 : the poem occurs « not as a sudden fixed apparition of a poem, but as a moving, changing idea or series of ideas. [...] The target is a moving target, and the marksman is also moving. ». Traduction par Claire Malroux dans Elizabeth Bishop, *Nord & Sud*, *op. cit.*, p. 1.

d'un monument » (« It is the beginning of a painting, / a piece of sculpture, or poem, or monument »). Le monument non-monumental n'est pas à lui-même sa propre fin. Objet non définitif, incomplet, il mène à autre chose qu'à lui-même, dans un processus de croissance constante (« to grow »). Il n'est de monument ouvert qu'en devenir¹.

C'est alors littéralement que la fin du poème travaille à ouvrir le monument :

It may be solid, may be hollow.
The bones of the artist-prince may be inside
[...] But roughly but adequately it can shelter
what is within (which after all
cannot have been intended to be seen).

Il est peut-être plein, peut-être creux.
Les ossements du prince artiste sont peut-être à l'intérieur
[...] Mais fruste mais adéquat il abrite
ce qui est en lui (qui après tout
ne peut avoir été conçu pour être vu).

La déclaration « Mais fruste mais adéquat il abrite / ce qui est en lui » (« But roughly, but adequately it can shelter / What is within ») enclenche, par sa double rectification, un mouvement de bascule – et de relève. Une telle phrase prend certes acte des failles inhérentes au monument et des manquements à ses promesses. Cependant ces défauts sont désormais dépassés par la découverte du don offert par le monument, sur un mode concessif. Cette modestie en fonde la valeur, par opposition aux prétentions grandioses, vouées à l'échec. Lorsque le monument, *ouvert*, forme un abri protecteur, il se trouve relevé de la promesse trop ambitieuse de garder la patrie en détresse. Le serment est corrigé dans le sens d'une atténuation.

En faisant du monument une sorte d'écrin, Bishop déplace la question de sa valeur. Il ne constitue plus une fin en soi, et ne compte que pour ce qu'il recèle. Et cependant, dans la mesure où l'objet abrité est destiné à demeurer dérobé, le regardeur se voit obligé de poser sur le monument un regard désintéressé. Le monument creusé de cet intérieur dérobé ne s'épuise plus entièrement en une visibilité de surface : du fond du sur-visible, s'invente un invisible. Voici le monument creusé d'une intimité secrète plus précieuse que lui-même, tel un corps habité par un cœur ou une « âme ». Les textes qui font du monument une boîte, un abri, un écrin semblent retrouver secrètement à la fois le sens spirituel et le sens technique du mot « âme », qui désigne la partie intérieure, l'élément central d'un objet. L'« âme », en particulier dans le domaine de la sculpture, indique alors tantôt un évidement permettant la circulation de l'air, tantôt un noyau solide ou une tige de fer renforçant la matière.

Ce poème de Bishop peut donc servir d'*introït* à l'exploration de textes n'accordant de valeur au monument que si celui-ci parvient à servir d'abri à des êtres humbles ou déchus, sans défense. L'intérieur dérobé du monument, son cœur secret et invisible prévaut sur son

¹ Le poète et critique Carol Frost rapporte qu'en explorant les *Key West Notebooks* dans les archives de Vassar College, elle a trouvé un croquis de Bishop ébauchant l'empilement de boîtes décrit dans le poème, sous lequel le poète avait inscrit : « This is the beginning of a painting / A piece of statuary, or a poem, / Or the beginning of a monument. / Suddenly it will become something. / Suddenly it will become something ». Le processus de croissance du monument, appelé à se développer sous de nouvelles formes, constitue donc bien le germe premier du poème. Carol Frost, « A Poet's Inner Eye », *Humanities*, mars-avril 2009, vol. 30, n°2, p. 28.

apparence extérieure. Le monument se voit délié de ses serments, soulagé de la sur-visibilité, et délivré de la monumentalité.

2. Nid aux oiseaux : Carl Sandburg et Victor Hugo

J'y vois encore votre Clémenceau : combien d'oiseaux d'admiration viendront s'anider (*sic*) à l'ombre de ces orbites préhistoriques.

RILKE, à Rodin, à propos du jardin de la rue de Varenne¹.

Dans les plis du manteau de Jaroslav Vrchlicky,
les oiseaux bâtissent leurs nids.

Jaroslav SEIFERT²

Carl Sandburg précède l'exercice de modestie de Bishop, avec le poème le plus tenu qu'il ait consacré au monument, « Cheap Rent » (« Loyer bon marché »), paru dans *Good Morning, America* en 1928. Le mouvement même de ces quatorze vers consiste à pratiquer un mouvement de bascule vers une relève des promesses exorbitantes, devenues caduques. Sandburg, qui perce la forme « irrévocable » et aménage dans le bronze des nids et cachettes pour les moineaux, aide à entendre la formule de Bishop, « it can shelter », comme une injonction à exercer une éthique de générosité. Sandburg, avec « Loyer bon marché », propose au lecteur un petit poème sans aucune prétention, qui contemple à travers des yeux enfantins le monument du Général Grant (fig. 8 et 9)³, et le réinvente hors de toute monumentalité.

Cheap Rent

The laws of the bronze gods
are irrevocable.
And yet – in the statue of
General Grant astride a horse
on rolling prairie, on little
hills looking from Lincoln
Park at Lake Michigan –
here the sparrows have a nest
in General Grant's spy glass –
here the sparrows have rented
a flat in General Grant's
right stirrup –

It is true? The laws of the
bronze gods are irrevocable?

Loyer bon marché

Les lois des dieux de bronze
sont irrévocables.
Et pourtant – à l'intérieur de la statue du
Général Grant, à califourchon sur un cheval
parmi la prairie qui roule, sur les petites
collines qui regardent depuis Lincoln
Park le Lac Michigan –
ici les moineaux ont leur nid
dans les jumelles du général Grant –
ici les moineaux ont loué
un appartement, dans l'étrier droit
du Général Grant –

Alors c'est vrai ? Les lois des
dieux de bronze sont irrévocables ?⁴

¹ Rainer Maria Rilke, Lettre à Auguste Rodin du 30 décembre 1911, *Lettres à Rodin*, op. cit., p. 160.

² Jaroslav Seifert, « Sochy Josefa Wagnera », *Koncert na Ostrove*, 1967, *Dilo*, t. VII « 1965-1968 », Prague, Československý spisovatel, 1970, p.108. Traduction française : « Les statues de Joseph Wagner », *Le Concert en l'île, et autres poèmes*, trad. Igor Polach et Hélène Angliviel de Beaumelle, Paris, Pierre Belfond, 1986, p. 101.

³ Le *Ulysses S. Grant Memorial*, œuvre de Louis Rebissa, fut inauguré en 1891 au Lincoln Park de Chicago. Il rend gloire au général vainqueur de la Guerre de Sécession qui devint par la suite président des États-Unis. L'effigie de bronze mesure 5,5 mètres, et la structure complète presque 20 mètres. Le gigantesque piédestal de pierre est lui-même percé de fenêtres et d'un tunnel (fig.10). Le passant est donc littéralement appelé à traverser le monument. Sandburg ne pouvait manquer d'être sensible à cette ouverture.

⁴ Carl Sandburg, « Cheap Rent », *Good Morning America* [1928], *The Complete Collected Poems*, op. cit., p. 721. Traduction française : C.G.

Le monument de Pouchkine ne parvenait pas à instaurer un dialogue avec les pigeons russes. Cet échec, dont Neruda prenait acte avec tristesse dans son *Élégie* moscovite, trouve ici, par avance, sa réponse et sa consolation. Le plus commun de tous les oiseaux, aux antipodes des aigles qu'affectionne le vocabulaire monumental, devient précieux peut-être en raison même de sa fragilité. Ce Général pompeux, transformé en appartements pour humbles moineaux, rappelle les illustrations des histoires destinées à la jeunesse¹. Sandburg se sert de l'enfantin comme d'un pivot et fait délibérément basculer l'image majeure, l'énorme bronze équestre, qui apparaissait déjà dans « Bronzes » (1916) et dans « Good Morning, America », dans le registre du mineur. L'iconographie conventionnelle du cavalier victorieux, juché sur un piédestal en forme d'arc de triomphe, laisse place à sa réinterprétation fantaisiste. Le grandiose s'efface devant la modestie, et le titre même du poème rectifie l'imaginaire monumental en inclinant le faste du monument vers une nouvelle modération. Le centre de gravité est déplacé. Auparavant le monument désignait un « ici » (« here ») qui lui était extérieur, un lieu fécondé par l'histoire. Dorénavant, le regard détache le monument de son contexte, c'est-à-dire de sa portée héroïque et historique, pour ne plus s'attarder que sur le corps, lui-même changé en contenant. L'adverbe « here » migre alors pour désigner les creux habités par les moineaux. L'œil ne s'attache plus à ce qui jusqu'à présent définissait le monument et lui donnait signification, c'est-à-dire le visage et le piédestal – lieux de fixation de l'identité. Le regard ne retient plus ni les signes de puissance, ni la sur-visibilité grandiloquente. L'attention est désormais concentrée sur les *accessoires* du cavalier (les jumelles, l'étrier), qui relèvent de l'inutile, du marginal et de l'infime.

Par la formule initiale « Les lois des dieux de bronze sont irrévocables », Sandburg rappelle la traditionnelle fonction déontique du monument, qui lance à son regardeur un impérieux « Tu dois ! ». L'entreprise monumentale, telle qu'elle se développe au XIX^e siècle, repose sur l'injonction et l'assertion de certitudes. Sandburg libère le monument du poids du dogmatisme. Le poème inscrit l'élan de relève à même la transformation de la syntaxe. Il fait vaciller la certitude énoncée dans cette première phrase assertive en la répétant mot pour mot au quatorzième vers, sous la forme d'une question, soigneusement détachée du corps du poème. Entre temps, Sandburg confie à la frêle particule du doute « et pourtant » (« and yet »), la tâche de miner la certitude dogmatique, afin de déclore ce qui était fermé, tout comme le fera la conjonction de coordination « mais » chez Bishop. Ainsi, Sandburg dépouille le *Général Grant* de sa monumentalité pour en faire ce que l'on pourrait nommer une « statue », c'est-à-dire une forme qui n'est pas irrévocable, dont la signification n'est nullement définitive, mais qui est au contraire susceptible d'être sans cesse redéfinie, ou même de se dérober. La statue possède tous les charmes de l'irrésolu et de l'énigme.

¹ On peut songer par exemple aux célèbres illustrations de Beatrix Potter (1866-1943) qui montre un petit peuple de souris habitant dans des chaussures ou d'autres objets quotidiens. Carl Sandburg (1878-1967) avait sans nul doute aperçu de telles images. Il faut surtout à cet égard rappeler que Sandburg était lui-même auteur de contes pour enfants, les *Rootabaga Stories*, parus en 1922, et illustrés par Maud et Miska Petersham qui œuvrèrent à inventer le livre pour enfants tel que le XX^e siècle l'a connu.

Si le frêle poème de Sandburg préfigure l'*ekphrasis* de Bishop¹, il est lui-même précédé par « L'Avenir » (1871) de Victor Hugo, qui dotait déjà le monument d'un « devenir nid ». Cette image commune soude étroitement les deux poèmes. « L'Avenir », au sein de l'œuvre hugolienne fait de surcroît réponse à quelques pages des *Misérables* (1862) où le monument rachète déjà ses fautes par sa capacité à se faire abri. Ces pages de Hugo, de Sandburg et de Bishop lancent en chœur un appel à une nouvelle éthique de la générosité. Un tel effet de convergence peut surprendre. Bishop séjourna à Paris durant les années 1930, et chercha à s'imprégner de la culture française. Rien ne permet cependant de penser qu'elle ait pu délibérément songer à Hugo en rédigeant « The Monument ». Tout au contraire, elle avouera plus tard trouver cet auteur « vulgaire² », désapprouvant sans doute chez lui le poids de l'explicite. S'il est possible que la concordance entre Sandburg et Hugo soit de la même manière purement fortuite, des liens plus obviés se tissent cependant entre leurs deux œuvres, réunies par une préoccupation constante du peuple (prenant certes des formes différentes chez chacun d'entre eux). Le photographe Steichen Edward, beau-frère et ami intime de Sandburg, fait figure de maillon dans la chaîne reliant le monde du poète de Chicago à celui de Hugo. Steichen en effet, maître du mouvement pictorialiste, passa en 1902 un an à Meudon auprès de Rodin, dont il photographia les œuvres, parmi lesquelles le *Monument à Victor Hugo* (fig.11). L'admiration pour Hugo a pu se propager de Rodin à Sandburg par l'entremise de Steichen³. L'accentuation des contrastes chez Hugo, grandiloquente jusqu'à l'excès, semble aux antipodes du dialogue discret inventé par Bishop dans son *ekphrasis* gauchie, et elle s'oppose à la poétique du fluet élaborée par Sandburg. Alors que Hugo écrit des morceaux de bravoure, les deux Américains cherchent au contraire à baisser le ton, et évident leur texte du poids de l'explicite. Sandburg et Bishop ont franchi un pas supplémentaire en allégeant aussi la forme poétique. Malgré cette différence formelle cruciale, la consanguinité imaginaire de ces quatre textes demeure. C'est rétroactivement, dans les textes de Hugo, que le « but it can shelter » de Bishop prend toute son ampleur ; « L'Avenir » et *Les Misérables* amplifient ce qui par la suite ne sera plus que suggéré.

« L'Avenir » de Hugo travaille déjà à libérer le monument du monumental, à le délier de ses promesses afin de lui laisser loisir d'offrir un don inespéré. La structure bipartite de ce texte repose entièrement sur ce mouvement de relève. Le poème constitue une étape décisive au sein de *L'Année terrible* (1872), recueil rassemblant de longues pièces d'alexandrins où

¹ La correspondance de Bishop et de Robert Lowell ne mentionne Sandburg qu'avec condescendance. Voir *Words in Air: the Complete Correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*, éd. Thomas Travisano et Saskia Hamilton, Londres, Faber and Faber, 2008, p. 93 et p. 586.

² Dans la lettre à Robert Lowell du 23 janvier 1962, Bishop déclare à propos des adaptations effectuées par son ami pour le recueil *Imitations* : « The Hugo translation [« Russia 1812 » et « At Gautier's Grave »] is particularly fine—at least it seems to me Hugo sounds much better in your English than in his French. You save him from his own vulgarity » (« Les traductions de Hugo sont particulièrement réussies – du moins, je trouve que Hugo rend bien mieux dans ton anglais à toi que dans son français à lui. Tu l'as sauvé de sa propre vulgarité »). *Ibid.*, p. 388.

³ Il faut à cet égard noter l'existence d'un poème de Sandburg à propos de *L'Homme qui marche* de Rodin « The Walking Man of Rodin », paru dans les *Chicago Poems* en 1916.

Chapitre VIII

Hugo conte la défaite française contre la Prusse et le siège de Paris durant la Commune. La chronique des malheurs s'égrène d'août 1870 à juillet 1871. « L'Avenir », prend place en cet ultime mois et perce une trouée hors du désastre. Le poème tente de poser les prémisses d'une renaissance en pratiquant une ouverture dans le monument du *Lion* de Waterloo, lequel symbolisait jusqu'alors une autre défaite de la France. Après avoir introduit une allégorie de la guerre en « concubine infâme du hasard », Hugo consacre soixante-sept vers à conter son ascension de la butte de Waterloo au sommet de laquelle se dresse un lion de fonte¹ (fig. 12 et 13). Ce lion commémore la bataille du 18 juin 1815 qui opposa les forces de Napoléon à celles de Wellington et Blücher, et durant laquelle l'armée française se vit écrasée. C'est avec douleur que Hugo se confronta plusieurs fois au cours de sa vie – et de son œuvre – à ce « témoin de l'affront² », ce symbole cuisant de l'échec de Napoléon dont une section des *Misérables* (1862) tente de renverser la signification³. Le poème de 1840, *Le Retour de l'Empereur* s'achevait déjà sur une peinture amère du Lion de faux bronze juché au sommet d'une fausse montagne, et prophétisait sa chute dans des octosyllabes empreints de la colère de l'iconoclasme :

Que t'importe que l'Angleterre
Fasse parler un bloc de pierre
Dans ce coin fameux de la terre
Où Dieu brisa Napoléon,
Et, sans qu'elle-même ose y croire,
Fasse attester devant l'histoire
Le mensonge d'une victoire
Par le fantôme d'un lion ?

Oh qu'il tremble, au vent qui s'élève,
Sur son piédestal incertain,
Ce lion chancelant qui rêve,
Debout dans le champ du destin ! [...]
Laisse-le donc conter sa haine
Et répandre son ombre vaine
Sur tes braves ensevelis !
Quelque jour, – et je l'attends, d'elle !
Ton aigle à nos drapeaux fidèle,
Le soufflètera d'un coup d'aile,
En s'en allant vers Austerlitz !⁴

« L'Avenir » cependant s'éloigne de ces textes préalables en accordant un répit, puis un pardon, au monument. Hugo ne cherche plus à détruire celui-ci en faisant s'abattre sur lui le

¹ L'ensemble fut commandé par le roi Guillaume I^{er} des Pays-Bas à l'architecte Charles van de Straeten, et fut inauguré en 1826. La butte de terre, haute de plus de quarante mètres, possède une forme conique régulière rappelant les tumuli funéraires des Gaulois. Il va sans dire que la gueule du lion (conçu par le sculpteur Jean Louis van Geel) est tournée vers la France vaincue. C'est au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle qu'on aménagea l'escalier permettant de gravir la butte.

² Victor Hugo, « L'Avenir », *L'Année terrible* [1872], *Œuvres poétiques* t. III, *op. cit.*, p. 448-450.

³ Victor Hugo, *Les Misérables* [1862], *op. cit.*, p. 316 et 326. La victoire remportée sur Napoléon est une fausse victoire, gagnée non par les hommes, mais par le hasard et par Dieu. Hugo commente avec amertume : « Ce n'était pas beaucoup la peine de mettre là un lion » (p. 359).

⁴ Victor Hugo, *Le Retour de l'Empereur* [1840], cité dans *Œuvres poétiques* t. III, *op. cit.*, p. 1126-1127.

tonnerre¹. Il réinvente le monument de l'intérieur afin d'accomplir un passage de la guerre à la paix, rendu sensible par l'écart spectaculaire séparant les premiers vers (« Polynice, Étéocle, Abel, Caïn ! ô frères ! / Vieille querelle humaine ! échafauds ! lois agraires ! / Batailles ! ô drapeaux, ô linceuls ! noirs lambeaux ! ») des derniers (« Et, peuples, je compris que j'entendais chanter / L'espoir dans ce qui fut le désespoir naguère, / Et la paix dans la gueule horrible de la guerre ».) Il ne saurait y avoir de paix des nations sans que la « Muse Indignation² » ne soit relevée par celle que l'on pourrait se risquer à nommer la « Muse Apaisement ».

Soulager le monument – le départir du monumental – consiste ici à le libérer de son « efficace », c'est-à-dire de sa propension à produire un effet *escompté*. Une première partie du poème rappelle à grands traits ce que serait ce programme monumental ne fonctionnant que trop bien. Une seconde partie révèle que le lion agit à rebours de toutes ces attentes préalablement délimitées. L'ouverture du monument passe par le surgissement d'une surprise et d'un *inespéré*.

Le monument de Waterloo possède la force, la cruauté et la violence du fauve qu'il représente. Il exalte la « gloire du sang, / Du glaive et de la mort ». Une nuée d'adjectifs tels « farouche », « affreux », « difforme », et l'insistance sur sa capacité à détruire en dévorant (« bouche énorme », « mâchoire affreusement levée », « dents d'airain », « gueule horrible ») achèvent d'en faire un « monstre ». Le monument, caractérisé par sa « haute silhouette », par « son immobilité [qui] défi[e] l'infini », par sa solitude, et l'ombre de désespoir qu'il projette sur ses regardeurs, est associé aux ténèbres de la nuit, du trépas et des « spectres ». Il relève d'un univers nocturne – l'ascension de la bute s'accomplissant au crépuscule, dans une obscurité qui va en s'épaississant. Le fauve fait figure de Memnon sinistre. Tandis que la statue merveilleuse représentant le fils de l'Aurore fait entendre à travers le désert un chant porteur d'espérance au lever du soleil, le fauve de Waterloo ne prend voix que la nuit. Il ne lance plus un chant, mais un cri de destruction sanguinaire :

Je disais : Il attend que la terre s'endorme ;
Mais il est implacable ; et, la nuit, par moment
Ce bronze doit jeter un sourd rugissement ;
Et les hommes, fuyant ce champ visionnaire,
Doutent si c'est le monstre ou si c'est le tonnerre.

La puissance du monument prend sa source dans une violence sublime qui le nimbe de surnaturel. Elle se manifeste dans un agrandissement qui le rapproche des dieux. Ces vingt-deux alexandrins seront alors en quelque sorte condensés en une seule ligne par Sandburg : « Les lois des dieux de bronze sont irrévocables ». L'adjectif « irrévocables » coïncide ici avec « implacable ». Ce mot, qui signifie littéralement « ce dont on ne peut apaiser (du latin

¹ Hugo, dans une note à l'édition de l'Imprimerie nationale des *Misérables* remarque que le lion coupe les orages en deux sans être jamais touché par l'éclair. Il demande : « Serait-ce que le tonnerre du ciel sait que cette besogne est réservée au tonnerre de la terre ? », cité dans *Les Misérables, op. cit.*, p. 1557.

² Victor Hugo, « Nox » [1852], *Les Châtiments, Œuvres poétiques*, t. II, *op. cit.*, p.18

placare) la violence, la dureté ou l'inhumanité » prend en charge l'absence radicale de compassion du monument¹. « L'implacable » confère au monument un éthos contraire à celui qu'esquissent Sandburg et Bishop.

Le lion de fonte alourdit les hommes en refusant d'effacer le souvenir de la guerre. Il propage le désespoir en empêchant tout recommencement². Un alexandrin de Hugo rappelle qu'ici la mémoire est fardeau : « On sentait que ce fauve [...] / Portait un souvenir affreux sans lassitude ». Le lion s'apparente aux cariatides douloureuses décrites dans *Le Rhin* et dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*. Aux antipodes de cette commémoration par la souffrance, Bishop, à l'aide du verbe « chérir » (« to cherish »), fait émerger une nouvelle conception de la commémoration. Chez elle, le monument éprouve de la tendresse envers ce dont il perpétue la mémoire. Dans le poème de Hugo, cet avènement de l'amour est offert à l'humanité tout entière, sous la forme du chant d'un rouge-gorge. Ainsi, c'est par la tendresse que Hugo parvient à ouvrir le monument, le transformant en nid, et contrant ainsi le caractère « implacable » du lion par un *apaisement*. Avec cet épanchement, Hugo cherche à délivrer le lion et ses regardeurs des jugs de l'histoire et du souvenir. Hugo charge un vers isolé, comme enchâssé dans une caisse de résonance formée par deux blancs typographiques, de faire pivoter le poème pour provoquer cette transformation soudaine du monument par la tendresse :

J'arrivai jusqu'à lui, pas à pas m'approchant...

J'attendais une foudre et j'entendis un chant.

Une humble voix sortait de cette bouche énorme.
Dans cette espèce d'ancre effroyable et difforme
Un rouge-gorge était venu faire son nid ;

Les quatorze vers menant « L'Avenir » vers son terme s'attachent à faire résonner cette « humble voix », qui paradoxalement surpasse l'énorme en puissance. Le « rugissement » escompté se voit remplacé par la surprise d'un « gazouill[ement] ». Ce basculement vers

¹ On retrouve cet adjectif dans la clause du petit poème en prose de Charles Baudelaire, « Le Fou et la Vénus », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 237 : « Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre ». Là aussi il sanctionne la cruauté d'une statue hermétiquement close sur elle-même.

² Neruda formulera des griefs très proches de celui de Hugo. Ainsi, on lit à propos des monuments « érigés aux titans, / aux baudets de l'énergie » (« Erigidos a los titanes, / A los burros de la energía ») :

Allí los tienen sin moverse	Vous les avez là sans bouger
Con sus espadas en la mano	avec leurs épées à la main
Sobre sus tristes caballos.	sur leurs tristes chevaux.
Estoy cansado de las estatuas.	Je suis las des statues.
No puedo más con tanta piedra.	Je n'en peux plus de tant de pierre.
Si seguimos así llenando	Si nous continuons ainsi à remplir
con los inmóviles el mundo,	le monde d'immobiles
cómo van a vivir los vivos?	comment vont vivre les vivants ? [...]
Dejen tranquilos a los que nacen!	Laissez tranquilles ceux qui naissent !

Pablo Neruda, « Cierta cansancio », *Estravagario* [1958], *Obras completas*, t. II. Traduction française : « Une certaine fatigue », *Vaguedivague*, trad. Guy Suarès, Gallimard, 1971, p. 38-39. Traduction légèrement modifiée par nos soins.

l'inespéré se fonde aussi sur l'homophonie des vocables « j'attendais » et « j'entendis », qui fait jaillir du verbe « entendre » la surprise décisive. C'est à travers l'ouïe que l'inattendu fait irruption, débordant le simple visible offert par le monument. Jean-Luc Nancy, auscultant l'écoute remarque que « le sonore [constitue] une intensification du voir, une mise en tension de la présence¹ ». Ainsi en va-t-il du chant du rouge-gorge qui accomplit une expansion soudaine du monument. Nancy enseigne encore en effet qu'« écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible² ». Se mettre à l'écoute du chant du monument, c'est aller vers le surgissement de nouveaux sens possibles, c'est accepter de se déprendre des certitudes de la monosémie pour accueillir la surprise, ici celle de l'espoir.

Hugo s'écrie : « J'espère en toi, marcheur qui viens dans les ténèbres, / Avenir ! ». Comme souvent, il dote le mouvement de projection en avant de la marche d'une signification presque religieuse. Pour se préparer à recevoir le don d'Avenir du monument, le locuteur doit lui-même se mettre en marche. La première partie de son récit est saturée par des verbes indiquant sa progression : « J'arrivai ; je marchai », « j'y montai », « je montais », « Et tout en gravissant vers l'âpre plate-forme », « J'arrivai jusqu'à lui, pas à pas m'approchant... ». Le « chant » du rouge-gorge trouve alors sa rime dans le syntagme « pas à pas m'approchant ». Quatre termes se trouvent ainsi inextricablement tressés les uns aux autres : l'avenir, le chant, la marche et l'espoir. À ce quatuor, il faut alors adjoindre un cinquième terme, l'« Esprit », qui, grâce à une nouvelle paronomase, coïncide ici avec « l'espoir » rayonnant au dernier vers. Le chant offre le don de la Grâce : « Et comme je songeais, pâle et prêtant l'oreille, / Je sentis un esprit profond me visiter ». Transformée par l'ascension du locuteur, la butte de Waterloo se change enfin en montagne véritable. Elle devient semblable au Sinaï en haut duquel Dieu vient à la rencontre de Moïse (*Exode*, 19). L'Esprit ne se manifeste cependant pas dans les coups de tonnerre, les éclairs, les nuées, les flammes et les puissantes sonneries de cor. « L'Avenir » a médité la leçon de douceur du *Premier Livre des Rois* où Dieu ne prend ni l'allure d'un ouragan brisant les rochers, ni celle du feu ou d'un tremblement de terre, mais vient sous la forme du « murmure d'une brise légère », à la grande surprise d'Élie monté sur l'Horeb (*1 Rois*, 19, 11-12). De même, « L'Avenir » célèbre l'avènement du « doux ». La butte de Waterloo subit peut-être une dernière transformation secrète. Elle s'apparente au sommet du haut duquel Jésus délivra le sermon des béatitudes exaltant la douceur du cœur, la miséricorde et les artisans de paix (*Matthieu*, 5, 1-12).

Ainsi le chant du rouge-gorge, effusion d'amour et d'Esprit, renouvelle le monument en l'entrouvrant. Hugo ne met pas en œuvre lui-même la poétique du ténu qu'ébauche ce pépiement frêle, mais il engage à se mettre à son écoute. Il prépare son lecteur à recueillir le chant humble et doux qu'entonne Sandburg à l'égal des oiseaux nichés dans les monuments.

¹ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, op. cit., p. 69.

² *Ibid.*, p. 19.

3. Boîte à gamin et palais de l'enfance – les retrouvailles du monument avec l'enfantin : Hugo et Chklovski

En 1871, « L'Avenir » répare le traitement réservé au *Lion* de Waterloo dans *Les Misérables*. Pourtant, le roman de 1862 contient déjà des pages qui entrouvrent un autre monument pour lui rendre ses promesses en le déprenant de sa terrible monumentalité. Une section, intitulée « Où le petit Gavroche tire parti de Napoléon le Grand¹ », est en effet consacrée à un étrange éléphant de plâtre au sein duquel loge Gavroche en plein quartier de la Bastille.

Les différents fils imaginaires tissés par Hugo se nouent solidement les uns aux autres : au rouge-gorge très humble de *L'Année Terrible* correspond Gavroche, que quelques formules très célèbres des *Misérables* comparent à un moineau². Tout se passe comme si Sandburg prenait à la lettre ces images et les prolongeait dans « Cheap Rent » (« Loyer modéré »), dont l'enjeu pratique consiste aussi à donner un logement gratuit au sans-abri. Hugo et, de manière plus indirecte Sandburg, tentent ici de ramener la littérature à l'âpreté du réel³. Ils rappellent que la possession d'un abri constitue l'une des conditions les plus nécessaires à la vie. Si des images similaires animent donc « Où le petit Gavroche... », « L'Avenir » et « Cheap Rent » de Sandburg, les échos se multiplient de surcroît entre « The Monument » d'Elizabeth Bishop et ce chapitre. Dans un jeu de coïncidences et de convergences presque littérales, Hugo et Bishop semblent se faire réponse par une rectification commune du vocabulaire monumental traditionnel. Et si le romancier entreprend un morceau de bravoure pour célébrer un « monument bizarre », une telle formule pourrait tout aussi bien caractériser la tour de caisses en bois assemblée par Bishop.

La réflexion menée en 1936 par Bishop sur la leçon de *Owl's Clover* peut servir de pont entre « The Monument » et la section « Où le petit Gavroche... ». La correspondance échangée avec Marianne Moore, et les carnets où Bishop consigne ses notes de lecture proposent du cycle de Stevens une interprétation dont la justesse frappe. Pour l'auteur de *North and South* le cercle des chevaux de marbre représente l'« ART », surchargé d'emphase et incapable d'aller à la rencontre des gens « les moins heureux »⁴. Bishop évoque « the unhappiest people », c'est-à-dire les laissés-pour-compte ou, dans un vocabulaire hugolien, les « misérables ». Si Bishop prend ses distances avec le ton de Stevens, qu'elle trouve lassant, elle constate néanmoins la nécessité d'élaborer une générosité de l'art. Or c'est bien

¹ Victor Hugo, *Les Misérables* [1862], *op. cit.*, p. 974-978.

² « Paris a un enfant et la forêt a un oiseau ; l'oiseau s'appelle le moineau ; l'enfant s'appelle le gamin », *Ibid.*, p. 591 ; « C'était le moineau becquetant les chasseurs », *Ibid.*, p. 1241.

³ Une incise dans la section consacrée à l'éléphant prend en charge le retour au réel : « Qu'on nous permette de nous interrompre ici et de rappeler que nous sommes dans la simple réalité, et qu'il y a vingt ans les tribunaux correctionnels eurent à juger, sous prévention de vagabondage et de bris d'un monument public, un enfant qui avait été surpris couché dans l'intérieur même de l'éléphant de la Bastille. Ce fait constaté, nous continuons ».

⁴ Tant Guy Rotella (*Castings*, *op. cit.*, p. 31) que Marilyn May Lambardi (*The Body and the Song*, *op. cit.*, p. 178-181) font état de ces remarques de Bishop. Lambardi semble croire que Stevens revendique le cercle de chevaux comme emblème de son propre art poétique, ce qui est un contresens manifeste.

Chapitre VIII

cette générosité du monument entrouvert qu'exalte Hugo, en dépit de sa « vulgarité », dans *Les Misérables*.

L'*Éléphant de la Bastille* (fig. 14 et 15) était destiné à orner une fontaine monumentale, projet confié par Napoléon¹ à l'architecte Jean-Antoine Alavoine. Ce dernier, sous son titre de « membre de l'Institut, général en chef de l'armée d'Égypte » joue le rôle du mystérieux « prince-artiste » de Bishop, venu peut-être de Mongolie ou d'Asie mineure, et avatar de Kubla Khan². Le modèle en plâtre représentant l'énorme bête, mesurant quatre fois la taille d'un éléphant réel, trôna de 1814 à 1846 avant d'être détruit pour laisser place à une *Colonne de Juillet* que Hugo vilipende sous le sobriquet de « tuyau de poêle ». La maquette, « haute de quarante pieds », « assemblage de planches, de solives et de plâtras », ne fut jamais fondue dans le bronze. Hugo et Bishop arrachent le monument au monumental en s'intéressant à des structures formées dans des matières peu pérennes. La tour de caisses en bois ou l'éléphant de plâtre sont chacun définis par leur caractère provisoire. Tous deux paraissent « laid[s] » au passant. L'un et l'autre tombent en ruine, et se désagrègent sous les yeux de leur regardeur :

à chaque saison, des plâtras qui se détachaient de[s] flancs [de l'éléphant] lui faisaient des plaies hideuses. [...] Il était là dans son coin, [...] entouré d'une palissade pourrie, souillée à chaque instant par des cochers ivres; des crevasses lui lézardaient le ventre, une latte lui sortait de la queue, les hautes herbes lui poussaient entre les jambes ;

Tant la tour de bois que l'éléphant de plâtre, situé « dans un creux » et ignoré de tous les passants, perdent alors la puissance impériale du sur-visible.

Bishop évide son monument de toute signification préconçue. Hugo au contraire *explique* l'éléphant au lecteur au début et à la fin du morceau de bravoure. Il y voit le « symbole de la force populaire » et réaffirme ensuite que dans ce pachyderme Napoléon « voulait incarner le peuple ». Certaines formules de l'approximation (« On ne savait ce que cela voulait dire », « C'était une sorte de symbole », « C'était on ne sait quel fantôme ») semblent malgré tout annoncer chez Hugo les tâtonnements descriptifs et interprétatifs de Bishop. Cependant, contrairement à ce qui se passe chez Bishop, Hugo emploie souvent l'imprécis comme un chemin vers le sacré, le mystère ou le cosmique³. Le dialogue intérieur inventé par Bishop trouve lui aussi ses germes dans *Les Misérables* :

Les bourgeois endimanchés qui passaient devant l'éléphant de la Bastille disaient volontiers en le toisant d'un air de mépris avec leurs yeux à fleur de tête : – À quoi cela sert-il ? – Cela servait à sauver du froid, du givre, de la grêle, de la pluie, à garantir du vent d'hiver, à

¹ Le choix de l'éléphant est certes surprenant. Sans doute était-ce pour Napoléon l'occasion de proclamer l'ambition de former un empire oriental. Un éléphant sur obélisque du Bernin orne la Piazza della Minerva à Rome.

² Samuel Taylor Coleridge, « Kubla Khan, or A Vision in a Dream: A Fragment » [vers 1797].

³ Deux exemples parmi mille, « Booz endormi », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 36 : « L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle ; / Les anges y volaient sans doute obscurément, / Car on voyait passer dans la nuit, par moment, / Quelque chose de bleu qui paraissait une aile. » et « La Statue » (décrivant un faune du XVII^e siècle) [1837]: Il me sembla soudain qu'il sortait une voix, / Qui dans mon âme obscure et vaguement sonore / Éveillait un écho comme au fond d'une amphore », *Œuvres poétiques* t. I, *op. cit.*, p. 1108.

Chapitre VIII

préservé du sommeil dans la boue qui donne la fièvre et du sommeil dans la neige qui donne la mort, un petit être sans père ni mère, sans pain, sans vêtements, sans asile. Cela servait à recueillir l'innocent que la société repoussait. Cela servait à diminuer la faute publique.

Hugo ouvre certes le roman à la modalité interrogative et aux objections, mais le narrateur se charge de formuler la réponse à ces questions, sans laisser le lecteur dans la suspension de l'irrésolu.

De manière spectaculaire, apparaît alors ce qui soude étroitement le poème de Bishop au texte de Hugo : la tour de bois comme l'éléphant de plâtre peuvent servir d'abri (« it can shelter »). La proximité la plus étonnante entre ces deux textes, c'est que le mouvement d'ouverture du monument passe dans un cas comme dans l'autre par sa transformation en « boîte ». La tour de bois de Bishop n'est rien d'autre qu'un empilement de « boîtes » (« boxes ») tandis que Hugo souligne que l'éléphant, changé en « tanière ouverte », « était devenu la boîte d'un gamin ». D'un texte à l'autre, les termes de « boîte » et d'« abri » prennent une importance majeure, énonçant le don qu'accorde le monument rectifié.

« L'Avenir » repose sur un contraste entre la grandeur terrible du lion et la faiblesse humble du rouge-gorge. De même, Hugo accentue le contraste entre l'éléphant et Gavroche (accompagné des deux petits garçons qu'il vient de recueillir et qui sont encore plus minuscules et démunis que lui¹) pour opposer « l'infiniment grand » à « l'infiniment petit ». Cette antithèse structurante, primordiale dans la poétique de Hugo, est de plus incorporée à l'éléphant lui-même, qui condense force et faiblesse. Le monument en vient à incarner à lui tout seul l'union nécessaire du sublime et du grotesque. La figure de l'éléphant de la Bastille illustre de manière condensée les théories de Hugo sur ce point tandis que le *Lion* de Waterloo semble en revanche ne relever que du seul sublime.

Le projet du monument en forme d'éléphant relève *a priori* du sublime : « ce monument démesuré » est un « colosse » « titanique » et un « géant [...] » – tous les termes nécessaires sont bien présents ici. Il possède la grandeur héroïque de tout ce qu'entreprend Napoléon. La description nocturne de l'éléphant lui rend ce caractère sublime :

Dans cet angle désert et découvert de la place, le large front du colosse, sa trompe, ses défenses, sa tour, sa croupe énorme, ses quatre pieds pareils à des colonnes faisaient, la nuit, sur le ciel étoilé, une silhouette surprenante et terrible. [...] [Il] prenait une figure tranquille et redoutable dans la formidable sérénité des ténèbres. Étant du passé, il était de la nuit ; et cette obscurité allait à sa grandeur.

Le solennel alexandrin blanc qui achève ces lignes, tout comme la « silhouette terrible » que l'éléphant découpe dans la nuit, affilient le mastodonte aussi bien au fauve de fonte qu'aux monuments des rois dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*. Avec constance, Hugo rappelle que

¹ Ces deux petits s'avèreront être les propres frères de Gavroche, vendus par les Thénardier. En les recueillant, Gavroche ignore qu'il sert de « père » à ses frères. L'éléphant où les enfants s'abritent est en fait un nid de rats féroces rendus fous par l'odeur de la chair fraîche.

« le soir, la statue / [...] / Reprend toute sa nuit et toute sa terreur¹ », nimbant chacun de ses monuments de mystère nocturne, et les faisant participer de l'infini.

Cependant, Hugo ancre l'éléphant dans une situation de déchéance, sur laquelle il insiste à grands renforts d'énumérations d'adjectifs : « morne, malade, croulant », « rude, trapu, pesant, âpre, austère », « vieux mastodonte misérable, envahi par la vermine et par l'oubli, couvert de verrues, de moisissures et d'ulcères, chancelant, vermoulu, abandonné, condamné ». Du grotesque, on retrouve les maîtres mots : l'éléphant est « bizarre », « presque difforme », il est « laid ». Comme tous les grands héros hugoliens, de Quasimodo à Gwynplaine, il souffre, rejeté et humilié par l'humanité. Il devient alors paradoxalement apparenté à Gavroche. L'un est un « mendiant colossal », l'autre un « mendiant [...] pygmée ». Hugo ne cesse d'insister sur la tension oxymorique entre grandeur et misère, entre sublime et déchéance qui caractérise l'éléphant : « ébauche prodigieuse, cadavre grandiose », « Il avait quelque chose d'une ordure qu'on va balayer et quelque chose d'une majesté qu'on va décapiter ». Là encore, se déploie une syntaxe rectificative. La conjonction de coordination « mais » constitue la pierre angulaire de la description de l'éléphant : « Ce monument [...] presque difforme, *mais* à coup sûr majestueux et empreint d'une sorte de gravité magnifique et sauvage » (nous soulignons).

Du fond de cette déchéance, Hugo travaille alors à rendre sa grandeur à l'éléphant, et cela de plusieurs manières. Tout d'abord, le texte constitue une entreprise de réhabilitation de la mémoire éteinte du monument disparu. Hugo restaure (au sens architectural du terme) ce qui a été délabré et détruit, il récupère le débris déchu prêt à être balayé aux ordures. Toutefois, il va plus loin, et « transfigure » le monument grotesque. Ce mot, bel et bien prononcé par Hugo², indique certes la transformation de l'éléphant, retrouvant ici une forme de splendeur. Cependant, il semble qu'il faille aussi rendre à la transfiguration quelque chose de son sens originel, c'est-à-dire, selon le *Trésor de la langue française* le « changement d'apparence du Christ qui se montra revêtu de gloire à trois de ses disciples sur le mont Thabor ». La grandeur véritable de l'éléphant provient en effet de ses vertus christiques, c'est-à-dire de l'amour. Le monument fait preuve non seulement de « bonté » mais de « charité » en abritant Gavroche, ainsi que cherche à le souligner puissamment une envolée lyrique du narrateur : « Ô utilité inattendue de l'inutile ! charité des grandes choses ! bonté des géants ! ». Dans un jeu de renversements constants entre grandeur et petitesse, le sublime du monument se nourrit de son opposé, le grotesque, c'est-à-dire du martyr de la laideur, dans la mesure où il est associé à un esprit d'amour. La tendresse du monument, inventée par Bishop, est ici débordée par le vaste amour donné par l'éléphant à la créature infiniment petite. La charité du monument conduit alors à une rédemption partielle, à un rachat du péché de la société, l'inégalité : « Cela servait à diminuer la faute publique ». Dans un mouvement

¹ Victor Hugo, « Les Statues » [1857], *Les Quatre Vents de l'Esprit*, op. cit., p. 1378. Le Lion de Waterloo, l'Éléphant de la Bastille et les monuments des rois de France appartiennent au même univers imaginaire.

² Victor Hugo, *Les Misérables*, op. cit. : « Dès que tombait le crépuscule, le vieil éléphant se transfigurait ».

Chapitre VIII

d'élévation morale, surpassant infiniment le sublime du colossal ou de l'héroïque, le monument charitable mène à Dieu.

Prenant appui sur un premier paradoxe qui renversait déjà le rapport traditionnel entre petitesse et grandeur (« l'architecte de l'éléphant avec du plâtre était parvenu à faire du grand ; l'architecte du tuyau de poêle [la Colonne de Juillet] a réussi à faire du petit avec du bronze ») Hugo démontre que c'est par le rapetissement apparent et l'humiliation que le monument s'élève : « Ce monument démesuré [...] était devenu la boîte d'un gamin ». Il frôle presque la notion théologique de kénose et donne toute son expansion à cette idée en faisant de Dieu le créateur du monument de charité :

Cette idée de Napoléon, dédaignée par les hommes, avait été reprise par Dieu. Ce qui n'eût été qu'illustre était devenu auguste. Il eût fallu à l'Empereur, pour réaliser ce qu'il méditait, le porphyre, l'airain, le fer, l'or, le marbre ; à Dieu le vieil assemblage de planches, de solives et de plâtras suffisait. L'Empereur avait eu un rêve de génie ; dans cet éléphant titanique, armé, prodigieux, dressant sa trompe, portant sa tour, et faisant jaillir de toutes parts autour de lui des eaux joyeuses et vivifiantes, il voulait incarner le peuple ; Dieu en avait fait une chose plus grande, il y logeait un enfant.

Dès lors, le monument de Hugo est voué à grandissement constant. Il ne saurait plus jamais déchoir.

En 1924, Chklovski, subtil connaisseur des littératures des XVIII^e et XIX^e siècles s'empare du texte de Victor Hugo. Une fois de plus, il bâtit son œuvre sur des piliers intertextuels. Dans la ville qui lui est contemporaine, c'est-à-dire une Petrograd sur le point d'être transformée en Leningrad, Chklovski retrouve la situation décrite par l'auteur des *Misérables*. En parlant des « Gavroches de Pétersbourg », il donne à son lecteur un indice transparent pour aiguiller celui-ci vers l'hypotexte qu'il réécrit. Chklovski inscrit son texte entre les lignes de celui de Hugo, il le griffonne dans la marge, tel un modeste *addendum*. À la longueur et à l'emphase des pages hugoliennes, répond la brièveté de cet extrait évoquant le *Monument à Alexandre III* de Troubetzkoy en passe d'être transformé en *Monument à la Liberté*. Ce dernier cependant ne fut jamais construit, et le grand bronze équestre demeura recouvert de planches, suspendu dans un état transitoire. Il tient alors à la fois de la ruine et du chantier de construction, échappant au présent, superposant un passé et un avenir aussi délabrés l'un que l'autre. Le monument, transformé en guérite, sert de refuge contre la police aux « gamins des rues »

qui se retranchent dans cet endroit bizarre – dans le vide sous les planches, entre le tsar et la révolution. [...]

Je regrette ne pas être comme avant, joyeux : je prendrais un pinceau et de la peinture noire et inscrirais sur ce cube de bois, refuge des Gavroches de Pétersbourg :

PALAIS DE L'ENFANCE¹

¹ Victor Chklovski, *Ход коня: сборник статей [Khod konia]*, Berlin, Gelicon, 1923, p. 197. Traduction française : *La Marche du cheval, op. cit.*, p. 177-178.

Ces quelques lignes laissent apercevoir un effet remarquable de confluence. Chklovski propose un « cube de bois » orné de hampes qui laisse présager les caisses de Bishop. Le monument russe rectifié est de surcroît tout aussi provisoire et tout aussi « bizarre » que celui de Hugo. Chklovski à son tour entreprend d'entrouvrir le monument en le réinventant *via* des appropriations intimes. Le monument trouve grâce à ses yeux précisément en raison de sa capacité à abriter. Il devient la cachette de ceux qui fuient l'autorité c'est-à-dire les policiers. Il est devenu possible de jouer avec les effigies massives et péremptoires. La subversion de l'usage du monument est d'autant plus piquante que le gros *Alexandre III* juché sur son cheval lourdaud était surnommé le « Chef de la police ». Comme chez Sandburg, le pompeux se voit remplacé par l'enfantin. Cette catégorie, au sens que lui confère Jean-François Lyotard¹, avait surgi du désarroi du monument en temps de détresse. Le désarroi ne s'est nullement estompé. L'enfantin devient cependant synonyme de fantaisie et de joie. Le mouvement de relève qui emporte le monument pour le libérer s'enracine bel et bien dans la fragilité de celui-ci.

L'*addendum* au *Misérables* par Chklovski met en lumière un aspect qui était peut-être présent, mais plus en retrait, chez Hugo, Sandburg, et Bishop. Ouvrir le monument consiste à le libérer du poids de l'histoire. Une formule remarquable de Chklovski en donne la clé : les gamins se retranchent « dans le vide sous les planches, entre le tsar et la révolution ». Ouvrir le monument, c'est-à-dire en l'occurrence se le réapproprier, consiste ici à aménager un « interstice » dans l'histoire, à creuser ou entrebâiller celle-ci. De fait, l'histoire de ce double monument est extrêmement pesante, ainsi que le laissent comprendre les explications de la comparatiste et spécialiste de littérature russe Svetlana Boym². Le monument d'Alexandre III était situé sur l'ancienne place Znamenskaïa, c'est-à-dire Place Notre Dame du Signe (selon le nom de l'église qui s'y trouvait), devenu place Vosstaniïa, c'est-à-dire place de l'Insurrection. Ce lieu, situé au bout de la perspective Nevsky (rebaptisée Avenue du 25 octobre), fut l'un des sites principaux des manifestations de février 1917. C'est là que le soulèvement populaire bascula, et que jaillit la Révolution. Ouvrant sur la gare Nicolas (devenue la gare de Moscou), la place devint donc un site crucial de propagande visuelle. Haut lieu de la soviétisation, on put y observer la transformation de Petrograd en Leningrad. Chklovski, en ouvrant le monument aux enfants, le libère donc d'une surdétermination historique écrasante.

Là où Chklovski propose de ménager un interstice à l'intérieur même de l'histoire, à la manière d'une mise en suspens qui autorise toutes les manipulations les plus inventives, Hugo appelle à une trêve de la mémoire ; Sandburg et Bishop dissocient quant à eux le monument de l'histoire. Chez Bishop en particulier, l'éloignement temporel disjoint ostensiblement le tombeau du passé. Du contexte dans lequel il a été érigé, il ne demeure rien. Le monument ne peut offrir son don inespéré que si des appropriations intimes le *détachent* de ce qu'il

¹ Voir *supra*, chapitre VII.

² Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. 135 et note 16 p. 371.

commémore ou signifie. L'ouverture le libère de l'histoire. Il peut alors devenir, du moins fugacement, semblable à ces ruines, débris ou torsos que Rilke décrit, notamment dans une lettre de 1903. Le poète évoque les « choses égarées dans la solitude, hors du temps », dont on ne sait rien, et que l'absence de contexte fait léviter ou rayonner à la manière d'étoiles :

und als man die sie fang, da haben sie sich, leicht, über die Erde erhoben und sind fast unter die Vögel gegangen, so sehr Wesen des Raumes und wie Sterne stehend über der unstäten Zeit. Darin, glaube ich, liegt der unvergleichliche Wert dieser wiedergefundenen Dinge, daß man sie so ganz wie Unbekannte betrachten kann. [...] Die Meister sind nichts, aus denen sie stammen, kein mißverständener Ruhm färbt ihre Formen, die rein sind, keine Gesichte überschattet ihre entkleidete Klarheit [...]. So denke ich mir die antikische Kunst. Jener kleine Tiger ist so, der bei Rodin steht, die vielen Bruchstücke und Schlagtrümmer in den Museen (an denen man lange achtlos vorübergeht, bis eines Tages eines sich offenbart, sich zeigt, strahl wie ein erster Stern, neben welchem plötzlich, wenn man ihn merkt, hunderte ankommen aus den Riefen des Himmels atemlos), sind von dieser Art, und die ganz große Nike ist so, die auf dem treibenden Schiffsteil im Louvre steht, wie ein Segel glücklicher Winde voll.

quand on les a découvertes, elles se sont soulevées légèrement au-dessus du sol jusqu'à presque rallier les oiseaux, tant elles sont des êtres de l'espace, telles les étoiles au-dessus de l'instable temps. L'incomparable valeur de ces choses retrouvées réside, je crois, dans le fait qu'on peut les considérer réellement comme des choses inconnues. [...] Les maîtres qui les ont engendrées ne sont plus rien ; nulle gloire mal entendue n'entache la pureté de leurs formes, nulle histoire ne porte ombrage à leur limpidité nue [...] Du moins est-ce ainsi que je m'imagine l'art antique. Tel est le petit tigre de Rodin, tels sont les nombreux fragments et débris des musées (devant lesquels on passe longtemps sans s'arrêter, jusqu'au jour où l'un d'eux se révèle, se manifeste et rayonne comme une première étoile auprès de laquelle, soudain, à peine l'a-t-on aperçue, des centaines d'autres accourent hors d'haleine du fond du ciel), telle est la grande *Nikè* du Louvre, debout sur son étrave en pleine course, comme une voile gonflée de vents heureux¹.

Les brisures de la pierre lui accordent la grâce d'une existence nouvelle, et de même le monument flottant « au-dessus de l'instable temps » peut-il se faire statue, lorsque « nulle histoire ne porte ombrage à [sa] limpidité nue ».

Peut-être faut-il maintenant se pencher sur un dernier texte où le monument s'ouvre pour constituer un abri, « Boston Common » de John Berryman (1942), afin de tenter d'y déceler encore un autre mode de libération. Le monument y est déchargé du poids de l'héroïsme. Le motif de la transformation en refuge est présent, mais de manière moins insistante que précédemment et le geste d'ouverture accompli par Berryman est plus ambigu que celui accompli par ses prédécesseurs. L'allègement est incomplet précisément parce que le monument demeure plongé dans les tourments de l'histoire. Le poème de Berryman n'a nullement été dicté par la Muse Apaisement.

4. Le clochard et le monument : John Berryman

« Boston Common, a Meditation Upon the Hero » (1942) de John Berryman cherche à transformer la catégorie de l'héroïsme à partir d'un nouvel examen du bas-relief bostonien

¹ Rainer Maria Rilke, lettre du 15 août 1903 à Lou Andreas-Salomé, *Gesammelte Briefe*, t. I, p. 391-392. Traduction française : Rainer Maria Rilke et Lou Andreas-Salomé, *Correspondance, op. cit.*, p. 99-100.

représentant le Colonel Shaw et son régiment de soldats noirs¹. Berryman plaçait en ce texte – son grand œuvre de jeunesse – de hautes ambitions. Il confronte son lecteur à une sorte d’oratorio fou, charriant des échos et débris empruntés à John Donne, Yeats, et à cent autres poètes. Les contemporains de Berryman, ses amis et interprètes les plus fins furent forcés d’avouer qu’ils trouvaient ce texte bien difficile. Si les pourtours du texte, et en particulier les premières et dernières strophes, demeurent lisibles, la complexité du poème va en se creusant au centre, dans une cacophonie historique mêlant Lincoln, Mao, et les « poupées Tracy ». La grammaire heurtée demeure parfois incomplète et il s’avère impossible par moments de démêler dans la phrase le verbe de ses compléments. Ces embarras syntaxiques s’accroissent encore de l’absence de certaines virgules. « Boston Common » prend la forme d’un flux ponctué de cris, de gémissements, de répétitions et d’épanorthoses. Tout comme « The Statue », « Boston Common » doit être proféré à voix haute, afin que chacun puisse choisir quels groupes syntaxiques découper dans cette masse verbale. Un tel poème obéit peut-être moins à une syntaxe du sens qu’à une syntaxe de l’angoisse :

Where shall they meet ?	Où faudra-t-il que [L’Ange et le clochard] se rencontrent ?
[...] Can citizen enact	[...] Le citoyen peut-il promulguer
His timid will and expectation where,	Ses volonté et espérance craintives là où,
Exact a wedding or her face O where	exiger des noces ou son visage Oh là où
Tanks and guns, tanks and guns,	les tanks et les fusils, les tanks et les fusils,
Move and must move to their conclusions, where	Avancent et doivent avancer vers leur conclusion, là où
The will is mounted and gregarious and bronze?	La volonté est sertie sur monture, est grégaire est bronze ? ²

Les quelques dix-huit huitains constituant « Boston Common » ne peuvent se lire hors d’une confrontation avec deux autres « méditations » et « examens » du héros » datant chacun de 1942, « Christmas Eve under Hooker’s Statue³ » de Robert Lowell, et surtout « Examination of the Hero in time of War⁴ » de Wallace Stevens, que Berryman « médita » probablement durant la rédaction de son propre poème. Les parutions successives de ces différents textes, en l’espace de quelques mois et dans un contexte de guerre, dessinent aux Etats-Unis une réflexion collective sur les représentations de l’héroïsme par le monument. C’est dans ces circonstances que Stevens prononça à Princeton en décembre 1942 sa conférence « Le Noble Cavalier et le son des mots », autre pierre apportée à cette construction

¹ Rappelons que *For the Union Dead* de Robert Lowell ne sera publié qu’en 1960. Dans son ultime strophe, Berryman écrit « I heard the voice of William James », ce qui sera ostensiblement repris par Lowell : « William James could hear... ».

² John Berryman, « Boston Common » [1942], *The Dispossessed* [1948], *Collected Poems, op. cit.*, p. 41-46. Traduction française : C.G. Berryman offrira un regard rétrospectif quant à cette « méditation » sur le héros dans « The Heroes », *Love & Fame* [1971], *Ibid.*, p 184-185. Il conclut ces vers mélancoliques de la manière suivante: « These gathering reflections / [...] / I couldn’t sculpt in my helpless verse yet. / I wrote mostly about death ».

³ La première version de ce poème fut publiée dans *The Partisan Review*, n°10, 1943. Rappelons que ce texte de Lowell s’intitula tout d’abord « The Capitalist’s Meditation by the Civil War Monument, Christmas, 1942 » puis « Christmas Eve in the Time of War (A Capitalist Meditates by a Civil War Monument) ». Berryman et Lowell s’emparent en commun de la notion de méditation.

⁴ « Examination of the Hero in time of War », fut publié de manière autonome dans le *Harvard Advocate* en avril 1942, où Berryman (affilié à Harvard), avait pu le lire alors même qu’il était plongé dans la rédaction, lente et difficile de « Boston Common », entre février et mai 1942. Paul Mariani, dans *Dream Song : The Life of John Berryman* (New York, W. Morrow, 1990) retrace les affres de l’auteur durant cette période, voir p. 133 et p. 152.

Chapitre VIII

commune. On décèle de plus dans « Boston Common » de Berryman l’empreinte profonde laissée par *Owl’s Clover* : un individu extrêmement pauvre et démuné se trouve confronté à un monument¹. Berryman s’approprie cette situation, et empêche son vagabond de rencontrer l’Ange éthéré flottant dans le ciel représenté sur le bas-relief. Le misérable ne peut s’unir charnellement avec ce personnage idéal qui, dans un contexte anglophone, est imaginé au féminin. Toutefois, tandis que les chevaux de marbre demeurent chez Stevens complètement extérieurs à la souffrance de la vieille, chez Berryman, le clochard avachi, dormant sur le banc de marbre surmonté par le bas-relief (fig.16), se trouve entremêlé et même incorporé à une œuvre qui est donc au moins partiellement ouverte. À la source poétique, se superpose aussi peut-être une source cinématographique. Les premières minutes du film *City Lights* (1931) de Charlie Chaplin montre le malheureux Charlot ayant cherché refuge pour la nuit dans un énorme groupe monumental intitulé *Peace and Prosperity*, et sur lequel il s’empale au moment où il tente de s’en extirper². Berryman se sera peut-être souvenu de cette situation pour camper la pauvre silhouette de son propre va-nu-pieds :

I
Slumped under the impressive genitals
Of the Bronze charger, protected by bronze,
By darkness from patrols, by sleep from what
Assailed him earlier and left him here,
The man lies. Clothing and organs. These were once
Shoes. Faint in the orange light
Flooding the portico above: the whole
Front of the State House. On a February night.

II
Dramatic bivouac for the casual man!
Beyond the exedra the Common falls,
Famous and dark, away; a lashing wind; [...]

III
Imperishable march below
The mounted man below the Angel, and
Under, the casual man, the possible hero.

I
Affalé sous les génitoires imposantes
Du destrier de Bronze, protégé par le bronze,
par l’ombre des patrouilles, par le sommeil de ce qui
L’assaillit plus tôt et le laissa là,
L’homme repose allongé. Vêtements et organes. Ça ce fut,
Il était une fois, des chaussures. Vague dans la lumière
Inondant le portique au-dessus : la façade [orange
De la State House toute entière. Par une nuit de février.

II
Bivouac dramatique pour l’homme de passage !
Par delà l’exèdre, tombe le Common,
Célèbre et sombre, lointain ; vent cinglant ; [...]

III
Marche impérissable sous
L’homme sur sa monture sous l’Ange, et
Au-dessous, l’homme de passage, le héros potentiel.

Le monument est décrit comme un empilement de bandes ou plus exactement de « registres », selon le terme consacré en histoire de l’art, entassant l’Ange, le cavalier, les fantassins, et tout en bas, le vagabond lui-même, intégré dorénavant dans la composition. L’œuvre de Saint-Gaudens se hausse alors à la hauteur de la discrète injonction éthique de générosité lancée par Elizabeth Bishop. Lui aussi peut « servir d’abri » au clochard, qui est, ainsi que l’énonce

¹ La littérature aime à composer ces couples d’opposés. On rencontre ainsi le contraste entre le monument fastueux et le gueux chez Baudelaire (« Le Fou et la Vénus »), chez Stevens (*Owl’s Clover*), chez Berryman, chez Yannis Ritsos (« Causerie solitaire ») et même chez Céline dans *Voyage au bout de la nuit* : « Tout au bout c’est la statue du maréchal Moncey. Il défend toujours la Place Clichy depuis 1816 contre des souvenirs et l’oubli, contre rien du tout, avec une couronne en perles pas très chère. J’arrivai moi aussi près de lui en courant avec 112 ans de retard (*sic*) par l’Avenue bien vide. Plus de Russes, plus de batailles, ni de cosaques, point de soldats, plus rien sur la Place qu’un rebord du socle à prendre au-dessous de la couronne. Et le feu d’un petit brasero avec trois grelotteux autour qui louchaient dans la fumée puante. On n’était pas très bien ». Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], *Romans*, t. I, *op. cit.*, p. 350.

² En dépit de son titre, le monument s’avère peu pacifique. Chaplin présente une brillante caricature des cérémonies d’inauguration. Gross analyse cette séquence dans *The Dream of the Moving Statue*, *op. cit.* p. 3-6.

Chapitre VIII

d'emblée le deuxième vers « protégé par le bronze ». Le vocable « shelter », qui apparaît dans les seizième et dix-septième strophes (« Saint-Gaudens' bronze [is brought] / To a free shelter »), constitue une assise commune à ces deux poèmes. « Boston Common », loin d'exalter cependant cette capacité à abriter, y voit une réduction du monument. La disposition du monument à s'ouvrir n'est qu'un arrière-plan à l'assouplissement de la notion d'héroïsme.

Berryman obéit à sa propre injonction (si tant est que « question » soit bien un impératif), et emprunte, pour tancer la communauté humaine, une voix grinçante et grimaçante (« wry »), permettant de passer la personne du héros individuel au crible du doute et de la question :

[...] Question	[...] Criblez de question
Your official heroes in a magazine, Wry voices past the river.	vos héros officiels d'un magazine, voix désabusées qui grincez sur l'autre rive.
[...] Man and animal	[...] Homme et animal
Sit for their photographs to Fame,	Se font prendre en photo pour la Gloire

Pour ce faire, le poète fracasse les unes contres les autres des approches contradictoires de l'héroïsme. Par instants, Berryman semble en appeler à une bravoure encore déterminée par les prouesses salvatrices exaltées depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle. L'ironie imprégnant ces nouvelles variations musicales menées sur un « thème primitif » ne voile en rien la détresse réelle qui retentit ici :

Rise now	Levez-vous maintenant
The chivalry and defenders of our time, From Spain to China, the tortured continents, Leningrad, Syria, Corregidor, – Upon a primitive theme high variations Like soaring Beethoven's.	Chevalerie, défenseurs de notre temps, depuis l'Espagne jusqu'à la Chine, continents torturés, Leningrad, la Syrie, Corregidor, – Sur un thème primitif de hautes variations Comme celles de Beethoven prenant leur essor.

La nuit resserrée autour d'un point de souffrance (le banc de marbre sous le bas-relief) se voit soudain écartelée à tous les coins de la terre où se déroulent les combats : la Bataille de Corregidor (de la fin 1941 au mois de mai 1942) qui vit le triomphe des Japonais sur les Américains aux Philippines, la Campagne de Syrie opposant de manière concomitante les Alliés aux troupes de l'État français au gouvernement de Vichy, et enfin le siège de Leningrad (septembre 1941-janvier 1944). Les postures de chevaliers sauveurs, si nécessaires soient-elles, sont cependant dénoncées par le tiraillement clivant les deuxième et troisième huitains. L'un se charge de rappeler la violence insoutenable que tout acte héroïque présuppose tandis que l'autre dépeint le calme bas relief, oblitérant *a posteriori* les particularités de l'horreur :

Immortal heroes in a marble frame
Who broke their bodies on Fort Wagner's Walls,
Robert Gould Shaw astride, and his
Negroes without name, who followed, who fell
Screaming or calm, wet cold, sick or oblivious.

Héros immortels dans un cadre de marbre
qui brisèrent leurs corps sur les Murailles de Fort Wagner,
Robert Gould Shaw à califourchon, et ses
Nègres sans noms, qui le suivirent, qui tombèrent
Avec des hurlements, ou pleins de calme,
Transis d'humidité, oublieux ou malades.

III

Who now cares how? here they are in their prime, –
Paradigm, pitching imagination where
The crucible night all singularity,

III

Qui s'en soucie maintenant ? Les voici dans la fleur de l'âge, –
Un paradigme, haussant le ton de l'imagination là où
Le creuset la nuit toute singularité,

Chapitre VIII

Idiosyncrasy and creed, burnt out
And brought them, here, a common character.

Idiosyncrasie et croyance, les brûla
Et rassembla, ici, en un personnage commun¹.

La violence des corps déchiquetés, soigneusement évacués par Saint-Gaudens du cadre de marbre, se continue dans la violence sociale faite aux combattants noirs. L'injustice consistant à refuser de leur rendre leur nom va à l'encontre de l'effort supposé de la commémoration. Et cependant, Berryman révèle que la dynamique de la guerre, de l'héroïsme et du monument consistent précisément à raser les individualités : « The will is mounted and gregarious and bronze » (« La volonté est sertie sur monture, est grégaire est bronze »). Cet effacement des particularités culmine dans l'image la plus étonnante de ce poème, qui associe le monument à un « creuset » (« crucible »), c'est-à-dire à un récipient utilisé pour fondre les métaux. Tant l'anglais « crucible », qui ponctue trois fois le poème, que le français « creuset » sont reliés par une étymologie plus ou moins incertaine à un « creux » fondamental. Berryman pousse dans ses retranchements la métaphore de l'ouverture du monument. Ce dernier est alors chargé d'accomplir une opération alchimique imaginaire sur la matière première, l'individu. Il subsume les singularités et idiosyncrasies dans une abstraction générale, le paradigme. Il transforme alors le régiment de fantassins en un personnage collectif, un héros à visage unique.

C'est à ce régiment de fantassins et à leur colonel que le dormeur se joint. L'inclinaison vers l'humilité, imprégnant les textes de Sandburg, Bishop et même de Hugo, trouve ici un écho dans la mesure où Berryman propose de repenser l'héroïsme à partir du vagabond, l'être le moins héroïque qu'il se puisse trouver. Le poète met beaucoup de provocation à pratiquer ce basculement. Au monument sans monumentalité de Bishop correspond donc ici un anti-héros héroïque. Le poème est encerclé par deux huitains soulignant l'impuissance du vagabond. « Helpless under the great crotch lay this man / Huddled against woe » répond à « Slumped under the impressive genitals / Of the Bronze charger, protected by bronze, / [...] the man lies ». La quatrième strophe participe à cet effet de ressassement et de surenchère :

Passive he seems to lie,
The last straw of contemporary thought,
In shapeless failure;

Passif, il paraît reposer,
goutte d'eau faisant déborder la pensée contemporaine,
Dans un échec informe ;

Berryman s'ingénie à présenter ici une figure contredisant terme à terme les caractéristiques traditionnelles du grand guerrier. Il oppose ce gueux en haillons à la silhouette noble et étincelante de Robert Shaw, qu'il campe avec ironie dans le sillage de James Russell Lowell, Aldrich et Moody. L'admiration cède la place certes à la pitié, mais peut-être aussi au dégoût.

¹ Michael North (*The Final Sculpture, op. cit.*, p. 231) élucide ces vers en décelant dans le participe « pitching », passablement déconcertant, un emprunt au poème de Yeats, « A Bronze Head » : « Propinquity had brought / Imagination to that pitch where it casts out / All that is not itself ». On peut traduire ces vers à peu près de la manière suivante : « La proximité avait porté / L'Imagination à ce comble qui rejette / Tout ce qui lui est extérieur ».

Chapitre VIII

Berryman forge la notion de « casual man », c'est-à-dire d'homme ordinaire, désinvolte, qui passe là par hasard, et que l'on pourrait se risquer à rendre par « homme de passage », ou même par « homme casuel¹ ». Celui que Berryman nomme le « casual man » contraste avec le « mounted man ». Le cavalier sur son cheval constitue certes un homme agrandi, exceptionnel et providentiel, mais demeure conventionnel, engoncé dans une « monture » à entendre autant comme un terme d'équitation que d'orfèvrerie. De manière symptomatique, le vagabond est défini par une position allongée, et non par la posture debout, tendue de l'énergie du guerrier. Le mot initial du poème, « slumped », c'est-à-dire « effondré », proclame résolument l'affaissement de l'héroïsme et un refus de l'idéal corroboré par la trivialité de « genitals » – repris ensuite par « crotch » à l'ultime strophe. Berryman, inexorable, souligne la dimension prosaïque et pathétique du corps informe du dormeur, qu'une phrase nominale laconique réduit à un tas « d'organes et de guenilles » (« Clothings and organs »). De même que les hommes déchus du Cinquante-quatrième Régiment ont été refondus au creuset de l'héroïsme, de même le plomb ordinaire de « l'homme casuel » possède-t-il lui aussi la capacité de se transformer en or :

but may be this man	mais cet homme peut-être
Before he came here, or he comes to die,	Avant d'être venu ici, ou de venir mourir,
Blazing with force or fortitude	Flamboyant de force ou fortitude
Superb of civil soul may stand or may	Superbe en son cœur civique se tiendra ou se sera
After young Shaw within that crucible have stood.	Tenu après le jeune Shaw au fond de ce creuset.

L'homme casuel, durant cette transformation, retrouve fugacement l'énergie de la posture debout (« to stand in the crucible »). Berryman opère peu à peu une distinction entre l'héroïsme et le « héros » en tant qu'individu, catégorie dont il montre combien elle est dénuée de sens :

	Dereliction,	Déréliction,
Lust and bloodlust, error and goodwill, this one	soif de luxure et de sang, erreur et bonne volonté,	
Died howling, craven, this one was a swine	Celui-ci mourut en hurlant, le lâche, celui-ci tout petit	
From childhood.	était déjà un porc.	

Ces lâches et ces goretts ne forment pas des « héros », mais constituent simplement des supports défectueux à travers lesquels se manifeste, indépendamment de leur valeur, l'héroïsme. Au héros, dissout en tant qu'absolu, l'auteur substitue la notion de « héros possible », accueillant chacun, même l'être le plus déchu. Ici se loge l'ouverture de la notion d'héroïsme, corolaire de l'ouverture du monument de bronze au clochard.

L'héroïsme assoupli, ouvert, s'élargit encore dans les dernières strophes, lorsque le narrateur convoque une ultime vision du dormeur avachi. Des éléments du premier huitain reviennent ; Le poème a été comme déchiqueté en fragments (la lumière orange, le syntagme « On a February night ») que le vent cinglant fait tourbillonner. La première personne, jusqu'alors assez discrète, devient soudain insistante. Des juxtapositions régies par une

¹ L'adjectif français, plus rare que sa contrepartie anglaise, indique lui aussi l'aléatoire, le fortuit, et portant même, dans certains contextes, des connotations sexuelles.

Chapitre VIII

grammaire floue insinue un chassé croisé entre ce « je » qui parle et le « il » de l'homme endormi. Le locuteur et son personnage deviennent poreux l'un à l'autre, tant et si bien qu'on ne sait plus si le pauvre homme en guenilles ne constitue pas une forme de projection du sujet poétique dans sa misère et son angoisse.

The cold and hard wind has tears in my eyes,
Long since, long since, I heard the last
Traffic unmeshing upon Boylston Street,
I halted here in the orange light of the Past,

XVIII

Helpless under the great crotch lay this man
Huddled against woe, I had heard defeat
All day, I saw upon the sands assault,
I heard the voice of William James, the wind,
And poured in darkness or in my heartbeat
Across my hearing and my sight
Worship and love irreconcilable
Here to be reconciled. On a February night.

1942

Ce vent froid et dur met des larmes dans mes yeux,
Cela fait longtemps, longtemps, j'entendis l'ultime
Circulation se désengrener sur Boylston Street,
Je m'arrêtai ici dans la lumière orange du Passé,

XVIII

Impuissant sous le grand entrecuisse repose cet homme
Recroquevillé contre le malheur, j'avais entendu la défaite
Tout le jour, je vis sur le sable l'assaut,
J'entendis la voix de William James, le vent,
Et versai dans l'ombre ou dans les battements de mon cœur
Par delà ce que je pouvais entendre et voir
Le culte et l'amour irréconciliables
Devant ici se réconcilier. Par une nuit de février.

1942

Grâce au verbe « verser » (« to pour »), l'image du « creuset » est comme remotivée. Le locuteur se verse à son tour à l'ombre, au creuset de la nuit (« crucible night » où « crucible » semble prendre un tour adjectival). Dans sa douleur et son impuissance, il semble se verser au groupe monumental et à son dormeur, homme misérable. Il confère alors à la catégorie de l'ordinaire son sens plein : l'humanité ordinaire (désormais accueillie par le monument) rassemble des êtres possédant en commun la souffrance et la déchéance.

En entrouvrant l'héroïsme pour lui laisser accueillir l'homme casuel, Berryman redéfinit l'ordinaire, en le fondant sur la déchéance. Ce faisant, le poète parvient indirectement à soulager le monument du poids du héros. Contrairement à ce qui se produisait chez Bishop, Sandburg, Hugo et Chklovski, l'opération de libération a été menée de manière oblique. Le monument a néanmoins été allégé.

B. Les larmes de métal

Dans les balances que tu fis
une larme ne pèse-t-elle
plus lourd que toute la sagesse,
plus lourd que toutes les vertus ?
Benjamin FONDANE¹

Chaque pan de l'imaginaire du monument possède son avers, chaque motif tramé appelle au déploiement, souvent plus discret, d'un contre-motif. Lorsque deux textes de Hugo convergent pour faire de la charité le levier permettant d'ouvrir le monument, ils fraient ainsi une voie où s'engagent plusieurs poèmes dotant le monument d'une capacité à pleurer *en signe d'amour et de compassion envers les hommes*. Une fois de plus, le texte-promenade du

¹ Benjamin Fondane, *Correspondance de Benjamin et Geneviève Fondane avec Jacques et Raïssa Maritain*, éd. Michel Carassou et René Mougel, Paris, Paris-Méditerranée, coll. « Cachet volant », 1997, p. 172.

Chapitre VIII

Salon de 1859 que Baudelaire consacre au rôle divin de la sculpture, a valeur de programme. Le poète présente des effigies « noyée[s] dans le ruisseau de [leurs] larmes » :

Au détour d'un bosquet, abritée sous de lourds ombrages, l'éternelle Mélancolie mire son visage auguste dans les eaux d'un bassin, immobiles comme elle. Et le rêveur qui passe, attristé et charmé, contemplant cette grande figure aux membres robustes, mais alanguis par une peine secrète, dit : Voilà ma sœur !¹

Aux pleurs de la Mélancolie, se joignent ceux de « la figure prodigieuse du Deuil, prostrée, échevelée ». Les larmes versées pour les chers disparus sont aussi peut-être des larmes qui accompagnent la conscience de la finitude. Dans un acte de bonté et de commisération, la statue encourage l'homme à reconnaître que le chagrin constitue le lot de l'humanité. Il s'agira alors de faire épandre aux monuments les mêmes larmes que celles versées par ces statues allégoriques, pour que les pleurs deviennent la voie d'une compassion envers l'humanité. Dans les « larmes de bronze », la violence dévastatrice du monument trouve en effet sa contrepartie. Le motif des pleurs œuvre à une réparation infinitésimale. La douceur manifestée ainsi envers l'homme par le monument énonce l'espoir d'une tendresse. Elle estompe un instant la certitude insupportable de l'indifférence du monde et de sa brutalité. Le motif des larmes tire sa puissance suggestive de sa généalogie : il est emprunté aux nombreuses légendes religieuses se développant autour des images saintes, statues et icônes, qui pleurent ou versent du sang. Les larmes apparentent le monument à de telles images. La distinction entre l'image profane et l'image sacrée vacille une fois de plus. Des références explicites à l'iconographie sacrée, et tout particulièrement à la Vierge et au Christ de douleur relie les textes des larmes de bronze².

Lorsque le monument est érigé dans la cité, c'est dans la conviction qu'*en déployant sa force* il participera à la vie. À rebours, le motif des pleurs expose soudain la fragilité du monument et affirme le refus d'adhérer à cette rhétorique de la force. Les larmes, qui manifestent une implication du corps, du cœur, de l'âme et de la conscience révèlent combien profondément le monde affecte le monument. Ils redistribuent la relation du monument et de ce qui l'entoure, brouillant la frontière hermétique qui pouvait séparer l'un de l'autre. Le philosophe Catherine Chalier s'est penchée sur cette puissance « secrètement ou ouvertement déstabilisante³ » des pleurs. Elle a scruté la manière dont la venue de l'émotion « excède l'ordonnance sage et raisonnée d'un discours conceptuel soucieux de garder la maîtrise en toute circonstance⁴ » et oriente vers de nouveaux possibles accordés à son insu au sujet qui pleure. Les larmes participent d'une relève cruciale : elles soulagent le monument de

¹ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1085.

² L'artiste allemande Käthe Kollwitz, dont le fils était mort au front en 1914, offre un exemple de cette réappropriation de l'iconographie de la Mère de douleurs avec *La Pietà* (1937-1938, bronze, 38 cm x 28,5 cm x 39 cm, conservée au Kunstmuseum de Düsseldorf), quand bien même elle a souligné que sa sculpture prenait des distances avec l'art sacré. Une autre sculpture de la même époque, *Der Turm der Mütter, La Tour des mères* (1937-1938, bronze, 27 cm x 27,5 cm x 28 cm, conservée au Käthe-Kollwitz-Museum de Berlin) offre un pendant moins ouvertement religieux de l'image des mères tentant de protéger leurs fils de la guerre.

³ Catherine Chalier, *Traité des larmes. Fragilité de Dieu, fragilité de l'âme*, Albin Michel, 2003, p. 13.

⁴ *Ibidem*.

l'obligation de la dureté. Elles l'engagent vers des significations inédites, pour faire de la fragilité le fondement d'une alliance avec le monde.

Trois poètes ont conféré une valeur accrue aux pleurs des monuments : Anna Akhmatova, Tahar Ben Jelloun et Dezső Kosztolányi. À cette triade il faut encore adjoindre Robert Lowell qui, en traduisant Anna Akhmatova, s'empare à son compte du motif des larmes pour l'amplifier encore.

1. Iaroslav Smeliakov : larmes de tendresse et d'amour

Un poème russe forme comme le prélude de cette brève anthologie des larmes du monument. Il s'agit du « Monument » (« Памятник », 1939) de Iaroslav Smeliakov. Ici déjà les larmes se font signe d'amour :

Памятник	Le Monument
Приснилось мне, что я чугунным стал. Мне двигаться мешает пьедестал.	J'ai rêvé que j'étais devenu de fonte. Et que mon piédestal m'empêchait de bouger.
В сознании, как в ящике, подряд чугунные метафоры лежат.	Ma main m'est malcommode et sombre, et mon cœur est de fonte aussi.
И я слежу за чередою дней из-под чугунных сдвинутых бровей. [...]	Dans mon cerveau comme dans une casse, des métaphores de métal reposent. [...]
Когда взойдет над городом звезда, однажды ночью ты придешь сюда. [...]	Lorsqu'au dessus de la ville une étoile se lèvera, nuit, tu viendras [...]
Как поздний свет из темного окна, я на тебя гляжу из чугуна.	Je te regarde du fond de ma fonte comme une lampe attardée en la nuit.
Недаром ведь торжественный металл мое лицо и руки повторял.	Non ce n'est pas en vain que ce métal de gloire a répété mon visage et mon bras,
Недаром скульптор в статую вложил все, что я значил и зачем я жил.	Que le sculpteur a fait de fonte noire ce que je fus, ce pour quoi je vécus.
И я сойду с блестящей высоты на землю ту, где обитаешь ты.	Je descendrai de cette hauteur éclatante sur terre, sur la terre où tu vis.
Приблизюсь прямо к счастью своему, рукой чугунной тихо обниму.	J'irai tout droit vers mon bonheur, mon bras, mon bras de fonte, doucement t'enlacera.
На выпуклые грозные глаза вдруг набежит чугунная слеза.	Et sur ces yeux bombés, au dur regard, une larme de fonte soudain roulera.
И ты услышишь в парке под Москвой чугунный голос, нежный голос мой.	Et tu entendas dans ce parc de banlieue la voix de fonte, ma tendre voix ¹ .

¹ Iaroslav Smeliakov, « Le Monument »[1939, trad. André Liberati], *La Poésie russe* d'Elsa Triolet, édition bilingue, Seghers, 1965, 1971, p. 457-458. Pour une traduction en anglais de ce poème, plus solennelle mais souvent plus proche du texte original, voir la version proposée par Simon Franklin dans Evgeny Evtouchenko (dir.) *Twentieth-Century Russian Poetry*, éd. Max Hayward, Albert C. Todd et Daniel Weissbort, New York, Doubleday, 1993, p. 590-591. Selon Valéry Dementiev, ce poème serait consacré aux écrivains tombés Dikovskiy S. et B. Levin. Voir Valéry Dementiev, *Ярослав Смеляков : сильный как терн*, Moscou, Sov. Rossia, 1967, p. 97.

Ce récit de rêve redistribue le mythe de Pygmalion. Il ne conte pas l'histoire de celui qui est « amoureux d'une statue¹ », mais évoque, à la première personne, l'amour d'un monument pour un être de chair et de sang auquel il s'adresse à la deuxième personne. Au difficile fardeau de la rigidité, évoqué dans les premiers distiques, s'oppose une mise en mouvement progressive, sous l'effet de l'amour, et projetée au futur. Le frémissement de vie s'accompagne d'une propagation de la tendresse qui envahit peu à peu le corps monumental, s'exalte dans l'adverbe « doucement » (« тихо ») et culmine au dernier vers dans l'appel lancé par la voix de fonte. L'amour, et non la gloire, devient la raison d'être du monument, et justifie sa présence sur terre. L'amour inspire au monument des gestes qui le rendent à autrui (tel « l'enlacement » énoncé par le verbe « обниму ») et il retrouve une pleine relation au monde (« Je descendrai de cette hauteur éclatante / sur le sol » ; « И я сойду с блестящей высоты / на землю »). Le traducteur choisit de parler de « bras » là où l'auteur a préféré évoquer l'étreinte d'une « main de fonte » : « Приблизусь прямо к счастью своему, / рукой чугунной тихо обниму ». Dans ces vers, qui rappellent la dextre tendue du *Pierre le Grand*, la main destructrice se meut en pure caresse. Deux signes d'humanité paradoxale couronnent cette animation progressive : la larme de fonte et la vibration de la voix de fonte. La beauté simple de ce poème tient en grande partie à la répétition du mot de matière, la fonte (« чугунный ») qui surgit presque à chaque distique, rappelant que le monument demeure inexorablement monument, et refusant de lui donner chair. Les larmes surviennent comme une preuve indubitable que la matière insensible acquiert soudain la capacité à sentir. Le poème montre l'instant où l'objet inanimé laisse poindre son âme² : la fonte, c'est-à-dire la matière industrielle, la plus lourde et la plus rigide de toutes, se voit transmuée en une larme unique, infiniment précieuse. Renversement majeur : cette larme de douceur jaillit de l'emblème même de la dureté traditionnelle du monument, ses « yeux convexes et menaçants » (« выпуклые грозные глаза »).

Les larmes du monument, chez Smeliakov, révèlent et rendent visible la passion amoureuse. Ailleurs elles coulent pour manifester la tendresse des mères pour leurs enfants, ou un élan de compassion et de charité s'adressant à l'humanité entière. Les larmes de bronze offrent l'amour dans toutes ses nuances entremêlées, depuis *eros* jusqu'à *agapè*, ainsi que le laisse entrevoir la poésie – pétrie de souffrance – d'Anna Akhmatova.

¹ C'est là le sous-titre d'un poème de Éluard, créant un effet de citation qui n'est pas rendu à son auteur. Paul Éluard, « Paris pendant la guerre », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 871.

² Alphonse de Lamartine, « Milly ou la terre natale » [1827] : « Objets inanimés, avez-vous donc une âme / Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ? » *Harmonies poétiques et religieuses*, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius François Guillard, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 392.

2. Anna Akhmatova : larmes pour l'apaisement

Chez Akhmatova, les statues ne constituent nullement des formes indifférentes, closes sur elles-mêmes. Elles sont des présences vulnérables, et toujours, elles s'ouvrent au monde par la douleur. Un poème d'amour intitulé « À Tsarkoïé Siélo » (1911) le rappelle en fendant d'une blessure les flancs de la statue :

...А там мой мраморный двойник, Поверженный под старым кленом, Озерным водам отдал лик, Внимает шорохам зеленым.	...Voici mon double. Il est en marbre. renversé sous le vieil érable, La face vers les eaux du lac, Il écoute les bruits verdâtres.
И моют светлые дожди Его запекшуюся рану...	La lumière des pluies lave sa blessure où le sang noircit... ¹

Par cette déchirure et le sang qui s'en écoule, l'effigie de marbre se mêle à la nature, et porte attention au monde, sous la forme aiguë de l'écoute. La tristesse de cette première statue, renversée et blessée, consonne avec la mélancolie de la jeune fille de bronze évoquée dans le poème de 1916 « Statue à Tsarkoïé Siélo² », où les pleurs se mêlent aux eaux d'une fontaine. Le motif des larmes de bronze, ainsi patiemment préparé, sera dans *Requiem* transposé alors au monument – à l'effigie chargée de mémoire –, afin de marquer le paroxysme de la souffrance du peuple russe.

Requiem d'Akhmatova, fut composé entre 1935 à 1941, et dut attendre 1963 pour être publié à Munich en russe, et dans sa forme complète. Ce cycle de poèmes trace le chemin de croix³ des victimes des répressions staliniennes, et en particulier des femmes « orphelines » de leurs enfants tués ou emprisonnés. Il conserve le souvenir des dix-sept mois qu'Akhmatova passa à attendre debout devant la prison de Leningrad où son fils, Lev Goumiliev, était tenu enfermé. « Fils en prison, mari dans la tombe⁴ » dit-elle, comme si ce laconisme extrême pouvait seul donner la mesure du chagrin. Superposant souffrance personnelle et douleur collective, *Requiem* garde alors trace du calvaire de centaines de femmes qui attendirent elles aussi devant la même prison : par la bouche unique du poète « crie un peuple de cent millions d'âmes » (« кричит стомильонный народ⁵ »). Ce qui jaillit alors c'est à la fois un cri et une prière « pour tous ceux qui partage[ant le] sort » d'Akhmatova (« И я молюсь не о себе

¹ Anna Akhmatova, « В Царском селе [1911] », *Сочинения, op. cit.*, p. 24. Traduction française : *Requiem, Poème sans héros, et autres poèmes*, trad. Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 23. Dans sa traduction, Katia Granoff préfère parler de sang qui coagule, ce qui insiste sur la dimension physique de la blessure (*Anthologie de la poésie russe, op. cit.* p. 409).

² Anna Akhmatova, « Царкосельская статуя » [1916], *Сочинения, op. cit.*, p. 95. Traduction française : « La Statue de Tsarkoïé Siélo », *Requiem, Poème sans héros, et autres poèmes, op. cit.*, p. 88.

³ Tatiana Victoroff, *Anna Akhmatova, Requiem pour l'Europe, op. cit.*, p. 163.

⁴ Anna Akhmatova, *Requiem*. Traduction française : *Requiem*, édition bilingue, trad. Paul Valet, 1966, Les Éditions de Minuit, p. 23. Sauf mention contraire, nous citerons la traduction de Paul Valet. Pour des raisons de commodité, nous nous appuyerons aussi sur le texte russe des Éditions de Minuit. Paul Valet, lui-même poète d'origine russe et polonaise, proche d'Éluard, de Char et de Cioran, traduisit aussi dans les années 1960 des poèmes de Brodsky. Il faudrait pouvoir reconstituer l'aventure de la traduction de *Requiem* en 1966.

⁵ *Ibid.*, p. 42 et p. 43.

одной, / А обо всех, кто там стоял со мною¹ »). *Requiem* forme ce qu'Hélène Cixous nommera ailleurs une « crière² ».

Avec *Requiem*, la poésie du XX^e siècle touche à l'un de ses points d'apogée. Il est difficile et pourtant nécessaire de s'approcher de ce texte, déjà admirablement commenté³. La question de la mémoire et de l'oubli forme en effet le cœur ardent d'un poème dont le « titre liturgique », rappelle Tatiana Victoroff, renvoie à la mémoire éternelle évoquée par l'office des défunts orthodoxe. La menace de l'oubli rôde comme une hantise⁴ : lors de la première station du chemin de croix, l'auteur s'enjoint à elle-même à « Ne pas l'oublier » (« не забыть⁵ ») et dans l'épilogue, elle gémit : « Et même dans la mort bienheureuse, j'ai peur / D'oublier » « Затем, что и в смерти блаженной боюсь / Забыть⁶ »). Le poème lutte contre ce néant en constituant une mémoire vive, portée par l'entremêlement des êtres vivants :

Опять поминальный приблизился час. [...]	Le Jour des Morts de nouveau s'approcha [...]
Хотелось бы всех поименно назвать, Да отняли список, и негде узнать.	Je voudrais les appeler toutes par leur nom, Mais on a enlevé la liste, et où me renseigner ?
Для них соткала я широкий покров Из бедных, у них же подслушанных слов.	Pour elles, j'ai tissé un large drap mortuaire, Avec leurs propres paroles de misère.
О них вспоминаю всегда и везде, О них не забуду и в новой беде,	À elles je penserai toujours et partout, Et dans le nouveau malheur, je m'en souviendrai.
И если зажмут мой измученный рот, Которым кричит стомиллионный народ,	Et si l'on bâillonne ma bouche fatiguée Par laquelle crie un peuple de cent millions d'âmes,
Пусть так же они поминают меня В канун моего поминального дня.	Que de même à leur tout elles pensent à moi À la veille du jour où l'on m'évoquera ⁷ .

Le travail de tissage verbal accompli par le poète consiste ici littéralement à multiplier les liens noués entre les mots, afin de laisser entendre leur vigueur signifiante. Cette trame met en valeur la proximité sonore entre l'appel des noms (« поименно ») et tous les mots de la mémoire ici déclinés, c'est-à-dire « l'heure » et le « jour » « où il faut se souvenir » (« поминальный приблизился час », « день поминального⁸ »), et deux verbes russes

¹ *Ibid.*, p. 40 et p. 41.

² Hélène Cixous, *Ayaï ! Le cri de la littérature*, accompagné d'Adel Abdessemed, Paris, Galilée, 2013.

³ Voir en particulier Tatiana Victoroff, *Anna Akhmatova, Requiem pour l'Europe*, op. cit., p. 157-176, et l'article de Michèle Finck, « Poétique comparée du *Requiem* d'Akhmatova et du *Requiem* de Jaccottet », à paraître dans Tatiana Victoroff (dir.), *Akhmatova et les poètes européens*, actes du XX^e congrès de l'AILC, journée du 19 juillet 2013. Merci à Michèle Finck de nous avoir communiqué son article par avance.

⁴ Il faut rappeler que l'existence même *Requiem* dépend de la seule force de la mémoire vive, dans la mesure où, pour des raisons de censure, il fut longtemps impossible à Akhmatova de coucher ses vers sur le papier.

⁵ Anna Akhmatova, *Requiem*, op. cit., p. 20 et p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 44 et p. 45.

⁷ Sur ces vers, en particulier sur le voile protecteur patiemment tissé (« покров »), voir Tatiana Victoroff, *Requiem pour l'Europe*, op. cit., p. 168, et Michèle Finck, « Poétique comparée du *Requiem* », article cité.

⁸ Précisons encore : dans le premier vers de ce deuxième pan de l'épilogue, Akhmatova évoque la venue de « поминальный час », c'est-à-dire, littéralement, « l'heure où il faut se souvenir ». On retrouve un écho de ce syntagme plus loin, « поминального дня », le jour où il faut se souvenir. Contrairement à ce que laisse entendre la traduction de Paul Valet, il ne s'agit pas du « Jour des Morts » au sens de la Toussaint. Ces syntagmes ne dénotent nullement l'idée d'un service liturgique funèbre, à valeur commémorative, même si le moment du

indiquant les nuances de l'acte de mémoire¹. Ici le verbe neutre « вспоминать », (« se souvenir ») s'oppose à « поминать », qui dénote de manière beaucoup plus spécifique la mémoire des morts, de ceux dont on est séparé pour toujours, que l'on ne reverra plus. Ce verbe peut alors signifier « dire une messe pour un mort », « prier pour la santé de quelqu'un » ou « commémorer ». Akhmatova offre mémoire à ses compagnes de malheur en tissant autour d'elles un voile à partir des « pauvres mots² », des « paroles de misère » (« у них же подслушанных слов³ ») qu'elles lui ont données. Le poème instaure ainsi une circulation de la mémoire vivante, échappant entièrement au contrôle étatique et fondée sur un don ou une offrande réciproque : ce sont aussi les autres femmes, et à travers elles le peuple tout entier, qui pourra sauvegarder le souvenir du poète en lui élevant le monument décrit par l'épilogue. Si cette mémoire vivante ne survient pas le jour officiel de la commémoration, mais la veille, c'est peut-être parce que, dans le calendrier orthodoxe, les grandes fêtes ne commencent pas au matin mais empiètent sur le jour d'avant, instaurant ainsi un renversement du temps ordinaire⁴. Il s'agit avant tout de ménager un espace intime de mémoire, prenant le pas sur les dates officielles.

Cette sensibilité caractérise le mouvement de relèvement qui tente de renouveler le monument public après la Seconde Guerre mondiale. À cet égard, on peut risquer un rapprochement entre *Requiem*, poème majeur, et l'un des monuments les plus importants du XX^e siècle, *Le Monument pour le prisonnier politique inconnu* de Reg Butler (fig. 17), élaboré entre 1951 et 1953. Il est impossible que le sculpteur anglais ait connu à l'époque le poème d'Akhmatova, qui n'avait pas encore été publié sous sa forme complète. Et cependant, ici, un élan commun traverse le poème et la sculpture. Loin de prétendre nier la vulnérabilité, loin de proposer une apothéose illusoire, Butler et Akhmatova font de la fragilité le nouveau fondement sur lequel ériger le monument.

En 1951 – événement crucial dans l'histoire de la sculpture – l'Institut d'arts contemporains de Londres (ICA) lança un concours international sur le thème de la commémoration des prisonniers politiques de tous les pays – c'est-à-dire de tous ceux qui connurent un sort similaire à celui de Lev Goumiliev. Participèrent plusieurs milliers de sculpteurs, venus de tous les horizons, parmi lesquels Barbara Hepworth, Henry Moore, Herbert Read et Roland Penrose siégeaient au jury. Ce fut le jeune Reg Butler qui gagna le premier prix avec un projet dont l'abstraction, considérée comme une insulte aux souffrances

souvenir conduira volontiers à la célébration d'une telle cérémonie. « Поминальный час », « l'heure du souvenir » évoque aussi le « поминки », à strictement parler, le « repas funéraire », mais surtout le moment où l'on se souvient collectivement d'un défunt après son enterrement.

¹ Anna Akhmatova a écrit des vers sur la différence majeure qui sépare deux autres verbes du souvenir, помнить et вспомнить. Voir Tatiana Victoroff, *Anna Akhmatova, Requiem pour l'Europe*, op. cit., p. 209.

² Selon la traduction de Jean-Louis Backès dans *Requiem, Poème sans héros et autres poèmes*, op. cit., p. 199.

³ Anna Akhmatova, *Requiem*, op. cit., p. 42 et p. 43.

⁴ Concrètement, durant la semaine sainte, les matines sont célébrées la veille, dans la nuit, à l'heure des vêpres, et vice et versa. La célébration de Pâques commence dès le samedi soir, par un premier office, avant que la procession ne sorte de l'église à minuit, pour être suivie d'une autre liturgie continuant jusque tard dans la nuit.

des prisonniers, fit à l'époque scandale¹. En refusant de représenter directement le prisonnier, Butler manifestait le désir pressant d'inventer un monument dépourvu de monumental, libéré des codes traditionnels de l'héroïsme. On se proposa de dresser son *Monument au prisonnier inconnu* à Berlin, sur la frontière séparant l'Est de l'Ouest, où il aurait constitué une provocation envers le bloc socialiste². Il aurait contré le *Mémorial soviétique* du parc de Treptow, dispositif complexe comprenant un cimetière pour tous les soldats de l'Armée rouge tombés durant la Seconde Guerre mondiale, et surtout une effigie de bronze hyperréaliste (fig.19) représentant un soldat protégeant dans ses bras un enfant, brandissant une énorme épée contre le mal, piétinant une grosse croix gammée se brisant sous ses bottes – tel un saint Georges profane foulant le dragon. C'est précisément d'une telle esthétique monumentale, explicite et triomphante, que le monument de Butler prétendait prendre la relève. Le nouveau monument ne reposait pas sur des formes immédiatement lisibles, et n'évoquait les souffrances du disparu que par sa seule disparition, absence qui creuse elle aussi le *Requiem*. Le *Monument au prisonnier politique inconnu* ne fut cependant jamais construit. Trop innovant pour les goûts de l'époque, il allait à l'encontre de ce que le public attendait d'un monument. On pourrait risquer ici un autre parallèle avec *Requiem* dont la publication fut constamment contrariée par la censure. Pour des raisons différentes, ces deux œuvres étaient condamnées à n'exister que dans l'esprit des regardeurs et des lecteurs.

La structure abstraite et légère imaginée par le sculpteur dessine dans les airs, à l'aide de fil forgé, une tour de plus de quarante mètres de haut, esquissant ainsi une croix oblitérée. Comme chez Akhmatova, mais de manière moins explicite, la crucifixion se trouve au centre de l'œuvre. Les ébauches préparatoires montrent que cette croix a progressivement émergé de la potence où fut pendu le prisonnier inconnu (fig.18). Au bas de la « croix », trois minuscules silhouettes – ultime héritage des scènes religieuses de déploration, rappelant peut-être aussi l'approche par Francis Bacon de ce thème³ – campent les femmes dans l'esprit desquelles la mémoire du prisonnier est conservée⁴. Ce monument qui allie abstraction et figuration, cherchant une voie intermédiaire, ne représente plus le héros, mais ceux qui le pleurent ; il s'ouvre aux larmes. La mémoire vivante supplante ici la commémoration officielle : tout se

¹ Voir *Art under Attack, Histories of British Iconoclasm, op. cit.*, 134-135. La maquette exposée à la Tate Gallery fut détruite par un réfugié hongrois, László Szilvassy, qui se sentait insulté devant cette réduction des prisonniers politiques à de simples bouts de métal tordus. Le monument fut souvent, et défavorablement, comparé à une antenne de télévision. Au même moment, le règlement du concours pour le Monument de Buchenwald, organisé en RDA par la VVN (Union des persécutés du régime nazi), précise que « les formes abstraites » ne pouvaient apporter « l'expression de l'amour et du respect à l'égard des révoltés de tant de nations ». C'est le monument figuratif de Fritz Cremer, en partie inspiré des Bourgeois de Calais, qui fut primé. Cité par Hans-Ernst Mitting, « Histoire et sculpture : deux monuments commémoratifs », dans *Face à l'histoire, 1933-1996, l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 263.

² Voir Sergiusz Michalski, *Public Monuments, op. cit.*, p. 156-163. Il était initialement prévu que le monument soit érigé à Lake Success aux États Unis. La compétition fut largement instrumentalisée dans le contexte de la Guerre froide.

³ Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944.

⁴ Voir la description de la maquette par Reg Butler, *The Unknown Political Prisoner*, London, Tate Gallery, 1953. Le sculpteur insiste sur l'importance de ces trois femmes, qu'il nomme les « Watchers ».

Chapitre VIII

passé comme si c'étaient les compagnes d'Anna Akhmatova qui se retrouvaient là, échangeant en secret les paroles de misère à partir desquelles sera tissé le voile protecteur. Le regardeur est invité à emprunter un couloir percé dans la base de roc afin de se joindre à ces pleureuses pour prendre en charge à son tour la mémoire des disparus. Il était aussi prévu qu'une crypte serait creusée sous le monument, afin que les noms des prisonniers soient gravés un à un sur ses murs¹, de même qu'Akhmatova voulait appeler chacune de ses compagnes par son nom.

Le monument de Butler accueille ainsi en son sein la mémoire vive, et parallèlement, dans *Requiem*, la mémoire vive du peuple se transforme alors en une effigie commémorative qui en est comme l'avènement. Plus que jamais, le lien entre le substantif « памятник » (« monument ») et les verbes de mémoire fait sentir sa vigueur :

А если когда-нибудь в этой стране Воздвигнуть задумают памятник мне,	Et si l'on s'avise un jour dans ce pays D'ériger un monument en l'honneur de moi,
Согласье на это даю торжество, Но только с условием - не ставить его	Je donne mon accord à cette cérémonie, mais à la condition qu'il n'y ait de monument
Ни около моря, где я родилась: Последняя с морем разорвана связь,	Ni près de la mer, où je suis née – Avec elle est rompu le dernier lien que j'avais –
Ни в царском саду у заветного пня, Где тень безутешная ищет меня,	Ni dans le parc des tsars, près de l'arbre sacré, Où l'ombre inconsolable me cherche encore,
А здесь, где стояла я триста часов И где для меня не открыли засов. [...]	Mais ici, où je restais trois cents heures debout Sans qu'on ouvrît pour moi les verrous ; [...]
И пусть с неподвижных и бронзовых век Как слезы, струится подтаявший снег,	Que des paupières immobiles des paupières de bronze Comme des larmes, ruissellent de la neige fondue,
И голубь тюремный пусть гулит вдали, И тихо идут по Неве корабли.	Que la colombe de la prison roucoule au loin, Que s'en aillent sur la Néva en silence les bateaux ² .

Requiem s'achève sur le murmure de ces vers, qui ouvrent de nouveau l'horizon longtemps limité à la cour de la prison. Les deux derniers distiques offrent une libération inattendue, portée par l'image des bateaux s'éloignant, et à laquelle participent les larmes de neige coulant sur la figure de bronze. Le titre de *Requiem*, qui évoque la messe pour le repos de l'âme des défunts, promet un apaisement qui se propage ici aux survivants et à ceux qui se souviennent³. Le mot latin *requies* retrouve son sens de « trêve survenant dans les soucis » (*Gaffiot*). Dans ces vers ultimes, se noue une poétique de haute compassion, accordant à la Russie et au lecteur un soulagement temporaire dans la souffrance, et laissant poindre une espérance. Le plus haut don que puisse faire la poésie, c'est ce moment de silence apaisé,

¹ Précisons cependant que cette crypte ne faisait pas partie du projet de Butler, et qu'elle fut ajoutée *a posteriori* lorsqu'il fut décidé d'ériger le monument à Berlin.

² Anna Akhmatova, *Requiem*, *op. cit.*, p. 44 et p. 45.

³ Rappelons que le substantif « Requiem » constitue le premier mot de l'introït des messes pour l'âme des défunts : « *Requiem aeternam dona ei, Domine, et lux perpetua luceat ei* » : Seigneur, donne-lui le repos éternel, et que la lumière perpétuelle luise pour lui.

associé là encore aux larmes du monument, et accordé après la descente au plus profond de l'inquiétude. « Je ne crois pas que soit de poésie vraie qui ne cherche aujourd'hui, et ne veuille chercher jusqu'au dernier souffle, à fonder un nouvel espoir¹ » a écrit Yves Bonnefoy. En son dernier souffle et murmure ultime, *Requiem* atteste la justesse de cette remarque.

Quel sens donner ici aux pleurs du monument ? Une longue dédicace faisait cingler le vers suivant : « Le verdict ... déjà jaillissent les larmes » (« Приговор... И сразу слезы хлынут »²). Le phénoménologue Jean-Louis Chrétien, dans un essai intitulé « L'Humanité des larmes », donne à comprendre ce que disent de telles larmes. Elles

forment la manifestation d'un excès, d'un intolérable excès : l'excès de ce qui m'est donné à vivre à ou à pâtir sur ce que je peux, tout au moins en cet instant, sur ce que je peux vivre ou pâtir, l'excès de ce qui serait à dire sur ce que je peux, tout au moins à présent, dire³.

Jean-Louis Chrétien démontre que, face à « l'indicible⁴ », face à « l'insupportable qui est nôtre et que nous ne pouvons pas ne pas porter⁵ », les larmes permettent de trouver « des réponses impossibles à des situations impossibles⁶ » En effet, les larmes ont beau « brise[r] la voix, interdi[re] la parole », elles sont lourdes d'un sens « que nous ne parvenons pas d'emblée à proférer, à formuler, à articuler. Il y va d'une parole trop lourde pour notre voix ici et maintenant⁷ ». Or cette parole trop lourde pour la voix, cette parole qui doit être arrachée à « l'escarpement et [à] la difficulté du dire⁸ », est précisément celle que formule malgré tout le *Requiem*. Le poème d'Akhmatova, partage la nature des larmes qui le scandent : il met en jeu la tension fondamentale de l'existence, prise entre « sa propre inadéquation à ce qui lui arrive » et la nécessité cruciale « d'existe[r] sa propre impossibilité⁹ ». Tels seraient la nature des premiers pleurs jaillissant quand tombe le verdict de l'emprisonnement, tels seraient les pleurs de Marie-Madeleine durant la « Crucifixion », dixième étape de ce chemin de croix, tels même peut-être les pleurs que ne verse pas la Mère du Christ¹⁰ : une réponse impossible à une situation impossible, en excès sur ce tout qu'il est possible de supporter, et dévoilant la faille même des possibles de l'homme.

Par opposition, les larmes du monument survenant dans l'épilogue semblent se charger d'un nouveau sens en propageant l'apaisement et l'espoir. Elles accomplissent peut-être ce qui était annoncé dans la quatrième station du chemin de croix : « Avec tes larmes brûlantes / Tu fondras la glace de l'an nouveau » (« И своею слезою горячею / Новогодний лед прожигать »). Les pleurs, si douloureux soient-ils, prennent une valeur active : ils suspendront un instant la dureté implacable de l'hiver et l'emprisonnement. Les larmes du

¹ Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, op. cit., p. 250.

² Anna Akhmatova, *Requiem*, op. cit., p. 16.

³ Jean-Louis Chrétien, *Promesses furtives*, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 68

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 84-85.

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁹ *Ibid.*, p. 85. On notera l'usage transitif que fait Jean-Louis Chrétien du verbe « exister ».

¹⁰ Anna Akhmatova, *Requiem*, op. cit., p. 38 et p. 39.

monument, qui coulent à chaque printemps lors de la fonte des neiges, renouent une alliance avec la nature et son rythme apaisé. Le texte des psaumes, ne cesse de prier Dieu d'entendre le cri des affligés. La supplication « Écoute-moi Seigneur », tirée des psaumes, scande les offices orthodoxes. Dans le psaume 39 tout particulièrement, l'affligé hurle « Écoute ma prière Eternel, prête l'oreille à mon cri, et ne reste pas muet devant mes larmes » (*Psaumes* 39, 12¹). Anna Akhmatova ne cite pas ces versets, et cependant, ils sont inscrits en filigrane, entre les vers de ce poème qui est aussi prière et « crière ». En guise de réponse divine survient peut-être la paix inattendue des deux derniers distiques de l'épilogue, prononcés sur fond de douceur silencieuse, comme l'indique l'adverbe « тихо » déjà associé aux larmes du monument par Smeliakov.

Du fond même de la souffrance, les larmes printanières deviennent alors un signe paradoxal d'espoir et de vie : dans un monde par ailleurs dénué d'amour, elles confient au monument la capacité d'aimer. Les pleurs versés plus haut par la mère et ses compagnes de malheur sont transmis au monument. La souffrance et la capacité d'aimer le relie solidement à la femme qu'il représente. À la référence liturgique constante qui forme la substance de *Requiem*, se superpose ici un détour furtif par la figure de Niobé, empruntée à l'*Iliade* et au sixième livre des *Métamorphoses* d'Ovide. Niobé vit ses quatorze enfants tués à coups de flèches par Apollon et Artémis. Les dieux la changèrent alors en marbre pour la laisser pleurer interminablement ses enfants morts (fig. 20 et 21)². La pétrification de Niobé, loin d'effacer sa douleur, l'étirait pour l'éternité. Elle participe de la punition d'une mère manquant de piété et ayant fait preuve d'*hybris*. En ce qui concerne Akhmatova, la substitution du bronze à la mère est au contraire un bienfait apaisant : le monument en pleurs luttera plus efficacement contre l'oubli que n'importe qu'elle autre effigie demeurant impassible, dans la mesure où les larmes maintiendront vivace l'amour de la mère pour le fils, même si la première sombre dans le néant. La mémoire perpétuée par le monument n'est précieuse que dans sa matière d'amour et de compassion.

3. Le *Requiem* d'Anna Akhmatova selon Robert Lowell : larmes rédemptrices du Cavalier de bronze

Le motif des pleurs est redéployé dans la traduction anglaise que Robert Lowell propose en 1968 pour le *Requiem* d'Anna Akhmatova. Le lecteur s'étonne devant le nouveau poème que lui présente Lowell, considérablement transformé, et qui atténue souvent la violence d'Akhmatova. L'un de ces changements ostensibles concerne les larmes du monument.

¹ Nous citons les psaumes selon la numérotation de la *Bible de Jérusalem*, sans tenir compte du décalage survenant entre les canons catholique et orthodoxe. On peut aussi songer aux psaumes 4, 27, 28, 102 et 143.

² Sur la statue de Niobé, voir le poème de Yannis Ritsos, « Νιοβή » [1968], *Ποιήματα*, t. I', édition citée, p. 58.

Chapitre VIII

On répète à l'envi qu'Akhmatova est intraduisible, et elle-même se méfiait des transformations subies par ses poèmes en langue étrangère¹. La version anglaise de *Requiem* vérifie cette impossibilité. Akhmatova et Lowell partagent pourtant une pratique de la traduction qui leur permet de continuer tout de même d'écrire quand l'écriture personnelle ne peut être, soit pour des raisons de censure dans le cas de la Russe, soit pour des raisons psychologiques dans le cas de l'Américain. Ce dernier, en 1961, a fait ainsi paraître un recueil « d'imitations », c'est-à-dire de textes où il s'est approprié, souvent au prix de modifications considérables, la poésie d'autrui. Il s'en explique dans la préface :

I have tried to keep something equivalent of the fire and finish of my originals. This has forced me to do considerable re-writing.

Boris Pasternak has said that the usual reliable translator gets the literal meaning but misses the tone, and that in poetry, tone is of course everything. I have been reckless with literal meaning, and labored hard to get the tone. Most often, this has been a tone, for the tone is something that will always more or less escape transference to another language and cultural moment. I have tried to write alive English and to do what my authors might have done if they were writing their poems now and in America. [...] All my originals are important poems. Nothing like them exist in English, for the excellence of a poet depends on the unique opportunities of his native language. I have been almost as free as the authors themselves in finding ways to make them ring right for me.

J'ai essayé de conserver quelque chose du feu et du poli final de mes textes originaux. Cela m'a forcé à réécrire considérablement.

Boris Pasternak a pu dire que le traducteur fiable et ordinaire comprend le sens littéral mais manque le ton, et qu'en poésie, c'est bien sûr le ton qui fait tout. J'ai été téméraire quant au sens littéral, et j'ai travaillé dur pour capturer le ton. Le plus souvent, il ne s'est agi que d'un ton et rien de plus, car le ton échappera toujours plus ou moins au transport dans un autre langage, une autre culture, un autre moment. J'ai essayé d'écrire un anglais vivant, et de faire ce que mes auteurs auraient peut-être fait s'ils avaient écrit leurs poèmes maintenant et aux États-Unis. [...] Les textes originaux à partir desquels j'ai travaillé constituent tous des poèmes importants. Il n'existe rien qui leur soit comparable en anglais, puisque l'excellence d'un poète dépend uniquement des possibilités uniques que lui offre sa langue natale. Je me suis montré presque aussi libre que les auteurs eux-mêmes en trouvant des moyens de leur conférer la juste résonance à mes oreilles².

Lowell revendique de trahir le sens littéral pour en mieux capturer le « ton ». En énonçant ce paradoxe, il se place effectivement d'emblée dans une fidélité peut-être involontaire à l'art poétique d'Akhmatova, qui repose sur la notion de ton et de justesse : « Le plus important en poésie c'est une intonation personnelle », a-t-elle déclaré³.

Il convient de lever une ambiguïté : Lowell a traduit un nombre non négligeable de poèmes russes cruciaux, mais sans être lui-même slavisant⁴. Il s'est lancé de son propre chef dans des traductions de Pasternak, travaillant à partir de versions existant déjà en anglais. Dans le cas du travail sur *Requiem*, il en a été un peu différemment. Ce travail était destiné à

¹ Tatiana Victoroff, *Anna Akhmatova, Requiem pour l'Europe*, op. cit., p. 94-97.

² Robert Lowell, *Imitations* [1961], *Collected Poems*, op. cit., p. 195.

³ Anna Akhmatova, *Entretien avec Lydia Tchoukovskaïa*, Albin Michel, 1980, p. 92, cité par Michèle Finck, dans « Poétique comparée du *Requiem* d'Akhmatova et du *Requiem* de Jaccottet », article cité.

⁴ Voir l'entretien avec Frederik Seidel, « The Art of Poetry: Robert Lowell », *Paris Review*, 1961, dans Robert Lowell, *Interviews and Memoirs*, éd. Jeffrey Meyers, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988, p. 63.

paraître dans une anthologie de poésie russe, dirigée par Olga Andreyev Carlisle¹. Pour cette entreprise, Olga Carlisle s’adressa à quelques uns des grands poètes américains de l’époque, et collabora de manière très pointilleuse avec Lowell. C’est elle qui lui fournit le mot à mot précis, à partir duquel il put élaborer sa version de *Requiem*².

Le premier geste de transformation visible de Lowell consiste à intervenir sur la typographie. Akhmatova varie la présentation de chacune des stations de son chemin de croix. Lowell quant à lui unifie l’ensemble, et recourt presque uniquement à des quatrains³, ce qui lui permet d’introduire dans ces petits blocs solides et réguliers des rimes et des assonances, parfois quelque peu approximatives. Tantôt ce sont les quatrains entiers qui riment, tantôt seulement un distique. En agissant ainsi, Lowell rapproche le *Requiem* de ses propres vers, qu’il n’éclate jamais sur la page, mais préfère les regrouper en sections souvent assez longues. La disposition en quatrains transforme la perception de la souffrance qui, chez Akhmatova, émanait de la page elle-même. Les vers émergeaient, griffures ou cicatrices, sur un espace blanc écartant les lignes de son « infracassable noyau de mutisme⁴ ».

Deux autres transformations ostensibles concernent deux seuils du poème, le quatrain d’épigraphe, datant de 1961, et les derniers vers de l’épilogue. Dans les deux cas, il semble que Lowell infléchisse le texte russe pour y introduire la possibilité d’un partage de la douleur :

I wasn’t under a new sky,
its birds were the old familiar birds.
They still spoke Russian. Misery
spoke familiar Russian words
(Traduction de Robert Lowell⁵.)

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл,-
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.
(Version originale d’Anna Akhmatova)

Je n’étais pas sous de nouveaux cioux,
ses oiseaux étaient bien les anciens oiseaux familiers.
Ils parlaient toujours russe. Le malheur
disait des mots russes familiers.
(Version française du texte de Lowell, trad. C.G.)

Non, ce n’est pas sous un ciel étranger,
À l’abri des ailes étrangères que j’étais,
Mais au milieu de mon peuple,
Là où, pour son malheur, mon peuple était.
(Traduction d’Akhmatova par Paul Valet⁶)

Ce quatrain liminaire résiste à son appropriation par Lowell, dans la mesure où ce dernier écrit précisément sous un ciel protégé et étranger, « à l’abri » de l’exposition à la souffrance

¹ Anna Akhmatova, *Requiem* [trad. Robert Lowell], *Poets on Street Corners, Portraits of Fifteen Russian Poets*, [1968], édition bilingue, éd. Olga Carlisle, New York, Random House, 1968, p. 58-73. On trouve quelques informations sur ce projet compliqué dans le recueil de souvenirs d’Olga Carlisle, *Far from Russia, op. cit.*, p. 140 et 149. Malheureusement, l’auteur ne révèle pas comment elle avait obtenu les poèmes dont la parution était interdite en URSS. Olga Carlisle, issue de l’émigration russe et mariée avec un éditeur américain, a été de ceux qui transmirent au monde occidental les œuvres de Soljenitsyne. Pour son point de vue sur les affaires entourant les traductions de Soljenitsyne, voir ses livres *Solzhenitsyn and the Secret Circle* (1978), et *Far from Russia, op. cit.*, p. 154-165.

² Dans la préface des *Imitations* (1961), Lowell signale qu’il a travaillé selon cette méthode sur la poésie de Pasternak et il ajoute que Pasternak lui-même procédait ainsi pour traduire la poésie géorgienne.

³ Seule la deuxième station fait exception, et demeure disposée sous la forme de distiques, *Poets on Street Corners, op. cit.*, p. 63.

⁴ Michèle Finck, « Poétique comparée du *Requiem* d’Akhmatova et du *Requiem* de Jaccottet », article cité.

⁵ Anna Akhmatova, *Requiem* [trad. Robert Lowell], *Poets on Street Corners, op. cit.*, p. 73.

⁶ Anna Akhmatova, *Requiem, op. cit.*, p. 12 et p. 13.

où Akhmatova fonde la justesse de ses vers¹. Il semble alors que Lowell réécrive ces vers pour pouvoir les prononcer en son nom propre. Il substitue une opposition entre l'ancien et le nouveau à la polarité des cieux étrangers et du pays natal. Du motif des « ailes protectrices » (« защитой крыл »), il tire celui des oiseaux qui parlent russe. Il propose alors une nouvelle définition du russe comme langue du malheur. À l'exaltante triade *Russie folie poésie*², introduite dans un titre de Roman Jakobson, correspond une autre triade signifiant presque la même chose : *Russie malheur poésie*. Chacun de ces mots est consubstantiel aux autres, ce qui permet à Lowell d'écrire en russe imaginaire. Par la souffrance, il s'approprie le russe et en fait la langue familière ; par la douleur il se confond avec Anna Akhmatova. La question de la participation à la souffrance d'un peuple soulève des questions graves. Lowell n'a certes jamais été confronté, sa vie durant, à un événement approchant la longue horreur du siège de Leningrad. Et cependant, peut-être la détresse intérieure qui l'accula à des épisodes de démence répétés lui permit-elle de se rapporter en pensée aux douleurs de la Russie³. Peut-être aussi aborde-il les vers d'Anna Akhmatova à travers ses propres souvenirs des années 1940, époque durant laquelle ses poèmes montraient une Boston enneigée et assombrie, en état de siège, et subissant le couvre-feu.

L'épilogue selon Lowell devient alors à son tour le lieu d'un partage de la douleur. Le sujet affectif de cette compassion n'est autre que le Cavalier de bronze, droit sorti de chez Pouchkine. Le mot « bronze », introduit dans les vers russes, suffit à ouvrir une brèche dans laquelle greffer le monument de Falconet. Là où chez Akhmatova le monument de bronze continuait la souffrance des mères, la douleur est ici projetée dans la figure d'un nouveau protagoniste, extérieur au drame de la prison. La communauté des porte-mémoire, jusqu'alors spécifiquement féminine, accueille un pleureur masculin. Le *Requiem* américain perd en bouleversement, c'est un fait, mais il n'en présente pas moins cette invention étonnante qui mérite d'être interrogée pour elle-même. En créant l'image des larmes du Cavalier de bronze, Lowell écrit son propre poème :

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,
Но только с условием - не ставить его

Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,

Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,

Friends, if you want some monument
gravestone or cross to stand for me,
you have my blessing and consent,
but do not place it by the sea.

I was a sea-child, hardened by
the polar Baltic's grinding dark ;
that tie is gone : I will not lie
a Tsar's child in the Tsarist park.

Far from your ocean, Leningrad,
I leave my body where I stood

¹ Sur ce quatrain liminaire, voir Michèle Finck, « Poétique comparée du *Requiem* d'Akhmatova », article cité.

² Roman Jakobson, *Russie folie poésie*, éd. Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, 1986.

³ Un poème de Czeslaw Milosz, intitulé « To Robert Lowell » et publié dans *The Kenyon Review*, vol. 23, printemps 2001, aborde avec une justesse poignante la question des souffrances de l'immigré, de celui qui a connu le totalitarisme, et de celui qui est envahi par la folie.

⁴ Anna Akhmatova, *Requiem*, *op. cit.*, p. 44 et p. 45.

Chapitre VIII

А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.

three hundred hours in lines with those
who watched unlifted prison windows.

Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громохание черных марушь,

Safe in death's arms, I lie awake,
and hear the mother's animal roar,
the black truck slamming on its brake,
the senseless hammering on the door.

Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.

Ah, the Bronze Horseman* wipes his eyes
and melts, a prison pigeon coos,
the ice goes out, the Neva goes
with its slow barges to the sea.

И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слезы, струится подтаявший снег,

MARCH 1940¹

И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

(Traduction de Robert Lowell)

(Version originale d'Anna Akmatova)

*The statue of Peter the Great astride a horse, which
stands in the heart of Leningrad on the quays above
the Neva River. (Note de Lowell)

Et si l'on s'avise un jour dans ce pays
D'ériger un monument en l'honneur de moi,

Amis, si vous voulez dresser pour moi
un monument, une pierre tombale ou une croix,
je vous donne ma bénédiction et mon consentement
mais ne les placez pas près de la mer.

Je donne mon accord à cette cérémonie,
mais à la condition qu'il n'y ait de monument

Ni près de la mer, où je suis née
– Avec elle est rompu le dernier lien que j'avais –

Je fus une enfant de la mer, endurcie par
les ténèbres broyantes de la Baltique polaire;
ce lien n'est plus : je ne m'allongerai pas
enfant du Tsar dans le parc tsariste.

Ni dans le parc des tsars, près de l'arbre sacré,
Où l'ombre inconsolable me cherche encore,

Mais ici, où je restais trois cents heures debout
Sans qu'on ouvrît pour moi les verrous ;

Loin de ton océan, Leningrad,
Je laisse mon corps là où j'ai fait la queue,
debout, trois cents heures durant, avec celles
qui scrutaient la prison et ses fenêtres refusant de se lever.

Et même dans la mort bienheureuse, j'ai peur
D'oublier le roulement des noirs fourgons de terreur,

Saine et sauve dans les bras de la mort, étendue, les yeux
et j'entends le grondement animal de la mère, [ouverts,
le camion noir qui freine brutalement,
et les coups insensibles martelés sur la porte.

D'oublier comment claquait la porte exécrée,
Et hurlait la vieille, comme une bête blessée.

Que des paupières immobiles des paupières de bronze
Comme des larmes, ruissellent de la neige fondue,

Ah, le Cavalier de bronze s'essuie les yeux
et fond, un pigeon de prison roucoule,
la glace s'en va, la Neva,
avec ses péniches lentes, va à la mer.

Que la colombe de la prison roucoule au loin,
Que s'en aillent sur la Néva en silence les bateaux.

(Version française du texte de Lowell, trad. C.G.)

(Traduction d'Akhmatova par Paul Valet⁴)

Toute la poésie de Saint-Petersbourg aboutit à ces quelques vers américains, écrits en russe imaginaire, dans la langue du malheur. Plus que jamais il faut imaginer une fluidité de la poésie, sans nul souci des frontières, et une continuité entre les poèmes, communiquant par delà la limite des pages.

La dimension optative des vers d'Akhmatova s'efface, remplacée par le présent de l'indicatif. Dans un sursaut inattendu, le *Pierre le Grand* de Falconet s'éveille à la compassion. Le bronze de Falconet constituait une figure de violence pure, incarnant le mal,

¹ Anna Akhmatova, *Requiem*, trad. Robert Lowell, *Poets on Street Corners*, op. cit., p. 73.

et semant les ravages. Chez Akhmatova, il n'est que dureté et impassibilité. En laissant pleurer le Cavalier, Lowell lui accorde la possibilité de compatir aux souffrances du peuple russe, et peut-être ces larmes marquent-elles même un repentir. Catherine Chaliar, dans son *Traité des larmes*, montre comment, dans l'Ancien Testament, l'endurcissement des méchants cesse au moment où ces derniers se mettent à pleurer. Seules les larmes autorisent la délivrance¹, à la manière d'une grâce qui éclaire² : « Selon les sages, loin de témoigner d'un abandon sans noblesse, devenir soudain capable de pleurer après avoir subi l'emprise du mal – mal commis ou mal enduré – indiquerait au contraire à celui qui l'a perdu, ou qui en ignore tout, le chemin de [l']alliance immémoriale [avec Dieu]³ ». Le don inespéré des larmes du Cavalier renoue l'Alliance rompue. Il est saisissant que ce soit Lowell qui accorde cette rémission au Cavalier de bronze, dans la mesure où le poète américain a lui-même multiplié les cavaliers métalliques, suppôts d'apocalypse. Sans doute est-ce précisément parce qu'il a creusé la violence de ce motif que Lowell peut, en toute connaissance de cause, célébrer dans les larmes la réconciliation. En dotant le cavalier de douceur, Lowell renonce lui-même à la dureté inexorable de sa propre poésie. On pourrait se risquer à dire que Lowell pleure avec le Cavalier, et que l'un et l'autre se pardonnent mutuellement.

La manière dont Lowell aborde le thème des larmes du Cavalier surprend par sa mièvrerie délibérée, encore accentuée par le « roucoulement » du pigeon : le cavalier ne se contente pas de pleurer, il s'essuie les yeux. Les larmes ne sont plus celles d'une sainte statue pleurant du sang, elles n'ont pas la noble abstraction d'un symbole, mais sont semblables à celles versées par un humain ordinaire, qui tenterait de furtivement dissimuler son émotion. Cette sentimentalité – rappelait celle de Hugo nichant le rouge-gorge dans le *Lion* de Waterloo, ou celle de Sandburg invitant les moineaux dans le monument équestre – imprègne les quatre derniers vers. Ainsi, dans le tout premier quatrain de dédicace, Lowell avait supprimé la première syllabe, le « non » énergique (« Her »), cri de refus où le poème semble puiser toute sa force de résistance. Il lui substitue ici un soupir attendri « Ah », qui se développe dans les larmes et dans la douceur des consonnes assourdies (« coos », « goes »). Les larmes se continuent alors dans le bronze liquéfié du Cavalier qui se dissout entièrement dans son émotion (« melts »), et qui fond, littéralement d'attendrissement. Non seulement Lowell avait lui-même déjà élaboré, au sein de sa propre poésie, une image de la fonte du monument de bronze (« Adam and Eve », 1946)⁴, mais il accomplit ainsi en ces vers la prophétie d'Adam Mickiewicz. Le Polonais comparait dans *Les Aïeux* (1820-1831) le monument de Pierre le Grand à une cascade gelée, et annonçait qu'un printemps viendrait qui

¹ Catherine Chaliar, *Traité des larmes*, op. cit., p. 33. L'auteur souligne que dans la Bible, les ennemis d'Israël (Caïn, Amalek, Pharaon) ne pleurent pas.

² *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ Voir *supra*, chapitre VI.

ferait fondre la glace¹. Dans le *Requiem* selon Lowell, les pleurs du monument et le bronze fondu se prolongent dans la débâcle de la Neva et dans la mer, qui forme comme l'élargissement ultime des larmes. La mer avait été reniée plus haut. Le dernier vers célèbre malgré tout ses retrouvailles. Peut-être cet excès est-il nécessaire : pour fonder, dans les larmes de Pierre l'alliance nouvelle du monument avec la fragilité, Lowell cherche à faire l'accueil le plus large possible à l'affectivité, même dans ses nuances les plus sentimentales. À l'inverse, plus tard, lorsqu'il évoquera les « larmes de bronze », Tahar Ben Jelloun bannira cette mièvrerie, pour rassembler dans cette image la plus grande violence possible afin d'évoquer, lui aussi le deuil des mères. Il adjoindra alors aux « larmes de bronze » des « cris de marbre² ».

4. Tahar Ben Jelloun : larmes de bronze et cris de marbre pour les mères endeuillées

Ben Jelloun, dans un poème intitulé « Les statues mettent longtemps à mourir » (2006) – au titre visiblement inspiré du documentaire de Renais et Marker, *Les statues meurent aussi* (1953) – semble recueillir la leçon de la *Tête sur tige* de Giacometti à laquelle, selon les mots de Jacques Dupin, un « pal semble arracher un cri silencieux³ » (1947, fig.22). Il a en effet consacré au sculpteur deux essais, l'un en 1990 et l'autre en 2006, soit exactement au moment où il écrivait ce poème. Face aux personnages émaciés de Giacometti, le frère « plein de larmes », entend la voix de Billie Holiday et les cris d'Antonin Artaud :

La voix de Billie Holiday, c'est la main de Giacometti qui tranche dans le plein du bronze pour creuser un regard, un appel, un cri lent et douloureux d'une vie qui se consume [...], ce sont les larmes et les désirs d'une vie brisée, cassée par tant de malheur, c'est la voix d'une mémoire très ancienne, haute dans le temps, celle des esclaves qu'on chargeait dans de vieux bateaux⁴.

Avec « Les statues mettent longtemps à mourir », la distinction posée par Lessing entre les arts des mots et les arts visuels ne tient pas. Le philosophe allemand écrivait en 1763 :

Imaginez Laocoon la bouche béante et jugez. Faites-le crier et vous verrez. C'était une image qui inspirait la compassion parce qu'elle incarnait simultanément la beauté et la douleur ; maintenant, c'est une image hideuse, monstrueuse, dont on voudrait détourner son regard parce que la vue de la douleur excite la répugnance sans que la beauté de l'objet souffrant puisse muer cette répugnance en un doux sentiment de compassion⁵.

Contrairement à Lessing, Ben Jelloun espère précisément faire naître la compassion face au caractère insoutenable de ce qu'il décrit. Cet affect a profondément changé de nature depuis le XVIII^e siècle, et ne possède plus rien de « doux ». Il naît du tiraillement entre le désir de

¹ Voir *supra*, chapitre V. Il est difficile de savoir si une telle convergence entre Mickiewicz et Lowell est fortuite. L'Américain ne mentionne jamais le nom du Polonais. Olga Carlisle aurait pu évoquer *Les Aïeux* devant lui. *L'Histoire de la littérature polonaise* (rédigée en anglais) de Czeslaw Milosz ne paraîtrait que l'année suivante, en 1969, à Londres et New York, chez McMillan.

² Tahar Ben Jelloun, « Les statues mettent longtemps à mourir » [2006], *Le discours du chameau*, suivi de *Jénine et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 539.

³ Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, textes pour une approche* [1962], *op. cit.*, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 65-66.

⁵ Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, trad. A. Courtin [1866, revue et corrigée], préf. Hubert Damisch, Paris, Hermann, coll. « Savoir sur l'art », 1990, p. 52.

détourner le regard pour se protéger de la souffrance d'autrui, et l'obligation éthique qu'il y a à s'y exposer. Et de fait, si la « compassion » est prise dans son sens le plus strict, celui d'un « souffrir avec », d'une participation intérieure aux épreuves d'un autre, comment pourrait-elle posséder la moindre douceur ?

Dans « Les Statues mettent longtemps à mourir », nulle référence explicite ne renvoie au *Requiem* d'Anna Akhmatova, et pourtant ces deux poèmes jaillissent en partie d'une commune nécessité et d'un même devoir : affronter la souffrance la plus terrible de toutes, celle des mères qui voient leurs enfants mourir. La référence à la douleur de la Vierge pleurant son fils mort rapproche les deux poèmes¹. Ben Jelloun montre des « mères égarées dans les décombres / d'une guerre qu'elles n'ont pas faite² », sœurs de misère du chœur des femmes sans visage d'Anna Akhmatova. La position des deux poètes diffère cependant. Anna Akhmatova évoque une souffrance qui est à la fois la sienne propre, et celle de toute la Russie. Tahar Ben Jelloun en revanche parle à distance, uniquement à la troisième personne, et participe à la douleur décrite, non pas à titre individuel, mais au nom de son appartenance à l'humanité. Sa position est plus proche de Robert Lowell. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Anna Akhmatova peut placer son *Requiem* sous le signe d'une ferme confiance dans les pouvoirs de la parole poétique (« je peux » – « Mory » – décrire cet insoutenable, affirme-t-elle³) tandis que Tahar Ben Jelloun reconnaît l'impuissance de son poème en l'achevant sur les mots suivants : « Que sont devenues les paroles tant répétées pour écarter le démon ? // Les mots sont devenus sable puis poussière, écume et rumeurs⁴ ». Le poème est pris dans la contradiction, car si la parole est insuffisante et maladroite, elle n'en demeure pas moins nécessaire :

Bien que la poésie renonce à guérir le monde
Il faut que les plaies ouvertes
Reçoivent les mots qu'elles attendent.⁵

Plus que jamais, le poème reçoit pour fonction d'œuvrer à la compassion.

Enfin, cette différence de position face au deuil suscite l'un des contrastes majeurs entre ces deux poèmes. Le *Requiem* d'Akhmatova constitue l'un des sommets de son œuvre. Le poète russe a travaillé à ce texte durant plus de vingt ans. « Les statues mettent longtemps à mourir » ne possède en rien ce statut absolu, et ne constitue chez Tahar Ben Jelloun qu'une tentative parmi d'autres pour parler des déchirures des peuples. L'œuvre du Marocain se consacre en grande partie à pleurer les morts. Sans doute « Les statues mettent longtemps à mourir » est-il alors pour l'auteur de moindre importance que des textes tels « La Remontée des cendres » (1991), poème écrit en français et en arabe sur les victimes anonymes de la guerre du Golfe, ou *Cette aveuglante absence de lumière* (2000), roman sur l'emprisonnement

¹ À cet égard, Michèle Finck, dans l'article cité « Poétique comparée du *Requiem* d'Akhmatova et du *Requiem* de Jaccottet » fait du *Requiem* d'Akhmatova un nouveau *Stabat Mater*.

² Tahar Ben Jelloun, « Les statues mettent longtemps à mourir », *op. cit.*, p. 535.

³ Anna Akhmatova, *Requiem*, *op. cit.*, p. 14 et p. 15.

⁴ Tahar Ben Jelloun, « Les statues mettent longtemps à mourir », *op. cit.*, p. 540.

⁵ *Ibid.*, p. 536.

Chapitre VIII

des soldats ayant fomenté le coup d'Etat contre Hassan II en 1971. Contrairement à ces œuvres qui donnent un contexte précis à l'exploration de la souffrance de « l'homme éclaté¹ », « Les Statues mettent longtemps à mourir » se situe d'emblée sur le plan du général et de l'universel. L'indication à la fin du poème d'une date et d'un lieu de rédaction (« Mantoue, 8-9 septembre 2006 »), et la présence d'une dédicataire, la photographe et réalisatrice italienne Elizabetta Sgarbi, n'aident pas le lecteur à reconstituer les circonstances qui ont pu susciter ce texte.

Le poème retrace le trajet du cri « qui court plus vite que le vent² » et qui relie, à travers les siècles et par delà les frontières, tous les êtres ayant perdu un enfant dans la guerre. Dans ce monde, en effet, même le silence se transforme en cri et « revient / Hurlement d'une bête lugubre³ » :

Ce cri qui voyage depuis des millénaires
Nous parvient changé
Telle une missive égarée
Il est chargé de poussière ocre, grise, épaisse
Il a traversé les mers et les sables
S'est arrêté un instant dans le cœur de cette femme
Elle a perdu la raison
Elle a perdu son enfant
Elle pleure le disparu
Elle crie, le feu de la folie brûle ses paupières
Elle pleure la balle qui s'est trompée de cible
Elle a toujours dit à ses fils : « En votre vie que je meure ! »

[...] La douleur fait des trous dans l'âme
Tel un insecte funeste
L'air s'y installe⁴

L'espace évoqué ici semble superposer celui du Moyen-Orient, référence constante chez Tahar Ben Jelloun (au moment de la rédaction, l'Intifada faisait rage en Palestine, et en août 2006, Israël bombardait Baalbek au Liban), et celui de l'Italie, dans la mesure où l'auteur s'appuie explicitement sur l'iconographie chrétienne de la Mère de douleurs, pleurant son fils mort sur la croix. La mère qui crie se fait

Madone de toutes les mères
Elle lève les bras au ciel
Tend les mains vers une divinité bienveillante
Impuissante à briser le marbre

Elle pousse un cri qui fend les montagnes [...]

Et ces mains levées vers le Sublime Sauveur
Supplient, hurlent puis tombent en lambeaux sur les pierres

La scène resserrée sur la souffrance de la mère pleurant son fils impose l'image des *pietà* dont la sculpture en marbre de Michel-Ange conservée à Saint-Pierre de Rome (1499) constitue

¹ Selon le titre d'un poème du deuxième recueil de Tahar Ben Jelloun, *Cicatrices du soleil* [1972], *Ibid.*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 535.

³ *Ibid.*, p. 538.

⁴ *Ibid.*, p. 534-535.

Chapitre VIII

l'archétype dans l'imaginaire collectif. Dans la chorégraphie de la souffrance décrite par Ben Jelloun, le lecteur reconnaît immédiatement les gestes des scènes de lamentation des femmes devant le Christ mort¹. La plus frappante de ces lamentations est peut-être un groupe de terre cuite de Niccolò dell'Arca, réalisé entre 1460 et 1490, et conservé à l'église Santa Maria della Vita de Bologne (fig. 23 à 25) : la souffrance éclate par les bouches grand ouvertes des femmes, creusant leurs visages grimaçants de plis profonds, et se prolonge dans leurs vêtements violemment projetés en arrière qui rendent comme visibles et tangibles les hurlements poussés sur le cadavre. Ce n'est pas avec leurs seules lèvres, mais avec leurs corps tout entiers que crient ces femmes. De même, les mains de la mère « hurlent » chez Tahar Ben Jelloun. La transformation de la femme endeuillée en Madone prépare donc indirectement le dialogue instauré par Ben Jelloun entre la douleur des mères et celles de statues. La souffrance atteint un point tel qu'elle excède tout ce que la mère peut supporter. Le lecteur se souviendra peut-être de la « Pietà » de Rilke :

Jetzt wird mein Elend voll, und namenlos, erfüllt es mich. Ich starre wie des Steins Innere starrt. [...] ... und wurdest groß um als zu großer Schmerz, ganz über meines Herzens Fassung, hinauszustehn	À présent saturée de détresse sans nom me voici roide comme est roide l'intérieur de la pierre. [...] tu as grandi, jusqu'à, douleur trop grande, faire éclater la sertissure de mon cœur ² .
--	--

Il se rappelle surtout l'un des points d'apogée du *Requiem* d'Akhmatova, où le « je » se dédouble : « Non ce n'est pas moi, c'est quelqu'un d'autre qui souffre. / Souffrir ainsi, je ne l'aurai pas pu » (« Нет, это не я, это кто-то другой страдает. / Я бы так не могла³ ». Ben Jelloun invente alors l'étonnant motif d'une prise en charge temporaire de la souffrance par les statues, qui deviennent des figures de pure compassion :

Seule la pitié des pierres
Repousse les tourments
Élève de la terre ce qu'il reste d'humain [...]

Cette mère changée en statue ne se lamente plus
Son astre s'est perdu dans le ciel des prières
Elle est toutes les mères
Toutes les larmes pour l'absence irrémédiable⁴

¹ Il faut noter qu'en 2006, au moment où Ben Jelloun rédige son poème, l'iconographie chrétienne de la lamentation a gagné un triste regain dans la mesure où plusieurs célèbres photographies de presse se sont vu affublées de titres y faisant référence, alors même qu'elles documentent le martyr de populations musulmanes. Ainsi en va-t-il de la photographie de Georges Méryon (agence Gamma), prise le 29 janvier 1990 dans le village de Nagafç. L'image, couronnée par le prix World Press en 1991, s'intitule *Veillée funèbre au Kosovo* mais elle est plus connue sous le nom de *Pietà du Kosovo*. Ainsi en va-t-il encore d'une photographie de Hocine (agence AFP), connue sous le nom de *Madone d'Alger* et prise le 23 septembre 1997 en Algérie à Benthala, aux portes de l'hôpital Zmirli, après un massacre. Le travail du plasticien Pascal Convert a mis en valeur le statut d'« icône » de ces images, leur complexité formelle, et les brouillages référentiels qu'instaurent leurs titres.

² Rainer Maria Rilke, « Pietà », *Das Marien-Leben, Gedichte, op. cit.*, p. 369. Traduction française : « Pietà » [Jacques Legrand], *La vie de Marie* [1912], *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 511.

³ Anna Akhmatova, *Requiem, op. cit.*, p. 24 et p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 536 et 537.

Chapitre VIII

Là encore ressurgit la pétrification de Niobé. Immédiatement cependant, Tahar Ben Jelloun retrouve la référence chrétienne : « C'est le Christ qui pleure les statues qui pleurent / Et les mères se reposent¹ ». L'une des surprises réservées par ce poème réside dans l'analogie posée non seulement entre les statues et la Vierge mère, mais entre les statues et le Fils. Le Christ est mort *pour* les hommes, les statues entreprennent de souffrir à leur place et pour racheter leur cruauté. Elles incarnent la charité. Leur présence est peut-être même plus encore nécessaire que celle du poème charitable, versé sur les plaies.

Ce sont alors toutes les sculptures, et en particulier, les monuments des places publiques, entremêlées à la vie et témoin de l'existence des hommes, qui se transforment à l'image des *pietà* :

Les statues seront là, sur les places rondes, sur les esplanades nues, dans les grottes,
Dans les arcanes de la prière
Elles seront grandes et émouvantes,
Immobiles et éternelles
Avec des larmes de bronze et des cris de marbre

Avec leur cœur ouvert,
Elles saignent encore
Toutes les mères fécondes qui meurent et renaissent
Comme l'herbe sur les tombes²

La sculpture publique devient la dépositaire de toute la compassion, unique forme capable de souffrir avec les hommes.

Dans son *Traité des larmes*, Catherine Chalier médite sur une formule de Levinas, selon laquelle : « Aucune larme ne doit se perdre, aucune mort se passer de résurrection³ ». Chaque larme, fût-elle de bronze et versée par un monument, fera office de prière et sera recueillie dans l'outre divine, ainsi que le proclame un psaume : « Tu as compté les pas de ma vie errante, tu as recueilli mes larmes dans ton outre : ne sont-elles pas inscrites dans ton livre ? (Psaume, 56, 9). Le poème de Ben Jelloun semble animé de cet espoir : il laisse couler les larmes dans l'espoir qu'elles mènent à une rédemption.

Requiem et « Les statues mettent longtemps à mourir » sont unis par une communauté d'inspiration. Le motif des larmes de bronze, tel que Dezső Kosztolányi le module, introduit en revanche une nouvelle forme de compassion du monument envers l'humanité. Ce ne sont plus seulement les mères endeuillées qui sont sujets et objets de sollicitude, mais dorénavant *tous* les hommes, voués à la fragilité et à la mortalité. Kosztolányi esquisse alors un basculement délicat et périlleux : il transforme la révélation inacceptable de la mort en un don accordé par le monument.

¹ *Ibid.*, p. 537.

² *Ibid.*, p. 539.

³ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Fontaine, 1947, cité par Catherine Chalier, *Traité des larmes*, *op.cit.*, p. 18.

5. Dezső Kosztolányi et Marino Marini : larmes du héros renouvelé

En dehors de la Hongrie, Dezső Kosztolányi est moins connu pour sa poésie que pour ses romans. Il est pourtant l'auteur d'une œuvre poétique cruciale. Dans un poème intitulé « Marc-Aurèle » (1935), connu de tous les Hongrois, Kosztolányi se tient face au monument romain de l'empereur philosophe. Deux modes de relation au monument cohabitent : celui qui consiste à glorifier un héros collectif radieux, rayonnant de lumière, et celui qui consiste à se le réapproprier de manière intime, dans un cœur à cœur plein de sollicitude réciproque. Le monument et son regardeur sont des collègues écrivains (« irótárs »). Ils ne sont pas liés par un rapport de hiérarchie, mais par un compagnonnage fraternel teinté de tendresse. Le regardeur tente de se hisser à la hauteur de la sagesse de celui qu'il contemple. Le poème s'achève alors sur un mouvement d'ascension, qui s'élance à partir de l'exclamation « Jaj », cri lyrique que l'on pourrait traduire par « malheur ! », « misère ! », ou, plus prosaïquement, par la simple interjection « aïe » :

	Jaj,	
hadd emelem föl még egyszer a szívem		Pouvoir élever encore une fois mon cœur
testvéri szivedhez,		Vers ton cœur fraternel,
Marcus Aurelius.		Ô Marc Aurèle ¹ .

Ce petit cri de douleur, qui donne à entendre quelque chose d'une émotion pure, se fait le point de départ d'une effusion. L'adage de Valéry se vérifie ici : le lyrisme est le développement d'une exclamation. Peut-être ces vers révèlent-ils aussi l'enjeu éthique du poème. La particule « jaj » ne nie pas l'existence de la douleur, mais en prend acte, sous la forme la plus brève possible. Ce n'est qu'au prix de cette reconnaissance discrète que la souffrance devient tremplin d'élan permettant de la dépasser. Le poème « Marc Aurèle » propose donc de réévaluer la place de ce qui peut faire crier l'homme de misère : la conscience de sa finitude. Sous le regard de l'empereur-philosophe, le locuteur découvre que rien dans l'existence n'est univoque : en toute chose s'entremêlent le cœur et l'esprit, la souffrance et la prévoyance. À cet égard, le vocable « douleur » (« fájdalom ») constitue l'un des fondements étayant ces vers.

Le poème relève le monument de toutes ses promesses impossibles. Il le libère peu à peu de ses anciens serments, pour le laisser accorder son nouveau don, celui d'un esprit de fragilité. Kosztolányi a cessé de considérer la force et l'immortalité comme un idéal. En conséquence, il refuse de voir la vulnérabilité comme un désastre. Une série de vers binaires assouplit et humanise progressivement la puissance du monument, en procédant par glissements, jusqu'à faire surgir un oxymore crucial qui ajointe le pouvoir et la pauvreté :

Császári felség,	Majesté impériale,
------------------	--------------------

¹ Dezső Kosztolányi, « Marcus Aurelius », *Számadás* [1935], *Kosztolányi Dezső összes versei*, Budapest, Osiris, 1997. Traduction française : « Marc Aurèle », *Ivresse de l'aube*, poèmes, éd et trad. Jean-Paul Faucher et Georges Kassai, L'Harmattan, 2009, p. 187-189. Merci à Gabor Förcöli non seulement de nous avoir révélé l'existence de ce poème fondamental pour la littérature hongroise, mais d'être allé jusqu'à en établir une première traduction, avant que ne paraisse celle de Jean-Paul Faucher et Georges Kassai.

Chapitre VIII

emberi nagyság, [...]
koldus imperátor.

Humaine grandeur, [...]
Imperator mendiant.

Ce dernier syntagme antinomique redéfinit en profondeur le monument. L'empereur gueux de Kosztolányi condense à lui tout seul le couple de Berryman, à la fois monument et mendiant. C'est cette nouvelle pauvreté radicale qui est érigée en richesse distribuée au regardeur :

s járok mosolyogva,
tanulva a türést,
a hosszú alázat gögös erényét,
szenvedve a mocskot, rejtve riadtan
rongyokra szakított, császári palástom.

Je vais et viens, souriant
Et j'apprends la résignation,
La vertu orgueilleuse de la longue humilité,
Souffrant la foule et cachant effaré,
Mon manteau d'empereur, tout en lambeaux déchiqueté.

Le monument, tel Saint Martin partage avec celui qui le regarde son manteau déchiqueté. C'est littéralement ici que le monument fait un don, le don inattendu et modeste d'un emblème de pauvreté. Ce manteau de pourpre en lambeaux devient le symbole de la condition humaine, alliant grandeur et déchéance. Le regardeur, en contemplant le monument, doit *apprendre* à assumer cette humanité (qu'il tente par pudeur de dissimuler à la foule), c'est-à-dire, doit trouver comment vivre dignement la finitude, et la vulnérabilité, dans un consentement patient et résigné. L'homme ne peut tirer orgueil que de l'humilité et de la patience. Sa seule force réside dans l'acceptation lucide de la faiblesse. Le monument apprend au regardeur à renoncer aux illusions de la puissance, et il lui révèle peut-être la nécessité de consentir à sa propre future disparition.

L'accueil de la fragilité par le monument se manifeste alors par le motif des larmes, nécessaires, et sans lesquelles Kosztolányi ne peut envisager de héros :

Bronzfejű cészár,
aranszakállu,
vak ragyogásu szoborszemeiddel
örködve vigyázol
s én állok előtted. [...]

César à chef de bronze,
À la barbe dorée
Dont les yeux de statue ont un aveugle éclat
Tu veilles aux aguets
Et je suis debout devant toi. [...]

Hős kell nekem, ő, ki
déli verőben nézi a rémet,
hull könnye a fényben
és koszorúja
izzó szomorúság.

Je veux un héros, celui qui
Dévisage le spectre au soleil radieux de midi
Dont les larmes coulent dans la lumière
Et la couronne
Est brûlante de tristesse.

Ce n'est que par ces larmes que l'effigie peut constituer un trésor de réconfort et de sagesse pour le locuteur. Le héros qui pleure ne se situe pas dans le déni de la finitude, mais en prend courageusement la pleine mesure. Il a cessé d'être un homme exagéré. Ses larmes de bronze constituent son véritable courage. Désormais la sculpture inclut l'incertitude du peut-être, et la possibilité du néant.

Lorsque Kosztolányi altère ainsi le monument de Marc-Aurèle dans son poème, il accomplit par avance les évolutions de la sculpture monumentale. Marino Marini (1901-1980), sculpteur italien dont l'œuvre décisive cruciale et bouleversante n'est que peu connue en France, consacra en grande partie son travail à la rectification du groupe unissant cheval

Chapitre VIII

et cavalier. Le rapprochement avec le poème de Kosztolányi est d'autant plus intéressant que le *Marc-Aurèle* antique constitua l'une des références du sculpteur italien, ainsi qu'il le souligne lui-même dans un entretien de 1958 :

L'image du cavalier a conservé des siècles durant un caractère plutôt épique. Il s'agissait d'honorer un vainqueur, comme par exemple Marc-Aurèle, dont la statue, sur la Capitole, a inspiré la plupart des statues équestres de la Renaissance italienne, comme aussi la statue de Louis XIV qui décore à Paris la Place des Victoires¹.

Marino Marini, ami de Richier et de Giacometti, avec lesquels il partagea de difficiles années en Suisse durant la Seconde Guerre mondiale, transforme ainsi l'iconographie millénaire du triomphe en images de finitude. Il inverse peu à peu les codes des effigies équestres, dans un mouvement de relève progressive étalée sur plusieurs décennies. Les variations du couple formé par le cavalier et sa monture deviennent dépositaires de l'émoi face aux catastrophes de l'histoire et de la destinée humaine au XX^e siècle. Le sculpteur l'a lui-même affirmé à plusieurs reprises : « C'est toute l'histoire de l'humanité et de la nature que l'on trouve dans la figure du cavalier et du cheval, à quelque époque que ce soit. C'est là ma manière de raconter l'histoire. J'ai besoin de ce personnage pour donner forme aux passions de l'homme² ». Marini a alors souvent commenté la transformation spectaculaire du groupe équestre dans son œuvre :

Quand vous considérez l'une après l'autre mes statues équestres de ces douze dernières années, vous remarquerez chaque fois que le cavalier est incapable de maîtriser son cheval et que la bête, dans son angoisse toujours plus sauvage, se fait plus rigide au lieu de se cabrer. Je crois, de la façon la plus sérieuse, que nous allons vers la fin d'un monde³.

Mes statues équestres disent le tourment que causent les événements de mon siècle. L'inquiétude de mon cheval s'accroît à chaque œuvre nouvelle ; le cavalier, toujours plus privé de force, a perdu sa domination sur la bête et les catastrophes auxquelles il succombe ressemblent à celles qui ont anéanti Sodome et Pompéi. J'aspire donc à rendre palpable le dernier stade de la dissolution d'un mythe, du mythe de l'individu héroïque et victorieux, de l'*uomo di virtù* des humanistes. Mon œuvre de ces quatorze dernières années n'entend pas être héroïque, mais tragique⁴.

Quelles sont les étapes de cette évolution de l'« héroïque » vers le « tragique », de l'homme exagéré vers l'homme d'angoisse ? En 1934, au moment même où Dezső Kosztolányi écrit son « Marcus Aurelius », Marino Marini rencontre le Cavalier gothique de la Cathédrale de Bamberg en Allemagne, datant du XIII^e siècle (fig.26) et dont la noblesse féerique, détachée de la terre, suscite en lui un choc esthétique. Suite à cette découverte, les premiers cavaliers qu'il crée regardent alors le monde avec confiance, et en exaltent la maîtrise. *L'Angelo della Città* (1948, fig.27), situé à Venise devant le Musée Peggy Guggenheim forme le dernier de

¹ Fondation Marguerite et Aimé Maeght, *Sculpture au XX^e siècle, 1900-1945 : tradition et rupture*, catalogue de l'exposition du 4 juillet au 4 octobre 1981, Saint-Paul de Vence, 1981, p. 150.

² Cité dans Giorgio Castello et Guido Castello, *Marino Marini*, Livourne, Graphis Arte, 1979, p. 29 : « C'è tutta la storia dell'umanità e della natura nella figura del cavaliere e del cavallo, in ogni epoca. È il mio modo di raccontare la storia. È il personaggio di cui ho bisogno per dare forma alla passione dell'uomo ».

³ Cité dans Patrick Waldberg, *Œuvre complet de Marino Marini*, catalogue et notes par Gualtieri Di San Lazzaro, introduction par Herbert Read, Paris, « XX^e siècle », 1970, p. 187.

⁴ *Ibid.*, p. 262.

ces cavaliers heureux. Il répond à l'affirmation de la force que constitue le *Colleone* de Verrocchio. Après la Seconde guerre mondiale cependant, les cavaliers de Marini s'effondrent progressivement. On les voit glisser de leur monture (série des *Cavaliere* et des *Guerrieri*, fig.28) et finalement gésir à terre, dans un amas de formes coupantes, sans que l'on puisse distinguer l'homme de la bête (série des *Gridi*, les *Cris*, fig.29). Les vociférations d'angoisse de l'homme se mêlent au hennissement terrible du cheval. Ce qui demeure de visages défigurés hurle et verse des larmes. Selon l'historien de l'art américain Patrick Waldberg (proche de Giacometti et de Marini, et lui-même marié à la sculptrice suisse Isabelle Waldberg), un de ces *Cris* avait été dressé à Berlin, juste à côté du Mur de toutes les angoisses¹. Parallèlement, de manière strictement contemporaine, à partir de l'hiver 1952, Henry Moore travaillera sur la chute du guerrier. *Le Guerrier au bouclier* (*Warrior with Shield*, 1953-1954), au corps amputé, se tient encore assis. Ce guerrier au torse crevé sera ensuite renversé à l'horizontale, dans une posture délibérément anti-héroïque (voir les maquettes du *Fallen Warrior*). Le *Falling Warrior* que Henry Moore réalisera dans le bronze en 1958 porte cet effondrement à son paroxysme : les jambes et le dos du guerrier, qui est *en train de tomber*, ne touchent pas encore tout à fait la longue plinthe plate – il faut imaginer le mouvement attirant inexorablement ce héros déchu vers le sol (fig. 32 à 35). Le spectre de *L'Homme qui chavire* de Giacometti (1950) n'est pas loin. Les *Guerriers* de Henry Moore et de Marino Marini incarnent dans le bronze de la souffrance un moment de l'histoire des mentalités où l'homme s'écroule.

Et cependant, au cours de ce chemin de finitude, Marino Marini propose une étape surprenante, celle des *Miracles*. Le titre saisissant de *Miracolo* est introduit en 1943, et c'est à partir de 1951 que se développent les variations vertigineuses sur ce thème. Il s'agit là encore de la chute du cheval et du cavalier – qui le plus souvent se maintient en selle en dépit de la gravité. Le regardeur ne peut que songer à la chute de Paul sur le chemin de Damas. Dans les *Miracoli*, l'animal est parfois saisi dans une position qui inverse celle de la ruade : croupe touchant terre, et cou s'allongeant dans un élan inattendu vers le ciel (fig.30). La chute et la finitude ne sont pas destruction, mais forment le sol à partir duquel se propulser vers un principe transcendant. Plusieurs villes, dont Berlin, Tokyo, Jérusalem et Munich (fig.31) ont choisi d'ériger des *Miracles* au cœur de leur espace public, prenant ainsi la courageuse décision, tel le *Marc-Aurèle* de Kosztolányi, de renoncer aux figures héroïques traditionnelles, de reconnaître la faiblesse, et de dévisager en pleine lumière le spectre de la finitude. La série des *Miracles* illustre la justesse de l'approche de l'historien de l'art Maurice Fréchuret, qui interprète la création des décennies encadrant la Seconde Guerre mondiale selon un double

¹ *Ibid.*, p. 272. Nulle autre source consultée par nos soins ne corrobore cette information. En revanche, une version épurée à l'extrême, confinant à l'abstraction, du *Miracolo – L'Idée di un' imagine* (1969-1970) se dresse devant le Bundestag de Berlin. Deux autres tirages en ont été érigés, à Jérusalem (Musée d'Israël) et à Tokyo.

mouvement d'envolée et d'enfouissement, cernant le réel¹. Seul le basculement et même l'ensevelissement peuvent permettre d'aller aux racines de la finitude pour autoriser un retour à la surface. Marino Marini a laissé quelques explications sur ces figures du renouveau par la chute :

Les *Cavalieri* renversés sont les *Miracoli*. [...] Cette idée enflammée, c'est le lyrisme du cavalier qui, à un certain point, se brise ; il n'a plus ni terre ni ciel où se poser, il veut transpercer la surface de la terre ou bien se lancer dans la stratosphère, mais il ne peut plus rester tranquillement parmi les hommes qui ne sont plus paisibles mais qui sont devenus fous. Il essaie de s'évader : soit il pénètre les entrailles de la terre, soit il se propulse dans l'espace et finit par s'autodétruire, par être même détruit par cette idée. Le cheval tombe, le cavalier s'égaré ou presque, comme dans le *Miracolo* de 1954. C'est le moment d'une tragédie, dans laquelle il reste encore, quelque part, un soupçon d'humanité. Par la suite, la tragédie ne sera plus humaine : le cavalier est devenu fossile, quelque chose qui a brûlé, mais qui, par conséquent, se régénère. Car à la fin, c'est justement parce qu'ils sont consumés que les cavaliers peuvent se reconstruire et se recréer².

Ces paroles doivent cependant être complétées par des remarques de Patrick Waldberg. Ce dernier rapporte que Marini était très laconique quant aux miracles, mais qu'il avait laissé entendre que chacune des œuvres ainsi désignées aurait été conçue dans un instant d'éblouissement ; chacune lui aurait été pour ainsi dire, révélée d'une façon fulgurante et prendrait le caractère d'un *événement intérieur*³ ». C'est ici, en ce titre mystérieux qui désigne la chute, que se transforme la révélation de la finitude par le monument en un don précieux et exigeant accordé au regardeur, dans un retournement échappant à l'ordre de la rationalité.

C. Le commun des mortels : *l'ecce homo* du monument (I)

1. Une nouvelle *mimesis*

Ne pas dénier la fragilité, mais en prendre acte en l'affrontant de face : telle est donc la nouvelle tâche endossée par les monuments. Le monument, dressé dans le poème, mène cette besogne ardue en se transformant en miroir de finitude, renvoyant son regardeur non pas à l'image d'un autre, mais à son propre reflet. Alain résume dans le *Système des beaux-arts* en 1920 : « Il fallait ces témoins de pierre, naïvement inventés par le sculpteur, pour montrer l'homme à l'homme, par silence et par solitude⁴ ». Voici le don du monument : aider le regardeur à prendre pleine conscience de son humanité, et pour cela, lui faire contempler la douloureuse image de la finitude en tant que destin existentiel.

Ce don ne peut s'accomplir qu'au prix d'une redéfinition drastique de la *mimesis*. Le monument instaure deux types de ressemblance, pouvant se superposer l'un à l'autre. Le

¹ Maurice Fréchuret, *L'Envolée, l'enfouissement : histoire et imaginaire aux temps précaires du XX^e siècle*, catalogue des expositions du Musée Picasso d'Antibes et du Musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq, Paris et Genève, Réunion des musées nationaux, Skira, 1995.

² Marino Marini, *Pensieri sull'arte*, Pistoia, Fondazione Marino Marini, 1998, p. 26-27. Traduction française : Maria Teresa Tosi, cité dans Camille Lévêque-Claudet (dir.), *Giacometti, Marini, Richier. La figure tourmentée*, catalogue de l'exposition du Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, 31 janvier - 27 avril 2014, Milan et Lausanne, Cinq Continents et Musée cantonal des beaux-arts, 2014, p. 59.

³ Patrick Waldberg, *Œuvre complet de Marino Marini, op. cit.*, p. 240.

⁴ Alain, *Système des beaux-arts*, op. cit., p. 215.

monument est avant tout un portrait. Il établit donc un lien mimétique entre le représentant (l'effigie de pierre ou de métal) et l'individu représenté (le modèle et référent). Le regardeur se contente de constater cette relation de l'extérieur, guidé par les inscriptions du piédestal. Cette *mimesis* à la troisième personne du singulier (« le monument lui ressemble ») est éclipsée par un second mode de ressemblance, qui relie cette fois le monument au regardeur lui-même. La *mimesis* s'éprouve alors à la première personne (« le monument me ressemble, c'est moi »). L'artiste et historien de l'art Michel Dupré trouve dans l'épaisseur et le volume de la matière la clé d'une nouvelle *mimesis*, qui distingue radicalement la sculpture de la peinture :

Une sculpture, c'est d'abord, dans un lieu, un objet qui s'impose par sa présence volumétrique. Directement comparable en cela au spectateur présent qui la regarde. Elle occupe une part de l'espace disponible et met en confrontation directe sa masse inerte avec celle, animée, du spectateur qui l'approche. En cela elle se différencie fondamentalement de la peinture, même si elle en croise certaines problématiques. [...] Il y a une immédiateté dans le rapport à la sculpture que la peinture ne possède pas. La force d'analogie avec le spectateur confère à l'œuvre sculptée un puissant pouvoir de persuasion¹.

La relation d'analogie entre la sculpture et son regardeur excède donc toute question de figuration. Elle repose avant tout sur le partage d'un même espace. Elle s'enracine dans la manière plus ou moins comparable d'habiter l'étendue et de s'y déployer. Cette « force d'analogie » serait à la source de l'efficacité de la sculpture. Celle-ci peut alors modifier la perception de lui-même par le regardeur et agir physiquement sur lui. Ainsi, Julia Kristeva méditant sur la sculpture d'Alain Kirili écrit-elle :

Les premiers Kirili (que j'ai eu la chance de connaître à ses débuts de sculpteur) constituaient une imposition farouche de la verticalité. Des socles, minimaux mais solides, des droites obstinées quelque peu menacées et toujours tenaces, nous obligeaient à redresser la colonne vertébrales et à hisser nos pensées².

Ainsi Sylvia Plath peut-elle imaginer le troc des corps qui s'accomplit à la maison du sculpteur Leonard Baskin³. Lorsque le regardeur reconnaît un corps similaire au sien dans celui qu'il contemple juché sur le piédestal, il s'agit moins d'une ressemblance individuelle et personnelle que d'une relation collective, concernant tous les hommes, et qui se superpose à la mémoire impersonnelle que fait naître le monument – mémoire des événements que le regardeur n'a pas vécus. La relation de ressemblance par volume et partage de l'espace se module alors sous la forme d'une ressemblance par finitude.

Trois poèmes peuvent servir à illustrer trois aspects de la finitude humaine à laquelle doivent se confronter regardeur et lecteur. Ces trois textes de la modernité tardive dessinent ensemble l'évolution de l'imaginaire du monument à la fin du XX^e et au début du XXI^e

¹ Michel Dupré, *Sculptures Sculpture : Rodin Giacometti Picasso*, Campagnan, E.C. éditions, 2006, p. 9.

² Julia Kristeva, « Les Corps vivants du statuaire » [1985], texte écrit pour l'exposition d'Alain Kirili à la Galerie Adrien Maeght à Paris, et publié dans Alain Kirili, *Statuaire*, op. cit., p. 203.

³ Sylvia Plath, « Sculptor », *Collected Poems*, éd. Ted Hughes, Londres, Faber and Faber, 1981, p. 91. Traduction française : Patrick Reumaux, *Œuvres : poèmes, roman, nouvelles, contes, essais, journaux*, éd. Patricia Godi, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 257.

siècle. Ils appartiennent de plein droit à la constellation du désarroi. La détresse, la fragilité, et l'érosion ne sont pas des forces destructrices extérieures au monument. La statue dans la ville, le monument, ont cessé d'être distincts de la finitude. Ils font désormais coalescence avec elle et servent à la figurer. Le premier poème, signé de Yannis Ritsos, intitulé « Causerie solitaire » (1972), découvre ce que l'on pourrait appeler une finitude existentielle : c'est dans la substance de l'existence que se manifeste la fragilité humaine. Le second, de l'Américain Billy Collins, « Statues in the Park » (2004), présente simplement, et opiniâtrement à l'homme l'image de son trépas. Le troisième enfin confronte un regardeur avec la sénescence de la chair. Il s'agit de « La Statue » d'Aragon, datant des années 1960. Dans l'une des versions de ce poème, revient un vers, en manière de refrain : « *Ecce homo*¹ ». Tel est le discours désormais tenu par tout monument : révéler l'homme, et le montrer à tous, dans sa misère, en *vir dolorum*. À la fin de chacun de ces trois textes, le regardeur se reconnaît brutalement dans l'effigie qu'il contemple : soudain le « il » du monument devient un « je », et ce « je » est lui-même à endosser par chaque lecteur, du fond de ses propres fragilités.

Μοναχική όμιλία

Πιό φόβος εἶναι ὁ ὕπνος, σκοντάφτοντας στό ἀνασκαμμένο χῶμα
σέ διάλειμμα πολέμου. Ἐδῶ ν' ἀργοπορήσεις, πλάι στό φανοστάτη,
ἔξω ἀπ' τ' ἀυθοπωλείο, ξενοίκιαστο μηνες καί μηνες τόπα. Ἐδῶ
οἱ ἄλλοι δέ βλέπουν. Κάνε πῶς ψάχνεις τή χαμένη δεκάρα
ἢ τό κλειδί τῆς βαλίστας σου. Στό γωνιακό φωτισμένο καφενεῖο
φαίνεται πίσω ἀπ' τά τζάμια ὁ ποδοσφαιριστής τῆς γειτονίας τριγυρισμένος
ἀπ' τοὺς μικροὺς θαυμαστές του. Στ' ἄλλο τραπέζι τρεῖς ἄντρες μέ ψαλίδια
κόβουν σέ κύκλους κίτρινα χαρτόνια. Τό γκαρσόνι, ὀρθο στό μεσότοιχο,
μοιάζει ὀργισμένο. Ἡ γυναίκα κοιμάται στό ταμειο. Τήν ἴδια νύχτα
ἦταν πού, λίγο πάρα κάτω, στή μικρή πλατεία, μιὰ παρέα μεθυσμένοι
πάσκιζαν νά περάσουνε στά πόδια τοῦ πεσμένου ἀγάλματος
δύο λασπωμένες γαλότσες· – τ' ἄγαλμα ἐκεῖνο πού παράσταινε ἐσένα.
Ἀθήνα, 26.X.72

Causerie solitaire

Quelle épouvante que le sommeil, lorsqu'on trébuche sur le sol éventré
au cours d'un entracte de la guerre. Tu ralentiras ici, près du réverbère
devant la boutique au bail vacant depuis des mois. Ici
les autres ne remarquent rien. Fais semblant de chercher une pièce de monnaie égarée
ou la clef de ta valise. Au café illuminé du coin,
on aperçoit derrière la vitre le footballeur du quartier, avec sa cour
de petits admirateurs. À l'autre table, trois hommes munis de ciseaux
découpent des ronds dans du carton jaune. Le garçon adossé au mur
semble furieux. La femme somnole à la caisse. C'était la même nuit où, non loin,
sur la petite place, une bande d'ivrognes essayaient
d'ajuster deux galoches boueuses aux pieds de la statue –
cette statue qui te représentait, toi².

Athènes, 16 / 10 / 72

« Causerie solitaire » constitue presque un récit de rêve, une parabole ontologique déconcertante, se déroulant sur fond de sommeil et de nuit. L'effet d'énigme tient ici en

¹ Louis Aragon, « La Statue », dans « Chansons de Madeleine », en marge des *Adieux*, Œuvres poétiques complètes, t. II, *op. cit.*, p. 1273-1275.

² Yannis Ritsos, « Μοναχική όμιλία » [1972], *Ποιήματα*, t. IA' « 1972-1974 », édition citée, p. 87. Traduction française : « Causerie solitaire », *Philoctète, Pénélope, Ajax*, suivi de *Écriture d'aveugle*, *op. cit.*, p. 157.

grande partie au jeu étrange des temps verbaux et des pronoms. L'impersonnel ancre d'abord le poème dans une expérience commune à toute l'humanité, mais cette communauté est ensuite resserrée autour d'un « tu », une deuxième personne du singulier fonctionnant à la manière d'un « je » ou d'un « nous » « tancés¹ », comme pris à partie. Le présent de vérité générale du premier vers se transforme alors en un futur de prédiction qui confère son étrange solennité au poème. « Causerie solitaire » constitue alors une image de la destinée humaine, se déroulant d'abord au présent, avant que le poème ne s'achève sur un imparfait : tout ceci a été irrémédiablement déjà accompli, et la nuit évoquée par ces quelques vers scelle le sort du personnage auquel le locuteur s'adresse et avec lequel il se confond.

Le poème de Ritsos rassemble plusieurs modes de fragilité humaine : le sommeil, la pauvreté, l'épouvante de la guerre mariée à l'ennui de la vie et à la médiocrité absurde des parades contre le vide, à la nécessité de faire de la dissimulation une protection pour se donner contenance. Un lien mystérieux s'établit entre le geste consistant à faire semblant de chercher une pièce de monnaie et le découpage des ronds dans du carton jaune, comme pour fabriquer une fausse monnaie de pacotille. La relation de reflet ainsi instituée entre le « tu » et le monde qu'il regarde se renforce. Des interférences se créent là où l'on aurait dû rencontrer du discontinu et du neutre. Apparaissent des effets de significations, sans qu'un sens ne parvienne à émerger : la pièce de monnaie et la clé, que le locuteur prétend chercher, continuent de manquer. À la question « qu'est-ce que l'humanité ? », « Causerie solitaire » semble faire une double réponse. L'humanité n'est rien d'autre qu'une bande d'ivrognes ajustant des galoches aux pieds d'une statue, peut-être dans l'espoir vain qu'elle se mettra en marche. L'humanité n'est rien d'autre non plus que la statue solitaire en proie à ces ivrognes. Le monument dressé dans le noir fonctionne désormais comme une image de l'impuissance, dans lequel tout un chacun est appelé à reconnaître sa propre condition de fragilité. Le souvenir d'innombrables légendes renforce le malaise qui surgit ici : dans le folklore occidental, rencontrer son double, c'est toujours entendre l'annonce de sa mort imminente, comme le rappelle Jacques Abeille dans son roman *Les Jardins statuaires* : lorsque les jardiniers qui cultivent les statues voient pousser une sculpture à leur image, ils savent que l'heure de leur mort est venue².

Si le poème de Ritsos confie, comme souvent chez cet auteur, le soin au lecteur d'élaborer un sens face à cette poésie ténue, qui se dérobe, « Statue in the Park » de Billy Collins porte explicitement l'empreinte des évolutions de l'histoire des mentalités. Ce texte, si modeste soit-il, met en lumière les transformations imaginaires du monument. Au XXI^e siècle, la catégorie de l'héroïsme a cessé de paraître congrue. Le monument représente dorénavant tout un chacun, l'homme ordinaire, le « casual man » de Berryman. Il n'est plus

¹ Selon un mot de Jean-Michel Maulpoix dans *La Poésie malgré tout, essai*, Mercure de France, 1995, p. 173.

² Jacques Abeille, *Les Jardins statuaires* [1982], Le Rayol et Paris, Attila, 2010, p. 34-36. Sur la question du double, voir l'essai d'Otto Rank, *Der Doppelgänger* [1914], Traduction française dans *Don Juan et Le Double*, trad. Dr. S. Lautman, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001.

Chapitre VIII

chargé de commémorer un homme exceptionnel, mais de lutter contre l'effacement des sans-voix. Désormais, il n'incarne plus dans la pierre ou le bronze un point d'intensité de l'Histoire, mais tente, en dépit de tout, d'offrir une « mémoire quand même » aux oubliés de l'Histoire, en compensation de leur anonymat. Dans des vers gardant la souplesse charmante de la prose, « Statues dans le parc » organise ce basculement de l'héroïque vers l'ordinaire. Collins élabore de manière plaisante une nouvelle iconographie propice à la représentation des hommes quelconques :

Statues in the Park

I thought of you today
when I stopped before an equestrian statue
in the middle of a public square, you who had
once instructed me
in the code of these noble poses.
A horse rearing up with two legs raised,
you told me, meant the rider had died in battle.
If only one leg was lifted, [wounds;
the man had elsewhere succumbed to his
and if four legs were touching the ground,
as they were in this case –
bronze hooves affixed to a stone base –
it meant that the man on the horse,
this one staring intently
over the closed movie theater across the street,
had died of a cause other than war.
In the shadow of the statue,
I wondered about the others
who had simply walked through life
without a horse, a saddle, or a sword –
pedestrians who could no longer
place one foot in front of the other.
I pictured statues of the sickly
recumbent on their cold stone beds,
the suicides toeing the marble edge,
statues of accident victims covering their eyes,
the murdered covering their wounds,
the drowned silently treading the air.
And there was I,
up on a rosy-gray block of granite
near a cluster of shade trees in the local park,
my name and dates pressed into a plaque,
down on my knees, eyes lifted,
praying to the passing clouds,
forever begging for just one more day.

Statues dans le parc

J'ai pensé à toi aujourd'hui
en m'arrêtant devant une statue équestre
au milieu d'une place publique,
à toi qui m'as un jour enseigné
le code régissant ces nobles postures.
Un cheval cabré levant ses deux jambes,
me disais-tu, signifiait que le cavalier était mort au champ de
S'il n'y avait qu'une jambe levée, [bataille.
c'est que l'homme avait succombé à ses blessures en un autre
et si les quatre jambes touchaient le sol, [lieu ;
comme c'était en l'occurrence le cas –
sabots de bronze apposés à un socle de pierre –
cela signifiait que l'homme juché sur le cheval,
celui dont je te parle lançant des regards attentifs
au cinéma fermé de l'autre côté de la rue,
était mort d'une autre cause que la guerre.
Dans l'ombre de la statue,
je me suis demandé ce qu'il en était des autres,
de ceux qui ont simplement traversé la vie en marchant
sans cheval, sans selle, ni épée –
des piétons qui ont fini par ne plus pouvoir
poser un pied devant l'autre.
Je me figurais des statues pour les malades
étendus sur leurs lits de pierre froide,
pour les suicidés se préparant du bout du pied sur le rebord de [marbre,
des statues pour les victimes d'accidents, la main sur les yeux,
pour les assassinés, la main sur les blessures,
pour les noyés foulant l'air en silence.
Et là-bas, c'était moi,
debout sur un bloc de granite gris rose,
non loin d'un bosquet ombrageux, dans le parc d'à-côté,
mon nom et mes dates gravées de force sur une plaque,
agenouillé, les yeux levés au ciel,
lançant aux nuages furtifs des prières,
suppliant pour toujours qu'on m'accorde un jour,
rien qu'un jour de plus¹.

De manière explicite, Collins libère le monument de la commémoration du héros, cet homme exagéré et le délie de l'histoire. Un tel poème consonne avec une formule de Walter Benjamin, gravée en quatre langues sur le monument rendant hommage au penseur des passages : « Honorer la mémoire des anonymes est une tâche plus ardue qu'honorer celles des

¹ Billy Collins, « Statues in the Park », *The Trouble with Poetry*, New York, Random House, 2005, p. 9-10. Traduction française : C.G.

gens célèbres. L'idée de construction historique se consacre à cette mémoire des anonymes¹ ».

De la mort du guerrier héroïque à la mort accidentelle et banale, tous les types de décès sont égrenés par Collins. Le monument demeure intrinsèquement lié à la mort, mais le rapport au trépas se transforme de manière drastique : le héros pouvait croire qu'en consentant librement à la mort, il la maîtrisait et la surmontait ; l'homme ordinaire en revanche prie pour ne pas mourir. Le monument figure désormais sa terreur devant la finitude. Le poème accomplit alors un autre mouvement de bascule : il ne contraint plus le monument à provoquer l'admiration du regardeur. L'effigie ne prétend dorénavant qu'à la commisération, comme le marque la note pathétique des derniers vers. Ainsi, la littérature inventant une relève de la sculpture publique accomplit plusieurs renversements successifs en faisant du monument tantôt le sujet et tantôt l'objet de la compassion.

L'élan de relève redéfinit la collectivité à laquelle s'adresse le monument. Le monument de naguère devait délivrer un message injonctif à un groupe social défini. Désormais, le sens de ce pluriel est profondément modifié. Voici les effigies et les mémoriaux libérés de leurs significations patriotiques et chauvines. Un mouvement d'élargissement confère au monument une universalité inédite. Collins fait émerger une nouvelle communauté, que le monument, ainsi que l'exige son antique fonction, doit envelopper et unifier, en lui montrant ce qui la rassemble – la mort, faisant office de dénominateur *commun*, de lot partagé par tous les vivants, constitués ainsi en « commun des mortels ». En cela, le monument qui jusqu'alors avait promis l'éternité, rejoint la statue, laquelle est une forme intrinsèquement liée à la mort. Comme la statue, le monument crie à celui qui le regarde, non pas : « Tu vivras toujours », mais : « Tu vas périr », semblable en cela à *L'Homme au doigt* de Giacometti (fig.42), qui, selon Thierry Dufrêne est un messager de mort².

La consubstantialité de la statue et de la mort se révèle, dans la poésie française, à partir d'une rime privilégiée, qui rapproche avec insistance la « statue » du verbe « tuer », l'associant souvent de surcroît au silence du verbe « se taire », dans ce que Jean Starobinski nomme « l'escrime parfaite d'une rime riche³ ». De très nombreux exemples peuvent être donnés. On la rencontre ainsi facilement chez Victor Hugo qui, en 1854, écrit par exemple à propos du « mot » plein de force agissante :

Il entr'ouvre une bouche de pierre
Dans l'enclos formidable où les morts ont leur lit,
Et voilà que don Juan pétrifié pâlit!
Il fait le marbre spectre, il fait l'homme statue.
Il frappe, il blesse, il marque, il ressuscite, il tue⁴;

¹ Le monument en l'honneur de Walter Benjamin est l'œuvre de l'artiste israélien Dani Karavan. Intitulé *Passage*, 1990-1994, il est érigé à Portbou, en Espagne, sur les lieux du suicide du penseur.

² Thierry Dufrêne, *Giacometti, les dimensions de la réalité*, op. cit., p. 137.

³ Jean Starobinski, « Le Regard des statues », *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 492.

⁴ Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation, suite », *Les Contemplations, Œuvres poétiques*, t. II p. 502.

Chapitre VIII

Et c'est probablement Baudelaire qui dans le sonnet « À une passante » (1860) érige la rime « statue / tue » au rang d'homophonie révélatrice. La jambe de la statue qui se meut apporte la mort :

Longue, mince en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue¹.

Cette rime essentielle, sans même être prononcée, rassemble chaque vers d'un sonnet du symboliste belge Jean Delville. Le titre, « Figure tombale », annonce la consubstantialité de la statue et de la mort et en insuffle la vibration :

Pose ta blanche main de marbre sur mon cœur,
Toi, dont le geste calme et divin, ô Statue,
Apaise la chair trouble et qui semble vêtue
D'impérial silence et d'austère douceur.

La vie sous ta main pacifique s'est tue. [...]

Au funèbre jardin où j'ai compté mes pas
Ton ombre tristement sur mon front blême tombe.
Ô gardienne du seuil ne me connais-tu pas ?

Parle-moi maintenant des secrets de la tombe².

Un procédé similaire se retrouve dans les vers où Aragon annonce la mort du poète tchèque Nezval dont les propres textes montrent une fascination pour les statues :

Dans le Hradschin désert la lune est sans rivale
Elle peint sur le pont le deuil blanc des statues
La radio ce soir a parlé de Nezval
Pour dire qu'il s'est tu³

Deux auteurs feront un usage particulièrement fréquent de la rime entre la statue et la mort, au point que celle-ci forme un pivot de leur poésie : Jean Cocteau – auteur de la *Mort et les statues* (1946) – et Louis Aragon. D'après Enrico Castronovo, la rime essentielle surviendrait pour la première fois chez Cocteau en 1921 dans *Vocabulaire* :

Mais, sachant les détours de la chair aux statues,
Vénus s'endort debout et se réveille au Louvre.
Elle ne risque rien. Chaque fois qu'elle tue,
C'est seulement mille ans après qu'on la découvre⁴.

¹ Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 88.

² Jean Delville, « Figure tombale », *La Jeune Belgique*, n°23, 5 juin 1897, p. 191, repris dans *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, éd. Patrick McGunness, Paris, Belles Lettres, 2001, p. 54.

³ Louis Aragon, « Prose de Nezval » [1958 ?], *Les Poètes* [1960], *Œuvres poétiques complètes*, t. II, p. 421.

⁴ Jean Cocteau, « À force de plaisirs... », *Vocabulaire* [1921], *Œuvres Poétiques complètes, op. cit.*, p. 317. Signalé dans Enrico Castronovo, *Jean Cocteau, Le Seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, Paris, L'Harmattan 2008, p. 274.

Et elle se décline par la suite, poème après poème. On la retrouve ainsi par exemple en 1957 dans « L'Hommage à Michel Cot » :

Tel qu'en toi-même enfin son appareil te change
Cot arrête éternité.
Sur l'image, un boiteux qui luttait avec l'ange
Court plus vite que la beauté.

La mort tait vivante, un objectif la tue
Et le photographe devant
D'un voile noir couvert, érige une statue
Dont le marbre imite le vent¹.

Et si chez Cocteau le rapprochement de la mort et de la statue se pare de la séduction fascinante des mythes – on a reconnu la Vénus d'Ille et Méduse dans les deux exemples précédents – la rime essentielle se charge de désespoir chez Aragon. Et cette rime, chargée d'efficace, plus poignante qu'une autre, revient notamment pour évoquer la guerre :

Au cri de France à jamais tu
Que l'on torture ou que l'on tue
À la mort comme à la parade
Et jusqu'aux lèvres des statues
Je reconnais mes camarades²

Or les récits de Thérémène
Fallait-il deux fois qu'on les tue
Transformaient les morts en statues³

Ou pour dire le destin déchéance de l'homme :

L'avenir [...]
C'est l'homme vainqueur par l'espèce
Abattant sa propre statue
Debout sur ce qu'il imagine
Comme un chasseur de sauvagines
Dénombrant les oiseaux qu'il tue⁴

À la volonté de puissance qui tend en avant le monument, s'oppose ce noyau de mort irradiant à l'intérieur du mot « statue ». La fragilité inhérente, à laquelle toute sculpture est ainsi ramenée, peut être mise au service de la relève, pour déprendre le monument du monumental.

2. Miroirs de sénescence : « La Statue » d'Aragon et *Écoutez-voir* d'Elsa Triolet

Dans un poème laconiquement intitulé « La Statue », Aragon s'empare alors de cette rime essentielle, et l'étend pour en faire la substance de quelques cinquante-deux vers. Ce texte tardif scelle l'assimilation de la mort, de la statue et du monument, cette fois sous la forme d'une érosion qui s'assimile à une lente et insoutenable agonie. La prière frénétique de

¹ Jean Cocteau, « Hommage à Michel Cot », *Poèmes épars*, *Ibid.*, p. 1164.

² Louis Aragon, « Le jour se lève sur la fontaine des Innocents » [1943], *En étrange pays de mon pays lui-même*, *Œuvres poétiques complètes*, t. I, p. 902-903.

³ Louis Aragon, « Classe 17 », *Le Roman inachevé* [1956], *Ibid.*, t. II, p. 143.

⁴ Louis Aragon, « Zadjal de l'avenir », *Le Fou d'Elsa* [1963], *Ibid.* t. II, p. 647.

Chapitre VIII

l'homme qui meurt chez Collins fait écho aux cris de désespoir et de terreur qui retentissent dans « La Statue ». Ce texte apparaît dans un recueil au titre ostensiblement testamentaire, *Les Adieux* (1981), comme si la récapitulation de l'œuvre devait forcément en passer par ce thème crucial, devenant ici le support d'une méditation sur le vieil âge et le corps chenu. Le vocable « statue » est ici un terme large, qui ne désigne pas une effigie en particulier, mais renvoie à l'idée générale de la statue, érigée dans le monde, sans abri, et destinée à subir toutes les avanies. Aragon confère à cet objet l'ampleur d'un monument condensant l'histoire et le destin de l'humanité :

La Statue

Tout ce qu'il faut pour faire un homme
D'un faux-semblant lui donner âme et forme
La patience à travailler sa peau de songes
Que la pierre en devienne un traité de la douleur [...]

Mais vint le vent
Mais vint la pluie et vint le temps
Passa l'histoire et les armées
Les arbres brisés par la foudre
Étendaient leurs bras géants

Au loin montaient des incendies

L'homme était nu dans leurs fumées
L'homme brûlé par les saisons
L'homme que sculptent les fourmis
À force de passer par là [...]

L'homme comme un champ de bataille
Où l'on met longtemps à mourir [...]

Avec d'étranges serrures dans la chair
Donnant sur le désespoir [...]

Ô défroque ô frayeur en qui se contemple ma chute
Je vois mon sang me fuir mon ventre décharné
Ma peau d'étoiles noires
Implacable miroir où je me préfigure
Portrait intérieur semblable à m'en crier¹

Le mot de « statue » n'est prononcé que dans le titre et il ne réapparaît plus, remplacé par « l'homme », comme si « homme » et « statue » étaient ici devenus synonymes dans la fragilité. Vers après vers, déferlent les images poignantes d'une condition humaine traversant la déchéance du corps. La statue forme un « traité de la douleur » qui rend lisible la violence secouant un corps changé en « champ de bataille² ». Le poème de Billy Collins rappelle que le héros d'antan était un cavalier mort à la guerre. Voici cette lutte élargie à l'humanité tout entière, dont le terrain de combat s'est déplacé. C'est le corps désormais qui constitue la seule

¹ Louis Aragon, « La Statue », *Les Adieux* [1981], *Œuvres poétiques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1169-1171.

² Dans son étude *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, Valérie da Costa intitule une partie « Le corps comme champ de guerre » (*op. cit.*, p. 49-119). Il n'y a là nul hasard : après avoir traversé la Seconde Guerre mondiale, la sculpture des années 1950 et 1960 fait du corps humain l'ultime champ de bataille et de défaite.

lice où l'homme pourra faire preuve de son héroïsme, et périr, forcé de se combattre lui-même, assuré de la défaite. Irrémédiablement, la « peau de songes » de ce soldat en train de choir (semblable au guerrier d'Henry Moore) devient alors « peau d'étoiles noires », constellée des signes de la mélancolie et des promesses de la mort.

Les « fourmis » sculptent l'homme comme dans les anciens tableaux de vanités où le travail des insectes représente la besogne intérieure de la mort en toute chose. Ce corps livré à une lente, infime et implacable érosion de tout instant partage le destin figuré par les bronzes de Germaine Richier : selon Francis Ponge, l'homme tel qu'elle le façonne est « opér[é] à crier », « mangé de fourmis, drainé d'herbes¹ ». Et si ces fourmis peuvent évoquer la peinture de Dalí, elles rappellent aussi les « serrures » que ce dernier perce dans les corps. « La Statue » d'Aragon montre l'homme « Avec d'étranges serrures dans la chair / Donnant sur le désespoir ». Le poète retravaille une iconographie à réminiscence surréaliste pour faire advenir une image bouleversante. Et s'il n'a guère pu songer à la conférence de Rilke sur Rodin, le lecteur quant à lui est libre de rapprocher ces vers de l'évocation des *Bourgeois de Calais* : « le *Bourgeois*, avec sa clé, comme une grande armoire où ne serait enfermée que de la douleur² ». La blessure dans la chair constitue bien l'ultime avatar du trou percé dans un monument laissant entrevoir ses profondeurs intimes à celui qui désire en épier les secrets.

Le poème d'Aragon s'inscrit au sein d'un corpus demeurant à explorer, et rassemblant les très nombreux poèmes, qui, à la fin du XX^e siècle, prennent pour objet la révélation de la sénescence humaine par le truchement d'objets sculptés. La question excède largement celle du monument et de la statuaire publique, elle concerne toute la sculpture. « Losing the Marbles » de James Merrill (1988) constitue peut-être le plus intrigant de ces textes³. Le titre renvoie à la fois à l'expression familière « to lose your marble », c'est-à-dire « perdre la boule » et au poème de Keats évoquant les bas-reliefs du Parthénon conservés au British Museum, « On Seeing the Elgin Marbles for the First Time » (« En découvrant les marbres d'Elgin⁴ », 1817). En réponse, l'un des procédés les plus spectaculaires du poème de Merrill consiste à éroder sa propre matière verbale. Deux sections reprennent le même texte, mais il ne demeure plus sur la page que quelques mots, disposés irrégulièrement, formant malgré tout un nouveau poème à déchiffrer patiemment.

Parmi les grandes réussites du corpus de la sénescence, citons encore « Torse⁵ » de Joseph Brodsky (1973), qui propose à un interlocuteur de se cacher dans une niche et de

¹ Francis Ponge, « Un bronze parle » [1954], *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 601. Ce texte fut rédigé pour le catalogue de l'exposition de 1954, *The Sculptures of Germaine Richier. First American Exhibition*, Chicago, The Allan Frumkin Gallery. Il fut traduit en anglais par Pierre Schneider pour l'occasion.

² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 898.

³ James Merrill, *The Inner Room* [1988], *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 572-579.

⁴ John Keats, « On Seeing the Elgin Marbles », « En voyant les marbres du Parthénon », *Ode à un rossignol et autres poèmes*, édition bilingue, trad. Fouad El-Etr, Paris, La Délirante, 2009, p. 18-19 : « My spirit is too weak—mortality / Weighs heavily on me like unwilling sleep » (« Mon esprit est trop faible – ma condition mortelle / Pèse sur moi comme un sommeil irrésistible »).

⁵ Joseph Brodsky, « Топс » [1973], *Часть речи, Стихотворения 1972-1976*, [Partie du discours]; traduction anglaise par Howard Moss, pré-publication dans le *New Yorker*, 25 septembre 1978, *Collected Poems*, *op. cit.*,

Chapitre VIII

laisser faire le travail de l'usure jusqu'à ce que son corps soit réduit à un simple torse, « somme sans nom de muscles ». Ce poème à la fois accélère et contracte le temps, de sorte à laisser apercevoir en quelques secondes la besogne d'un millénaire, en un précipité d'érosion. Il peut être lu en parallèle avec le poème de Billy Collins, « Greek and Roman Statuary¹ », où là encore le torse (plaisamment qualifié de « middle man », d'« homme du milieu »), forme un ultime bastion de résistance à l'usure, avant de disparaître lui aussi, laissant son piédestal complètement nu. À nouveau, le destin d'érosion, menaçant toute sculpture, est utilisé pour penser le destin humain. Après avoir décrit le travail de cassure progressive des statues, et la perte de chaque appendice, Collins braque son regard sur la rue où passent les corps vivants, attendant d'être élagués à leur tour. À ces textes, s'adjoint le poème poignant de Seamus Heaney, « Chanson d'Aventure² » (2010), où le corps brisé de l'Aurige de Delphes sert de référent à la carcasse du locuteur, terrassé par une attaque cardiaque et emporté à l'hôpital en ambulance. Notons que James Merrill a évoqué le même aurige dans un poème que Heaney connaît sans aucun doute, « The Charioteer of Delphi³ ».

Au sein de ce corpus, on trouverait un recueil complet, intitulé *All of Us Here* de Irving Feldman (1983). Ici, ce n'est pas exactement l'érosion mais le plâtre, par nature friable, et voué à l'ébauche, qui renvoie à la finitude. Ce livre rassemble en une longue séquence plus d'une vingtaine de poèmes inspirés par le sculpteur américain George Segal (1924-2000). Ce dernier montre une humanité monochromatique, saisie dans les situations quotidiennes les plus prosaïques, dans un monde dépourvu de transcendance : « Ils n'étaient pas vivants et marchaient dans les rues / ou se trouvaient dans un bus, assis, sans bouger, sans bouger » (« they were not alive and were walking in the streets / or they were in a bus, sitting still and still⁴ »). Feldman décline les réactions d'un groupe de spectateurs (toujours rassemblés en un « nous » collectif) se trouvant confrontés à cette vision d'eux-mêmes :

But we blind in the sameness and the sameness, could not imagine by what power they —so small, so indistinguishable themselves— had singled us out from among the vague unborn, and seen in each one the one original each of us knows is named in his name alone	Mais nous, aveugles à la similitude et la similitude, ne pouvions imaginer par quel pouvoir ceux-là – si petits, si difficiles à distinguer eux-mêmes – nous ont particularisés des limbes de ceux qui ne sont pas nés et ont vu en chacun l'individu original qui, chacun de nous le sait bien, trouve nom en son nom seul
--	--

Les moulages de plâtre créés par Segal sont similaires à des photographies passées de mains en mains⁵, où chacun recherche les traits partagés par une même famille. Il s'agit là d'une

p. 78 ; traduction française par Véronique Schiltz : « Torse » dans *Poèmes 1961-1987*, trad. Michel Aucouturier et al., Gallimard, 1987, p. 138-139.

¹ Billy Collins, « Greek and Roman Statuary », *Ballistics*, op. cit., p. 35-36.

² Seamus Heaney, « Chanson d'Aventure », *Human Chain*, New York, Faber and Faber, 2010.

³ James Merrill, « The Charioteer of Delphi », *The Country of a Thousand Years of Peace* [1959], *Collected Poems*, op. cit., p. 74.

⁴ Irving Feldman, *All of Us Here*, New York, Viking Penguin, 1986, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 40. Dans *Joca Seria*, (op. cit., p. 619-p. 620) Ponge emploie une image similaire pour qualifier l'art qui parvient à se vendre, ce qui ne se produit, suppose-t-il que dans la mesure où « certains individus trouvaient là matière à contemplation, selon leur goût, ou leur besoin. À contemplation, à stupéfaction. Chaque homme alors

double relation de ressemblance, car si les plâtres brandissent devant les yeux de leurs regardeurs « un miroir de littéralité » (« mirror of literalness¹ »), « c'est aux morts eux-mêmes qu'ils ressemblent » (sadly it's the dead themselves they resemble² »). Au regardeur alors de résoudre l'équation. Dans chacun de ces textes, la statue constitue un « Implacable miroir où je me préfigure / Portrait intérieur semblable à m'en crier », selon les mots du poème d'Aragon.

Dans le recueil des *Adieux*, « La Statue » est classé parmi l'ensemble hétéroclite des « Poèmes des années 1960 ». Une autre version en existe, sensiblement différente, appartenant aux « Chansons de Madeleine », poèmes écrits par Aragon comme s'ils devaient être chantés par Madeleine Lalande, personnage d'Elsa Triolet, qui apparaît à la fois dans *Le Grand Jamais* (1965), dans *Écoutez-voir* (1968) et dans *La Mise en mots* (1969)³. Le travail délibéré d'entrelacs des textes d'Aragon et d'Elsa Triolet déborde ici les *Œuvres romanesques croisées* pour se continuer dans la poésie. Les deux versions de « La Statue » aiguillent vers deux lectures différentes. La première hypothèse qui s'impose, c'est que ce poème prolonge sous une nouvelle forme la description de la désagrégation des sculptures baroques de la forêt de Kuks que l'on trouve dans *Écoutez-voir*. La seconde hypothèse consiste à rapporter « La Statue » à la sculpture contemporaine de l'époque de sa rédaction, celle qui s'élabore dans les années 1960.

Écoutez-voir, « roman né imagé⁴ » d'après les propres mots de son auteur, Elsa Triolet, accueille la sculpture de manière inattendue. Selon le programme lancé par le titre de cet « iconotexte⁵ », le lecteur devra à la fois tendre l'oreille à l'histoire contée par quatre narrateurs alternés, et regarder une profusion d'images, toutes en noir et blanc, émaillant le livre. Ces dernières surgissent parfois en hors-texte, parfois en vignette ou en bandeau à l'intérieur d'une page, dans un jeu de modulation infinie. Triolet les a « attrap[ées] [...] au vol » et « épingl[ées] parmi les mots, à leur juste place, pour que l'œil puisse englober mots et images dans une lecture simultanée, à la façon des bandes dessinées⁶ ». Triolet prend bien soin de préciser que ces images ne sont pas des illustrations, venues s'ajouter *a posteriori* au texte, mais qu'elles ont présidé à la naissance des mots. Dès lors, si elles ne sont parfois que de simples « compléments d'information », elles offrent le plus souvent des « pistes d'envol,

cherchait un homme, se cherchait [...], se désespérait (comme un homme qui passe sa vie à se demander « comment suis-je ? » ou « c'est donc moi ? [...] » devant un miroir ou une collections de photos). »

¹ Irving Feldman, *All of Us Here*, *op. cit.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Sur les « Chansons de Madeleine » [1968], voir les notules pour Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1607, p. 1614, p. 1624-1625 et 1638. Le 28 mars 1971 eut lieu une soirée en l'honneur d'Elsa Triolet (morte le 16 juin 1970) organisée à l'initiative du Comité National des Écrivains au Palais de Chaillot. Des acteurs lurent des extraits de ses romans et Treize « Chansons de Madeleine », écrites par Aragon, furent chantées par Francesca Solleville et Catherine Sauvage sur des musiques de Philippe-Gérard et Georges Auric.

⁴ Elsa Triolet, « Du titre de ce roman », avant-propos à *Écoutez-voir, roman* [1968], *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 36, Paris et Monaco Robert Laffont et Jaspard, Polus & Cie, 1970, p. 9.

⁵ Sur la notion d'iconotexte, employée par Alain Montandon, voir *supra*, chapitre VI, p. 505.

⁶ Elsa Triolet, *Écoutez-voir*, *Ibid.*, p. 9.

verres grossissants¹ », des « balises posées par l'auteur sur le chemin du roman² ». Parmi ces images premières, suscitant le roman, les plus étonnantes sont celles des statues de la forêt de Kuks.

Une femme énigmatique nommée Madeleine Lalande, suivie de loin par l'un des narrateurs (« l'homme de Florence »), se rend dans une forêt de Bohême parsemée de figures baroques sculptées à même les rochers. Le lecteur découvre simultanément ces statues grâce à des descriptions verbales et des photographies. Seule la liste des images, à la fin du roman, donne la clé : il s'agit des statues sculptée par Mathias Braun à Kuks³ (fig. 36 à 39). Ces statues représentent Marie-Madeleine et de grands ermites sculptés dans un grès qui s'effrite : la rencontre de la sculpture dans la forêt conduit à un tête-à-tête avec l'érosion. Le narrateur résume : « il n'y avait que Madeleine, moi, et des êtres de pierre déjà sauvage (*sic*), au bord du néant⁴ ». Le personnage est confronté à l'image de sa propre finitude. Là encore, dans la tradition des tableaux de vanité, Madeleine contemple comme son propre reflet l'image sculptée de Marie-Madeleine en train de s'éroder. La statue remplace à la fois le miroir où se regarde traditionnellement la sainte pécheresse, et le crâne sur lequel elle médite⁵. Le narrateur commente :

L'épaule nue de Marie-Madeleine, sa tête renversée, rongées par le temps et les intempéries, les traits estompés, le nez effacé... mais les boucles de ses cheveux s'enroulaient vivants plus bas que le cou splendide... Telle qu'elle était là, affalée parmi les feuilles mortes, les brindilles et les branches, les insectes courant de-ci de-là, dans le désordre mou précédant l'humus, seule sous les gouttes de pluie, cette grande femme, estompée, rongée, brisée, était de par le génie d'un homme, ce que j'avais vu de plus adorablement, fémininement séduisant⁶.

Ce même narrateur décrit alors les ermites de pierre :

nobles proies du temps qui les sculptait lentement et autrement que la main de l'homme, afin de les englober à nouveau dans la nature. Encore des hommes et déjà des bêtes, fauves grandioses et redoutables, atroces comme s'ils étaient déjà pris de folie, engloutis dans une autre perte de conscience, à moitié effacés, au seuil du néant, sur le point de redevenir rochers. Jamais la main de l'homme n'aurait su représenter la mainmise de la nature sur l'être humain, la fuite de la raison, l'inconnaissable sur le point de s'abattre sur lui. Bientôt, bientôt, ces géants de pierre, avec toute leur force, allaient perdre forme humaine... c'étaient des agonisants, c'était notre image, sculptée par la nature avant de s'en emparer. Toute cette forêt habitée par des êtres inouïs à la veille de leur retour au règne minéral, à la veille de perdre leur âme... Ce qui arrive à la surface de la terre, à ces géants de pierre, c'est ce que subissent les corps humains dans leurs cercueils⁷.

Triolet s'empare du moment fascinant où l'effigie de l'homme cesse d'être à son image, moment de dé-création où l'humain bascule dans l'inhumain, où la forme hésite et se

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Sur le sculpteur Mathias Braun (1684-1738), présence majeure dans la culture de Bohême, et qui est notamment l'auteur de la plupart des statues du Pont Charles à Prague, voir les belles pages d'Angelo Ripellino, *Praga Magica*, *op. cit.*, p. 272-274 et p. 285.

⁴ Elsa Triolet, *Écoutez-voir*, *op. cit.*, p. 64.

⁵ Cette relation en miroir était préparée dès le début du roman, où le personnage de Madeleine élisait la *Marie-Madeleine* de Donatello et se livrait à une longue contemplation, *Ibid.*, p. 40

⁶ *Ibid.* p. 61-63.

⁷ *Ibid.*, p. 64.

superpose à l'informe. Cette transformation touche singulièrement le visage, c'est-à-dire le lieu où se scelle l'humanité. Pour évoquer cette régression, Triolet décrit certes l'effacement du visage et du corps, mais elle évoque surtout une transformation ontologique. L'humain qui redevient rocher passe par des étapes intermédiaires, le fou et le fauve : les ermites de granite sont « pris de folie, engloutis dans une autre perte de conscience », les statues connaissent une « fuite de la raison ». Le fou constitue une charnière entre l'homme et la bête sauvage. Triolet joue du terme « brut ». Deux brutalités, celle de l'animal sauvage, et celle de la matière non façonnée par l'homme, se rencontrent ici dans une nouvelle variation sur le thème de la statue de Glaucus. Platon puis Rousseau rapportent comment l'effigie de ce roi, immergée dans la mer, se couvre peu à peu d'alluvions et se déforme¹. Aragon se souviendra peut-être lui aussi de Glaucus quand il évoquera les « globigérines des siècles », c'est-à-dire les protozoaires vivant en milieu sous-marin. Ainsi, tel le roi Glaucus de Platon, les formes informes de la forêt de Kuks « perd[ent] leur âme ». L'érosion de la statue est constituée en équivalent de l'agonie précédant la mort.

Quand « La Statue » d'Aragon constitue une chanson pour Madeleine, quelques références directes à la forêt de Bohême décrite par Triolet disparaissent : « Le voilà posé comme un rébus dans les bois / D'un Bethléem abandonné pour de longs siècles ». La statue alors « maudit le sculpteur [...] / Ce père qui l'a laissé dans un linge au seuil de l'inconnu ». Ce vers condense plusieurs expressions remarquables de la romancière : le « seuil du néant » et le « bord du néant » (Triolet insiste sur la limite infime séparant l'être du non-être) et « l'inconnaissable sur le point de s'abattre sur [l'homme] ». Il accentue la faiblesse de l'homme adulte, en l'emballotant dans un « linge », tel le plus fragile des nourrissons. Ce linge rappelle aussi le pauvre pan de tissu drapant les reins du Christ en croix, et surtout l'ultime morceau d'étoffe, celui du linceul ou du suaire. Le toponyme « Bethlehem », et le retour du refrain *Ecce homo* contribuent à faire de cette statue rongée un Christ aux outrages, comme une version superlative des souffrances qui attendent l'homme. Les mots prononcés par Germaine Richier au moment où elle se confronte à la représentation du Christ en croix pour l'église d'Assy résument cet élargissement : « Plus je vais, plus je suis certaine que seul l'humain compte² ». Et Marino Marini à son tour y fait écho : « C'est le grand et tragique drame de l'être humain que je veux exprimer. Je crois seulement à l'œuvre qui naît de l'expérience du drame de la vie³ ».

¹ Platon, République, X, 611 et Jean Jacques Rousseau, *Discours sur les origines de l'inégalité* [1754]. Patrick Née étudie la présence du mythe de cette statue érodée par les flots chez Yves Bonnefoy, en particulier dans le poème intitulé « Le Dieu Glaucus ». Voir Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image, ou les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006, p. 238-245. Parmi les sources de Bonnefoy, Patrick Née signale la prosopopée de cette statue chez Maurice de Guérin : « Glaucus, fragment de poème » [1840], *Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 199-201.

² Lettre de Germaine Richier à Otto Bänninger, sans date (vers 1950), citée par Valérie da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, op. cit., p. 96.

³ Marino Marini, *Sono etrusco*, Pistoia, Via del vento, 1996, p. 7, cité dans Camille Lévêque-Claudet (dir.), *Giacometti, Marini, Richier. La figure tourmentée*, op. cit., p. 12.

Chapitre VIII

Voici l'homme, que la statue révèle, dans un geste de présentation, en le rendant visible. Voici l'homme, que la vie, la sénescence et la mort couronnent d'épines et de tristesse brûlante, tel le Marc-Aurèle de Dezsó Kosztolányi. Il est semblable au « serviteur souffrant », décrit dans la prophétie d'Isaïe (*Isaïe*, 52, 13 – 53, 2-3) :

Les foules ont été horrifiées à son sujet.

À ce point détruite, son apparence n'était plus celle d'un homme, et son aspect n'était plus celui des fils d'Adam [...].

Comme un chirurgien, il a grandi devant lui, comme une racine en terre aride, sans beauté ni éclat pour attirer nos regards, et sans apparence qui nous eût séduits,

Objet de mépris, abandonné des hommes, homme de douleur, familier de la souffrance, comme quelqu'un devant qui on se voile la face, méprisé, nous n'en faisons aucun cas et rebut de l'humanité¹.

Songons aux hommes de douleurs et aux crucifiés de Mathias Grünewald, de Hans Memling ou d'Antonello de Messine. Il s'agit donc de déplacer vers le monument représentant « l'homme quelconque » la charge de douleur mise en réserve dans ces images du Christ outragé et crucifié élaborées durant des siècles², images auxquelles sont venues se superposer, avec le temps, des représentations profanes de souffrance et la finitude³. Crier « *Ecce homo* » constitue une manière de dire « ici on brise les hommes », comme Henri Michaux dans son poème de 1943⁴.

La référence à l'ermite de la Forêt de Kuks ne constitue cependant qu'une allusion secrète, indéchiffrable pour le lecteur de « La Statue », et dont seuls quelques papiers épars portent la trace. Rien ne guide vers le roman d'Elsa Triolet dans la version définitive du poème telle qu'elle apparaît dans *Les Adieux*. Le lecteur songera beaucoup plus volontiers à la sculpture de l'après-guerre, qui façonne l'homme à partir de son désarroi dans une matière aux accidents exacerbés. C'est ainsi que la seconde hypothèse de lecture se superpose à la première. Le poème « La Statue » porterait la marque d'une sensibilité sculpturale

¹ Quelques versets de cette prophétie furent proposés comme source d'inspiration par l'Abbé Dévemy à Germaine Richier quand celle-ci conçut le Christ crucifié destiné à l'église d'Assy en 1950. Voir Valérie da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, *op. cit.*, p. 92.

² Le vocabulaire visuel de la passion christique constitue un moyen, mis à disposition des hommes, pour dire la très grande souffrance. Il constitue ce qu'Aby Warburg nomme des « formules de pathos » (*pathosformeln*) : des paroles, des dispositifs et des gestes prédéterminés, qui survivent à l'intérieur des cultures à l'ombre et à la périphérie des traditions académiques pour ressurgir, à la manière de symptômes, quand il est besoin d'exprimer des intensités. Aby Warburg, « Einleitung zum Mnemosyne-Atlas » [1929], éd. Ilsebill Barta-Fliedl, *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzbourg-Vienne, Residenz Verlag, 1992, p. 171-173. Traduction française : Pierre Rusch, « Mnemosyne (Introduction) », *Trafic*, n° 9, 1994, p. 38-44.

³ La dernière section de l'exposition « De l'Allemagne », qui s'est tenue au Louvre en 2013, rassemblait des représentations du corps humain souffrant, amputés et défiguré dans la Première guerre mondiale – ainsi chez Otto Dix, Max Beckmann et Käthe Kollwitz. Les conservateurs avaient choisi d'intituler cette section « *Ecce homo* », dans la mesure où les artistes allemands se sont en effet emparés de la formule de Ponce Pilate et du vocabulaire visuel de la crucifixion. (Une série de lithographies par George Grosz, datant de 1923, porte pour titre *Ecce homo*, ainsi qu'une toile de Lovis Corinth, datant de 1925). L'exposition « De l'Allemagne » faisait apparaître un contraste saisissant, qui disparaît du catalogue : l'opposition entre chair souffrante, déchiquetée par la guerre d'une part, et d'autre part chair lisse et intacte d'une sculpture héroïque et monumentale, mise au service de la propagande nationale-socialiste, comme dans le film de Leni Riefenstahl, *Olympia* (ou *Les Dieux du stade*, 1936-1938). Se révèle le danger constitué par une sculpture prétendant nier la blessure et la finitude.

⁴ Henri Michaux, « *Ecce homo* » [1943], *Épreuves, exorcisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 790.

renouvelée, cherchant à faire émerger de « nouvelles images de l'homme », selon le titre d'une exposition majeure qui se tint au MoMA de New-York en 1959¹. Le catalogue portait sur la couverture une reproduction de la très mince *Femme debout* de Giacometti (1948), silhouette façonnée dans des crachats², érigée ainsi en emblème d'une vision renouvelée de l'humanité. Le poème « La Statue », dans son approche du corps sculpté, devenu corps de souffrance et d'angoisse, porte sans aucun doute la marque d'un Giacometti qui allait jusqu'à agglomérer le plâtre sur des structures de métal destinées à rouiller, de sorte que les figures exsudent un sang. Les liens unissant l'artiste à Aragon se sont trouvés encore resserrés durant les années 1960³. En 1965, peu de temps avant sa mort, le sculpteur illustre le roman *Les Beaux Quartiers* de vingt dessins au crayon (fig. 40 et 41). Il constitue de surcroît le pilotis instable du sculpteur Jean-Blaise Mercadier, personnage des *Communistes*, roman datant de 1949-1951 et qu'Aragon entreprend de réécrire en 1966-1967⁴.

L'articulation, ou plutôt la superposition, des deux strates de lecture du poème « La Statue » d'Aragon – ermites baroques érodés ou sculpture de l'après-guerre – laisse apercevoir le basculement fondamental qui saisit la sculpture des « nouvelles images de l'homme ». Longtemps, l'érosion constitua un phénomène distinct de la statue, une force menaçante s'abattant de l'extérieur sur les images de pierre ou de métal. Désormais, la fragilité se fond avec l'effigie de l'homme précaire. Le sculpteur taille, burine et cisèle lui-même les marques de la finitude. L'effigie est sculptée dans une matière tourmentée, rendue à la sauvagerie brute décrite par Elsa Triolet, à sa férocité animale. Les blessures sont celles du représenté avant de ronger la matière. Plus que la sculpture de Germaine Richier, plus que celle de Leonard Baskin, de Marino Marini ou de Reg Butler, ce sont les œuvres de Giacometti qui, aux yeux de tous, entreprennent de représenter l'homme par ses failles et ses blessures. C'est Giacometti qui réalise dans le bronze et le plâtre la relève du monument suggérée et préparée par tant de textes.

¹ Peter Selz (dir.), *New images of Man, with Statements by the Artists*, catalogue de l'exposition du MoMA, *op. cit.* Il faut souligner que Peter Selz, qui fit ses études et sa carrière d'historien de l'art aux Etats-Unis, était né en Allemagne, et que sa famille, d'origine juive, avait fui le nazisme en 1936. Telle est la racine de l'exposition qu'il organisa pour révéler les transformations profondes des images de l'homme par la blessure.

² Barnett Newman, sous le choc de sa découverte de la sculpture de Giacometti en 1948, a déclaré que le corps de ses femmes semblait fait de crachats. Cité dans Michael Brenson, « La Réception critique de Giacometti aux Etats-Unis, 1934-1965 », *L'Atelier d'Alberto Giacometti, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, catalogue de l'exposition du 17 octobre 2007 au 11 février 2008, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti et Centre Pompidou, 2007, p. 316. Le corps de crachats porte-t-il un souvenir inconscient du Christ aux outrages ?

³ Thomas Augais fait le point sur la question des rapports entre Aragon et Giacometti, montrant notamment comment l'illustration des *Beaux-Quartiers* constitue comme un dernier acte (habituellement occulté) dans leur relation, *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers, op. cit.*, p 113-115.

⁴ Jean-Blaise rumine ainsi : « Tant qu'avec de la pierre je ne pourrai pas exprimer ce qui m'empêche de dormir... Où est-il le grand sculpteur qui représenterait [le député Florimond] Bonte poursuivi par les gardes dans les corridors de la Chambre ? Toute ma vie j'ai été poursuivi par cette contradiction : de la pierre sculptée et du mouvement. Personne ne peut me comprendre. On me trouverait grotesque. », Louis Aragon, *Les Communistes, Œuvres romanesques*, t. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1011-1012.

D. Giacometti, sculpteur de la relève : l'ecce homo du monument (II)

1. Replacer la statue dans la ville ?

On l'ignore souvent, mais l'élaboration de monuments constitue l'un des cœurs de l'œuvre de Giacometti. Ce dernier a imaginé de nombreux projets de « places », c'est-à-dire de groupes sculptés rassemblant sur une même plate-forme plusieurs figures, et faisant de l'espace public ainsi peuplé la matière même de la représentation. Ces recherches commencent dès les années surréalistes (le *Projet pour une place* et le *Palais à quatre heures du matin* datent de 1931), s'interrompent en 1935 lors de la rupture avec le groupe d'André Breton, puis reprennent de manière accrue après la guerre, et ce jusqu'à la disparition du sculpteur en 1966¹. Celui-ci a désiré substituer aux monuments d'antan, et à leurs promesses impossibles, une statuaire publique de la juste parole, infiniment plus exigeante. Aragon a posé des mots sur ce désir de relève porté par des figures de vulnérabilité : « Giacometti était contre la vision monumentale, le grossissement héroïque [...] Et est-ce que jamais on lui donnerait une place, la place Maubert, par exemple, pour y placer [...] une toute petite sculpture avec un grand vide autour ?² ». Cette brève évocation suffit à rappeler *La Nuit*, minuscule statuette féminine marchant à tâtons le long d'une plinthe précaire montée sur quatre pieds, et surmontant un tombeau vide formant cénotaphe (1946). Aux côtés d'autres figures, cette *Nuit* fragile devait constituer un monument aux morts³. *L'Homme qui marche sous la pluie* et *L'Homme qui chavire* peuvent être considérés comme ses parèdres. Fait remarquable cependant, nulle ville n'a érigé de sculptures de Giacometti au cœur de son espace public. Les pouvoirs publics n'ont pas laissé le sculpteur réaliser ses monuments dépourvus de monumentalité, ses sculptures manifestant un « monumental à rebours⁴ ». Dès lors, poèmes, essais et textes de « traces »⁵ constituent les seuls lieux accueillant cette sculpture de la relève. Ils se substituent à la place publique, pour montrer l'homme à l'homme, et creuser une nouvelle expérience de l'être.

Et pourtant, en dépit de cette absence, dans l'imaginaire collectif, la sculpture de Giacometti est indissociable de l'expérience des grandes villes : les corps des statues semblent

¹ Le gouvernement de Vichy ayant fait fondre maints monuments de bronze, Giacometti fit plusieurs propositions de remplacement, en vain. Sur la question des projets de monuments par Giacometti, dont aucun ne fut réalisé, voir Thierry Dufrêne, « Les "places" de Giacometti ou le "monumental à rebours" », dans *Histoire de l'art*, n°27, octobre 1994, p. 81-92, et *Giacometti, les dimensions de la réalité, op. cit.*, p. 157-159, et p. 169-175.

² Louis Aragon, « Grandeur nature », *Les Lettres françaises*, 20 janvier 1966, numéro d'hommage paru à la mort de Giacometti. « Grandeur nature » a été repris dans *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 216-224. Le socle d'*Étienne Dolet* y était resté vide après la guerre, l'effigie de bronze en ayant été fondue.

³ Ce projet avait été lancé par Aragon en 1946. Seul le buste du colonel Rol, héros communiste de la résistance, et libérateur de Paris, fut exécuté. Voir Thierry Dufrêne, « Les "places" de Giacometti ou le "monumental à rebours" », article cité, p. 88-89.

⁴ Thierry Dufrêne, *Giacometti, les dimensions de la réalité, op. cit.* p. 172. La notion de « monumental à rebours » était au cœur de la thèse de doctorat de Thierry Dufrêne (1993), dont est issu l'ouvrage ici cité.

⁵ Michèle Finck souligne que selon Blanchot on ne peut écrire sur Giacometti que sous forme de « traces », *Giacometti et les poètes, op. cit.*, p. 11.

se façonner dans la matière urbaine. Une page étonnante de *L'Atelier d'Alberto Giacometti* de Jean Genet (1957) révèle cette assimilation. Genet conduit une description enthousiaste et émue de la rue Oberkampf-Ménilmontant, rue qui se change peu à peu en statue par l'entremise de l'émotion qu'elle provoque chez son regardeur :

Belle comme une aiguille, elle monte jusqu'au ciel. Si l'on décide de la parcourir en voiture à partir du boulevard Voltaire, à mesure qu'on monte, elle s'ouvre, mais d'une curieuse façon : au lieu de s'écarter, les maisons se rapprochent, offrent des façades et des pignons très simples, d'une grande banalité mais qui, véritablement transfigurés par la personnalité de cette rue se colorent d'une sorte de bonté, familière et lointaine. [...] Que s'est-il donc passé ? D'où a-t-elle arraché une si noble douceur ? Comment peut-elle être à la fois si tendre et si lointaine, et comment se fait-il qu'on l'aborde avec respect ? Que Giacometti me pardonne, mais il me semble que cette rue presque debout n'est autre que l'une de ses grandes statues, à la fois inquiète, frémissante et sereine¹.

Les adjectifs « familière et lointaine », affectés à la rue « debout » – vocable cardinal, qui, selon Michèle Finck, constitue la clé de voûte de l'approche du sculpteur pour tous les poètes² – sont les mêmes que ceux qui hantent dès les premières lignes le texte de Genet pour caractériser l'aura des statues de Giacometti : « Elles me causent encore ce curieux sentiment : elles sont familières, elles marchent dans la rue [...], elles n'en finissent pas d'approcher et de reculer, dans une immobilité souveraine³ ». La projection imaginaire des statues dans la rue, qui les transforme en passantes, prépare une métamorphose réciproque, celle de la rue appelée à se faire statue debout.

Dans l'édition du texte de Genet datant de 1963 chez Barbezat cette description de la rue Oberkampf-Ménilmontant se trouve interrompue par trois photographies d'Ernst Scheidegger⁴. Ces planches expriment à leur tour la consubstantialité de la statue et de la ville en plaçant les sculptures de Giacometti à même la rue. Il s'agit tout d'abord du *Chariot* (1950), posé sur des pavés comme moirés de pluie, et formant l'unique arrière-plan. Puis de *La Main* (1947), suspendue devant un fond d'immeubles très flous, et dont les doigts s'écartent sur un morceau de ciel vide, comme pour souligner le désarroi devant le néant d'une absence. Et enfin, on découvre la poussée verticale de *l'Homme au doigt* (1947), placé en effet tout en haut d'une rue, comme pour en porter l'élan au devant du lecteur-regardeur. Nulle légende n'accompagne cette image, mais il semble, pour autant que le lecteur puisse en juger, que ce soit bien la rue Oberkampf-Ménilmontant elle-même qui forme l'arrière fond de

¹ Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, op. cit., p. 55-56. Sur l'écrivain et le sculpteur voir Thierry Dufrière, *Giacometti Genet : masques et portraits modernes*, Paris, L'Insolite, 2006.

² Michèle Finck, *Giacometti et les poètes*, op. cit., p. 33-34.

³ Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, op. cit., p. 43. Le texte de Genet ne cesse de sonder cette mystérieuse oscillation, en des termes qui s'apparentent à la définition de l'aura par Walter Benjamin (« Apparition d'un lointain, si proche soit-il »). Tout se passe comme si la sculpture de Giacometti, regardée par Genet (et par quelques autres), incarnait dans la matière la notion d'aura : « Leur beauté – des sculptures de Giacometti – me paraît tenir de cet incessant, ininterrompu va-et-vient de la distance la plus extrême à la plus proche familiarité : ce va-et-vient n'en finit pas et c'est de cette façon qu'on peut dire qu'elles sont en mouvement », *Ibid.*, p. 54.

⁴ Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, photographies de Ernest [*sic* pour Ernst] Scheidegger, Décines, Marc Barbezat, 1963, n.p.

cette photographie. Plusieurs autres photographes, dont Patricia Echaurren Mattà, s'ingénieront à rendre la sculpture de Giacometti à son environnement urbain¹.

Tahar Ben Jelloun, dans un texte qui, de manière avouée, continue celui de Genet², prolonge le déplacement des statues de Giacometti dans la rue, cette fois dans un contexte marocain. Les statues envahissent la rue étroite à laquelle là encore elles ressemblent :

Il existe dans la Médina de Fès une rue si étroite qu'on l'appelle « la rue d'un seul ». Elle est la ligne d'entrée du labyrinthe, longue et sombre. [...]

En observant les statues de Giacometti, j'ai su qu'elles ont été faites, minces et longues, pour traverser cette rue et même s'y croiser sans peine. Il me semble même les avoir rencontrées, alors enfant.[...]

Où allaient-elles ? Qui les entraînaient dans cette médina vieille et fatiguée ? Qui les mettait sur les chemins du labyrinthe secoué par de fréquentes crises d'asthme ? [...]

Au moment du crépuscule, les statues me devenaient familières. Je me sentais proche de leur silence, plein de leur fierté inquiète. Je me glissais parmi elles et je rasais les murs³.

Tahar Ben Jelloun propose une variation sur un thème qui a fasciné nombre de ceux qui écrivirent sur Giacometti : *L'Homme qui marche*, devenu un passant dans la ville, et incarnant l'angoisse existentielle des habitants des métropoles. Le choix de ce marcheur pour figure de proue est une première manière, simple et radicale, de contrer le vocabulaire héroïque et monumental, à rebours de tous les cavaliers de bronze au galop sur leur piédestal. Jean Hélion, non pas sculpteur mais peintre de l'homme qui marche et qui tombe, a déclaré : « On peut dire que tout être qui passe dans la rue représente le monde entier⁴ ». Et Tahar Ben Jelloun face aux sculptures de Giacometti, reprend à son tour : « La destinée humaine est là, dans cet être devenu mince et infini, marchant sans se retourner⁵ ». Le passant, emporté par son mouvement, résume l'humanité.

2. L'homme réduit à sa simple humanité

Miroir de finitude, le corps des statues en marche de Giacometti devient ainsi celui de tous les passants dans la ville, jusqu'à correspondre à celui du regardeur, engoncé, à l'égal de tout homme, dans son humaine condition de déchirure nocturne. C'est-là le fondement de « Giacometti », poème de l'Américain Richard Wilbur datant de 1949 :

¹ Le catalogue de l'exposition *Albert Giacometti*, Orangerie des Tuileries, 24 octobre 1969-12 janvier 1970, Réunion des musées nationaux, 1969, ajoute à ces planches un image, toujours du même Ernst Scheidegger, *L'Homme qui marche sous la pluie* (1948, planche 57, p. 53) présentant la plinthe par le côté. Vue sous ce nouvel angle, la minuscule figure semble s'enfoncer progressivement dans le néant. Le même catalogue propose *La Femme debout II*, (1959-1960, p. 76, planche 105), photographiée par Claude Gaspari. La sculpture est dressée sur une chaussée jonchée de quelques feuilles mortes, où elle projette son ombre. En arrière fond des immeubles, des arbres et un minuscule passant presque invisible.

² Voir la section « Giacometti » dans Tahar Ben Jelloun, *Jean Genet, menteur sublime, récit*, Gallimard, 2010, p. 92-95.

³ Tahar Ben Jelloun, *Giacometti, la rue d'un seul* [1990], suivi de *Visite fantôme de l'atelier*, Gallimard, 2006, p. 9-13.

⁴ Jean Hélion, *Mémoire de la chambre jaune*, École Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1994, p. 115. Pour les hommes qui marchent de Hélion, voir Maurice Fréchuret, Daniel Arasse, Patricia Falguières, et al., *Les figures de la marche: un siècle d'arpenteurs*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 163-167.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *Giacometti, la rue d'un seul*, op. cit., p. 45.

Chapitre VIII

And look where Giacometti in a room
Dim as the cave of the sea, has built the man
We are, and made him walk:

We are this man unspeakably alone
Yet stripped of the singular utterly, shaved and scraped
Of all but being there,

[...] Every pace
Shuffles a million feet.
The faces in this face
Are all forgotten faces of the street
Gathered to one anonymous and lonely.

Embodied here, we are
This starless walker, one who cannot guess
His will, his keel his nose's bony blade.

Et voyez où Giacometti, dans une chambre,
Sombre comme une grotte marine, a bâti l'homme
Que nous sommes, en le faisant marcher :

Nous sommes cet homme, indiciblement seul,
Mais privé de sa singularité, rasé, dépourvu
De tout sauf de sa présence,

[...] Chaque pas
Déplace un million de pieds.
Les visages dans ce visage
Sont les visages oubliés de la rue,
Réunis en un seul, anonyme.

Incarnés en lui, nous sommes
Ce marcheur sans étoile, qui ne peut deviner
Son dessein, l'arête de son nez pour toute carène¹.

L'homme représenté ici est en errance ontologique et métaphysique. Il n'est rien qui ne lui soit péril. L'univers inconnu qu'il doit arpenter commence à s'étendre à partir de la limite extérieure de son propre corps. Le marcheur dérive alors à tâtons dans un monde privé d'étoiles pour le guider, sans boussole ni transcendance : le marcheur est contraint d'être à lui-même sa propre carène ou quille (« keel »), c'est-à-dire, en termes nautiques, l'élément de la charpente assurant l'équilibre du navire. Plus que jamais, la marche se transforme alors en chute incessante, rectifiée à chaque pas. *L'Homme qui marche* est un *Homme qui chavire*. La figure du marcheur quelconque incarne et enveloppe alors la plus large communauté possible, et c'est en cette vocation universelle qu'il converge malgré tout si étroitement avec le monument. Wilbur souligne la puissance du « il », au singulier le plus restreint, qui devient support du « nous » le plus large. C'est bien la sculpture de Giacometti qui suscite le basculement de la représentation d'une communauté sociale à celle de la communauté de tous les vivants, de tous ceux qui s'acheminent à travers la vie en direction de la mort – élargissement que le poème de Billy Collins rend tangible, à partir d'une iconographie différente, dans son « Statues in the Park » de 2004. Cet effet de convergence entre les écrivains de Giacometti, Aragon, et un poète qui survient des décennies plus tard, tend à démontrer combien l'œuvre du sculpteur suisse a modifié profondément ce que les regardeurs attendent d'un monument. Un vocable très simple se répète dans le poème de Wilbur, « l'homme » (« this man », « the man »). Les vers de *l'ecce homo* d'Aragon entrent en consonance avec ceux de l'Américain, et redisent à leur tour « l'homme ». À la lueur des

¹ Richard Wilbur, « Giacometti », *Tiger's Eye*, New York, n°7, mars 1949, p. 61-63. Repris dans *Ceremony and Other Poems*, New York, Harcourt, Brace et Cie, 1950, p. 51. Traduction française dans *Le Beau qui change*, édition bilingue, trad. Alain Bosquet, Paris, La Différence, 2001, p. 22-27. Yves Bonnefoy indique le poème de Richard Wilbur dans la bibliographie de son *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre* (Flammarion, 1991). Thomas Augais dès lors le mentionne à son tour dans la bibliographie de sa thèse, « Trait pour trait » (*op. cit.*) mais n'en propose nulle analyse. On peut rapprocher l'idée d'un seul pas déplaçant des millions de pieds d'un poème de Roland Dubillard, « Statue en pied », où un seul pied sculpté contient toute la marche de l'humanité entière. Roland Dubillard, *Je Dirai que je suis tombé* suivi de *La Boîte à outils*, poésie, Gallimard, 2003, p. 301-302.

textes consacrés au sculpteur, un sens nouveau se dépose dans ce bref substantif. Il porte l'héritage de la titrologie de Giacometti. Lorsqu'Aragon écrit « l'homme », on peut y entendre aussi *L'Homme debout*, *L'homme qui marche*, *L'homme qui chavire* – en somme, *L'homme qui meurt*, c'est-à-dire *L'homme qui est*¹.

Le refrain entonné par Aragon, « *Ecce homo* » – voici l'homme – constitue un point d'intersection entre les textes consacrés à Giacometti. Si ce dernier peut être sculpteur d'une relève, c'est précisément parce qu'il entreprend de représenter l'homme dans sa plus simple humanité. En ce nœud névralgique, « les écrivains de Giacometti » situent le basculement instauré par ce dernier quant à la sculpture antérieure. Ainsi, dans un essai déterminant, « *La Recherche de l'absolu* » (1948), dont il emprunte le titre à Balzac pour faire du sculpteur une sorte de Frenhofer et de Balthazar Claës, Sartre déclare que les « contemporains d'élection » de Giacometti seraient « l'homme des Eyzies, l'homme d'Altamira ² ». Le sculpteur se situe au lieu des origines, là où il recommence la sculpture à « partir de zéro » :

tout est à faire, pour la première fois, l'idée vient à un homme de tailler un homme dans un bloc de pierre. Voilà le modèle : l'homme. Ni dictateur, ni général, ni athlète, il ne possède pas encore ces dignités et ces chamarrures qui séduiront les sculpteurs de l'avenir. Ce n'est qu'une longue silhouette indistincte qui marche à l'horizon³.

L'homme exagéré est arasé, réduit au plus strict minimum. Sartre ajoute encore :

depuis 3000 ans, on ne sculpte que des cadavres. Parfois on les nomme gisants et on les couche sur des tombes ; d'autres fois on les assied sur des chaises curules, on les juche sur des chevaux. Mais un mort sur un cheval mort, cela ne fait pas même la moitié d'un vivant. Il ment ce peuple des Musées, ce peuple rigide, aux yeux blancs. [...] Après trois mille ans, la tâche de Giacometti et des sculpteurs contemporains n'est pas d'enrichir les galeries avec des œuvres nouvelles, mais de prouver que la sculpture est possible⁴.

Et si soucieux soit-il de marquer ses distances quant au texte de Sartre, Ponge n'en fait pas moins chorus, et souligne lui aussi ce renouvellement formel qui tient à la tentative de capturer l'homme dans un texte intitulé *Joca Seria* :

Ah, depuis la sculpture grecque, que dis-je, depuis Laurens et Maillol, l'homme a bien fondu au bûcher!

C'est sans doute que depuis Nietzsche et Baudelaire la destruction des valeurs s'est accélérée.

Elles dégouttent autour de lui, ses valeurs, ses graisses ; pour alimenter son bûcher!

L'homme non seulement n'a plus rien; mais il n'est plus rien ; que ce JE⁵.

Ponge montre un Giacometti qui, tel Diogène, « cherche une conception de l'homme⁶ ». Les pages de *Joca Seria* par reprises et ratures, tentent de s'approcher au plus près de la formule exacte, tournent et retournent encore autour de cette quête. Ainsi est-ce le cas d'une phrase

¹ Telle est aussi dans *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, la conclusion d'Yves Bonnefoy devant *Lothar assis (III)* (bronze, 1965), l'ultime sculpture de Giacometti, *op. cit.*, p. 526.

² Jean-Paul Sartre, « *La Recherche de l'absolu* », *Les Temps moderne* n°28, janvier 1948, repris dans *Situations*, t. III « Lendemaîns de guerre », Gallimard, 1949, p. 289.

³ Jean-Paul Sartre, *Ibid.*, p. 289-290.

⁴ *Ibid.*, p. 292.

⁵ Francis Ponge, *Joca Seria*, *op. cit.*, p. 615.

⁶ *Ibidem*. Voir aussi p. 620.

Chapitre VIII

dont tous les éléments sont reliés les uns aux autres par des tirets, et qui forme alors, comme l'homme qu'elle décrit, un long fil mince et continu :

L'homme – et l'homme seul – réduit à un fil – dans le délabrement – la misère du monde – qui se cherche à partir de rien – sortant du néant, de l'ombre – pour qui le monde extérieur n'a plus ni haut ni bas – à qui apparaît son semblable – délabré, mince, nu, exténué, étriqué, allant sans raison dans la foule. L'individu réduit à un fil¹.

Cette réduction de l'individu participe à la fois de celle notée par Sartre et Wilbur (l'homme de Giacometti n'est « ni dictateur, ni général, ni athlète » ; il n'est « ni prince, ni Léviathan² », tout geste lui étant ôté, « pruned of every gesture³ ») et de celle notée par Aragon (l'homme réduit par le délabrement est nu et brûlé). Cet homme amoindri par la « misère du monde », on le rencontre encore chez Tahar Ben Jelloun, qui assis dans le métro, reconnaît une sculpture de Giacometti dans le visage accablé et gris d'un travailleur immigré arabe dont le regard est traversé d'une blessure⁴. Il conclut : « L'état d'émigré est un état de scission de la réalité provoquant des brutalités dans l'être profond. Giacometti a peut-être sculpté des êtres nés de cette brutalité⁵ ». Le miroir de finitude est réversible. Dès lors que l'homme quelconque et l'homme souffrant se reconnaissent dans ces sculptures, il est possible de distinguer des sculptures dans l'humanité ordinaire, parmi le commun des mortels :

Depuis, que je sois dans le métro ou dans le train, que je sois dans la médina de Fès ou de Marrakech, je suis à la recherche d'autres statues de Giacometti qui auraient investi des corps vivants, des mémoires brûlantes, des visages hallucinés⁶.

Wilbur nomme encore cet individu ordinaire, général, et donc voué à la douleur « This least of man, in whom we join », ce que le traducteur rend par « cet homme menu, que nous rejoignons », mais pour lequel on pourrait risquer un « moindre de l'homme ». Là où Wilbur dit « nous » cependant, Ponge préfère introduire le « je », comme la forme la plus étique, la plus exténuée d'humanité. Tour de force, il oblige son lecteur à remarquer la ressemblance entre la lettrine J et une sculpture de Giacometti, debout, fusant vers le haut, lestée d'un socle pesant :

L'Homme quelconque que je suis : voilà ce que Giacometti a l'aplomb de nous proposer en sculpture.

Il est le sculpteur du pronom personnel (de la première personne du singulier).

Le JE si définitif, si indifférent, qui ne peut mourir, qui servira toujours de pronom personnel à quiconque, ce je qui ne peut se contempler, cette apparition floue et mince en tête de la plupart de nos phrases, voilà ce que veut sculpter A. Giacometti, ce qu'il a la prétention de faire tenir debout sur son long pied (J). [...]

Reconnaissons-le d'abord. Giacometti a trouvé l'homme. Nous parlons de l'homme quelconque que *je suis*, que *je est*. Giacometti est le poète plastique du pronom personnel, de ce J.

¹ *Ibid.*, p. 614.

² Richard Wilbur, « Giacometti », *op. cit.*, p. 26 et p. 27.

³ *Ibid.*, p. 24 et 25.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *Giacometti, la rue d'un seul*, *op. cit.*, p. 23-32.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

« L'homme quelconque que je suis » : cette formule de Ponge pourrait rassembler la plupart des textes consacrés à Giacometti. Cet énoncé d'une grande justesse exprime un élan de relève similaire à celui que proclame l'*ecce homo* : la sculpture ne peut plus parler à l'homme de sa grandeur. L'homme réduit que sculpte Giacometti souffre dans sa chair. Le thème de la crucifixion, introduit par Aragon par le refrain « *ecce homo* » trouve alors un écho chez Ponge pour qui Giacometti représente : « L'homme sur son bûcher de contradictions, non plus même crucifié. Grillé¹ ». Et le poète de reprendre de manière cryptique dans *Joca Seria* :

L'histoire de la crucifixion. Le corps tend à descendre. Le martyr du poids. Le poids déchire le corps aux clous [...]

L'homme de Giacometti n'est pas le Christ, cloué sur la croix : sa damnation est d'une autre sorte : *il va*, par terre, il a de gros pieds².

La question de la torture traverse, comme un fil sanglant, la plupart des textes élaborés autour de Giacometti.

3. Les « nouvelles images de l'homme » : homme écorché, homme décharné

« *Ecce homo* » : la sculpture de Giacometti est le lieu de coalescence d'une nouvelle conception du monument, qui endosse la fonction de montrer l'homme à l'homme, non pas seulement en lui présentant une image de sa finitude, mais en creusant ses plaies au plus profond. En réponse à l'histoire, l'image de l'homme est mise au supplice. L'historien de l'art Maurice Fréchuret, en quelques mots, établit la synthèse de cette évolution de l'image de l'homme, avant tout portée par un nouveau traitement de la matière et par une nouvelle représentation de la chair :

[La] tendance qui s'affirme sitôt la guerre finie implique de reconnaître le trou qui s'est ouvert brutalement devant soi, de ne pas ignorer la faille qui altère l'homogénéité de la surface, de prendre en considération la fente qui affecte la réalité extérieure. Or il apparaît que c'est aussi avec la figure du trou, de l'éraillure, de la fente, de la déchirure que s'établit le vocabulaire formel de nombreux artistes de cette époque³.

Ce diagnostic de 1995 consone avec le projet élaboré par Peter Selz en 1959. Ce dernier, dans l'exposition du MoMa intitulée « *New Images of Man* », montre que l'art qui lui est contemporain a effectivement projet de se confronter à la « blessure éternelle de l'existence » – il reprend là les termes de Nietzsche dans *L'Origine de la tragédie*⁴. Il propose un portrait de l'artiste, non plus en Apollon mais en Marsyas écorché⁵, et il entreprend de sonder la sculpture de Giacometti à partir de ses meurtrissures et de ses plaies. Et tandis que Ponge affirme de son côté que dorénavant la sculpture « [prend] corps dans le monde de la

¹ Francis Ponge, « Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti », *Cahiers d'Art* n°26, Paris, 1951, repris dans *Le Grand recueil*, Paris, Gallimard, 1961, puis dans *L'Atelier contemporain* [1977], *Œuvres complètes*, t. II, p. 581.

² Francis Ponge, *Joca Seria*, *Ibid.*, p. 624. On trouve encore d'autres variations sur la crucifixion p. 637.

³ Maurice Fréchuret, *L'Envolée, l'enfouissement*, *op. cit.*, p. 110.

⁴ Peter Selz, *New Images of Man*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

balafre¹ », le texte de Selz fait entendre le chœur entonné par les écrivains autour de cette chair à vif. Sartre donne le la, au diapason d'une formule devenue fameuse : « Sculpter, pour lui, c'est dégraisser l'espace² ». La traduction anglaise confère à ces mots un surcroît de cruauté : « to sculpt, for him, is to take the fat off space³ ». Il semble que ce soit à cette ligne que Richard Wilbur répond, imaginant un devenir pour cette graisse sanglante qui a été décapée : « no nakedness so bare as flesh gone in inquiring of the bone » (« point de nudité si nue / Que la chair en quête d'os »). Bien des années après, en 1982, Jacques Abeille se joindra à son tour au cœur, en évoquant ce qu'il nomme « les statues qui maigrissent » : « leur chair était constituée de déchirements successifs⁴ ». Le lecteur y reconnaît immédiatement les œuvres de Giacometti.

Avec Giacometti, il se produit donc un basculement dans l'appréhension du corps et de la chair que, selon Sartre, le sculpteur rend enfin à leur pleine perception :

elles déconcertent, ces images ambiguës, tant elles heurtent les plus chères habitudes de nos yeux : il y a si longtemps que nous sommes les familiers de créatures lisses et muettes, faites pour nous guérir du mal d'avoir un corps ; ces génies domestiques ont surveillé les jeux de notre enfance, ils témoignent dans les jardins que le monde est sans risques, qu'il n'arrive rien à personne, et par le fait, il ne leur est rien arrivé que de mourir à leur naissance. Or à ces corps-ci, quelque chose est arrivé : sortent-ils d'un miroir concave, d'une fontaine de Jouvence ou d'un camp de déportés ?⁵

Durant des millénaires la sculpture a pris pour référent la chair lisse et intacte, une chair sans devenir, fixée dans une perfection abstraite. En niant la vulnérabilité, la flétrissure de la chair, cette sculpture a nié le corps. La préface à l'ouvrage *Écrire la sculpture* constitue comme une brève anthologie d'extraits qui, de Callistrate à Huysmans et Valéry, font apparaître clairement que, durant des siècles, sculpter ne consista à rien d'autre qu'à tenter de créer l'illusion de la chair souple, douce et tiède. Sculpter serait faire advenir un tendre incarnat⁶. À propos de cette prédominance de la chair, Claire Barbillon et Sophie Mouquin commentent : « les auteurs du XIX^e siècle et du XX^e siècle se montrent tout aussi sensibles à cette vie qui anime les œuvres sculptées⁷ ». C'est ce que Victor Stoichita nommera « l'effet Pygmalion », dont il propose la définition suivante : « *L'effet Pygmalion* naît dans un texte (*Les Métamorphoses* d'Ovide), en tant que modification (poétique) de l'os en chair, du blanc en rouge, du dur en mou⁸ ». Et cependant, les textes du monument y opposent une ferme

¹ Francis Ponge, « SCULPTURE » [1948], *Œuvres complètes* t. II, *op. cit.*, p. 583.

² Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 295.

³ Peter Selz, *New Images of Man*, *op. cit.*, p. 70

⁴ Jacques Abeille, *Les Jardins statuaires*, *op. cit.*, p. 142.

⁵ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 302-303.

⁶ Sur la question de la représentation de la chair, voir avant tout Aline Magnien, *La Nature et l'antique, La chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 196-333, et Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle*, *op. cit.*, p. 102-107. Voir aussi Martial Guédron, *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, Honoré Champion, 2003. Georges Didi-Huberman a consacré un livre entier à la question de la représentation peinte de chair et de l'incarnat, *La Peinture incarnée*, Les Éditions de Minuit, 1985. Il y montre notamment que l'incarnat n'est pas un coloris, mais un mouvement.

⁷ Claire Barbillon et Sophie Mouquin, *Écrire la sculpture*, *op. cit.*, p. 15.

⁸ Victor Stoichita, *L'Effet Pygmalion, Pour une anthropologie historique des simulacres*, *op. cit.*, p. 297.

résistance, et préfèrent affirmer le bronze, dans son irréductible matérialité. Quoiqu'en disent Sophie Mouquin et Claire Barbillon, « l'effet Pygmalion » est loin de persister à travers le XX^e siècle. Sous l'influence de Rodin d'abord, de Giacometti ensuite, se substitue à lui ce que l'on pourrait nommer avec Peter Selz l'« effet Marsyas ». Tel est bien l'enjeu du texte de Sartre : non pas la chair, mais son écorchure. « Au premier regard, nous croyons avoir affaire aux martyrs *décharnés* de Buchenwald¹ » : le verbe « décharner » – défaire la chair – que le philosophe emploie prend alors une importance capitale. Devant Giacometti qui sculpte non dans la chair, mais dans sa vulnérabilité et sa blessure, les écrivains se livrent à un travail de décharnement par l'écriture. Tout comme Sartre, ils découvrent « l'étonnante aventure de la chair² » qui se délite sous la torture de l'existence, sous l'accumulation de ce qui « arrive ». La sculpture se ferait donc l'équivalent du récit des péripéties du corps comme autant d'événements qu'elle érigerait en « aventures ». Sartre fait de ce mot la forme intensifiée de ce qui advient, de l'événement qui affecte et transforme. Il rend à l'« aventure » son sens archaïque de hasard et de péril : les femmes de Giacometti sont, dit-ils, « en danger sur cette terre ». L'« étonnante aventure de la chair » rend ainsi le corps à l'imprévisible.

Dans les textes travaillant à la relève, inspirés par Giacometti, le bronze, abandonne toute prétention à la prouesse ou à l'apothéose. La matière, loin de manifester sa compassion envers l'homme, lui assène avec le plus de violence possible l'âpre vérité de la finitude. La chair est vouée aux écorchures. La vulnérabilité s'accompagne de brutalité et de cruauté. Richard Wilbur enracine ainsi les premiers vers de son poème consacré à Giacometti dans l'agressivité de la matière. Celle ci doit *frapper* l'homme afin de le ramener à sa vulnérabilité inhérente, à sa propension à recevoir blessure :

Rock insults us, hard and so boldly browed	Le roc nous insulte, dur et le front si audacieux ;
Its scorn needs not to focus, and with fists	Son courroux n'a pas besoin de cible, et les poings
Which still unstriking strike:	Qui frappent sans bouger ³

Un autre poème américain confie alors la parole à la matière suppliciée. Contemporain de « La Statue » d'Aragon, ce poème constitue une autre page du « traité de la douleur » que forme la sculpture. Il s'agit d'une suite de six distiques de l'Américaine May Swenson, intitulée « The Tall Figures of Giacometti », datée du 24 août 1965, et dont la rédaction coïncide avec une grande exposition consacrée à l'artiste au MoMA de New York⁴. Le bronze a connu l'héroïsme, puis les larmes. Torturé, le voici maintenant voué non seulement aux cris, mais à la grimace.

¹ Jean-Paul Sartre écrit, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 303, nous soulignons.

² *Ibidem*.

³ Richard Wilbur, « Giacometti », *op. cit.*, p. 22-27.

⁴ C'est à l'occasion de cette exposition que l'artiste fit son unique voyage aux Etats-Unis. Les archives du MoMa de New York permettent d'établir quelles étaient les œuvres montrées, et que May Swenson put admirer : https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3483/releases/MOMA_1965_0059_58.pdf?2010, consulté le 12 juin 2015.

Chapitre VIII

Le corpus de poèmes et d'essais dédiés à Giacometti a été remarquablement exploré¹. Dans ce champ profondément labouré, le poème de Swenson semble être pourtant passé relativement inaperçu². Swenson – celle-là même qui s'était ingéniée à changer la Statue de la Liberté en asperge³, peut être considérée comme une héritière, parfois réticente, d'Elizabeth Bishop. Elle est en revanche très éloignée des Français ayant entrepris d'écrire sur Giacometti, et n'entretint aucun lien avec les poètes de *L'Éphémère*, gravitant autour d'André Maeght. La menace qui exsude du poème « The Tall Figures of Giacometti » enchevêtre toutefois ce texte à la trame déjà complexe des textes écrits en français sur le sculpteur, et en particulier à ceux qui furent traduits en anglais à l'occasion des différentes expositions américaines consacrées à Giacometti. Sartre, et dans une moindre mesure, Leiris, ont formé des filtres à la réception du sculpteur outre Atlantique⁴. Là où les auteurs français regardent de loin la sculpture de Giacometti ou essaient des « approche[s]⁵ », May Swenson quant à elle tend l'oreille. Elle n'énumère pas en géologue, à la manière de Sartre, l'« orographie lunaire » de la matière vue de près, révélant ses « cratères », ses « galeries », ses « gerçures », ses « herbes noires et rêches », ses « luisances graisseuses⁶ ». Elle ne braque pas une loupe, à la manière de Dupin, sur la chair « criblée, lacérée, retournée comme un champ et semée de bubons⁷ ». À la place, elle se met à l'écoute de « l'insurrection de la matière même⁸ ». Si Paul Celan ébruite l'œuvre de Giacometti sous la forme d'un sifflement⁹, ici, pour la première fois « les bronzes parlent¹⁰ » et entonnent un chœur fiévreux. Face à Giacometti, Swenson est la seule à emprunter la voie traditionnelle de l'*ekphrasis* consistant à confier la parole à l'objet, afin qu'il se décrive lui-même. Rappelons par exemple le sonnet de Marguerite Yourcenar où

¹ Voir *supra* la bibliographie esquissée dans notre introduction.

² L'existence de ce poème est seulement mentionnée d'un mot dans Peter Sharrat, « Ut sculptura poesis », introduction à *From Rodin to Giacometti*, *op. cit.*, p. 2.

³ Voir *supra*, chapitre V.

⁴ Les personnages de Giacometti sont ainsi assimilés à ceux de *Huis clos* dans le catalogue de l'exposition de 1959 *New Images of Man*, *op. cit.*, p. 73. Michael Brenson souligne que *L'Homme qui marche* (1962) illustre la couverture de *The Irrational Man : a Study in Existential Philosophy* de William Barrett, ouvrage américain sur l'existentialisme qui connut un immense succès. (« La Réception critique de Giacometti aux Etats-Unis, 1934-1965 », article cité, p. 326). Le catalogue de l'exposition de 19 janvier-14 février 1948 à la galerie de Pierre Matisse – exposition qui fut pour le public américain un véritable choc – s'ouvrait sur l'essai de Sartre « La Recherche de l'absolu » traduit par Lionel Abel (« The Search for the Absolute »). En 1955, paraît le second essai de Sartre, « Giacometti in Search of Space », trad. Lionel Abel, *Artnews*, septembre 1955. Signalons aussi la traduction par Douglas Cooper d'un essai de Michel Leiris, « Contemporary Sculptors VIII : Thoughts around Alberto Giacometti », paru dans *Horizon*, vol. 19, n° 114, 1949, p. 411-417. C'était là le premier état de « Pierres pour un Alberto Giacometti », destiné à paraître dans le catalogue de l'exposition Giacometti de la Fondation Maeght de juin-juillet 1951, repris dans *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Caen et Paris, L'Échoppe, 1991.

⁵ Selon le titre de Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, textes pour une approche*, *op. cit.*

⁶ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 297.

⁷ Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, textes pour une approche*, *op. cit.*, p. 28.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Paul Celan, « Les Dames de Venise » [1968], *Die Gedichter aus dem Nachlass*, éd. Bertrand Badiou ; Jean-Claude Ramdach et Barbara Wideman, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1997, p. 244. Pour une traduction française, voir celle de Michèle Finck dans *Giacometti et les poètes*, *op. cit.*, p. 23-24.

¹⁰ Pour reprendre le titre de Francis Ponge, « Un bronze parle », consacré à Germaine Richier (*op. cit.*, p. 601)

Chapitre VIII

s'exprime une petite idole de bronze, adolescent à l'androgynie fascinante, et qui « sor[t] de la nuit et du sol qui corrode » afin de proclamer la fragilité du bronze :

Mon père, [...]
Fit fondre mon image en ce fragile airain.

À peine moins mortel que la chair jeune et chaude,
Mon beau bronze a souffert dans l'humide terrain ;¹

May Swenson s'engage à son tour sur ce chemin. Cependant, en digne émule d'Elizabeth Bishop, le poète américain infléchit cette tradition de l'*ekphrasis*, cette fois dans le sens d'une cruauté et d'une inquiétante étrangeté. Le poème est galvanisé par l'énergie initiale d'un « we » féroce. La dimension chorale de ces distiques évoque irrésistiblement les groupes réunis par Giacometti sur un même socle ou une même terrasse. D'emblée, se présentent à l'esprit les *Quatre femmes sur socle* (1950, Fondation Maeght à Saint-Paul), et les compositions plurielles destinées à devenir des monuments. Une sorte de *doxa* associe le poème de Swenson à *La Place* de 1948 (*City-Square*)², mais ce sont plutôt les figures frontales, prêtes à alpaguer leur regardeur dans *La Clairière* (1950) ou *La Forêt* (1950), qui s'imposent. *La Forêt* (fig.46), par l'entremise d'un dialogue poétique dont Aragon et Swenson ne pouvaient avoir conscience, propose alors comme une lointaine réponse au *Bethléem* de Mathias Braun à Kuks.

The Tall Figures of Giacometti

We move by means of our mud bumps.
We bubble as do the dead but more slowly.

The products of excruciating purges
we are squeezed out thin hard and dry.

If we exude a stench it is petrified sainthood.
Our feet are large crude fused together

solid like anvils. Ugly as truth is ugly
we are meant to stand upright a long time

and shudder without motion
under the scintillating pins of light

that dart between our bodies
of pimpled mud and your eyes.

Les Hautes Figures de Giacometti

Nous bougeons au moyen de nos bosses boueuses.
Comme le font les morts, nous bouillonnons, mais plus lentement.

Produits du supplice des purges
on nous a pressurées mince, dur et sec.

Si nous exhalons quelque puanteur, c'est sainteté pétrifiée.
Nous avons de grands pieds grossiers, fondus, amalgamés

massifs comme des enclumes. Laides comme la vérité est laide
on nous a destinées à longtemps nous tenir droites

et à frissonner sans bouger
sous les épingles scintillantes de lumière

décochées entre nos corps
de boue pustuleuse et vos yeux³.

Ces figures, sans être tout à fait des cadavres, parlent depuis l'autre rive du trépas, dans un cousinage indéfini avec la mort qui ne laisse pas de perturber. Les incantations de ces vers

¹ Marguerite Yourcenar, « L'Idolino » [1924], *Les Charités d'Alcippe*, op. cit., p. 62.

² Ainsi le fait par exemple, sans donner d'explication, R. Bruce Elder dans *Harmony and Dissent : Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Waterloo, Wilfried Laurier University Press, 2008, p. XXVII.

³ May Swenson, « The Tall Figures of Giacometti » [1965], *Half Sun Half Sleep* [1967], dans *Collected Poems*, op. cit., p. 274. Traduction française : C.G. Pré-publication dans *The Nation*, n° 203, 12 septembre 1966, p. 224. La date du 24 août 1965 est donnée par R. Rozanne Knudson, *May Swenson : A Poet's Life in Photos*, préface de Richard Wilbur, Utah State University Press, 1996, p. 164.

sardoniques, appuyées sur une base de tétramètres iambiques, transforment en danse macabre les allers et venues des malheureux passants. Giacometti dans un texte connu sous le titre de « Seconde lettre à Pierre Matisse » (1950), déclarait à propos des *Quatre figurines sur base* : « C'est un peu les diables qui sortent de la boîte¹ ». De même, Swenson fait entendre des voix sorcières surgissant de bouches tordues en rictus diaboliques.

Le travail de sorcellerie, qui consiste à adorer le mal au lieu du bien, et ici à affirmer le laid au lieu du beau, se concentre dans l'affirmation provocante « ugly as truth is ugly », qui lance une attaque directe contre la clause de l'« Ode sur une urne grecque » de Keats (1819) : « Le beau est le vrai, le vrai est le beau » – c'est tout / Ce que tu sais sur terre et que tu dois savoir » (« Beauty is truth, truth beauty, — that is all / Ye know on earth, and all ye need to know² »). La triade platonicienne unissant le bien, le beau et le vrai se trouve soudain cruellement déstabilisée. Swenson se livre à un travail d'offensive, lançant les six distiques de son poème contre le seul distique de Keats, et se servant de chaque mot pour le frapper d'estoc. À la réversibilité heureuse de la formule de Keats, formant un miroir gracieux, et constituant pour l'homme un viatique réconfortant, Swenson oppose un cercle tautologique, dont il n'est pas d'issue possible. Avec une jubilation mauvaise, elle assène la vérité dans sa laideur la plus massive, comme une « enclume ».

Cette vérité concerne l'abjection de la chair, révélée dans toute sa crudité, et vouée au bubon ou à la pustule (« pimple »), et enfin à la puanteur infecte (« stench ») du cadavre. Ces mots frappent le lecteur de leur crudité abrupte, ouvrant en lui des blessures qui le rappelle à sa vulnérabilité. Ils heurtent le vers de toute la force de leurs monosyllabes violemment accentués. La putréfaction est alors comme transposée dans la matière sonore, bouleversée et agitée par la fermentation de certains phonèmes, telle la répétition des consonnes [m] et [d], (We **move** by **means** of our **mud** **bumps**/ We bubble as **do** the **dead** »), ou le retour de la voyelle [ʌ] (« mud », « bumps », « bubble »). Le substantif « mud » (la boue), qui se retrouve ensuite au dernier vers « **pimpled mud** », se trouve ainsi disséminé, non pas sous l'aspect d'une glaise élémentaire dans laquelle l'homme aurait été formé, mais à la manière du résidu déliquescant qui apparaissait aussi dans le poème d'Aragon : « [L'homme] traîne les haillons de son corps dans la boue ». Le vocable « bump », qui indique « la bosse », le « cahot », le « coup » reçu, mène alors la sarabande phonétique. La rencontre des consonnes, notamment dans les séquences « mud bump » [m-d/b-m-p] et pimpled mud (p-m-p-d/m-d) produit en effet des secousses, et forment de nouvelles onomatopées imitant des chocs sourds ou des bulles qui éclatent. Des suites d'adverbes ou d'adjectifs, juxtaposés sans ponctuation, et introduits dans des vers entièrement monosyllabiques, accentuent encore ces cahots (« we are squeezed out thin hard and dry », « our feet are large crude fused »). Swenson multiplie les accents, dans un jeu de percussion frénétique. Ce chœur de la chair décharnée, en

¹ Alberto Giacometti, « Seconde Lettre à Pierre Matisse », *Écrits*, Paris, Hermann, 1990, p. 52.

² John Keats, « Ode on a Grecian Urn » [1819], [« Ode sur une urne grecque », trad. Robert Ellrodt], *Anthologie bilingue de la poésie anglaise, op. cit.*, p. 838-839.

décomposition, accentue la violence des descriptions que l'on rencontre chez les écrivains français lorsqu'ils entreprennent de montrer la matière où se forment et se déforment les sculptures de Giacometti.

Là où Dupin faisait du rapport entre le regardeur et la matière en insurrection une « lutte rituelle », et une « danse maîtrisée¹ », cette relation est envisagée par Swenson comme un double supplice. Ces « Hautes Figures » ressemblent aux minuscules figurines des années d'avant-guerre, et s'assimilent à des statuettes vaudou percées d'aiguilles qui, dans leur souffrance, prennent un malin plaisir à torturer par vengeance leur regardeur : Swenson ne se contente pas de décrire quelques sculptures précises mais offre ici un condensé de l'ensemble de l'œuvre de Giacometti. C'est dans la souffrance atroce de « purges » (au sens médical et sordide desquelles il faut encore ajouter une triste acception historique) que les figures sont créées. En retour, elles attaquent leur regardeur par leur puanteur, leur laideur et surtout, par les épingles qu'elles décochent dans leurs yeux. Le premier mot accentué du poème, le verbe « to move » introduit un mouvement, contrarié sur le champ de l'intérieur, et qui n'aboutit qu'à un paradoxal « frisson immobile » (« shudder without motion »). Ce mouvement essentiel ne trouve finalement à se déployer que dans le jet agressif visant l'œil du regardeur. Les *Objets désagréables à jeter* et *La Pointe à l'œil* de Giacometti (datant tous de 1931) semblent ici contaminer les grandes figures debout². Les premiers (fig. 43 et 44), « anti sculptures » et « pures manifestations d'agressivité sans nuance³ », ne sont formés que de pointes de bois destinées à blesser. La seconde (fig.45) constitue un dispositif de crevaisson du globe oculaire⁴. Thierry Dufrêne propose d'y voir une application de la maxime gravée sur les cadrans solaires : *omnia vulnerant, ultima necat* – toutes blessent, la dernière tue⁵. Le poème de Swenson donne voix à la dimension « désagréable » et blessante des *Objets à jeter* en forçant chacun à entendre ce qu'il préférerait ignorer, la bulle du corps qui se décompose, l'odeur du cadavre.

Les *Hautes Figures* décharnées, dans la lucidité intransigeante que leur attribue May Swenson, ne consentent pas à accorder de compassion ou d'apaisement. Elles refusent implacablement à « fonder un nouvel espoir⁶ ». La boue bubonneuse et grimaçante des *Hautes Figures* n'est que d'enfouissement. L'envolée qui œuvre notamment dans les *Miracles* de Marino Marini ne s'y amorce nullement. Le face-à-face agressif avec la finitude institué par Swenson est nécessaire mais ne saurait suffire. À en croire Yves Bonnefoy, en effet :

¹ Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, textes pour une approche*, op. cit., p. 28.

² À cet égard, « The Tall Figures of Giacometti » peut être rapproché des « Dames de Venise » de Paul Celan, qui « pro- / je[tte] » l'œuvre de Giacometti sous la forme d'une « sifflante / massue » (« die los- / schwirrende Keule »). Michèle Finck suggère que cette « massue » pourrait constituer *L'Objet désagréable à jeter*. Voir *Giacometti et les poètes*, op. cit., p. 30, note 45.

³ Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, textes pour une approche*, op. cit., p. 45.

⁴ Pour le transpercement, voir encore Alberto Giacometti, *Homme et femme*, 1928-1929, bronze, collection Henriette Gomès, Paris.

⁵ Thierry Dufrêne, *Giacometti, les dimensions de la réalité*, op. cit., p. 137.

⁶ Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, op. cit., p. 250.

Chapitre VIII

Ce que Giacometti a voulu, c'est, d'un mot, assumer la finitude essentielle, c'est faire de ce qui peut susciter désarroi et même « terreur » l'occasion d'un ressaisissement qui fondera aussi bien la vision de l'artiste que le comportement de l'être moral¹.

Quelques lignes de Jean Genet renseignent alors sur la manière dont la sculpture de Giacometti pourrait accorder ce don du ressaisissement :

Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde. [...] L'art de Giacometti me semble vouloir découvrir cette blessure secrète de tout être et même de toute chose, afin qu'elle les illumine².

Peut-être faut-il entendre de manière littérale, du moins provisoirement, cette citation, et se mettre en quête de la lumière qui filtre à travers la blessure de la chair vulnérable de ces nouvelles images de l'homme.

4. La blessure lumineuse et le héros léger

La « Recherche de l'absolu » de Sartre déjà esquissait quelques pas en cette direction – et sans doute ne faut-il pas s'étonner de cette proximité, dans la mesure où ce fut Sartre qui aménagea la rencontre entre Genet et Giacometti³ :

Au premier regard, nous croyons avoir affaire aux martyrs décharnés de Buchenwald. Mais l'instant d'après nous avons changé d'avis : ces natures fines et déliées montent au ciel, nous surprenons tout un envol d'Ascensions, d'Assomptions ; elles dansent, ce *sont* des danses, elles sont faites de la même matière raréfiée que ces corps glorieux qu'on nous promet. Et quand nous en sommes encore à contempler cet élan mystique, voici que ces corps émaciés s'épanouissent, nous n'avons plus sous les yeux que des fleurs terrestres⁴.

On a beaucoup reproché à Sartre d'avoir gardé le silence sur la solution finale dans ses *Réflexions sur la question juive* (1946). Il manifeste pourtant ici, très fugacement il est vrai, la conscience que « l'image de l'homme est inséparable désormais d'une chambre à gaz⁵ » pour reprendre la formule même de celui qui polémique avec lui, Georges Bataille. C'est à travers

¹ Yves Bonnefoy, *Alberti Giacometti, biographie d'une œuvre, op. cit.*, p. 300.

² Jean Genet, *Atelier d'Alberto Giacometti, op. cit.*, p. 42. Tahar Ben Jelloun choisit une fois de plus de s'inscrire dans le sillage de Genet. Il évoque la manière dont les statues de Giacometti donnent visage aux solitudes : « C'est qu'elles [les solitudes] proviennent toutes d'un même abîme, une blessure singulière, absolue, totale et sans la moindre compromission. Cela, c'est la beauté. ». Tahar Ben Jelloun, *Giacometti, la rue d'un seul, op. cit.*, p. 17.

³ Rappelons que Sartre est l'auteur de l'énorme monographie sur *Saint Genet, comédien et martyr* (1952).

⁴ Jean-Paul Sartre, « La recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 302-303.

⁵ Bataille écrit : « comme les pyramides ou l'Acropole, Auschwitz est le fait, est le signe de l'homme. L'image de l'homme est inséparable désormais d'une chambre à gaz ». Georges Bataille, « Sartre », *Œuvres complètes IX*, Gallimard, 1988, p. 226-228. Pour le contexte du débat entre Bataille et Sartre, voir Enzo Traverso, *L'Histoire déchirée : essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Le Cerf, p. 214-215. Lucie Taïeb dans *Territoires de mémoire (op. cit., p. 313)* analyse comment Auschwitz en vient à être constitué comme un « universel » par la littérature. *Joca Seria* de Ponge y participe. Le texte élabore à partir de la sculpture de Giacometti une image renouvelée de l'homme surgie de l'Holocauste : « 1° La *Société* est *chaos-ruche* : camp de concentration, four crématoire, chambre à gaz, *prison* et *charnier*. / 2° L'individu (l'homme) est *chaos-minceur* extrême (Giacometti) » (*Joca Seria, op. cit.*, p. 616).

Auschwitz que doit maintenant être proféré le cri « voici l'homme ». Chacun des trois états de la sculpture, successivement évoqués dans ces lignes, est séparé du précédent par un écart immense. Un saut imprévisible est franchi quand le martyr du camp de concentration se métamorphose en élan mystique. Du plus terrible malheur du corps fuse ainsi paradoxalement une résurrection. Ascensions et Assomptions introduisent un lexique religieux passablement inattendu, qui est alors biffé dans une ultime métamorphose, celle de l'« épanouisse[ment] », changeant le corps en fleur, et le ramenant sur la terre, dans l'immanence profane. L'envol et la danse sont ici synonymes. Il ne s'agit pas d'ajouter le mouvement, sous forme d'un geste, à un corps immobile, mais de faire de l'essence du corps un mouvement pur, une montée, l'élévation de ce qui s'allège. De ces trois transformations, il faut retenir que l'essor et la grâce de la chair, ne se nourrissent pas d'une négation de la vulnérabilité, tout au contraire : le corps en gloire est désormais un corps qui a été mutilé. C'est la blessure irréparable qui forme la source de l'envol, de la beauté et de la légèreté. Genet notait quant à lui que la rue transformée en statue debout de Giacometti « monte jusqu'au ciel¹ ». Le vocabulaire mystique n'est à prendre au sens littéral ni chez Sartre ni chez Genet², et cependant, il contient une invitation : prenons le risque de rapprocher blessure lumineuse et Ascension de la métamorphose des plaies christiques que l'on observe dans la peinture religieuse, et dont le retable d'Issenheim de Matthias Grünewald offre l'un des exemples les plus saisissants (1515). La chair de douleur, nécrosée, piquetée d'épines du Christ crucifié sur les panneaux extérieurs, laisse soudain place, dans un basculement imprévu au panneau intérieur de la Résurrection. Le Christ monte au ciel, la lumière rayonne à travers les plaies des mains et des pieds percés.

Ces quelques lignes de Sartre jouent de l'« envolée » et de l'« enfouissement », selon l'alternative dégagée par Maurice Fréchuret : la chute de la chair ravagée contient aussi un signe ascendant. Fréchuret fait de René Char son guide en enfouissement, partout où le réel est cerné d'un « *trait de terre*³ ». L'historien de l'art commente alors un passage frappant du recueil *Fureur et mystère* : « Terre mouvante, horrible, exquise et condition humaine hétérogène se saisissent et se qualifient mutuellement. La poésie se tire de la somme exaltée de leur moire⁴ ». Fréchuret y voit là le chemin par lequel s'approcher de l'art d'après la Seconde Guerre mondiale : chercher la moire, contenue dans la boue, qui la fait briller et lui donne son éclat⁵. Or c'est précisément René Char qui révèle la lumière illuminant les blessures taillées par Giacometti dans la chair de ses statues et de leurs regardeurs. À la boue

¹ Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 55.

² À cet égard, Thomas Augais rappelle ce que c'est que « Dieu » pour Genet : « un trou avec n'importe quoi autour », *Notre-Dame-des-Fleurs* [1942], Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 184. Augais suggère alors de se départir de tout sentimentalisme et de considérer la « blessure secrète » évoquée par Genet dans son rapport à l'origine, « *Trait pour trait* », *op. cit.*, p. 535.

³ Maurice Fréchuret retient cette formule du poème majeur de René Char, « Jeanne qu'on brûla verte », *Œuvres complètes*, éd. Jean Roudaut, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 666, cité dans *L'Envolée, l'enfouissement*, *op. cit.*, p. 74.

⁴ René Char, « Partage formel » XXVII, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 162, cité dans *Ibid.*, p. 75.

⁵ Maurice Fréchuret, *Ibidem*.

bubonneuse décrite par May Swenson, au « trait de terre » grimaçant, s'oppose la moire d'un poème en prose de Char, simplement intitulé « Alberto Giacometti » (1954).

Le catalogue de l'exposition « New Images of Man » réserve alors une surprise quant à ce texte. Pour appréhender la sculpture de Giacometti, le conservateur du MoMa Peter Selz juxtapose à Sartre (sous la forme d'extraits très brefs de « La Recherche de l'absolu »), et à Richard Wilbur (dont des fragments assez substantiels consonnent avec Sartre), le poème en prose de René Char, cité en entier et en anglais, et proposé sans nulle explication, tel un commentaire s'imposant d'évidence face aux œuvres du sculpteur¹. Peter Selz accomplit une manière de grand écart, et c'est lui-même qui illumine la blessure, par l'entremise de ce poème où la nuit blessée se change en aurore. La devise que s'était donné Peter Selz, tirée d'Albert Camus, « Only the cry of anguish can bring us to life² » pend ici effet. De l'angoisse jaillit la vie.

Pour lire « Alberto Giacometti », adjoignons-lui un autre poème en prose de René Char, « Rodin » (1975). Ensemble, ces deux textes portent à son plus haut le mouvement de relève qui anime le monument : faire de la présentation du désastre de finitude, auquel l'homme est voué, le point de départ nécessaire du déploiement d'une lumière ou d'un miracle, offerts dans un don inattendu, par la sculpture à ses regardeurs. « Alberto Giacometti » et « Rodin » retrouvent alors l'héroïsme, mais sous une forme rectifiée : ils présentent des héros légers. Ces poèmes, qui forment des contre-points l'un à l'autre, sont soudés par la figure des marcheurs. La marche, traversée de la souffrance, y est érigée une fois de plus en figure du destin humain, mais dorénavant, elle suscite l'émerveillement. Ici, René Char se tient au plus près de la conception de la marche par Giacometti. Le sculpteur a rapporté : « J'avais un modèle. Dans l'atelier, j'allais et je venais devant cette femme. Elle était debout, immobile. Je lui disais : regarde comme on peut bien marcher sur deux jambes. N'est-ce pas merveilleux ? Un équilibre parfait³ ». Yves Bonnefoy commentant minutieusement cet épisode met alors en lumière combien la merveille a pu émailler le rapport du sculpteur au réel. « Oh merveille⁴ », tel est le cri du sculpteur devant le monde. « Je cherche en tâtonnant à attraper dans le vide le fil blanc invisible du merveilleux qui vibre et duquel s'échappent les faits et les rêves avec le bruit d'un ruisseau sur de petits cailloux précieux et vivants⁵ » écrivait-il déjà durant sa jeunesse. Les deux poèmes de Char dévident

¹ Peter Selz, *New Images of Man*, *op. cit.*, p. 74-75, sans mention de traducteur. Notons que Richard Wilbur a lui-même traduit plusieurs poèmes de René Char, dont « Les Transparents » en 1956.

² Albert Camus, *The Rebel*, New York, Alfred A. Knops, 1954, p. 46, cité dans Peter Selz, *New Images of Man*, *op. cit.*, p. 12.

³ Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 264, repris p. 325.

⁴ Alberto Giacometti, texte manuscrit [1965] sur la page 128 de Françoise Sagan, *La Chamade*, Paris, René Julliard, 1965, reproduit dans Alberto Giacometti, *Écrits, articles, notes et entretiens*, nouvelle édition revue et augmentée, Hermann, 2007, p. 600-601. Cette note, datant d'octobre 1965, n'est en rien un commentaire du texte de Sagan. Giacometti griffonnait dans les espaces blancs de tout morceau de papier tombant entre ses mains.

⁵ Alberto Giacometti, « Charbon d'herbe », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n°5, 15 mai 1933, p. 15. Repris dans *Écrits, articles, notes et entretiens*, *op. cit.*, p. 33.

ce même « fil blanc invisible du merveilleux » afin de tisser l'éclat d'une « moire ». L'aventure étonnante de la marche, suscitant la surprise ravie et la joie, se substitue à « l'aventure étonnante de la chair » que contait Sartre.

Associer les deux poèmes « Rodin » et « Alberto Giacometti » paraît alors d'autant plus nécessaire que les marcheurs du premier sculpteur constituent les « prototypes¹ » des hommes qui marchent du second. C'est ici, dans l'espace de ces poèmes – dont la beauté semble garder des secrets que le commentateur doit se garder de percer – que les statues destinées à la ville, les monuments donc, tout en énonçant leur terrible *ecce homo*, libèrent leur don paradoxal : la légèreté. Ici, sculpture et poésie échangent leurs substances réciproques.

René Char fait l'espace d'un instant sortir la statue de la cité : voici un couple de Giacometti propulsés sur un sentier champêtre menant à une ferme, dans la lumière de l'aube qui renouvelle la terre. Voici, non pas le *Saint Jean-Baptiste*, ni le puissant acéphale, qui selon Rilke, forme « comme un mot nouveau pour dire “marcher” dans le vocabulaire de votre sensibilité² », mais les *Bourgeois de Calais* (fig.47). Ils sont à la fois projetés sur les routes partant vers la mer (la Manche bordant Calais et où les attendent leurs bourreaux anglais), et montrés dans le jardin du musée Rodin, dont Patrick Née a pu prouver qu'il constitue pour Char un lieu où se joue la destinée³.

Rodin

Ces marcheurs, je les ai accompagnés longtemps. Ils me précédaient ou louvoyaient, balbutiants et cahotants, à la faveur d'un tourbillon qui les maintenait toujours en vue. Ils étaient peu pressés d'arriver au port et à la mer, de se livrer au caprice exorbitant de l'ennemi. Aujourd'hui, la lyre à six cordes du désespoir que ces hommes formaient, s'est mise à chanter dans le jardin empli de brouillard. Il n'est pas impossible qu'Eustache le dévoué, le chimérique, ait entrevu sa vraie destination qui ne se comptait pas en instants de terreur, mais en souffle lointain dedans un corps constant⁴.

Le monument des *Bourgeois de Calais* de Rodin (inauguré en 1895, chapitre II, fig.11) présente les six hommes qui choisirent de se sacrifier en se livrant aux Anglais afin que ceux-ci épargnent leur cité. Eustache de Saint-Pierre, que Char nomme ici en toutes lettres, se trouve à leur tête. Rilke, qui a consacré à ce monument des pages admirables, évoque Eustache par les mots suivants : Rodin « créa le vieil homme dont les articulations sont relâchées ; et il lui donna le pas lourd et traînant, la démarche usée du vieillard et une expression de fatigue qui se déverse sur tout son visage et jusque dans sa barbe⁵ ». Char condense dans son poème en prose l'essai de Rilke, qu'il a longtemps médité⁶. Ainsi le « brouillard », indissociable du malheur, nimbe néanmoins le monument d'une nouvelle

¹ Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, op. cit., p. 335.

² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, op. cit., p. 898.

³ Patrick Née, *René Char, une poétique du retour*, Paris, Hermann, 2007, p. 65-66.

⁴ René Char, « Rodin » [1975], *Aromates chasseurs, Œuvres complètes*, op. cit., p. 522.

⁵ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, op. cit., p. 884.

⁶ Jean-Claude Matthieu, « Pages d'ascendants pour l'an 1964 », dans Didier Alexandre, Michel Collot, Jean-Claude Matthieu et al. (dir) *René Char en son siècle*, Paris Classiques Garnier, 2009, p. 34.

légèreté qui porte peut-être le souvenir de la « participation de l'air » à la sculpture, sous la forme d'un « corps conducteur¹ », imaginée par Rilke.

Le poème de Char recèle alors une merveille, la transformation du groupe de bronze en « lyre à six cordes », *via* une métaphore envoûtante s'adressant à la fois à la vue et à l'ouïe du spectateur. Le « chant » salvateur forme un trésor radieux serti au milieu du poème. La poussée verticale de chacun des six bourgeois de bronze fait entendre sa note plus ou moins grave ou aigüe, sa vibration propre, sa modulation sur le chant commun. C'est bien d'une métamorphose complète dont il s'agit : le désespoir devient pure musique – non pas « chant désespéré² » propageant l'accablement du malheur (une destinée d'« instants de terreur »), mais « chant » qui ne jaillit du désespoir que pour mieux le supplanter. La finitude, parce qu'elle est pleinement assumée, peut enfin être dépassée. Se révèle alors la « vraie destination » de l'homme, par opposition au destin funèbre : le « souffle lointain dedans un corps constant », formule belle de son mystère, difficile à comprendre, mais qui enfouit dans le corps, comme une promesse, la vie revenue à son principe premier. Cet espoir s'appuie sur la cadence apaisante des deux alexandrins blancs qui résolvent le texte³. Le souffle – presque encore du silence – s'apprête à se développer de nouveau. Il est élan et poussée en avant, comme une figure intérieure de la marche. Il sera parole et chant : « Devant la sculpture des *Bourgeois de Calais*, une mélodie vous attend⁴ », écrit Char dans un autre poème datant de 1972. Le « Rodin » de Char, chant de la lyre et souffle dans le brouillard, propage la vibration d'un vers de Rilke et fait de la musique, l'haleine et la respiration des statues » (« Musik, Atem der Statuen⁵ »). Et s'il est impossible de lire le poème de Char sans y entendre le souvenir de Rilke, un autre écho, peut-être fortuit, résonne, qui ramène de nouveau à Giacometti, face auquel Francis Ponge avait lui aussi constaté la transformation de la sculpture en lyre

Côté allègre du squelette.

Corde tendue de la lyre.
Cordes tendues.
Lances verticales, barreaux verticaux des grilles (instruments de musique).
Serrées, tendues (vibrent, rendent un son).
Le métal⁶.

Dans un raccourci fulgurant le « métal » – le vocable conclusif exulte – déploie simultanément tous ses possibles : squelette, armes de jet, cages ou prisons, et, par dessus tout cordes tendue de la lyre. Toute l'agressivité, la souffrance et la terreur dont la statue

¹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 886.

² Selon le vers célèbre d'Alfred de Musset dans « La Nuit de mai » (1835) : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux »

³ Les derniers mots pourraient se disposer ainsi : « « Qui ne se comptait pas / en instants de terreur (33/33) // Mais en souffle lointain / dedans un corps constant (33/42).

⁴ René Char, « Sans grand peine » [1972], *Recherche de la base au sommet*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 669.

⁵ Rainer Maria Rilke, « An die Musik » [1918]. Traduction française : « À la musique », *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 1025.

⁶ Francis Ponge, *Joca seria*, *op. cit.*, p. 628.

squelettique est le support se transforment soudain en musique, grâce à un basculement rédempteur.

Dans les poèmes de René Char, si les marcheurs de Rodin s'acheminent au désastre, ceux de Giacometti sont issus d'un fléau. Dans le premier cas, le danger est imminent, dans le second, il est déjà bel et bien « arrivé quelque chose à ces corps », pour reprendre une nouvelle fois la formule de Sartre. Le poème « Alberto Giacometti » parvient à répandre la paix en celui qui le lit, alors même que Char compare les corps sculptés par Giacometti à des « décombres ayant beaucoup souffert ». Les statues sont devenues des paysages ravagés par la guerre.

Alberto Giacometti

Du linge étendu, linge de corps et linge de maison, retenu par les pinces, pendait d'une corde. Son insouciant propriétaire lui laissait volontiers passer la nuit dehors. Une fine rosée blanche s'étalait sur les pierres et sur les herbes. Malgré la promesse de chaleur, la campagne n'osait pas encore babiller. La beauté du matin, parmi les cultures désertes, était totale, car les paysans n'avaient pas ouvert leur porte à large serrure et à grosse clé, pour éveiller seaux et outils. La basse-cour réclamait. Un couple de Giacometti, abandonnant le sentier proche, parut sur l'aire. Nus ou non. Effilés et transparents, comme les vitraux des églises brûlées, gracieux, tels des décombres ayant beaucoup souffert en perdant leur poids et leur sang anciens. Cependant hautains de décision, à la manière de ceux qui se sont engagés sans trembler sous la lumière irréductible des sous-bois et des désastres. Ces passionnés de laurier-rose s'arrêtèrent devant l'arbuste du fermier et humèrent longuement son parfum. Le linge sur la corde s'effraya. Un chien stupide s'enfuit sans aboyer. L'homme toucha le ventre de la femme qui remercia d'un regard, tendrement. Mais seule l'eau du puits profond, sous ce petit toit de granit, se réjouit de ce geste parce qu'elle en percevait la lointaine signification. À l'intérieur de la maison, dans la chambre rustique des amis, le grand Giacometti dormait¹.

Il importe de repérer que les huit protagonistes de ces deux poèmes participent tous de ce que Patrick Née nomme le « visage de l'Être, révélé comme le visage en flammes de la Résistance² ». C'est Patrick Née lui-même qui indique que les *Bourgeois de Calais*, « dévoué[s] » et « chimérique[s] » constituent, dans leur sacrifice, de grands Résistants médiévaux, au même titre que « Jeanne qu'on brûla verte »³. Née rappelle comment Char a exigé, au moment de la publication du *Cahier de l'Herne* qui lui fut consacré en 1971, que la chronologie de sa vie s'arrête en 1946 avec la Libération⁴. L'arrêt de la biographie personnelle à cette date montre que dans la Résistance le temps a trouvé sa vraie mesure⁵. La proposition de Patrick Née et la consonance entre le poème voué à Rodin et celui consacré à Giacometti jettent un nouvel éclairage sur ces lignes. Elles invitent à risquer l'interprétation suivante : le couple de Giacometti est lui aussi animé de l'énergie de ceux qui résistent. Il est lui aussi animé d'un élan et d'un souffle héroïque. Cet homme et cette femme en marche ne sont-ils pas « hautains de décision, à la manière de ceux qui se sont engagés sans trembler

¹ René Char, « Alberto Giacometti » [1954], *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 686.

² Patrick Née, *René Char, une poétique du retour, op. cit.*, p. 80. que

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 81. C'est Dominique Fourcade qui dirigeait ce *Cahier de l'Herne*.

⁵ Pour une synthèse sur Char en résistance, voir Isabelle Ville, *René Char : une poétique de résistance. Être et faire dans les Feuilletés d'Hypnos*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006, en particulier p. 9-15.

sous la lumière irréductible des sous-bois et des désastres » ? La comparaison avec « les vitraux des églises brûlées », qui superpose sacré et sacrifice, rappelle une fois de plus le bûcher de Jeanne. L'article défini (« les vitraux des églises brûlées », par opposition à « des décombres ») aiguille le lecteur vers ses souvenirs précis de destructions¹. De cette image douloureuse et splendide, il convient de retenir l'alliance d'une brûlure et de la lumière passant à travers la blessure du vitrail pour se teinter de grâce colorée. Le désastre confère beauté au couple de Giacometti en le dégageant toujours plus (« perdant leur poids et leur sang anciens »). Le malheur conduit au renouveau et rend jeunesse. La légèreté constitue ici la notion cardinale. Chaque adjectif de beauté y renvoie : « effilés », « transparents », « gracieux », et jusqu'aux « vitraux » brûlés. Ceux-ci sont en effet deux fois intangibles, d'abord par leurs couleurs immatérielles qui flottent, subtiles et chatoyantes, émancipées de tout support, puis parce qu'ils ont disparu dans l'incendie. On est alors tenté de rapprocher cette « transparence » de certaines déclarations de Giacometti : « on entre dans l'être. Tout à l'air transparent et l'on voit à travers le squelette² » ; « la femme est devenue un objet merveilleux dont je ne savais plus s'il était matériel ou pas matériel, une sorte de mouvement transparent dans l'espace³ ».

Aux antipodes du « traité de la douleur » (Aragon) et de l'angoisse existentielle, la marche des statues de Giacometti refonde l'alliance du monde et des choses, dans une forme d'apaisement et de rédemption. Loin de nier la douleur, elle en fait le point de départ d'un dépassement vers un nouvel état de l'être. Les marcheurs accomplissent pleinement la définition du héros par Kosztolányi. Le monde où ils évoluent possède un passé de décombres et de désastres. Il est cependant rendu au renouveau. L'aube possède quelque chose du premier matin sur la terre. La nudité éventuelle de l'homme et de la femme souligne la fragilité de leur corps et les apparente à Adam et Ève. De ce couple primordial naîtra un enfant qui porte en lui promesse pour l'humanité. Il s'agit d'un matin de « beauté totale », d'où l'homme ordinaire est encore absent. Le poète laisse apercevoir au lecteur ce qui demeure dérobé à tout autre regard : le matin drapé de silence (« la campagne n'osait babiller », « un chien stupide s'enfuit sans aboyer »), avant que le travail ne commence, comme dans une réminiscence de l'âge d'or. La communication muette du couple souligne ce silence harmonieux. Dans la fraîcheur épurée de ce monde renouvelé, les choses et les signes possèdent alors des « signification[s] profonde[s] ». Le sens ne se délite pas, au contraire, il s'affirme, dans ses secrètes « profonde[urs] ». Le couple de marcheurs pleins de tendresse établit des relations de connivence avec les objets qui sont comme dotés d'une âme bienveillante. Les derniers mots prolongent cette douceur en montrant le sommeil du « Grand Giacometti » dans la « chambre rustique des amis ». Ils ouvrent ainsi un monde d'hospitalité, et surtout, ils colorent rétrospectivement d'une nuance onirique tout le poème, comme si ce

¹ L'église brûlée rappelle le massacre d'Oradour-sur-Glane, dont la population flamba vive (1944).

² Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *Écrits, op. cit.*, p. 270.

³ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », *Ibid.*, p. 284.

qui précédait composait le rêve du sculpteur endormi. À la lyre du désespoir se mettant à chanter dans « Rodin » correspond peut-être ici l'image des statues humant les lauriers-roses dans un geste qui révèle leur joie d'être au monde. Les statues sont désormais capables de faire accueil au plus ténu. La lyre et le laurier rappellent discrètement les mélodies d'Apollon. Le parfum, nouvelle figure de la légèreté, nouvelle émanation d'une beauté invisible et intangible, ouvre au plus profond des statues les « souffles lointains » qui soulevaient « Eustache le dévoué, le chimérique ». Char, par l'intermédiaire des statues de Giacometti, fortes de leur fragilité et gracieuses de la lumière de leurs blessures, accorde ainsi l'apaisement au lecteur en lui rendant la beauté.

La statue demeure ici un monument, mais un monument à l'héroïsme léger, transformé de l'intérieur, un héroïsme fait de souffle, de chant, et d'élan. Cet héroïsme est moins celui de la prouesse que celui du simple fait d'être, il coïncide avec l'homme réduit à sa simple humanité, et nourrit un vaste « courage d'être », selon le titre du théologien allemand Paul Tillich dont l'œuvre formait l'une des racines de l'exposition de Peter Selz¹. Un propos de Giacometti a souvent été cité : « J'ai toujours l'impression de la fragilité des êtres vivants, comme s'il fallait une énergie formidable pour qu'ils puissent tenir debout² ». Le fait de se tenir debout a énoncé l'héroïsme, et a constitué un mouvement d'apothéose effaçant la blessure et niant la finitude. Dans la sculpture de la relève – et dans la littérature qui accompagne ce renouvellement – cette posture change de sens, pour devenir posture ontologique : elle se charge de fragilité, et se fait le signe d'une lutte vitale pour surmonter les forces d'affaissement qui tirent vers le bas. Elle est tiraillement contradictoire entre un enfouissement et une envolée. On songe aux mots de Martine Broda, à propos de Paul Celan qui avait lui aussi consacré un poème à Giacometti :

À l'insoumission des poètes russes, répond le mot d'ordre que Celan se donne tout au long de son œuvre-et-vie : « stehen », tenir debout, (se) tenir, ce qui inclut « entgegenstehen » (faire face, affronter) et « zustehen » (être solidaire). Ressaisissement du sujet, face à la barbarie. C'est tenir avant tout la direction, la voie propre du poète et du poème³.

Les deux poèmes de Char résonnent à l'unisson avec des vers que le tchèque Jaroslav Seifert consacre à Joseph Wagner, autre sculpteur de la relève

A socha, která leží na boku
apatri k básníkům po celém světě,
prudce povstala.

Et cette statue reposant sur le côté,
qui appartenait aux poètes du monde entier,
s'est brusquement levée⁴.

On songe aussi aux paroles d'Yves Bonnefoy pour qui toute grande sculpture, figurative ou pas, constitue « le mouvement par lequel un être se met debout et s'affirme, dès lors capable

¹ Le titre de Tillich est cité par Selz dans *New Images of Man*, *op. cit.*, p. 12. Paul Tillich avait dû quitter l'Allemagne nazie et se réfugier aux Etats-Unis. Il a écrit une brève préface pour le catalogue, *Ibid.* p. 9-11.

² Cité dans Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 376, ainsi que dans Michèle Finck, *Giacometti et les poètes*, *op. cit.* p. 34.

³ Martine Broda, « Paul Celan, la politique d'un poète après Auschwitz », dans Jacques Rancière et Alain Badiou (dir.), *La Politique des poètes pourquoi des poètes en des temps de détresse*, *op. cit.*, p. 218.

⁴ Jaroslav Seifert, « Sochy Josefa Wagnera », *Koncert na Ostrove*, 1967, *Dílo*, t. VII, *op. cit.*, p. 108. Traduction française : « Les statues de Joseph Wagner », *Le Concert en l'île*, *op. cit.*, p. 100-101.

de regarder¹ ». Lire les deux poèmes de Char dans le sillage l'un de l'autre incite à accorder autant d'importance à la mort contenue dans le mot « statue » qu'à l'élan de son radical « sta », du latin *stare*, « se mettre debout », posture développée dans la marche. Il faut lier dynamiquement les deux parties du vocable « statue ». Le noyau de mort, enfin assumé, devient tremplin qui relève et élance.

Les deux poèmes de Char forment un convoi du « courage d'être » : de la fragilité, de la brûlure, du désastre, provient l'énergie qui pousse le couple à se mettre en marche. L'homme et la femme fraient de nouveaux chemins à la surface du monde. Ils sont pour ainsi dire suivis par les six bourgeois de Calais, eux-mêmes escortés par le locuteur du poème à Rodin : « Ces marcheurs, je les ai accompagnés longtemps ». La formule surprend car elle inverse ce qui était attendu : que le monument soutienne et accompagne un locuteur « louvoya[nt] », « balbutiant » et « cahotant ». L'intuition du sémioticien Michel Costantini selon laquelle « la *compagnie* de la sculpture [est un] cheminement commun fondé sur une commune tridimensionnalité² » prend ici plein effet. Le locuteur, en accompagnant les Bourgeois sur leur chemin de mort et de souffle, s'est hissé à la hauteur du « ressaisissement » auquel doit mener, selon Yves Bonnefoy, le fait d'« assumer la finitude essentielle³ ». Les deux poèmes de René Char laissent éclater un vigoureux « lève-toi et marche !⁴ » adressé au lecteur. Ils contrent « Causerie solitaire » de Yannis Ritsos, où la statue affublée de galoches boueuses demeurerait irrémédiablement immobile. Ils contrent le poème en prose de Michaux, « La Statue et moi » (1946) où le locuteur, en tentant désespérément d'apprendre à marcher à une statue, se retrouve « envahi d'une rigidité, pourtant toute d'élan », et devient lui-même incapable d'avancer⁵. Tahar Ben Jelloun, qui connaît le poème de Char à Giacometti, répond à son appel : « on se surprend à marcher au même rythme que la statue et [...] on lui tient la main⁶ » ; « On se surprend à se prendre pour cette statue prête à enjamber la terre et les océans⁷ ». Bonnefoy devant « L'Homme qui marche » songe : « Et personne, non plus, qui n'ait vécu cette « marche » à la fois légère et appesantie comme une image de son propre élan dans la vie, – mais c'est parce que Giacometti le premier a habité sa statue⁸ ». René Char exhorte ses lecteurs à habiter les monuments de marcheur afin de se mettre en route avec eux.

¹ Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre, op. cit.*, p. 153.

² Michel Costantini, « Inventer la femme : Phryné et Galatée », dans Michel Costantini (dir.), *Ecce Femina*, L'Harmattan, groupe Eidos, 2007, p. 44-45. Costantini oppose sur ce point la sculpture et la peinture, laquelle n'impliquerait qu'une simple « fréquentation » statique.

³ Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre, op. cit.*, p. 300. On remarquera que Martine Broda et Yves Bonnefoy partagent ce vocable.

⁴ Jésus lance ce cri impérieux au paralytique de la piscine Béthesda (*Jean*, 5, 8). Yves Bonnefoy déclare alors « Plus que le dessin, la statue est le lieu où l'on peut s'imaginer qu'on dira : lève-toi et marche ». Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre, op. cit.*, p. 106. Sur cette puissance résurrectionnelle de la sculpture de Giacometti, voir les analyses de Michèle Finck, Giacometti et les poètes, *op. cit.*, p. 218-220.

⁵ Henri Michaux, « La Statue et moi » [1946], *La Vie dans les plis, Œuvre complètes t. II, op. cit.*, p. 179.

⁶ Tahar Ben Jelloun, *Giacometti, la rue d'un seul, op. cit.*, p. 45.

⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁸ Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre, op. cit.*, p. 325.

CHAPITRE IX

En tête-à-tête

Introduction : « l'interrogation extrême »

Autour de l'œuvre de Giacometti, la littérature observe avec acuité la transformation de la statue en question. Le sculpteur a déclaré : « Aucune sculpture ne détrône jamais une autre. Une sculpture n'est pas un objet, elle est une interrogation, une question, une réponse¹ ». Le mouvement de cette succession de mots déstabilise. La « réponse » est comme prise dans le même élan interrogatif de quête d'un sens que la question, au point que réponse et question semblent devenir équivalentes. Il y aurait des réponses interrogatives et inquiétantes, qui ne combent pas l'espace de la question, mais en accroissent encore l'envergure. Face aux statues de Giacometti, Jacques Dupin demande alors : « Comment supportons-nous cette unique, cette inexorable question, nous qui n'ouvrons la porte qu'aux réponses ?² ». Ce problème a été devancé par les tout premiers mots de l'essai :

Surgissement d'une présence séparée, toute œuvre de Giacometti se manifeste comme une totalité, ou plutôt comme le mouvement et l'exigence d'une totalité qui n'attend plus que notre acquiescement pour être accomplie, achevée – et remise en questions. Si elle nous introduit, elle nous dépossède du même coup de nos instruments d'analyse et d'investigation, de notre questionnaire et de nos références. Elle décourage et ruine toute accession graduelle à la connaissance. D'emblée elle nous subjugué par une sorte de commotion silencieuse qui nous tient, mais à distance, sous l'emprise d'un regard d'une intensité presque insoutenable. Si nous soutenons ce regard, si nous acceptons la fascination qu'il exerce, nous devenons le lieu d'une interrogation extrême qui n'obtient d'autre réponse que l'ouverture en nous du même espace interrogatif et fasciné³.

Dupin opère ici un basculement majeur du simple « questionnaire » à « l'interrogation extrême ». Il s'agit d'extirper la vie à ce « questionnaire » consistant à remplir de petites cases, à donner des réponses binaires et simplistes, à faire rentrer l'existence dans des catégories préconçues, pour aller vers la quête d'un absolu qui ne le cède sur rien. La « question » à laquelle la sculpture soumet son regardeur ? Elle n'est pas simplement « demande », elle est aussi « torture », par delà toute limite de ce qui peut être enduré. Et par delà la torture, elle est ce don d'une interrogation existentielle poussée très loin, à son plus haut degré, au-delà de tout le reste, au point de constituer un danger qui met le questionné en jeu tout entier. À la croisée de l'interrogation, de la torture et du don, surgit donc, selon un mot de Jacques Dupin lui-même, l'« intensité », c'est-à-dire la sortie de la mesure ordinaire.

¹ Alberto Giacometti, « La Voiture démythifiée » [1957], *Écrits, op. cit.*, p. 79.

² Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, textes pour une approche* [1962], *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 7. Nous rejoignons les analyses de Michèle Finck sur la dimension interrogative consubstantielle à la sculpture, et dépassée parfois, rarement, par une joie durable soulevant celui qui regarde et écoute. Selon Michèle Finck, Dupin ausculte la création de Giacometti pour en faire le révélateur d'un « silence interrogatif et agonistique ». *Giacometti et les poètes, op. cit.* p. 102-104.

La question des questions, adressée par la sculpture à son regardeur, transforme celui-ci, et le pousse hors de ses retranchement, dans l'extraordinaire. Elle fait de lui à son tour une question, ouverte dans son corps même. Dupin dessine une circulation fluide de la modalité interrogative, qui passe sans cesse de la statue au regardeur, et, pouvons-nous ajouter, au poème, dont la chair s'ouvre de points d'interrogation sous cette poussée d'énergie intense.

Lorsque la sculpture est au plus haut, elle devient ainsi question. Il y a sur ce point accord et convergence. Benjamin Fondane écrit par exemple : « Cependant l'œuvre de Brancusi n'est pas qu'une question adroitement posée ; c'est bien purement et simplement : une question¹ ». Le sculpteur dépouille la question de sa superficialité et de ses subterfuges, pour la rendre nue, et lui conférer une force de soulèvement existentiel. Et dans un même élan, en 1971 Neruda part en quête de questions auprès des statues de l'Île de Pâques, afin d'en ramener les dons dans sa demeure :

Introducción en mi tema

A la Isla de Pascua y sus presencias salgo, [...]

Estatuas que la noche construyó y desgranó en un círculo cerrado para que no las viera sino el mar.

(Viajé a recuperarlas, a erigirlas en mi domicilio desaparecido.) [...]

La isla

Grandes cabezas puras,
altas de cuello, graves de mirada,
gigantescas mandíbulas erguidas
en el orgullo de su soledad,
presencias,
presencias arrogantes,
preocupadas.

Oh graves dignidades solitarias
quién se atrevió, se atreve
a preguntar, a interrogar
a las estatuas interrogadoras?

Son la interrogación diseminada
que sobrepasa la angostura exacta,
la pequeña cintura de la isla
y se dirige al grande mar, al fondo
del hombre y de su ausencia.

J'introduis mon thème

Vers Pâques, l'île des présences,
me voici parti, [...]

Statues que la nuit a construites
et égrenées en cercle clos
pour n'être vues que de la mer.

(J'ai voyagé pour les reprendre, les dresser
dans ma demeure disparue.) [...]

L'île

Grandes têtes pures,
hautes sur leurs cous, regards graves,
géantes mâchoires dressées
dans l'orgueil de leur solitude,
présences,
arrogantes
et soucieuses présences.

Ô graves, solitaires dignités,
qui a osé, qui ose
questionner, interroger
les statues interrogatrices ?

Elles sont l'interrogation disséminée
dépassant l'exacte étroitesse,
cette menue taille insulaire,
pour s'adresser au grand océan, au fond même
de l'homme, à l'énigme de son absence².

Les statues, patiemment redéfinies pour en densifier l'essence interrogatrice, sont « inquiètes » (« preocupadas »), et en retour inquiètent qui les contemple : elles lui refusent le repos et le vouent au remous intérieur. La pureté, la dignité et la gravité qui nimbent ces

¹ Benjamin Fondane, *Constantin Brancusi* [1929], Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995, p. 28-29.

² Pablo Neruda, *La Rosa Separada* [1971-1972], *Obras completas*, t. III, *op. cit.*, p. 687 et p. 692-693. Traduction française : *La Rose détachée et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 9 et p. 19-20.

statues propulsent la question inquiétante qu'elles adressent à l'homme dans un au-delà du désarroi. Cette interrogation devient la seule manière d'atteindre l'être. Dès 1950, Neruda chante le mystère frémissant des statues de l'île de Pâques, porteuses non de certitudes mais d'inquiétudes, et qui, en premier lieu, déprennent du désir même des significations.

Nada quieren decir, nada quisieron
sino nacer con todo su volumen de arena,
subsistir destinadas al tiempo silencioso.

Elles ne veulent rien dire, elles ont voulu seulement
naître avec leur volume de sable
et durer, destinées au temps et au silence¹.

Une distinction majeure entre monuments et statues apparaît. Alors que la poésie de Neruda ne se lasse pas de dénoncer les monuments, elle cherche à accueillir le silence des statues, pour réverbérer et amplifier les vibrations des questions que celles-ci posent à l'être. Ainsi faut-il à la suite de Neruda se mettre à l'écoute de l'interrogation disséminée dans les textes de la sculpture, et dont les cercles vont en s'élargissant sans cesse. Et puisque, selon Neruda, une statue est une forme inquiète possédant la propension à se faire présence interrogatrice, peut-être peut-on risquer la proposition suivante : la littérature relève le monument des apories du monumental en faisant de lui une statue. Elle le transforme alors en « apparition interrogative² » pour reprendre une formule de Sartre à propos de Giacometti qui consonne avec le poème de Neruda.

Libérer le monument consiste, on l'a vu, à l'alléger de l'histoire et de l'héroïsme en l'entrouvrant à la charité, à la compassion, à l'esprit de fragilité et à la finitude, et cela en y perçant concrètement des trous pour en révéler les tréfonds et profondeurs intimes. Dans la mesure où le monument ferme sur elles-mêmes les significations accordées aux événements, une ultime opération d'ouverture demeure nécessaire : celle qui consiste à déclore ces certitudes et à s'engager sur les chemins de l'irrésolu. Il s'agit de creuser dans les poèmes et les textes de la sculpture des questions demeurant suspendues, sans réponse. La statue dans la ville ne prétend plus massivement signifier, elle n'est désormais qu'effleurement *vers* un sens. Ici résident l'allègement et la relève. Le monument devient ainsi semblable à l'étrange objet sculpté trouvé sur la plage par Socrate dans *Eupalinos* de Valéry, il est fait « de la même matière que sa forme : matière à doutes³ ». La rhétorique de l'assertif et de l'impératif se module pour devenir hésitation, questionnement et réticence.

Le surgissement de la modalité interrogative dans quelques poèmes du monument rend visible cette relève en la marquant par un basculement de la syntaxe⁴. Le point d'exclamation,

¹ Pablo Neruda, « Los Constructores de estatuas (Rapa Nui) », « El Gran Océano », *Canto general, Obras completas*, t. II, *op. cit.*, p. 774. Traduction française : « Les constructeurs de statues (Rapa Nui) », « Le Grand Océan », *Le Chant général* (1950), trad. Claude Couffon, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1977, p. 468. Rapa Nui est le nom donné par les Indigènes à l'Île de Pâques.

² Jean-Paul Sartre, « Les peintures de Giacometti », *Situations IV, « Portraits* », Gallimard, 1964, p. 357. La formule concerne les tableaux de Giacometti, mais ce n'est en rien la forcer que de l'appliquer aussi à la sculpture du même artiste.

³ Paul Valéry, « Eupalinos ou l'architecte », *op. cit.*, p. 118.

⁴ On a pu apercevoir la besogne de la modalité interrogative, qui inquiète la puissance monumentale dans « The Monument » d'Elizabeth Bishop (1939), dans *L'Élégie* de Neruda (1967), ou dans « The Flight of the Statues » de Billy Collins (2008).

formé par le monument, selon Théophile Gautier et Brodsky¹, est transformé en point d'interrogation. Le monument n'est plus réponse indubitable et péremptoire. Redevenu statue, le voilà question lancée au monde. Ainsi en va-t-il de l'effigie équestre du général Grant, dans « Cheap Rent² » de Carl Sandburg (1928). Ce poème assène une formule assertive initiale, concernant les décrets implacables des dieux de bronze, puis la reprend au dernier vers, cette fois sous la forme interrogative, après que le monument a été ouvert au monde, et changé en statue où les oiseaux construisent leur nid. De même, un poème de Wallace Stevens, « The American Sublime » (1936) se crible de questions. La modalité interrogative mine ainsi la forme affirmative du monument *au général Andrew Jackson* de Clark Mills (1853, fig.1). Ce bronze équestre prétendait montrer l'image d'une américanité forte, celle du guerrier vainqueur, du pionnier défricheur de territoires immenses, du héros de la démocratie³. L'incertitude existentielle s'invite cependant dans le poème. La lourde signification que le monument de bronze se targuait d'imposer se dérobe. Il ne demeure plus qu'une « matière à doutes » où ancrer des questions. Le *Jackson* équestre, fantoche incarnant le déclin de l'idéal, ne peut fournir aucune réponse⁴ :

The American Sublime

How does one stand
To behold the sublime,
To confront the mockers,
The mickey mockers
And plaited pairs?

When General Jackson
Posed for his statue
He knew how one feels.
Shall a man go barefoot
Blinking and blank?

But how does one feel?
One grows used to the weather,
The landscape and that;
And the sublime comes down
To the spirit itself,

The spirit and space,
The empty spirit
In vacant space.
What wine does one drink?
What bread does one eat?

Le Sublime américain

Quelle attitude avoir
Pour saisir le sublime,
Confronter les railleurs,
Les railleurs rustauds
Et les paires plissées ?

Le général Jackson
Posant pour sa statue
A su ce qu'on ressent.
Doit-on aller pieds nus
Clignant des yeux et creux ?

Mais qu'est-ce qu'on ressent ?
On s'habitue au temps,
Au paysage, au reste ;
Le sublime en revient
À ce qu'est l'esprit même,

Et l'esprit et l'espace,
L'esprit vide dans la
Vacance de l'espace.
Quel vin est-ce qu'on boit ?
Quel pain est-ce qu'on mange ?⁵

Au sein du recueil *Ideas of Order* (1936), ce poème fait écho à la « La Danse des souris macabres ». À la place des rongeurs insolents, voici une foule de railleurs cruels. Loin des

¹ Voir *supra*, chapitre II, p. 200 et p. 201, note 2.

² Carl Sandburg, « Cheap Rent », *Good Morning America, The Complete Collected Poems, op. cit.*, p. 721.

³ Non moins de deux cent mille personnes assistèrent à l'inauguration de ce bronze équestre, le premier jamais conçu aux Etats-Unis. Sur la figure d'Andrew Jackson et sur l'œuvre de Clark Mills, voir *supra*, chapitre III.

⁴ Le poète reviendra à la charge contre le *Jackson* dans « Le Noble cavalier et le son des mots » : Wallace Stevens, « The Noble Rider and the Sounds of Words » [1942], *op. cit.*, p. 10.

⁵ Wallace Stevens, *Collected Poems, op. cit.*, p. 130-131, trad. G.M.

grincements grotesques du premier poème, le ton de Stevens vibre cette fois de sérieux et d'inquiétude. Si ce poème s'inscrit dans l'imaginaire de l'iconoclasme et dans la contre-poétique du monument de Stevens, la prolifération des questions en fin ou en début de chaque strophe mérite la plus vive attention. La répétition de certains vers en structures parallèles, à la manière d'une hantise, décuple l'incertitude. Nulle réponse ne sera apportée. Le désarroi ne fait que croître à travers le poème, jusqu'à la dernière strophe où la question ultime se dédouble. Le va-nu-pieds bégayant, qui cligne ses yeux éblouis, entretient une parenté lointaine avec Œdipe aux pieds percés et aux yeux aveuglés. L'humanité fragile et démunie dépeinte par Stevens ne peut atteindre au grandiose.

« Le Sublime américain » demande ainsi comment il faut vivre (question qui englobe celle du sublime). Dans un essai de 1971, « The False and True Sublime », Helen Vendler examine ce poème en le réinscrivant dans l'ensemble de l'œuvre de Stevens¹. Elle montre que le poète a été sans cesse en quête d'une forme de sublime propre aux États-Unis, d'un sublime « autochtone » qui puisse se pratiquer sans ironie, de manière concrète, au quotidien. Dans le contexte du Nouveau Monde, le monument équestre, support traditionnel du grandiose héroïque depuis l'antiquité, se couvre de ridicule. Traditionnellement, la littérature et la peinture américaines célèbrent en contrepartie les immensités du paysage. Stevens, sans pitié aucune, réduit cet autre sublime à néant : l'esprit se « vide », l'espace devient « vacant ». Vendler insiste sur l'audace dont Stevens fait preuve en rejetant tour à tour la religion, la philosophie, les idéologies et la politique pour élaborer un sublime qui n'est plus que vacuité². L'ouverture d'un grand « espace blanc » (« blank ») interrogatif, ce serait cela le sublime américain.

Il ne faudrait donc plus considérer le trou des questions laissées sans réponses seulement comme l'empreinte vide du désarroi, mais aussi comme le nouveau don, ardu, exigeant, accordé par la statue à l'homme. Le monument rectifié dépense l'homme de la facilité des réponses. Il propose une nouvelle forme d'héroïsme plus difficile que l'héroïsme de la prouesse et de la force : ne pas vivre dans l'espoir illusoire d'acquiescer une immortalité, mais exister dans la conscience de la finitude. S'accommoder de l'absurde. Renoncer à l'arrogance et à la force. Indiquer à l'homme que la seule demeure qui lui soit possible dans le monde est une demeure fragile. Un espoir se profile : que le monument ouvert à l'esprit de fragilité apprenne à l'homme à vivre l'existence questionnante prescrite par Rilke au jeune poète cherchant auprès de lui conseil :

Votre entendement restera peut-être en arrière, étonné : mais votre conscience la plus profonde s'éveillera et saura. [...] [J]e voudrais vous prier, autant que je sais le faire, d'être patient en face de tout ce qui n'est pas résolu dans votre cœur. Efforcez-vous d'aimer *vos questions elles-mêmes*, chacune comme une pièce qui vous serait fermée, comme un livre écrit dans une langue étrangère. Ne cherchez pas pour le moment des réponses qui ne peuvent vous être apportées, parce que vous ne sauriez pas les mettre en pratique, les « vivre ». Et il s'agit

¹ Helen Vendler, « The False and the True Sublime », *Part of Nature, Part of Us, Modern American Poets*, Cambridge MA et Londres, Harvard University Press, 1980, p. 1. L'étude menée ici doit beaucoup à cet article.

² *Ibid.*, p. 2.

CHAPITRE IX

précisément de tout vivre. Ne vivez pour l'instant que vos questions. Peut-être, simplement en les vivant, finirez-vous par entrer insensiblement, un jour, dans les réponses¹.

La statue dans la ville peut-elle se hisser à cette hauteur ? Peut-elle se faire apparition interrogative ? Là encore, affleure peut-être l'espoir informulé que le monument devienne semblable à une sculpture de Giacometti, et agisse comme elle. Il convient de lire les textes de la rencontre avec le monument en gardant en mémoire cette ligne de tension, à la recherche de moments où le monument brûlerait le regardeur d'une interrogation extrême située au-delà de toute réponse. De tels moments sont rares, et prennent une forme atténuée. Le regardeur ne se confronte pas à une interrogation absolue, mais mène parfois, durant quelques instants, une investigation quant au sens de sa vie propre. Il contemple le monument pour démêler l'écheveau de ses perplexités. C'est Desnos qui, dans un article de 1933 intitulé « Pygmalion et le sphinx », redéfinit le rôle dévolu aux monuments des grandes villes en lançant vigoureusement les mots suivants : « Quant aux statues elles ne doivent être que des accessoires dans l'exégèse de la vie qui se déroule perpétuellement en paragraphes cadencés dans l'imagination des hommes² ». La statue dans la ville devient un *sphinx* accessoire : elle pose des questions cruciales à l'homme, et encourage son questionnement, mais elle le fait sur un mode mineur, en arrière plan.

Plus que jamais alors le monument est acculé à renoncer à sa valeur collective. Il cesse de déterminer le statut et le rôle de celui qui le regarde³. La rencontre se fait appropriation individuelle et solitaire : le monument ne peut délivrer ses dons imprévisibles qu'au singulier absolu. Les textes de Marina Tsvetaieva (*Mon Pouchkine*, 1937⁴) ou de Joseph Brodsky (« Le Monument », 1962) laissent apercevoir une « ronde » formée par la société civile autour des effigies publiques. L'apparition interrogative extrême éparpille, chez Brodsky, cette ronde homogène en autant de « tête-à-tête ». Selon ce dernier, la relation de tête-à-tête, nécessaire à la juste résonance des œuvres, fonde en retour, dans le dialogue de deux solitudes, la possibilité d'une individualité – notion subversive lorsqu'on la rend au contexte de la société soviétique qui nourrit cette réflexion :

If art teaches anything – to the artist, in the first place – it is the privateness of the human condition. Being the most ancient as well as the most literal form of private enterprise, it fosters in a man knowingly or unwittingly, a sense of his uniqueness, of individuality, of separateness – thus turning him from a social animal into an autonomous 'I'. Lots of things can be shared : a bed, a piece of bread, convictions, a mistress, but not a poem by, say, Rainer Maria Rilke. A work of art, of literature especially, and a poem in particular, addresses a man tête-à-tête, entering with him into direct – free of any go-betweens – relations.

¹ Rainer Maria Rilke, Lettre du 16 juillet 1903 à Franz Xaver Kappus, *Lettres à un jeune poète* [trad. Claude David], *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 933.

² Robert Desnos, « Pygmalion et le sphinx » [1930], *op. cit.*, p. 465.

³ Jean Starobinski note en effet que s'il y a des figures vivantes aux côtés de la statue, celle-ci en modifie le statut de sorte que ces personnages remplissent des rôles imposés. « Le Regard des statues », article cité, p. 472.

⁴ Tsvetaieva évoque la ronde des gamins de tous les pays autour du monument de Pouchkine. Lors du centenaire de la mort du poète, en 1937, les célébrations se sont faites certes contradictoires (le Pouchkine célébré en URSS n'est pas le même que celui qu'exaltent les émigrés), mais toujours sous les auspices d'une identité russe collective. Chaque groupe prétend définir « notre Pouchkine ». Seule la voix de Tsvetaieva a l'audace de rompre cet accord pluriel, pour revendiquer une appropriation au singulier absolu, en évoquant « Mon Pouchkine ».

Si l'art a quoi que ce soit à enseigner – s'adressant en premier lieu à l'artiste – c'est dans l'intimité privée de la condition humaine. [...] Il encourage en l'homme, de manière consciente ou non, le sens de son caractère unique, de son individualité, de sa nature séparée, transformant ainsi un animal social en un « je » autonome. Bien des choses peuvent être partagées : un lit, un bout de pain, des convictions, une maîtresse, mais certainement pas un poème par, mettons, Rainer Maria Rilke. Un œuvre d'art, notamment en littérature, et tout particulièrement un poème, s'adresse à un homme en tête-à-tête, entrant avec lui en relations directes, libres de tout intermédiaire¹.

Dans le tête-à-tête avec la statue dans la ville, le regardeur creuse son individualité. Tel est le don que le monument lui octroie.

A. Accessoires dans l'exégèse de la vie

L'article « Pygmalion et le sphinx » de Desnos participe du mouvement de relèvement consistant à confier au monument de nouvelles missions afin qu'il puisse offrir ses dons imprévisibles. Desnos rabat fermement les prétentions des monuments et met à mal les hiérarchies. Il ne s'agit plus de tendre l'oreille aux « leçons admirables » des héros hommes ou de poser des questions à l'Histoire, mais de se scruter soi-même, au miroir des monuments croisés au hasard des chemins. La valeur mémorielle des monuments s'efface. Leur signification historique exacte passe au second plan, détournée au profit du regardeur. Le passant ne commente plus la vie des Grands Hommes proposés à son admiration, mais sa propre existence, dans la mesure même où celle-ci est *insignifiante*, c'est-à-dire dépourvue d'une signification claire et obvie, et qu'elle constitue une question sans réponse.

La direction du regard a donc changé. Ce n'est plus le passant qui contemple respectueusement, *sursum ad sidera* un monument « plus haut que ceux qui passent à leurs pieds² ». C'est désormais le monument qui doit regarder en direction du passant – lequel pense à lui-même, et non « aux choses qui ne sont pas de la terre ». Le monument, de figure d'autorité qu'il était, abaissé au rang d'« accessoire », fait office d'objet utile voire nécessaire, mais passant presque inaperçu. Il ne joue plus qu'une fonction minimale dans une intrigue où l'acteur principal le manipule à son gré. C'est le regardeur qui est devenu le personnage central, à partir duquel l'espace se compose et s'organise.

La littérature de la fin du XIX^e siècle élabore alors un nouveau couple : le monument et le « flâneur » – ou plus largement le promeneur, le marcheur en errance, l'arpenteur des villes. Au mouvement enchevêtré et horizontal de l'arpenteur, la fixité verticale du monument constitue un contrepoint. Autour de points immuables et constants – les effigies éparpillées en pointillés dans la ville – des « lignes d'erre³ » s'entrelacent, se brisent et rebondissent¹. Dans

¹ Joseph Brodsky, « Uncommon Visage, the Nobel Lecture » [1987], trad. Barry Rubin, *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 46. Traduction française : C. G.

² Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 1086.

³ Selon la belle expression de Ferdinand Deligny, qui relevait sur des cartes les parcours tracés par les enfants autistes dont il avait la charge.

le paysage urbain, l'arpenteur tente de se donner naissance en réfléchissant à sa manière d'habiter le monde. Il fait l'épreuve de lui-même dans les objets qu'il rencontre au hasard. Il scande sa méditation au rythme de ses pas. Survient un échange entre l'être et la ville, dans un mouvement où chacun constitue l'autre réciproquement.

Le personnage de l'arpenteur est celui qui ne détient pas la vérité. « Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? » demande Baudelaire à propos de « l'Homme des foules » qui traverse le « grand désert d'hommes² ». Peut-être cet Homme des foules tente-t-il, en traçant des lignes dans la ville, d'essarter et de frayer des chemins de significations. Peut-être pratique-t-il, par la marche, l'exégèse de la vie, qui se confond avec le fait même de vivre. Le marcheur scrute en sa vie un texte obscur et complexe, dont il n'est pas de lecture littérale possible, et qui exige de longs commentaires, au risque de tous les contresens. Le sens de la vie n'est jamais donné, mais il doit être élaboré sans cesse. La vie exige plus de mille lectures, entremêlant tous les niveaux possibles d'interprétation, et dont chacune sont toujours à recommencer. Dans un monde où nulle autorité divine ne fonde le sens de l'existence, où nulle vérité n'est assignée de l'extérieur, où rien ne protège de l'erreur, chaque vivant se fait perplexe, au sens que donne Jean-Michel Maulpoix à ce terme :

Perplexus, en latin, signifie « enlacé, enchevêtré, confondu » puis au figuré, « embrouillé, embarrassé, obscur ». Il m'importe que ce qualificatif résiste à la « manie totalitaire d'alignement » et qu'il maintienne la poésie dans l'enchevêtrement de ses propres contradictions, parmi les bosses, les pointes et les tourbillons, au lieu de s'ouvrir quelque issue artificielle qui prétendrait l'affranchir de la complexité...³

La perplexité constitue certes l'état du « poète moderne », mais avant cela, elle est la condition existentielle de tous les êtres. Chacun doit se faire, à tâtons, son propre herméneute, sans jamais pouvoir être certain de trouver les réponses qu'il pourchasse. Dès lors la quête de sens devient mouvement sans fin, ouvert aux rencontres fortuites, et qui se laisse façonner par l'aléatoire.

Les tête-à-tête fugaces de l'arpenteur des villes et des effigies qu'il croise en chemin forment des variantes iréniques de la scène de rencontre avec le monument telle que la littérature la présente le plus fréquemment. Le face-à-face a perdu sa signification belliqueuse. Il ne forme plus une confrontation menant à la destruction des protagonistes (Pouchkine, Biély, Wallace Stevens). Si discordes il y a, elle se situe désormais dans le cœur du regardeur devenu personnage central. Ces tête-à-tête fortuits peuvent même, fait rare, constituer des rencontres *heureuses*.

On trouve ces tête-à-tête interrogatifs dans *Les Papiers d'Aspern* de Henry James (*The Aspern Papers*, 1888), dans *Le Poète assassiné* d'Apollinaire (1916), dans deux romans de Virginia Woolf, *Nuit et jour* (*Night and Day*, 1919) et *Mrs Dalloway* (1925), dans *Nadja*

¹ Entretien personnel avec Jonathan Wood, « research curator » au Henry Moore Institute de Leeds, le 11 juillet 2012 : les statues et monuments sont placés dans des lieux de passages, tels les gares, les ponts, le long des lignes de chemins de fer, afin de former un contrepoint au mouvement des voyageurs.

² Charles Baudelaire, « La modernité », « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1163.

³ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, José Corti, 2002, p. 15.

d'André Breton (1926), et dans *Les Voyageurs de l'Impériale* d'Aragon (1947). Une brève anthologie de ces rencontres tempérées rassemble donc des pages extraites de récits en prose, très disparates, et qui stylistiquement ne semblent guère appelés à être réunies. Ces œuvres sont cependant bel et bien unies par la figure commune du marcheur. Elles relèvent d'une tradition qui veut que la ville soit indissociable de ses arpenteurs. Les points de contact entre ces épisodes dessinent un nouvel imaginaire de la rencontre avec le monument.

1. Le surgissement interrogatif du Colleone : Henry James et Aragon

Face au monument du *Colleone* (fig. 2 et fig. 3), le narrateur perplexe des *Papiers d'Aspern* de Henry James (1888) doit faire l'apprentissage de sa solitude herméneutique, c'est-à-dire de la vulnérabilité humaine. Si le monument n'est que l'accessoire de l'exégèse, il ne peut se faire le pourvoyeur de réponses pour combler l'espace d'interrogation ainsi ouvert. La scène qui précède le dénouement de l'intrigue repose sur la rencontre fortuite entre un protagoniste (dont on ne saura jamais le nom), errant à l'aveugle dans Venise, en proie à des tourments insolubles, et un monument campé dans sa stabilité.

I forget what I did, where I went after leaving the Lido and at what hour or with what recovery of composure I made my way back to my boat. I only know that in the afternoon, when the air was aglow with the sunset, I was standing before the church of Saints John and Paul and looking up at the small square-jawed face of Bartolommeo Colleoni, the terrible *condottiere* who sits so sturdily astride of his huge bronze horse, on the high pedestal on which Venetian gratitude maintains him. The statue is incomparable, the finest of all mounted figures, unless that of Marcus Aurelius, who rides benignant before the Roman Capitol, be finer: but I was not thinking of that; I only found myself staring at the triumphant captain as if he had an oracle on his lips. The western light shines into all his grimness at that hour and makes it wonderfully personal. But he continued to look far over my head, at the red immersion of another day—he had seen so many go down into the lagoon through the centuries—and if he were thinking of battles and stratagems they were of a different quality from any I had to tell him of. He could not direct me what to do, gaze up at him as I might. Was it before this or after that I wandered about for an hour in the small canals?

Je ne sais plus ce que je fis, ni où je me rendis en quittant le Lido, à quelle heure et dans quel état de calme relatif je regagnais mon embarcation. Tout ce que je sais, c'est que dans l'après-midi, alors que le couchant embrasait le ciel, je me retrouvais devant l'église Saints-Jean-et-Paul, à regarder le petit visage à la mâchoire carrée de Bartolomeo Colleoni, le terrible *condottiere* si robustement monté sur son énorme cheval de bronze, en haut du grand piédestal où le maintient la reconnaissance vénitienne. C'est une statue incomparable, la plus belle de toutes les figures équestres, à moins que celle du bienveillant Marc-Aurèle sur son cheval devant le Capitole, à Rome, ne la surpasse en beauté ; mais ce n'est pas à cela que je pensais ; je fixais simplement le capitaine triomphant comme si un oracle allait tomber de ses lèvres. À cette heure la lumière de l'ouest illumine son expression sévère, et la rend merveilleusement vivante. Mais il persistait à contempler au loin, par-dessus ma tête, le rouge naufrage d'un jour de plus (il en avait tellement vu, au fil des siècles, sombrer dans la lagune), et s'il songeait à des batailles et à des ruses, elles étaient d'une tout autre nature que celles dont j'avais à lui parler. J'avais beau l'implorer du regard, il ne guiderait pas ma conduite. Fut-ce avant cela, ou seulement ensuite, que j'errai pendant une heure sur les petits canaux ?¹

¹ Henry James, *The Aspern Papers* [1888], *The Complete Tales of Henry James*, op. cit., p. 378. Traduction française : *Les Papiers d'Aspern* [trad. Aurélie Guillaïn], *Nouvelles* t. II, op. cit., p. 1150.

Le narrateur présente au Colleone son dilemme moral. Il s'agit de décider s'il doit épouser la vieille demoiselle Tita Bordereau afin de pouvoir accéder aux mystérieuses archives du poète Jeffrey Aspern (figure inspirée par Shelley) dont elle vient d'hériter. La scène d'errance transforme la place en *trivium* où doit s'accomplir un choix décisif. Le narrateur de Henry James se retrouve tel un Hercule sans force au carrefour du vice et de la vertu, mais il ne sait quelle voie choisir, parce que rien ne vient éclairer son choix. L'ironie de l'auteur à l'égard de son personnage est d'autant plus mordante que par la suite, on apprendra que tandis qu'il errait et hésitait à travers Venise, Miss Bordereau a brûlé un par un les papiers tant convoités. Comme pour mieux faire ressortir la médiocrité du narrateur et des intrigues sordides qu'il a tissées, James hisse le guerrier de bronze de plus en plus haut (« the terrible condottiere who sits so sturdily astride of his huge bronze horse, on the high pedestal on which Venetian gratitude maintains him »). L'auteur s'amuse à transformer son érudit, qui fait une bien piètre figure de séducteur, en un Don Juan minuscule, indigne de ce que le monument s'anime. Le Colleone ne lui commandera pas de changer sa vie pour revenir sur le chemin de la vertu. La comparaison tacite avec Don Juan face à la statue est annoncée par le refus catégorique du narrateur de payer le prix qu'on lui réclame (« Je ne pouvais pas en payer le prix. Je ne pouvais l'accepter. Je ne pouvais pas, pour une liasse de vieux papiers en lambeaux, épouser une vieille femme ridicule, pitoyable et provinciale » ; « I could not pay the price. I could not accept. I could not, for a bundle of tattered papers, marry a ridiculous, pathetic, provincial old woman¹ »). La transformation topique de Venise en scène théâtrale accentue encore ce rapprochement. La ville, déclare le narrateur « ressemble aussi à un théâtre, avec des acteurs claquant du pied sur les ponts, défilant d'un pas léger en petits groupes épars le long des quais » (« resembles a theater, with actors clicking over bridges and, in straggling processions, tripping along fondamentas² »).

Le narrateur insiste sur la beauté du monument, tout en tentant de lui conférer dorénavant un rôle éthique de guide, débordant sa fonction esthétique. Il voudrait en faire un « oracle », oubliant que les prophéties de ces derniers sont connues pour être elles-mêmes indéchiffrables. Le narrateur voudrait recevoir du Colleone ce que Nadja prétendra recevoir du buste de Henri Becque. André Breton rapporte :

il arriva[it] à Nadja de me communiquer un papier signé « Henri Becque » dans lequel celui-ci lui donnait des conseils. Si ces conseils m'étaient défavorables, je me bornais à répondre : « il est impossible que Becque, qui était un homme intelligent, t'ait dit cela. » Mais je comprenais fort bien, puisqu'elle était attirée par le buste de Becque, place Villiers, qu'elle tînt et qu'elle parvînt, sur certains sujets, à avoir son avis³.

Le monument cher à Nadja, en notant ses réponses sur des morceaux de papier, se conduit moins comme une pythie ou une sibylle que comme un esprit convoqué dans une séance de spiritisme. Il comble l'espace d'interrogation et l'obstrue. C'est très précisément ce rôle que

¹ *Ibid.*, p. 377. Traduction française : *Ibid.*, p. 1149.

² *Ibid.*, p. 379. Traduction française : *Ibid.*, p. 1151.

³ André Breton, *Nadja* [1928], *op. cit.*, p. 68.

le Colleone dédaigne de tenir. Le monument vénitien ne se laisse pas cantonner dans les catégories prédéfinies que lui réservent ses regardeurs. Auréolé de la lumière de l'ouest, il refuse d'*orienter* le narrateur, et ne lui tend pas le fil d'Ariane pouvant le faire sortir du labyrinthe. Tout au contraire, le dédale se complique, et nulle facilité, nulle porte de sortie n'est accordée. Le passage consacré à l'errance du narrateur constitue en effet la seule échappée descriptive hors du huis clos étouffant de la demeure des dames Bordereau – et avant cet épisode, James ne *montre* jamais avec précision Venise à son lecteur. Or ici, l'appartement fatidique où évoluent les personnages, semble soudain se continuer dans la rue même puisque Venise constitue un « splendide domicile commun, intime, domestique et sonore » (« splendid common domicile, familiar, domestic »),

where voices sound as in the corridors of a house, where the human step circulates as if it skirted the angles of furniture and shoes never wear out, the place has the character of an immense collective apartment, in which Piazza San Marco is the most ornamented corner and palaces and churches, for the rest, play the part of great divans of repose, tables of entertainment, expanses of decoration.

où les voix résonnent comme dans les couloirs d'une maison, où les passants circulent comme s'ils contournaient des meubles et où les chaussures ne s'usent jamais, l'endroit à tous les caractères d'un immense appartement collectif, dont la place Saint-Marc serait le coin le plus orné et où les palais et les églises, pour le reste jouerait le rôle de grands divans de repos, de tables de banquet, d'éléments de décoration¹.

Le protagoniste croyait fuir, au moins un instant, sa prison. Il n'en est rien. Le narrateur est laissé à sa perplexité, il est poussé au fond de son interrogation sans parvenir à s'en extraire. Et cependant, de manière presque paradoxale, la rencontre avec le Colleone n'est pas colorée par l'échec du narrateur. Le monument demeure au contraire nimbé de splendeur. Tout se passe comme si son refus de tenir un rôle d'oracle lui conférait son rayonnement.

Cette scène de rencontre est très analogue, du moins dans sa substance, à un épisode des *Voyageurs de l'Impériale* d'Aragon (roman rédigé entre 1936 et 1939). Les deux extraits semblent constituer l'avant et le revers d'une même médaille. Pourtant, s'il fait peu de doute qu'Aragon se soit souvenu des pages enthousiastes consacrées au Colleone dans *Voyage du condottiere* par Suarès (dont le premier voyage en Italie date de 1893), et s'il est évident qu'Aragon, dans ces lignes, cherche à en découdre avec Barrès², il est beaucoup moins probable qu'il se soit inspiré des *Papiers d'Aspern*. Il s'agit là d'un phénomène de convergence en partie fortuite : Venise et son Condottiere inspirent des pages réunies par une communauté d'inspiration. De surcroît, en reprenant le motif du voyage à Venise dans cet épisode situé en 1898, Aragon cherche volontairement à capturer un esprit fin de siècle – aussi n'est-il nullement étonnant de rencontrer chez lui les mêmes motifs que chez James. Dans les *Voyageurs de l'impériale*, on trouve à nouveau un érudit apprenti séducteur. Il s'agit

¹ *Ibidem*.

² On ne trouve pas de description du Colleone chez Barrès. Sur l'intertexte barrésien, voir Nathalie Piégay-Gros, *Les Voyageurs de l'Impériale d'Aragon*, Paris, Belin, 2001, p. 86-87 : Aragon s'en prend ici notamment au voyage à Venise du narrateur d'*Un homme libre* (1889), roman du cycle *Le Culte du moi*, et à *Amori et Dolori sacrum. La mort de Venise* (1903).

cette fois d'un professeur d'histoire, nommé Pierre Mercadier, qui a rencontré une très jeune fille dont le charme le trouble. Il adresse au Colleone ses interrogations :

Pierre se disposait à retourner à pied vers son hôtel. Il regarda le Colleone dans la lumière tombante, et le prit à témoin. Qu'est-ce que cela signifiait ? Reviendrai-je à tes pieds, condottiere, retrouver cette petite, et pourquoi ? Quel sens à suivre cette histoire ? Je ne vais pas jouer les suborneurs. Une enfant... Ce n'est plus de mon âge. [...]

Pierre l'abandonna [le Colleone], et la tête peuplée d'amorces d'idées, de phrases inachevées, de rêveries, gagna Santa Maria Formosa¹.

Durant la section consacrée à Venise, l'épisode de la rencontre avec le monument ne cesse de prendre plus d'ampleur, et dépasse l'anecdotique pour se voir conférer *a posteriori* la dimension d'une révélation existentielle, concernant aussi toute l'humanité : « à Venise le Colleone avait signifié pour Mercadier l'image de la destinée humaine² » écrira Aragon plus loin comme une conclusion, la portée générale de la découverte étant cependant immédiatement resserrée vers l'individu.

Mais que lui importent les grands hommes du passé ? Lui, Pierre Mercadier, n'a guère à se préoccuper que de se justifier, lui et personne d'autre ; et il n'est pas, il n'aura été ni le conquérant qui détruit, ni le bâtisseur qui échafaude. Lui comme individu. Sa force est pleinement dans son refus de ce qui n'est pas lui-même ; il traverse le monde sans s'y mêler. Ni Palladio ni le Colleone ne font pâlir l'égoïsme, l'égoïsme parfait, cette vertu véritable, cette seule intelligence pleine qui nous est donnée de l'univers³.

Le Colleone se voit changé en simple accessoire d'exégèse de la vie de Mercadier. Il s'agit de faire du monument, transformé au prisme de la perception du sujet regardeur, un révélateur de subjectivité. La formule de Desnos trouve, durant l'épisode vénitien, son plein accomplissement. Quand il écrit les *Voyageurs de l'impériale*, Aragon a pourtant rompu depuis plusieurs années avec le surréalisme⁴. La scène de rencontre entre Mercadier et le Colleone marque cependant une continuité discrète avec la matière narrative des textes surréalistes d'Aragon. L'historien de l'art, Thierry Dufrêne, spécialiste des monuments, a pu écrire que la promenade nocturne au Parc Monceau dans *Le Paysan de Paris* consiste à transposer dans un nouveau paysage un tableau de Giorgio De Chirico, tel par exemple *L'Énigme de l'après midi* (1917), puis à l'animer⁵. La description de la place vide où surgit le Colleone rappelle elle aussi, de manière accrue, les toiles de l'Italien. Quelques lignes insistent sur le caractère onirique des lieux, tout en mêlant peut-être quelques réminiscences proustiennes à l'énigme picturale :

Rien n'égale Venise pour la faculté qu'on a de s'y perdre, de croire s'y reconnaître et de se déconcerter en dix pas. C'était un après-midi hautain, et plus que jamais les murs étaient insensibles comme des œillères pour le promeneur. [...] Tout dans cette ville se ressemble assez pour qu'on s'égarer sur des souvenirs trompeurs. Tout a ce caractère de déjà vu des rêves, et qui

¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'Impériale, Œuvres romanesques complètes*, t. II, éd. Daniel Bournoux et Raphaël Lafhail-Molino, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 807.

² *Ibid.*, p. 827.

³ *Ibidem*.

⁴ La rupture, provoquée par la question de l'engagement dans le parti communiste, s'effectua en 1931-1932, autour du scandale provoqué par la publication du poème « Front rouge » par Aragon.

⁵ Thierry Dufrêne, « Les "places" de Giacometti ou le "monumental à rebours" », article cité, p. 81-82.

met mal à l'aise, et qui fait qu'on s'entête dans une voie prise, dans une direction supposée. Puis soudain tout va comme lorsqu'on se réveille dans une chambre dont on n'a pas l'habitude, et que le lit est dans un sens oublié, avec un mur où on ne l'attendait pas...¹

Le décor a été littéralement renversé, tout comme le personnage s'apprête à être retourné sur lui-même. Il s'agit de « déconcerter » le regard de sorte à considérer la vie sous un nouvel angle. La toute première rencontre entre ce monument et un personnage perplexe, pris entièrement au dépourvu par le face à face, acquiert alors une vertu heuristique. Pour le regardeur, le monument se fait révélateur de l'être.

La première époque du roman, intitulée « Fin de siècle », s'achève sur une phrase brutale : « Il [Mercadier] avait tué le professeur Mercadier. » Le personnage s'est dépouillé de l'homme social. Lorsqu'il arrive à Venise, il n'est plus qu'une identité vide. Entre cette première partie et une seconde intitulée « Vingtième siècle », « Venise » constitue ce qu'Aragon nomme une « mesure pour rien », consacrée aux errances du personnage et battue en silence par le narrateur chef d'orchestre. Durant ce qu'il considère comme une « parenthèse », Aragon infléchit le *tempo* de la narration, et ralentit soudain le récit pour le renouveler, ainsi que l'analyse remarquablement Nathalie Piégay-Gros². La publication en 1965 du roman des *Œuvres romanesques croisées* offre à l'auteur la possibilité d'intervenir une dernière fois sur le texte en le redistribuant, et en y insérant des images, tantôt en noir et blanc, tantôt en couleurs, afin de conférer une nouvelle portée à cet épisode par des choix délibérés (fig. 4 et 5). Aragon souligne lui-même dans sa « Note sur l'illustration » qu'il a cherché, à accentuer la valeur de parenthèse hétérogène au reste du récit :

Toute la couleur [des illustrations] est ici réservée à ma première *Mesure pour rien*, qui s'étend sur les dernières pages du livre (qu'annoncent le frontispice et une planche dans le cours de la préface), donnant ainsi au thème de Venise un sens particulier, sur quoi contrairement à toute règle l'auteur a voulu insister : de ce fait ces quelques jours de Pierre Mercadier dans la ville des Doges apparaissent comme l'horizon vers lequel le héros du livre marchait inconsciemment pendant toute son existence antérieure, comme le rêve même de sa vie. Ces huit planches ont été demandées au peintre italien Renato Guttuso, qui a peint ces images d'une ville réelle (et non point de la Venise imaginaire des Français) spécialement pour cette édition³.

Le caractère hétérochronique du monument renforce cette dimension de bond hors du temps. Le passé du Condottiere devient ici une énergie active et transformative. Il entre brièvement en conflagration avec le présent et prévaut sur lui : « en face de [Pierre Mercadier] sur son piédestal de marbre, le condottiere à cheval, sur le seul cheval de Venise, regardait venir vers lui ce Français désorienté tombé dans la Renaissance pour les derniers jours de sa force⁴ ». C'est le personnage du XX^e siècle qui devient soudain anachronique, et marche à rebrousse

¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'Impériale*, op. cit., p. 802-803.

² Nathalie Piégay-Gros, *Les Voyageurs de l'Impériale d'Aragon*, op. cit., p. 49-51. Elle nourrit ses analyses des réflexions d'Aragon sur la valeur des digressions et des parenthèses dans l'art du roman. Dans l'essai « L'Homme fait parenthèse », Aragon affirme qu'il n'y a pas de grand roman sans ces « sources de rêve » et « profondeurs ».

³ Louis Aragon, *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. XV, « Le Monde réel. Les Voyageurs de l'impériale », Monaco et Paris, Jaspard, Polus et Cie et Robert Laffont, 1965, p. 8.

⁴ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit. p. 803.

temps à travers la ville, pour rejoindre le monument dans son époque. La fuite en dehors de l'Histoire et la solitude instituent alors une table rase, sur laquelle le personnage peut tenter de se reconstruire. La rencontre avec le monument permet de combler la vacance de l'être. Dans ce tête-à-tête, le personnage fait l'épreuve de lui-même, et entreprend de se redéfinir. À travers le monument, il se saisit et se sculpte à sa guise

Le Colleone, c'était là le compagnon que cherchait Mercadier. Il le regarda longuement, lui prêtant toutes ses pensées. Ce qu'il avait dû, celui-là, mépriser les autres, et ne rien sentir et ne rien voir ! Pierre s'estimait du même bronze : l'ex-professeur d'histoire dans un lycée de France éprouvait entre lui et ces conquérants qui foulèrent l'Italie du Nord une bizarre parenté qui se nourrissait des récits sanglants par lesquels ce temps de mosaïque et de meurtre est parvenu vivant jusqu'à nous. Mercadier approuve à cet instant toutes les cruautés du passé, il est prêt à en perpétuer l'épouvante, il est hanté par le goût de la domination.

Le roman *Les Voyageurs de l'impériale* constitue une « entreprise de liquidation de l'individualisme¹ » selon les mots d'Aragon en 1965. Il s'agit de montrer les apories de cette catégorie en l'incarnant dans un personnage médiocre, observé de près. La découverte de la singularité absolue du Colleone, monté sur « le seul cheval de Venise », renforce en Pierre le sentiment de sa propre subjectivité. Aragon emploie la situation du « tête-à-tête » telle que la décrira Brodsky, pour faire naître chez son personnage la pleine conscience d'une individualité qui dégénère sur le champ en « égoïsme », désir de « domination », et même en « cruauté ». Il y a raillerie à juxtaposer l'« ex-professeur d'histoire », caractérisé par son impuissance, au « conquérant » « coloss[al] », et la voix narrative prend ici quelque distance avec cette entreprise d'identification (« Pierre s'estimait du même bronze », nous soulignons). La métaphore qui fait de Venise un théâtre est alors reprise à nouveaux frais (fig.3) :

Cette place déserte ainsi qu'elle l'est toute la vie, entre San Zanipolo, le cloître de la Scuola et, dans le fond, le rio dei Mendicati que franchit un petit pont comme des mains jointes, a l'air d'un décor après que la pièce est jouée. Peut-être y trouverait-on la toque que le ténor a jetée pour atteindre le paroxysme de la mélodie, peut-être y traîne-t-il encore un peu du manteau de la prima donna².

Lorsque survient Mercadier, « la pièce est [déjà] jouée », la tragédie s'est dénouée sans lui. Le professeur d'histoire arrive trop tard, protagoniste falot d'une époque qui exclut l'action héroïque. Il peut étudier les exploits d'autrui, les observer de loin, mais non les vivre lui-même. La place vide ne constituera pas le cadre de ses prouesses, mais un pauvre décor d'opérette factice. La distance entre l'héroïsme de la Renaissance et l'insignifiance où se trouve acculé l'homme moderne est cependant dépassée par le geste d'appropriation accompli par Mercadier.

La phrase qui ouvre cet épisode de rencontre opère un va-et-vient entre la perception du premier sujet, Mercadier, à celle du second, le monument du Colleone, pour ensuite revenir à celle de Mercadier.

¹ Louis Aragon, « Et, comme de toute mort renaît la vie... », préface de 1965 aux *Voyageurs de l'impériale*, *Œuvres romanesques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 506.

² *Ibid.*, p. 803.

Il avait atteint le vieil hôpital civil, la Scuola di San Marco, alors qu'il croyait lui tourner le dos, et dans le jour d'hiver, en face de lui sur son piédestal de marbre, le condottiere à cheval, sur le seul cheval de Venise, regardait venir vers lui ce Français désorienté tombé dans la Renaissance pour les derniers jours de sa force, et gêné de rencontrer ce colosse comme une moquerie à ce peu de pouvoir humain qui était encore le sien¹.

Ce virement syntaxique annonce le mouvement de va-et-vient qui rapproche et éloigne sans cesse le petit professeur d'histoire du grand guerrier, et qui place les deux protagonistes en miroir l'un de l'autre dans une transformation mutuelle. Mercadier s'approprie le Colleone, et le recrée à son image, (« lui prêtant toutes ses pensées »). Le miroir cependant fonctionne dans les deux sens, et réciproquement, Mercadier devient de manière fugace semblable au Colleone, « fait du même bronze », et prêt à tout ravager. La rencontre avec le monument acquiert pour le regardeur une dimension « percussive² » et altérante. L'expérience de saisie de soi par l'entremise du monument s'effectue en plusieurs étapes, dépliées par Aragon qui accumule ici les manières de formuler la ressemblance. Mercadier élit tout d'abord le Colleone comme « compagnon ». Il se projette ainsi sur le même plan que le monument, dans une relation d'égalité fraternelle, et fait du Colleone une figure d'accompagnement dans sa quête de soi. Ce lien social, qui implique la participation à une même entreprise et l'entraide, se transforme ensuite en lien familial ou héréditaire, en « bizarre parenté ».

Cette page aborde en termes psychologisants (appropriation, projection et identification) l'archétype du double, aux harmoniques oniriques et mythiques, tel qu'il peut apparaître par exemple dans un poème de 1956, « Sur le Pont-Neuf » :

*Sur le Pont-Neuf j'ai rencontré
L'ancienne image de moi-même
Qui n'avait d'yeux que pour pleurer
De bouche que pour le blasphème*

*Sur le Pont-Neuf j'ai rencontré
Cette pitoyable apparence
Ce mendiant accaparé
Du seul souci de sa souffrance*

*Sur le Pont-Neuf j'ai rencontré
Fumée aujourd'hui comme alors
Celui que je fus à l'orée
Celui que je fus à l'aurore³*

Deux vers d'un autre poème, « Le Paysan de Paris chante » (1943) donnent peut-être la clé de cette version aragonienne de la « Nuit de décembre » de Musset : « C'est un pont que je vois si je clos mes paupières / [...] / Un roi de bronze noir à cheval le surmonte⁴ ». Chez Henry James et Aragon, le tête-à-tête avec soi-même par l'entremise de la statue de bronze estompe

¹ *Ibidem.*

² Selon l'adjectif employé par Georges Didi-Huberman dans *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 201 : « La question n'est plus tant de savoir ce que *sont* les formes – problème mal posé – que de reconnaître ce qu'elles *font*, en qualité de processus “percussif” ».

³ Louis Aragon, « Sur le Pont-Neuf » [1956], *Le Roman inachevé*, *Œuvres poétiques*, t. II, *op. cit.*, p. 121. En italiques dans le texte.

⁴ Louis Aragon, « Le paysan de Paris chante » [1943], *Œuvres poétiques*, t. I, *op. cit.*, p. 874.

les significations historiques et politiques précises accordées au monument. Ne demeure qu'une auréole diffuse qui fait de l'effigie le lieu de l'exceptionnel, occasion non plus d'un rendez-vous avec les destinées d'une nation, mais d'une aventure individuelle.

2. D'un monument à l'autre, les « soubresauts de la conscience » : Virginia Woolf

Chez Virginia Woolf, foisonnent les flâneurs inquiets et perplexes, arpenteurs de Londres¹. Ils dessinent la ville par leurs trajectoires mouvantes et par les objets qu'ils croisent au hasard du chemin². La romancière a construit certaines grandes scènes de ses romans en prenant appui sur cette figure essentielle de la modernité – comme si la situation d'errance était la mieux à même d'exposer le questionnement de l'être sur lui-même. La pensée ne forme pas ici un dessin précis et stable, mais se donne dans sa nature éparse, multiple, évasive et labile, en train de naître à elle-même, pour se transformer au gré des chemins aléatoires qu'emprunte le sujet.

On peut à cet égard rapprocher une page tirée de *Nuit et jour* (*Night and Day*, roman publié en 1919) et un extrait de *Mrs Dalloway* (1925)³. Ces pages tentent de retracer les mouvements et bruissements labiles de l'existence, ses élans et ses emportements, dans le croisement des « innombrables rapports » d'une « ville énorme ». Woolf accomplit le « miracle » rêvé par Baudelaire dans les *Petits Poèmes en prose* de créer « une prose poétique et musicale, assez souple et assez heurtée pour s'adapter [...] aux soubresauts de la conscience⁴ ». Elle dessine un entrelacs de tracés, de mouvements et de contre-mouvements, progressant à des vitesses variables.

¹ Voir par exemple Virginia Woolf, « Street Haunting : A London Adventure » [1939] dans *The Death of the Moth and Other Essays*, Londres, The Hogarth Press, 1942.

² Joyce recourt à un procédé analogue : il donne progressivement substance à Dublin par les objets que croisent en chemin les protagonistes. Des réseaux de monuments se constituent. Ainsi, en l'espace de quelques pages, Harold Bloom croise-t-il les monuments de Sir Philip Crampton, de O'Brien par Farrell, de Daniel O'Connell « le Libérateur », et de Nelson haut de sa colonne. Voir James Joyce, *Ulysses* [1922], Londres, The Bodley Head, 1949, p. 84, p. 85, p. 86 et p. 87. Traduction française : *Ulysse*, trad. Auguste Morel, Stuart Gilbert, revue par Valéry Larbaud et James Joyce [1929], *Œuvres*, t. II, édition citée, p. 103, 104, 105 et 106.

³ Il existe au moins une étude sur le rôle de la statuaire publique dans les œuvres de Virginia Woolf. Il s'agit d'un article de Diane F. Gillespie, « A City in the Archives : Virginia Woolf and the Statues of London », *Woolf and the City, Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, éd. Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish, Clemson, Clemson University Digital Press, 2010, p. 55-62. L'auteur propose une lecture croisée des œuvres de Woolf et de deux livres que celle-ci possédait dans sa bibliothèque : *London Revisited* (1916) de Edward Verrall Lucas, dont cinq chapitres étaient consacrés à la statuaire publique et *The People's Album of London Statues* (1928), issu de la collaboration d'Osbert Sitwell avec la dessinatrice Nina Hamnett. Tant l'auteur que l'illustratrice fréquentaient les mêmes cercles que Woolf, et tous trois partageaient une certaine irrévérence face à la sculpture londonienne. Une lecture précise des ouvrages mentionnés, ainsi que du livre d'Albert Edward Gleichen paru lui aussi en 1928, *London's Open-Air Statuary*, dessinerait les contours d'une statuophobie à l'anglaise, parallèle au phénomène se développant dans les mêmes années en France.

⁴ Charles Baudelaire, « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 229. Sur la manière dont les auteurs britanniques s'approprient Baudelaire en le filtrant à travers leur propre littérature, voir Patricia Clements, *Baudelaire and the English Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 6-7. Clements suggère que Baudelaire oriente de manière souterraine la structure de *Mrs Dalloway* : la protagoniste part en quête non de « fleurs du mal » (« flowers of evil ») mais de « fleurs d'ombres » (« flowers of darkness »).

Voici deux arpenteurs perplexes, Marie Datchet et Peter Walsh, en train de pratiquer la longue exégèse d'une vie qui déçoit et comble tout à la fois. Ils se posent la même question que celle qui agite Lily Briscoe dans *La Promenade vers le phare* : « Quel est le sens de la vie ?¹ ». Virginia Woolf braque une loupe sur les rencontres brèves et fortuites avec les monuments telles qu'elles sont vécues de l'intérieur par les deux regardeurs. L'auteur permet ainsi au lecteur d'observer un enchaînement mouvant de phénomènes psychiques.

Marie Datchet, personnage de *Nuit et jour*, est une jeune fille indépendante, qui vit seule et se dévoue à la cause du droit des femmes. Elle aime un certain Ralph, avocat plein d'énergie, qui ne lui rend pas ses sentiments, aussi décide-t-elle de renoncer à l'amour. Mary donne prétexte à méditer sur le rôle des femmes dans la société, sur les possibilités qui s'offrent à celles-ci, tant dans le mariage que hors de celui-ci. Elle incarne une forme d'incertitude : que doit-il en être d'une vie qui ne se range pas dans des catégories pré-établies, mais tente de s'inventer à l'écart du sentier tracé de la famille ? Quelle utilité donner à cette existence, et quel bonheur est-on en droit d'en espérer ? Peter Walsh quant à lui est l'un des protagonistes de *Mrs Dalloway*, roman sis à Londres en 1923. Il rentre des Indes où il a demeuré depuis 1918, et il se trouve en proie à la perplexité du voyageur à son retour. Tout le déconcerte : les retrouvailles maladroites et ambiguës avec la femme qu'il a aimée mais qui l'a repoussé, et la redécouverte d'une Angleterre transformée en profondeur par la Grande Guerre. Ces deux personnages doivent affronter la déception et les promesses de la vie.

La déambulation de Peter Walsh à travers Londres lui fait éprouver en miniature le voyage de la vie. Cette trajectoire se trouve enveloppée dans d'autres trajectoires auxquelles elle se tresse. De trois manières différentes, le temps rappelle avec insistance son passage inexorable : les cloches de Big Ben battent l'heure, la jeunesse dépasse Peter Walsh, la mort se présente à lui sous la forme du *Cénotaphe*. Où qu'il se tourne, il rencontre des images et des figures de sa propre vie qui se dilapide.

Why does she give these parties, he thought. Not that he blamed her or this effigy of a man in a tail-coat with a carnation in his buttonhole coming towards him. Only one person in the world could be as he was, in love. And there he was, this fortunate man, himself, reflected in the plate-glass window of a motor-car manufacturer in Victoria Street. [...]

I am not old, he cried, and marched up Whitehall, as if there rolled down to him, vigorous, unending, his future.

He was not old, or set, or dried in the least. [...] Striding, staring, he glared at the statue of the Duke of Cambridge. He had been sent down from Oxford – true. He had been a Socialist, in some sense a failure – true. Still, the future of civilization lies, he thought, in the hands of young men like that; of young men such as he was, thirty years ago; with their love of abstract principles; getting books sent out to them all the way from London to a peak in the Himalayas; reading science; reading philosophy. The future lies in the hands of young men like that, he thought.

¹ Lily Briscoe, en train de peindre, se demande: « What is the meaning of life? That was all – a simple question; one that tended to close in on one with years, the great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come. Instead, there were little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark; here was one. », Virginia Woolf, *To the Lighthouse* [1927], New York et Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1955, p. 240.

CHAPITRE IX

A patter like the patter of leaves in a wood came from behind, and with a rustling, regular thudding sound, which as it overtook him drummed his thoughts, strict in step, up Whitehall, without his doing. Boys in uniform, carrying guns, marched with their eyes ahead of them, marched, their arms stiff, and on their faces an expression like the letters of a legend written round the base of a statue praising duty, fidelity, love of England. [...] They had taken their vow. The traffic respected it; vans were stopped.

I can't keep up with them, Peter Walsh thought, as they marched up Whitehall, and sure enough, on they marched, past him, past every one, in their steady way, as if one will worked legs and arms uniformly, and life, with its varieties, its irreticences, had been laid under a pavement of monuments and wreaths and drugged into a stiff yet staring corpse by discipline. One had to respect it; one might laugh; but one had to respect it, he thought. There they go, thought Peter Walsh, pausing at the edge of the pavement; and all the exalted statues, Nelson, Gordon, Havelock, the black, the spectacular images of great soldiers stood looking ahead of them, as if they too had made the same renunciation (Peter Walsh felt he, too, had made it the great renunciation), trampled under the same temptations, and achieved at length a marble stare. But the stare Peter Walsh did not want for himself in the least; though he could respect it in others. He could respect it in boys. They don't know the trouble of the flesh yet, he thought, as the marching boys disappeared in the direction of the Strand – that's all I've been through, he thought, crossing the road, and standing under Gordon's statue, Gordon whom as a boy he had worshipped; Gordon standing lonely with one leg raised and his arms crossed, – poor Gordon, he thought.

Non qu'il ait des reproches à lui faire, pas plus qu'à cette effigie de personnage en queue de pie, œillet à la boutonnière, qui s'avavançait vers lui. Il n'y avait qu'une personne au monde à être comme lui, amoureux. Et cette créature bénie des dieux, lui-même en personne, se trouvait là, reflétée dans la baie vitrée d'un fabricant d'automobiles de Victoria Street [...].

Je ne suis pas vieux, s'écria-t-il, en remontant Whitehall, comme si se déroulait là, venant jusqu'à lui plein de vigueur, sans fin, son avenir.

Il n'était pas vieux, ni figé, ni desséché le moins du monde. [...] Avançant à grands pas autour de lui, il fusilla du regard la statue du duc de Cambridge. Il s'était fait renvoyé d'Oxford, c'est vrai. Il avait été socialiste, et un raté en un sens, c'est vrai. Mais tout de même, l'avenir de la civilisation est entre les mains de jeunes hommes de cette trempe.

Un bruissement semblable au bruissement des feuilles dans un bois lui parvint, par derrière, accompagné d'une sorte de cadence sonore et régulière, qui, en le rejoignant martela ses pensées, une, deux, une, deux, dans Whitehall, sans qu'il y soit pour rien. Des garçons en uniforme, armés, avançaient au pas en regardant droit devant eux, au pas les bras raides, avec sur le visage une expression qui rappelait les légendes gravées sur les socles des statues, ces légendes qui vantent le devoir, la gratitude, la fidélité, l'amour de l'Angleterre. [...] Ils avaient prêté serment. La circulation les traitait avec respect ; on arrêtait les camions de livraison.

Je ne peux pas suivre leur rythme, se dit Peter Walsh tandis qu'ils remontaient Whitehall, et c'était la vérité, toujours au pas ils le dépassèrent, ils dépassèrent tout le monde, à vitesse constante, comme si une même volonté animait uniformément ces jambes et ces bras, et que la vie, avec ses variations, ses impulsions, avaient été enfouie sous un pavage de monuments et de gerbes et transformée, à force de discipline, en un cadavre raide et qui pourtant gardait les yeux ouverts. Cela ne pouvait qu'inspirer le respect, se dit-il ; on pouvait en rire ; mais cela inspirait le respect. Les voilà qui passent, se dit Peter Walsh, en s'arrêtant au bord du trottoir ; et toutes les nobles statues, Nelson, Gordon, Havelock, les effigies noires, spectaculaires des grands hommes de guerre étaient là, regardant devant eux, comme si eux aussi avaient fait le même sacrifice (Peter Walsh avait le sentiment de l'avoir fait lui aussi, le grand sacrifice), avaient piétiné les mêmes tentations, et avaient fini par se composer un regard de marbre. Mais ce regard, Peter Walsh n'en voulait nullement pour lui-même, même s'il pouvait le respecter chez les autres. Ils ne connaissent pas les tourments de la chair, se dit-il, tandis que les jeunes gens qui avançaient au pas disparaissaient en direction du Strand – tout ce que j'ai vécu, se dit-il en traversant la route et en s'arrêtant devant la statue de Gordon, ce Gordon qu'il avait idolâtré, enfant ; Gordon solitaire, un pied levé et les bras croisés – pauvre Gordon se dit-il¹.

¹ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* [1925], Oxford University Press, Oxford World's Classic, 1992, p. 63-67. Traduction française : *Mrs Dalloway* [trad. Marie Claire Pasquier], *Œuvres* t. I, *op. cit.*, p. 1110-1112.

Dans la ville, sous les yeux de Peter Walsh, la condition humaine se montre en figures, se dévoile puis se dérobe. Les monuments – ici réside la complexité de ces pages – font à la fois office de miroirs (tout comme la vitrine du fabricant d'automobiles) et de repoussoirs. Le regardeur cherche à se saisir tant dans les ressemblances que dans les différences qu'il entretient avec les effigies qu'il croise en chemin. Ces dernières renvoient à Peter Walsh tantôt l'image de ce qu'il est, tantôt de ce qu'il n'est pas, tantôt de ce qu'il ne veut pas être. Elles se font ici malléables à la perception de leur regardeur. Ce sont à la fois les différentes étapes de la vie de Peter Walsh et ses états d'âmes qui se trouvent ainsi amplifiés et exaltés, projetés sur des piédestaux où ils deviennent visibles. Ainsi, une effigie en queue-de-pie, qui, œillet à la boutonnière, semble se rendre à la noce, révèle le désir de se remarier qu'éprouve Peter Walsh. Le protagoniste a été chassé de l'Université d'Oxford, et ce souvenir jaillit par association d'idées avec le nom du « Duc de *Cambridge* », qui, tel un reproche, surgit sous la forme d'un cavalier de bronze (fig.6). Ce dernier, solidement campé sur son destrier, incarne par excellence la figure d'autorité. Sa grandeur pompeuse souligne par contraste le caractère dérisoire de l'existence menée par son regardeur. Les héros militaires, Havelock (fig.8), Nelson (fig.9) et Gordon (fig.10), interprétés comme des représentations de la renonciation et du sacrifice, renvoient aux déceptions dont est tissée la vie. Cette succession rapide doit être comprise comme aussi une simultanéité : la vie est tout à la fois de joie amoureuse, d'espairs idéalistes et irréalisables, d'échecs, d'élans et de résignations. La vie est dans le fourmillement même de cette profusion inextricable.

De manière brûlante, ces pages posent en effet la question d'un pluriel de la vie qui exige en retour un pluriel d'interprétations. Tout n'est ici que pluriel mis en acte.

Pour désigner le caractère multiple et divers de la vie, Woolf emploie ici deux termes, chacun bien sûr au pluriel, « *varieties* » et « *irreticence* ». Ce deuxième substantif est un néologisme, créé par Woolf en personne, et que l'on rencontre notamment dans *Night and Day* (1919) et dans *Captain's Death Bed* (1941) d'après l'*Oxford English Dictionary*. S'il signifie « l'absence de réticence », et donc peut-être ici la fougue bavarde de la vie, les expansions de la vie qui refuse de se taire, le sens de ce mot se colore peut-être de sa proximité phonétique avec *iridescence*. Il semble alors renvoyer aux nuances infinies d'une vie qui se fait toujours mouvante. La vacillation des humeurs et des sentiments de Peter Walsh reflète ce caractère hétérogène et mobile de l'existence. Mais si le fragment s'ouvre sur un élan qui précipite le protagoniste d'un pas joyeux et déterminé vers l'avenir, il s'interrompt sur une figure d'indétermination : Le monument de Gordon, debout sur un pied, en déséquilibre et comme en attente (fig.10), image des incertitudes du regardeur lui-même. Et de même, face au trio formé par Nelson, Havelock et Gordon, Peter Walsh glisse de l'admiration à la compassion (« Poor Gordon – he thought »). Le regardeur s'apitoie cependant moins sur le sort de l'officier qui fut tué durant le siège de Khartoum au Soudan que sur l'image que l'effigie lui renvoie de lui-même : ses illusions de petit garçon, sa

jeunesse enfuie, et son propre esseulement. De la même manière, les monuments possèdent une signification mouvante. Le même Gordon, qui isolé sur son piédestal, incarne la solitude, devient une ou deux pages plus tard la figure tutélaire veillant sur les amours imaginaires de Peter Walsh avec une Passante mystérieuse. Dans cette dernière, on reconnaît la transposition londonienne de la figure baudelairienne :

But she's extraordinarily attractive, he thought, as [...] came a young woman who, as she passed Gordon's statue, seemed, Peter Walsh thought (susceptible as he was), to shed veil after veil, until she became the very woman he had always had in mind; young, but stately; merry, but discreet; black, but enchanting.

Oh, mais elle est terriblement séduisante, se dit-il, tandis que, [...] s'approchait une jeune femme qui, au moment où elle passait devant la statue de Gordon, sembla, aux yeux de Peter Walsh (dans l'état d'exaltation où il se trouvait), se dépouiller de ses voiles l'un après l'autre, jusqu'à devenir la femme qu'il avait toujours eue en tête : jeune, mais imposante ; joyeuse, mais réservée ; noire, mais captivante¹.

Le narrateur des *Papiers d'Aspern* et le personnage des *Voyageurs de l'impériale* contemplant leur destin au miroir d'un unique monument, privilégié. Fait majeur, Woolf introduit non moins de six monuments (une pimpante effigie en queue-de-pie, le monument équestre du Duc de Cambridge, trois héros militaires, Nelson, Havelock et Gordon, et le *Cénotaphe*) autour desquelles Peter Walsh enroule ses pensées. L'auteur accentue ce qui était déjà en germe dans *Nuit et jour* où deux effigies étaient filtrées à travers le flux de pensée de Mary Datchet. Cette multiplication renvoie à l'impossibilité d'unifier la vie et indique la disparition de toute vérité univoque et péremptoire.

Pour accentuer l'idée que l'essence de la vie se trouve dans sa complexité, Woolf entrelace la déambulation de Peter Walsh à une parade paramilitaire. Aux tentatives plurielles d'exégèse de la vie du protagoniste hésitant et perplexe, Woolf appose alors la monosémie rigide et implacable d'une jeune troupe, en route pour aller fleurir le *Cénotaphe*². Ce tombeau vide, dressé à Whitehall en l'honneur des soldats morts durant la Première Guerre mondiale, constitua une idole de la commémoration durant les années d'après-guerre à Londres (fig.7). La guerre, alors même qu'elle est achevée depuis cinq ans, a tracé un sillage déterminant le présent, comme le rappelle au cours du roman l'existence du personnage de Septimus Warren Smith, traumatisé par les combats, et qui souffre d'hallucinations. Face aux jeunes gens qui défilent, Peter Walsh se saisit dans l'écart avec ce qu'il n'est plus (le garçon idéaliste, épris d'abstraction, bâtisseur d'empire).

Ces pages de *Mrs Dalloway* mettent en lumière la différence entre l'efficace édifiante du monument et l'appropriation intime survenant au cours de la rencontre. Tandis qu'au fil de l'extrait Peter Walsh adopte une attitude de plus en plus réservée face aux monuments qu'il rencontre, les jeunes garçons y adhèrent inconditionnellement. Ils sont transformés et *édifiés*.

¹ *Ibid.*, p. 70. Traduction française : *Ibid.*, p. 1114.

² Le « *Cénotaphe* », conçu par Sir Edwin Lutyens, n'était à l'origine qu'une structure provisoire de bois et de plâtre. Toutefois, le public exigea qu'on lui confère la permanence du monumental et le mémorial fut reconstruit en pierres en 1920.

Les monuments représentent l'existence d'un héros en la simplifiant à l'extrême, de sorte à la résumer en un seul mot vertueux (devoir, gratitude, fidélité, amour de la patrie...). Aux « variétés » et « irrétiscences » de l'existence s'opposent ces injonctions éthiques réductrices, qui transforment le pluriel de la vie en un singulier monolithique. Ce rétrécissement conduit à une paralysie létale. Le mouvement fluide de la vie, qui enveloppe Peter Walsh, se raidit pour ne plus présenter que sa propre version funéraire et monumentale : tel un corps trépassé, c'est la « vie » qui repose sous les fleurs et les mémoriaux. L'existence se transforme en « un cadavre raide (« stiff ») et qui pourtant gardait les yeux ouverts », périphrase qui pourrait tout aussi bien désigner n'importe quelle sculpture publique. Cadavre et monument sont plus que jamais des figures jumelles. Les jeunes garçons paradant vers le *Cénotaphe* forment eux-mêmes une troupe de monuments arpentant au pas les rues de Londres. Tout en effet apparente ces garçons aux grands soldats de bronze qui les entourent : les uniformes qu'ils ont revêtus, la rigidité de leur bras (« stiff »), la discipline militaire à laquelle ils obéissent, les vœux qu'ils ont prononcés, tels des moines, et qui les contraignent absolument, et enfin le simplisme qu'ils montrent face aux complexités de l'existence. Ces jeunes gens embrigadés n'ont plus qu'à renoncer à la vie et à se laisser tuer pour former à leur tour une nouvelle moisson d'effigies héroïques et exaltées. La transformation des jeunes garçons édifiés atteint son comble dans la métamorphose étonnante de leur physionomie. Woolf réinvente avec une ingéniosité rare le thème de la ressemblance du passant et du monument : les visages des jeunes garçons reflètent, non pas les visages des statues, mais les lettres des inscriptions épigraphiques des monuments (« on their faces an expression like the letters of a legend written round the base of a statue praising duty, fidelity, love of England »). La dureté qui saisit les visages renvoie de plus au « regard de marbre » (« marble stare ») des héros de bronze, jeu sur les significations littérales et figurées des matières monumentales.

Le roman *Nuit et jour* (*Night and Day*, 1919), œuvre facilement délaissée par les lecteurs de Woolf, présente déjà comme une première version, légèrement plus schématique, de cette scène d'exégèse. La scène consacrée à Peter Walsh face aux monuments s'achève sur une déception et même sur une déflation. Cette autre scène de méditation errante, durant laquelle Mary Datchet remonte de la Tamise vers Russell Square, lui laisse au contraire entrevoir, dans une « vision¹ », la signification de sa vie, ou plus exactement, la forme que sa destinée particulière est appelée à prendre. Cette nuance tient peut-être en partie à la différence d'âge des personnages. Peter Walsh regarde surtout en arrière, vers la portion de la vie déjà accomplie, et cherche à y distinguer rétrospectivement une signification tandis que les pensées de Mary Datchet se projettent en avant, là où tout demeure encore à bâtir.

Strange thoughts are bred in passing through crowded streets should the passenger, by chance, have no exact destination in front of him, much as the mind shapes all kinds of forms, solutions, images when listening inattentively to music. From an acute consciousness of herself

¹ C'est là la préfiguration des derniers mots de *To the Lighthouse*, prononcés par Lily Briscoe : « Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigues, I have had my vision. »

as an individual, Mary passed to a conception of the scheme of things in which, as a human being, she must have her share. She half held a vision; the vision shaped and dwindled. She wished she had a pencil and a piece of paper to help her to give a form to this conception which composed itself as she walked down the Charing Cross Road. But if she talked to any one, the conception might escape her. Her vision seemed to lay out the lines of her life until death in a way which satisfied her sense of harmony. It only needed a persistent effort of thought, stimulated in this strange way by the crowd and the noise, to climb the crest of existence and see it all laid out once and for ever. Already her suffering as an individual was left behind her. Of this process, which was to her so full of effort, which comprised infinitely swift and full passages of thought, leading from one crest to another, as she shaped her conception of life in this world, only two articulate words escaped her, muttered beneath her breath — « Not happiness — not happiness. »

She sat down on a seat opposite the statue of one of London's heroes upon the Embankment, and spoke the words aloud. To her they represented the rare flower or splinter of rock brought down by a climber in proof that he has stood for a moment, at least, upon the highest peak of the mountain. She had been up there and seen the world spread to the horizon. It was now necessary to alter her course to some extent, according to her new resolve.

“But I refuse—I refuse to hate any one,” she said aloud [...]. Her soliloquy crystallized itself into little fragmentary phrases emerging suddenly from the turbulence of her thought [...]. “To know the truth — to accept without bitterness” — those, perhaps, were the most articulate of her utterances, for no one could have made head or tail of the queer gibberish murmured in front of the statue of Francis, Duke of Bedford, save that the name of Ralph occurred frequently in very strange connections.

Marcher le long de rues animées engendre d'étranges pensées, pour peu que le promeneur n'ait pas de but précis, un peu comme l'esprit élabore toutes sortes de formes, de solutions, d'images quand on écoute de la musique d'une musique distraite ? D'une conscience aiguë de son individualité, Mary passa à une conception de l'ordre des choses auquel, en tant qu'être humain, elle devait contribuer. Une vision vacillait au seuil de sa conscience ; la vision prit forme avant de s'estomper. Elle aurait aimé avoir un papier et crayon pour l'aider à concrétiser la conception qui s'élaborait peu à peu tandis qu'elle marchait le long de Charing Cross Road. Mais si elle parlait à quelqu'un cette conception risquait de lui échapper. Sa vision semblait dessiner les grandes lignes de sa vie jusqu'à sa mort d'une manière qui satisfaisait son sens de l'harmonie. Il lui suffisait de poursuivre cet effort de réflexion si étrangement stimulé par la foule et le bruit pour atteindre le sommet de cette existence conçue une fois pour toutes et en avoir une vue d'ensemble. Déjà, elle avait laissé derrière elle sa souffrance personnelle. Seuls indices de ce processus qui représentait pour elle un tel effort, qui exigeait par moments une extraordinaire gymnastique intellectuelle pour passer d'un sommet à un autre, à mesure que s'élaborait sa conception de la vie en ce monde, trois mots lui échappèrent, murmurés tout bas — « Pas le bonheur — pas le bonheur. »

Elle s'assit sur un banc face à la statue d'un des héros de Londres, sur l'Embankment, et prononça ces mots à haute voix. Ils représentaient pour elle la fleur rare ou le fragment de roche rapportés par un alpiniste comme preuve qu'il s'est tenu au moins quelques instants sur la plus haute cime de la montagne. Elle avait été tout là-haut et vu le monde s'étendre à perte de vue. Il lui fallait maintenant orienter un peu différemment sa pensée en fonction de sa nouvelle résolution. Elle devrait occuper l'un de ces avant-postes exposés et solitaires que fuient naturellement les gens heureux. [...]

« Mais je refuse — je refuse de haïr qui que ce soit », dit-elle tout haut [...]. Son soliloque se cristallisait en petits bouts de phrases émergeant brusquement de l'effervescence de ses pensées, surtout quand il lui fallait faire un effort quelconque, quitter sa place, compter son argent ou décider dans quelle rue tourner. « Connaître la vérité — accepter sans amertume » — telles furent peut-être ses paroles les plus intelligibles car personne n'aurait pu comprendre quoi que ce soit au curieux charabia murmuré devant la statue de Francis, duc de Bedford, si ce n'est que le nom de Ralph revenait fréquemment dans des contextes très étranges¹.

¹ Virginia Woolf, *Night and Day* [1919], Oxford, Blackwell Publishers, 1994, p. 212-213. Traduction française : *Jour et nuit* [trad. Françoise Pellan], *Œuvres romanesques*, t. I, *op. cit.*, p. 603-605. Au chapitre VI, dans une scène dont la teneur et la texture sont en partie communes à celle-ci, Mary Datchet erre au British Museum, et ses pensées se transforment, au gré des salles qu'elle traverse et des sculptures qu'elle y contemple, depuis les bas-reliefs grecs jusqu'aux taureaux assyriens. Voir *Ibid.* p. 62-63. Traduction française : *Ibid.*, p. 447-448.

Mary exprime son désir de donner une forme (« shape ») à la vie, et presque de la sculpter par le choix d'une joyeuse résignation. La volonté de se mettre au service d'autrui n'est cependant en rien inspirée par l'héroïsme des effigies qu'elle croise en chemin. La petite révélation intime ne jaillit pas de ces monuments, mais bien de la marche, qui ébranle la pensée pour lui donner de nouvelles formes et de nouveaux rythmes. Toutefois, les deux monuments mentionnés, celui d'un héros au bord de la Tamise, puis celui du Duc de Bedford à Russell Square, viennent en contrepoint de deux fragments de paroles prononcées par le personnage. Un jeu de symétries se met en place : d'une part ce qui se voit, de l'autre ce qui s'entend ; d'une part ce qui demeure, de l'autre ce qui s'évapore. Aux mots informes qui s'envolent en désordre, le monument vient opposer sa silhouette nettement définie. Il confère au monologue juste assez de précision pour que quelques mots en deviennent audibles pour le passant et le lecteur. Alors que le lecteur était plongé dans le flot tourbillonnant des réflexions de Mary, il se voit en effet soudain transformé en passant de Londres, observant du dehors la jeune femme, et réduit à tirer ses conclusions à partir de ce qu'elle laisse ainsi échapper. Il n'est plus que le témoin indiscret d'un monologue incompréhensible, dont il surprend les paroles fortuites. Le monument joue alors presque le rôle du « crayon et du morceau de papier », appelés de ses vœux par le personnage pour fixer ses pensées, et en arrêter le mouvement labile afin de les cristalliser fugacement en une forme déchiffrable.

En parallèle à ces scènes d'exégèse sérieuse, et même, les devançant, Apollinaire présente une variante parodique de la rencontre entre un sujet perplexe, pris dans une quête existentielle, et un monument. C'est un François Coppée de bronze (fig.11) qui sert d'accessoire d'exégèse. L'existence de cette version souriante achève de constituer le tête-à-tête avec le monument en scène topique, en passage nécessaire des récits de la grande ville.

3. Variante parodique : *Le Poète assassiné d'Apollinaire*

Le tête-à-tête avec *Coppée* survient dans un chapitre nommé « Rencontres » : parmi les rencontres essentielles qui fondent l'être, à côté de la rencontre amoureuse et des amitiés formatrices, il y aurait donc l'entretien avec le monument. Il s'agit là de pages fleuries de jeux de mots, et dont la facilité bon enfant et la fantaisie font sourire¹. Le conte du *Poète assassiné*, relevant de ce que Daniel Delbreil nomme un « merveilleux burlesque² », transpose dans les

¹ Le terme de « passant », répété à l'envi sous toutes ses formes, est notamment l'occasion d'un palimpseste d'allusions : François Coppée, dont les vers pouvaient projeter une image de flâneur, avait acquis la notoriété pour une pièce intitulée *Le Passant*, créée à l'Odéon le 14 janvier 1869, et elle-même inspiré d'une sculpture de Paul Dubois, *Le Chanteur Florentin*, médaille d'honneur au Salon de 1865. Cependant, pour les premiers lecteurs de ce texte, c'est Apollinaire lui-même qui constitue « l'auteur du *Passant* ». Ces pages parurent en effet d'abord en 1911, dans une revue belge intitulée *Le Passant*, et sous la forme d'une chronique à la première personne. Peut-être était-ce là une manière pour Apollinaire de rendre compte de la présence d'un monument très récemment inauguré.

² Daniel Delbreil, « Statue et statut du poète dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire, dans Ivanne Rialland (dir.), *Écrire la sculpture, op. cit.*, p. 176. À côté de cet article de synthèse, signalons d'autres études sur Apollinaire et

années 1910 le mythe d'Orphée – ce dernier apparaissant sous les traits d'un certain Croniamantal. Celui-ci troque une éducation sentimentale pour une éducation littéraire, et une passante (Tristouse Ballerinettes, qui se dérobe à lui), pour un noir « passant » de bronze, debout sur sa pierre de taille. Le tête-à-tête avec le monument prend l'allure d'une consultation des morts. Apollinaire ne confère cependant pas à cet extrait la tournure d'une terrifiante *nekuia* antique. Les propos du Coppée métallique ne constituent pas oracles mystérieux mais s'apparentent aux menus propos échangés lors d'une simple conversation de salon, allègre mais courtoise :

Un jour qu'il cheminait à travers Paris, il se trouva soudain au bord de la Seine. Il passa un pont et marcha quelque temps encore quand tout à coup, apercevant devant lui M. François Coppée, Croniamantal regretta que ce passant fût mort. Mais rien ne s'oppose à ce qu'on parle avec un mort, et la rencontre était agréable.

« Allons, se dit Croniamantal, pour un passant c'est un passant, et l'auteur même du *Passant*. C'est un rimeur habile et spirituel, ayant le sentiment de la réalité. Parlons avec lui de la rime.

Le Poète du Passant fumait une cigarette noire. Il était vêtu de noir, son visage était noir, il se tenait bizarrement sur une pierre de taille, et Croniamantal vit bien à son air pensif, qu'il faisait des vers. Il l'aborda, et après l'avoir salué lui dit à brûle-pourpoint :

« Cher maître, comme vous voilà sombre.

Il répondit courtoisement :

« C'est que ma statue est de bronze. Elle m'expose constamment à des méprises. Ainsi l'autre jour,

*Passant près de moi le nègre Sam Mac Vae
Voyant que j'ai plus noir que lui s'affligea*

« Voyez comme ces vers sont adroits. Je suis en train de perfectionner la rime. Avez-vous remarqué comme le distique que je vous ai déclamé rime bien pour l'œil.

– En effet, dit Croniamantal, car on prononce *Mac Vi*, comme on dit *Shakespeare*.

– Voici quelque chose qui fera mieux votre affaire, continua la statue :

*Passant auprès de moi le nègre Sam Mac Vae
Sur le socle aussitôt ces trois noms écrivit*

« Il y a là un raffinement qui doit vous séduire, c'est la rime riche pour l'oreille.

– Vous m'éclairiez sur la rime, dit Croniamantal. Et je suis bien heureux, cher maître, de vous avoir rencontré en passant.

– C'est mon premier succès, répondit le poète métallique. Toutefois, je viens de composer un petit poème portant le même titre : c'est un monsieur qui passe, le Passant, à travers un couloir de wagon de chemin de fer ; il distingue une charmante personne avec laquelle au lieu d'aller simplement jusqu'à Bruxelles, il s'arrête à la frontière hollandaise.

*Il passèrent au moins huit jours à Rosendael
Il goûtait l'idéal elle aimait le réel
En toutes choses d'elle il était différent
Par conséquent ce fut bien de l'amour qu'ils connurent*

« Je vous signale ces deux derniers vers, bien que rimant richement, ils contiennent une dissonance qui fait contraster délicatement le son plein des rimes riches masculines avec la morbidesse des féminines.

la sculpture : Yong-Joon Kwon, « Apollinaire et la sculpture », *op. cit.*, ouvrage scrutant notamment les rapports d'Apollinaire, de Picasso, et des sculpteurs de leur temps ; Peter Read, « Apollinaire critique d'art : la sculpture en question », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°47, mai 1995, p. 405-420 ; Peter Read, « "Et moi aussi je suis sculpteur", Mouvement, Immobility and Time in the Fictional Sculptures of Apollinaire » dans Keith Aspley, Elizabeth Cowling and Peter Sharrat, *From Rodin to Giacometti*, *op. cit.*, p. 75-84. Selon Peter Read (*ibid.*, p. 83), les écrits variés d'Apollinaire sur la sculpture (journalisme, critique d'art, fiction et poésie) forment comme différentes branches, inextricablement enchevêtrées les unes aux autres, et qui prennent tous racine dans la même strate de l'imagination.

CHAPITRE IX

- Cher maître, reprit Croniamantal, plus haut, parlez moi du vers libre.
- Vive la liberté ! cria la statue de bronze¹.

Apollinaire déstabilise la situation de la rencontre, en y introduisant un élément incongru, le calme du héros. Ce refus de la surprise devant le mort métallique qui parle désamorce la charge émotionnelle de la rencontre avec le monument. Suarès, exactement au même moment s'émerveille : « Qu'il est beau dans la grandeur [...] Chaque jour, je rends visite à Colleone ; et je ne me lasse pas de lui parler² ». Le conte désinvolte d'Apollinaire forme comme le négatif (au sens photographique) d'un tel bouleversement. Le « sombre » monument a beau « éclairer[r] » le jeune poète dans sa quête, il ne constitue pas une apparition interrogative. La conversation n'est que de réponses qui fument et comblent immédiatement l'espace questionnant. « L'interrogation extrême » – ici : « Que doit-il en être de la poésie » – se transforme en simple « questionnaire » concernant le vers et la rime.

Le choix du monument à Coppée (mort en 1908) semble guidé avant tout par des raisons satiriques. Cette œuvre d'André de Chastenot incarne l'arrière-garde artistique et intellectuelle. Elle fut inaugurée en juin 1910, sous l'égide de Jean Richepin, de Paul Déroulède, et de la Ligue des Patriotes. Ces derniers célébrèrent « la noble et ardente figure du Coppée mêlé aux luttes civiques, du poète devenu un orateur passionné, un citoyen, un soldat, un enthousiaste et irréductible patriote³ », et dont le monument s'élevait « à la place où il devait être, entre les deux croyances qui partagèrent sa vie : sa blanche paroisse et le dôme d'or des Invalides⁴ ». Bien pis encore, des cartes postales propageant l'image du *Coppée* de bronze s'ornaient d'une citation d'Édouard Drumont, tristement célèbre pour son antisémitisme et son nationalisme : « Le monument de Coppée est le premier hommage rendu à un défenseur des idées et des traditions française ». C'est donc un emblème de la réaction qui délivre ici une leçon de poésie rétrograde et inepte. Ce petit cours sur la fabrication des vers, mené par le monument animé, peut être lu en parallèle avec la leçon de sculpture assénée dans une chronique de 1913 par la statue de Fra Angelico, œuvre de Jean Boucher. L'effigie de plâtre, exposé au Salon, reprend vie, parole et mouvement, pour se faire critique d'art⁵. Les vers rimés tantôt pour l'œil et tantôt pour l'oreille du *Coppée*, s'opposent radicalement aux innovations poétiques de Croniamantal, lequel, après avoir donné congé à la poésie lyrique dans son dernier poème en vers réguliers (« Luth / Zut !⁶ »), déclare à son ami l'oiseau du Bénin (en qui chacun s'accorde à reconnaître Picasso) :

« Je n'écrirai plus qu'une poésie libre de toute entrave, serait-ce celle du langage.
« Écoute, mon vieux !

¹ Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné, Œuvres en prose*, t. I, édition citée, p. 278-279.

² André Suarès, *Voyage du condottiere* [1910], *op. cit.*,

³ « Discours d'inauguration » de Jean Richepin, 5 juin 1910, <http://www.academie-francaise.fr/inauguration-du-monument-eleve-la-memoire-de-francois-coppee-paris>, consulté le 13 juin 2015.

⁴ Discours d'inauguration d'André Mithouard, conseiller municipal du VII^e arrondissement, cité dans un article non signé, *La Presse*, 6 juin 1910, p. 1 : « Sous la présidence de Déroulède on inaugure le monument Coppée ».

⁵ Guillaume Apollinaire, Chronique du 30 avril 1913 pour *L'Intransigeant*, *Œuvres en prose*, t. II, *op. cit.*, p. 574-575.

⁶ Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné, op. cit.*, p. 256.

CHAPITRE IX

mahévidanomi renanocalipnoditoc
EXTARTINAP + v. s.
A. Z.
Tél. : 33-122 Pan : Pan
OeaoiiiiioKTin
iiiiiiiiiii¹

La rencontre entre Coppée et Croniamantal marque la confrontation tant entre l'ancienne et la nouvelle poésie, qu'entre une monumentalité traditionnelle et celle qui devrait prendre sa relève. Ce monument relève d'une iconographie des plus conventionnelles, en dépit du charme que lui confère son attitude nonchalante, cigarette à la main. Il contraste à la fois avec le *Maréchal Ney* de Rude, pour lequel Apollinaire éprouva une constante admiration², et avec les monuments pleins de « fantaisie » auxquels rêve l'auteur :

Quel sculpteur mettra sur nous une sculpture semblable à une cloche à plongeurs ? [...] Quelle sculpture se renversera sur nous comme une jarre d'huile ? Quelle sculpture s'étalera sur ce parquet comme les cheveux que coupe le coiffeur ? Où sont vos sculptures transparentes comme des carafes ?³

Le *Coppée* sera alors contredit à la fin du roman par la « profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire » que l'artiste l'oiseau de Benin consacre à Croniamantal après sa mort, à la fin du roman⁴. La poésie s'est affranchie du langage signifiant, et « comme la poésie », le monument « en vide » se libère des matières pleines, le bronze ou la pierre, dorénavant désuètes. Précédant l'avènement de ce monument à rebours, qui, au lieu de fuser vers le haut, se perce vers le bas, à la manière d'un puits, ces pages forent une rencontre en creux, laissant apercevoir, comme par antiphrase, la portée déterminante du monument transformé « en accessoire pour l'exégèse de la vie » ou en « apparition interrogative ».

Mais qu'en est-il alors de « l'interrogation extrême » à « l'intensité presque insoutenable » décrite par Jacques Dupin ? N'y a-t-il pas des récits où la rencontre avec la statue dans la ville requière le regardeur et suscite une expérience de l'intensité en atteignant aux couches les plus profondes de l'être ? Des rencontres où le monument se trouve en excès sur sa propre signification ? L'horizon de telles rencontres n'est-il pas moins « l'exégèse de la vie » que sa transformation ?

¹ *Ibid.*, p. 258

² Voir notamment les deux conférences sur Rude datant de 1913, où Apollinaire fait l'éloge du *Maréchal Ney*, « cette statue vivante et mouvementée », « la plus belle des statues élevées à Paris. », Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 518-526.

³ Guillaume Apollinaire, « La Sculpture aujourd'hui » [conférence de 1913], *Ibid.*, p. 597-598.

⁴ Peter Read dans « "Et moi aussi je suis sculpteur", Mouvement, Immobility and Time in the Fictional Sculptures of Apollinaire » (article cité, p. 83), fait deux propositions intrigantes sur ce monument rappelant le tombeau vide du Christ. Il suggère que la « statue en rien » pourrait renvoyer à l'effacement de la tombe du Marquis de Sade, dépourvue de pierre tombale et recouvertes de glands de chênes. Le lieu même où se situe la tombe, c'est-à-dire la forêt de Meudon renverrait à Rodin, le « Maître de Meudon », dont la sculpture se trouve ici dépassée. Il faut ajouter à cette analyse que le *Coppée* de bronze lui-même se trouve dans le voisinage de l'hôtel de Biron, où travaillait « le grand Rodin, funéraire » (« La Sculpture aujourd'hui », *Ibid.*, p. 596). Les sculptures du *Poète assassiné* sont prises dans les plis d'une topographie rodinienne qu'il convient de subvertir.

Brodsky, en définissant le tête-à-tête avec l'œuvre, donnait pour exemple la manière dont les poèmes de Rilke fondent l'individualité de ceux qui les lisent en solitude. Pour repenser la rencontre avec la sculpture en fonction de l'intensité, peut-être faut-il se tourner vers Rilke, qui a fait de « l'intensité » le référent de sa poésie¹.

B. Les fêtes rares de l'intensité

1. La citadelle entrouverte : Rilke et la rencontre intense avec l'œuvre

Une remarque trouvée dans les papiers posthumes de Rilke mérite d'être écoutée avec attention, quand bien même elle n'aurait pas reçu sa formulation définitive :

RODIN : voici ce qui donne à sa sculpture un tel isolement, en fait à ce point une œuvre d'art semblable à une citadelle se protégeant sur elle-même, sur la défensive, inabordable sauf par ceux qui se sentent des ailes, accessible par miracle².

Ces lignes se voient corroborées par une réflexion de Maurice Blanchot : « L'œuvre plastique a sur l'œuvre verbale l'avantage de rendre plus manifeste le vide exclusif à l'intérieur duquel elle semble vouloir demeurer loin des regards. [...] [L]e *Balzac* est sans regard, chose fermée et dormante, absorbée en elle-même jusqu'à disparaître³. » Il s'agirait là, ajoute l'auteur d'une « séparation décisive, dont la sculpture fait son élément, qui, au centre de l'espace, dispose un autre espace rebelle, un espace dérobé, évident et soustrait, peut-être immuable, peut-être sans repos, cette violence préservée, en face de laquelle nous nous sentons toujours de trop⁴ ».

Voici la question d'une décloison de l'œuvre qui ressurgit, posée en des termes neufs. Le « miracle » constituerait une ultime forme d'ouverture. La proposition de Rilke, qui fait osciller l'œuvre entre clôture hermétique et entrebâillement, engage à considérer sous un nouveau jour l'échec fréquent des rencontres avec le monument. Il ne faudrait pas s'étonner des défaites et déconvenues du regardeur qui butte contre une paroi hermétique, mais au contraire peut-être s'en réjouir. Le caractère « sur la défensive » et « inabordable » d'une œuvre est – parfois – gage que l'art se situe au plus haut : il met en œuvre « la distance auratique⁵ » dont Walter Benjamin a donné la formule. Georges Didi-Huberman parle ainsi de

¹ Telle est la thèse finale de Karine Winkelvoss dans son ouvrage *Rainer Maria Rilke, op. cit.*, p. 169. Winkelvoss fait de l'intensité l'une des trois catégories cardinales, aux côtés de la « mobilité du sens » et de « l'espace intérieur du monde » (« Weltinnenraum »), permettant de saisir l'œuvre de Rilke. Voir *Ibid.*, p. 11-13. À l'appui de cette proposition, elle cite notamment la lettre du 23 mars 1922 à Rudolf Bodländer, *Œuvres*, t. III « Correspondance », éd. Philippe Jaccottet, trad. Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Éditions du Seuil, 1976, p. 520 : Rilke conseille à l'étudiant berlinois de partir « du centre et de l'aspiration à l'« être » (c'est-à-dire à l'expérience de l'intensité intérieure la plus complète possible) » [« die Erfahrung der möglichst vollzähligen inneren Intensität »]. En bref, tout serait pour Rilke question d'intensité, c'est-à-dire de qualité d'expérience. Voir aussi Karine Winkelvoss, « Apparence et apparition. Un regard de Rilke sur la peinture du XX^e siècle », dans Pascal Dethurens (dir.) *Peinture et littérature au XX^e siècle, op. cit.*, p. 63.

² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, papiers posthumes, note du 17 novembre 1900, trad. Bernard Lortholary, dans *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 920.

³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* [1955], Gallimard, coll. « Folio essai », 1988, p. 253.

⁴ *Ibid.*, p. 253-254.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 176.

« *pour-soi* reclos du chef-d'œuvre¹ ». Selon lui, loin d'être anecdotique, l'isolement d'une œuvre se rendant inapprochable fournit en effet

une première, une élémentaire réponse à la question de comprendre ce qu'est véritablement « une forme intense » : à tout le moins une chose à voir qui, si proche soit-elle, se replie dans la haute solitude de sa forme, et qui donc, par cette simple phénoménologie du retrait, nous tient à distance, nous tient en respect devant elle².

La littérature témoigne de cette réticence³ des formes intenses, qui « se sont refermées comme le poing sur leur espace propre⁴ ». Pour décrire la sculpture galvanisée d'énergie d'Eduardo Chillida, Octavio Paz retrouve ainsi l'image d'une œuvre qui « s'emmure » hermétiquement sur elle-même :

Chillida a souvent fait référence à l'« espace intérieur » enclos au-dedans de l'espace extérieur que nous voyons et que nous touchons. C'est l'espace interdit, toujours au-delà ou en deçà – *off limits*. Il faut ajouter que « l'espace intérieur » n'est rien d'autre que la *charge d'inconnu* enfermée en chaque œuvre. Il ne s'agit pas d'une entité métaphysique mais d'une propriété sensible : bien que nous ne puissions la définir, nous la percevons par les sens. L'« espace intérieur » est l'énergie captive en chaque forme – qu'elle soit fer ou argile, marbre ou bois. Germe d'énergie emmurée, c'est le foyer de cette irradiation que les œuvres émettent⁵.

Ainsi les murailles de la citadelle se referment-elles autour d'un « germe énergie », « espace intérieur » qui a peut-être été inspiré à Paz par le *Weltinnenraum* de Rilke⁶. Ce sont donc au contraire les moments infiniment rares où, par grâce, les portes de la citadelle s'ouvrent, et où le regardeur est autorisé à entrer, qui méritent l'étonnement. En introduisant la comparaison avec le miracle, Rilke engage à penser cette rencontre sur le mode de l'irruption du sacré et de la merveille. Les textes établissant le programme de la sculpture publique prescrivent que la rencontre doit se produire immanquablement et universellement : elle doit avoir lieu pour tous, sans exception, et à chaque fois qu'un passant croise un monument. À rebours de cela, Rilke rend la rencontre à « l'inattendu » et à « l'inespéré⁷ ». Il enseigne à envisager cette

¹ Georges Didi-Huberman, « Des œuvres sans queue ni chef », dans Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d'œuvres ?*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou-Metz, 12 mai 2010-29 août 2011, Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2010, p. 23. Didi-Huberman commente rapidement *Le Temps scellé* de Pascal Convert (2009) comme « un calme bloc reclos sur soi, sur sa mélancolie même ».

² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 177. L'auteur tire ces conclusions de sa lecture de *Negerplastik* de Carl Einstein (1915). De ce livre capital, on peut retenir par exemple ces lignes : « L'œuvre d'art est réelle grâce à sa forme close ; comme elle est autonome et surpuissante, le sentiment de distance va contraindre à un art prodigieux d'intensité » (« Das Kunstwerk ist real durch seine geschlossene Form ; da es selbständig und überaus mächtig ist, wird das Distanzgefühl eine ungeheuer intensive Kunst erzwingen »), Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, édition bilingue, éd et trad. Liliane Meffre, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 31 et p. 64.

³ Nous avons tenté de lire le poème de Mina Loy « Brancusi's *Golden Bird* » [1922] à l'aune des notions de « réticence » et de « continence » dans un article à paraître : « Mina Loy et la poétique du nucléus : continence et explosion de la sculpture », dans Nathalie Le Luel et Pascal Terrien (dir.), *L'Œuvre d'art dans le discours : signe, forme, projet*.

⁴ Jean-Paul Sartre, « La Sculpture à n dimensions », *op. cit.*, p. 667, à propos de la sculpture de David Hare.

⁵ Octavio Paz, « Chillida : Entre le fer et la lumière », préface à *Chillida*, Paris, Maeght, 1979, p. 9.

⁶ Octavio Paz fait part de son admiration pour Rilke notamment dans un entretien avec Alfred Mac Adam dans *The Paris Review*, « The Art of Poetry n°42 », été 1991, n° 119.

⁷ Ces catégories sont celles introduites par Jean-Louis Chrétien pour évoquer la Grâce divine. Voir *L'Inoubliable et l'inespéré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.

rencontre sous les auspices du très exceptionnel, de l'unique et à la penser comme une « fête rare¹ ».

L'événement rare de la rencontre se définira alors comme ce qui prend le regardeur au dépourvu de sorte à déborder toute possibilité de compréhension. La surprise prend ici une importance déterminante : surprise qu'il y ait rencontre, certes, mais aussi surprise qu'il y ait beauté, et même, que l'œuvre soit, qu'elle agisse. Durant sa conférence sur Rodin datant de 1905, Rilke évoque les moments où l'on se trouve frappé par l'« insistance » d'une chose « envahie par une beauté que [l'on n'aurait] pas crue possible² ». Il exige de son public une forme d'introspection :

S'il y a eu un instant de ce genre, c'est de lui maintenant que je vais me réclamer. C'est celui avec lequel les choses pénètrent à nouveau dans votre vie. Car aucune ne viendra en contact avec vous, si vous ne lui permettez pas de vous surprendre par une beauté qui était imprévisible. La beauté est toujours quelque chose qui vient de surcroît, et nous ne savons pas quoi.

La beauté fait irruption, décontenance, et repousse toute tentative de compréhension. Elle excède les concepts. Cette incertitude face à la beauté sera comme reprise par Octavio Paz selon qui « l'espace intérieur » de l'œuvre et sa « charge d'inconnu » ne peuvent être définis. La rencontre avec l'œuvre, dans son sens le plus plein, échappe à l'entendement, dépasse la mesure ordinaire, et propulse dans l'extraordinaire – ce qui est la définition littérale de « l'intense³ ». En nous saisissant d'un mot tendu par Rilke lui-même par l'entremise de Karine Winkelvoss, nous proposons donc de nommer expérience de l'« intensité » ce don inespéré d'un surcroît, ce moment unique où la citadelle devient « accessible par miracle », et où la rencontre avec l'œuvre se produit contre toute attente, incompréhensiblement, dans le saisissement d'une surprise. Il y aurait intensité certes de l'œuvre elle-même, ainsi que le développe Didi-Huberman, mais plus encore de la relation que cette œuvre suscite avec son regardeur en « pénétrant dans sa vie ».

N'est-ce pas cette « fête rare » que célèbre alors le sonnet « Torse archaïque d'Apollon », datant de 1908 ? Pour comprendre pleinement les enjeux de l'événement de la rencontre, un bref détour par ce poème s'impose. Il ne s'agit pas de procéder à une étude complète de ces vers si beaux, mais de dégager, à partir de lui, quelques traits constitutifs d'une expérience de l'intensité.

¹ Rainer Maria Rilke, « Note sur la mélodie des choses » [1898 ?], *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 668. Nous détournons de son contexte la formule de Rilke : « Car il y a des instants où un homme se détache calmement et clairement de sa splendeur. Ce sont des fêtes rares que tu n'oublieras jamais ».

² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin, Œuvres en prose, op. cit.*, p. 896.

³ L'adjectif « intense », attesté depuis le XIII^e siècle mais rare jusque la fin du XVII^e, désigne en 1641 : « ce qui est tendu ou qui agit avec force et par extension, qui dépasse la mesure ordinaire ». L'« intensif », alors, selon Maine de Biran en 1819, c'est ce « qui ne se laisse pas mesurer ». Voir l'introduction très éclairante de Colette Camelin, « Avant-propos, l'intensité : forces, formes variations », *L'Intensité. Formes et forces variations et régimes de valeurs*, Poitiers, La Licorne, 2011, p. 10-11. En 2015, le premier sens indiqué par le *Trésor de la langue française* est encore le suivant : « qui se manifeste ou se fait sentir avec une importance particulière mais non susceptible de mesure directe ».

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
Darin die Augenäpfel reiften. Aber
Sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
In dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

Sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
Der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
Der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
Zu jener Mitte, die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
Unter der Schultern durchsichtigem Sturz
Und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

Und brächte nicht aus allen seinen Rändern
Aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
Die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Torse archaïque d'Apollon

Nous n'avons pas connu sa tête prodigieuse
où les pupilles mûrissaient. Mais son torse
encore luit ainsi qu'un candélabre
dans lequel son regard, vrillé vers l'intérieur,

se fixe et étincelle. Sinon, tu ne serais
ébloui par la poupe du sein, et la légère
volte des reins ne serait parcourue du sourire
qui s'en va vers ce centre où s'érigea le sexe.

Et la pierre sinon, écourtée, déformée,
serait soumise à la tombée diaphane des épaules
et ne scintillerait comme fourrure fauve

ni ne déborderait de toutes ses limites
comme une étoile : car il n'y est de point
qui ne te voie. Tu dois changer ta vie¹.

Ici la pierre sculptée, n'est pas effigie, elle est épiphanie – visuelle, puis sonore. La surprise, ressentie par le regardeur devant l'œuvre, devient ici saisissement du lecteur, quand fuse l'inattendu du dernier vers qui soudain s'adresse à lui. Le dieu guérisseur, qui préside aux métamorphoses, exige de l'homme moderne une transformation, peut-être rendue nécessaire par la maladie de la modernité. Des cinq mots ultimes, émane la difficulté du très simple. Rien n'avait préparé cette injonction impérative à la transformation, sur laquelle plane le mystère des oracles obscurs rendus par Apollon l'Oblique. Ces paroles abruptes, qui suscitent une expérience de l'incompréhension et déstabilisent, exigent les soins d'un herméneute.

L'un des maîtres mots du sonnet est le verbe « blenden », qui signifie « éblouir », et même « crever les yeux ». L'éclat déroutant, aveuglant, de l'épiphanie est avant tout à mettre au compte du dieu Apollon lui-même, conducteur du soleil, dieu porte lyre de la musique et de la poésie. La mythologie fait de lui un dieu affectionnant l'épiphanie comme mode de manifestation. Il se donne soudain à voir aux hommes, et il impose l'évidence de sa divinité en la faisant reconnaître par force, dans la surprise d'un éblouissement². Une célèbre statue du dieu, dite « Apollon du Belvédère », irradie peut-être de cette lumière. Toute la modernité occidentale est ainsi allée recueillir une expérience de l'intensité devant cette image de

¹ Rainer Maria Rilke, « Archaischer Torso Apollos », *Neue Gedichte, Gedichte, op. cit.*, p. 268. Traduction française : Jacques Legrand dans *Œuvres*, t. II « Poésie », Éditions du Seuil, 1972, p. 227. Pour des lectures de ce poème, voir Núria Oliver, « L'Objet prend la parole (à propos du sonnet de Rilke « Torse archaïque d'Apollon ») », dans Montserra Prudon (dir.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence, Éditions Unesco, 1996, p. 189-198 ; voir l'entretien de Claude Vigée avec Maurice Couquiaud, dans Maurice Couquiaud, *L'Horizon poétique de la connaissance*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2003, p. 37-38 ; et voir Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie, de l'anthropotechnique* [2009], trad. Olivier Mannoni, Libella Maren Sell, 2011, p. 35-47.

² Voir Jean-Pierre Vernant, notamment *L'Individu, la mort, l'amour*, dans *Religions, Rationalités, Politiques, op. cit.*, p. 1323-1324, et Marcel Détienné, *Apollon le couteau à la main, op. cit.*, p. 10, 20 et *passim*. L'épiphanie du dieu selon Rilke pourrait être croisée avec un poème de John Fowles, « Apollon », *Selected Poems*, éd. Adam Thorpe, Hexham, Flambard Press, 2012, p. 36.

marbre¹, et certains déjà y ont entendu une injonction impérative à la transformation. Winckelmann en 1764 s'exclame :

Et j'oublie tout à regarder cette merveille de l'art, je prends moi-même une noble pose pour la contempler avec dignité. Ma poitrine semble s'élargir avec respect et se soulever comme celle que je vois gonflée par l'esprit prophétique².

En découvrant la statue pour la première fois en 1856, le peintre Anselm Feuerbach fait retentir un cri joyeux : « Rome était ma destinée. Face à l'Apollon du Belvédère, une révolution se produisit en moi et j'eus conscience de devenir un autre être humain³ ».

Ce n'est cependant pas cette haute figure intacte que Rilke choisit, mais un « torse », un tronc dépourvu de tête et de bras, le vocable allemand « Torso » servant aussi à désigner, contrairement au français, le fragment incomplet. Rilke contemple un simple morceau brut du dieu⁴. L'*épiphany* doit donc être elle aussi tronquée, et détachée de son contexte mythologique. Elle est à entendre au sens plus vaste que lui confère Yves Bonnefoy :

Il y a des images qui n'ont recours à des tracés ou des signes que pour appréhender une épiphany, c'est-à-dire ce qui surgit de par-dessous les aspects d'une chose ou d'une personne pour crier que là, dans cet immédiat, il y a de l'être⁵.

Le fragment de pierre tronquée du « Torse archaïque d'Apollon » est de ces images ou de ces choses dans lequel l'être surgit, et fait « surrrection », c'est-à-dire se soulève en bloc, comme l'écorce terrestre agitée par un mouvement sismique, se met debout et apparaît. Cette leçon de fragment, où l'incomplet fait naître l'évidence paradoxale d'une perfection et d'une complétude, a sans doute été recueillie par Rilke auprès de Rodin⁶. Peut-être a-t-elle été aussi entendue en méditant sur les propos de Cézanne, dont l'enseignement finit pour Rilke par se confondre avec celui de Rodin. Cézanne en effet aurait prononcé les paroles suivantes à propos de la *Victoire de Samothrace* :

je n'ai pas besoin de voir la tête pour imaginer le regard, parce que c'est tout le sang qui fouette, circule, chante dans les jambes, les hanches, tout le corps, il a passé en torrent dans le cerveau, il est monté au cœur, il est en mouvement, il est le mouvement de toute la femme, de toute la statue, de toute la Grèce. Quand la tête s'est détachée, allez, le marbre a saigné [...]. On

¹ Voir par exemple Herman Melville « Statues in Rome » [1857], texte d'une conférence reconstitué à partir des comptes-rendus parus dans les journaux, *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860, The Writings of Herman Melville*, t. VIII, Evanston et Chicago, The Northwestern University Press et Newberry Library, 1987, p. 403, et Nathaniel Hawthorne, *French and Italian Notebooks, op. cit.*, p. 125.

² Johann Joachim Winckelmann, *L'Histoire de l'art dans l'Antiquité* [1764], *op. cit.*, p. 556.

³ Cité dans Ulrich Pohlmann, « À la recherche de l'Italie, le Grand Tour dans la peinture et la photographie au XIX^e siècle » dans Guy Cogeval (dir.), *Voir l'Italie ou mourir, photographie et peinture dans l'Italie du XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Skira, Flammarion, 2009, p. 27.

⁴ Le lecteur-regardeur peut imaginer une continuité entre le sonnet de Rilke et une œuvre de Brancusi, intitulée *Torse de jeune homme* (1923), dont il existe plusieurs versions, dont l'une de bronze doré et rayonnant. Ce torse de lumière est compris comme un torse d'Apollon. Voir à ce sujet Peter Selz, *New Images of Man*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard, Picasso, Giacometti, Morandi*, Calmann-Lévy, 2002, p. 14.

⁶ Voir non seulement la sculpture *L'Homme qui marche*, chez lequel les bras sont devenus superflus, mais aussi le texte d'Auguste Rodin, *À la Vénus de Milo*, Paris, La Jeune Parque, 1945, p. 3 : « Mutilée, tu restes entière [aux] yeux [des poètes] ».

ne peint pas des âmes, on peint des corps et quand les corps sont bien peints, foutre ! l'âme, s'ils en avaient une, l'âme de toutes parts rayonne et transparait¹.

Cette description vigoureuse rassemble en elle les éléments essentiels du poème de Rilke : la tête demeurée inouïe et inconnue de la Victoire, et devenue superflue, puis le regard qui se diffuse à travers la pierre par le mouvement d'un sang – et l'on sait combien est décisive chez Rilke l'image de la conversion intérieure du regard en sang – et enfin l'irradiation lumineuse d'une « âme ». Dans le sonnet, la fluidité du regard répandu à l'intérieur du corps se redouble d'un trajet des mots de la lumière, jusqu'à l'avènement de « l'explosion d'une étoile² ».

Du sonnet « Torse archaïque d'Apollon », deux éléments décisifs peuvent être retenus quant à l'expérience de l'intensité. Tout d'abord, ce qui était contenu dans ses propres contours outrepassa soudain, de manière incompréhensible, les limites qui lui avaient été tracées. Nous nommerons le « débord » ce refus de demeurer enfermé dans un contour assigné. L'impossibilité de définir une beauté qui participe aussi de ce débord, lequel gagnerait à être croisé avec la pensée de Rilke sur l'in-fini et l'illimité.

Claude Vigée introduit dans sa traduction du vers « Und brächte nicht aus allen seinen Rändern » l'idée d'une rupture des frontières, mettant en valeur la violence inhérente au verbe « brennen » (« casser »). Quelques vers de Zbigniew Herbert consacrés au dialogue d'Akhenaton avec l'âme illustrent à leur tour l'expérience du débord. Ils sont marqués par le basculement brusque d'un « mais » (« ale »), lequel entraîne soudain la fin du poème vers de nouveaux territoires :

będę pracowała aby pogodzić Ankhenatona z cieniem tak mówiła dusza	Je travaillerai afin de réconcilier Akhénaton avec l'ombre ainsi parlait l'âme
ale my którzy kamienną głowę Ankhenatona trzymamy na kolanach czujemy jak ona węszy jak ona tłucze jak ona kryczy	mais nous qui tenons sur les genoux la tête de pierre d'Akhénaton nous sentons comme elle renifle comme elle cogne comme elle crie ³

¹ Joachim Gasquet, *Cézanne* [1921, 1926], Grenoble, Cynara, 1988, p. 163-164. Cet ouvrage rassemble des propos tenus par le peintre. Ainsi qu'il le rapporte dans les lettres à Clara Rilke datées de l'automne 1907, Rilke avait lu les *Souvenirs sur Paul Cézanne* d'Émile Bernard, où la Victoire de Samothrace n'est nullement mentionnée. Aurait-il pu avoir accès par un autre moyen à ces paroles de Cézanne, ou ne s'agit-il là que d'une communauté d'inspiration ? Pour l'importance de la Victoire de Samothrace chez Rilke, voir la lettre à Lou Andréas Salomé, du 15 août 1903, dans Rainer Maria Rilke et Lou Andreas-Salomé, *Correspondance*, op. cit., p. 99-100. Voir aussi *Auguste Rodin*, op. cit., p. 863, et la lettre à Clara Rilke du 26 septembre 1902, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, Leipzig, Insel Verlag, 1930, p. 44.

² Claude Vigée traduit « Und brächte nicht aus allen seinen Rändern / Aus wie ein Stern » par « et ne se romprait point sous toutes ses frontières / comme une étoile explose », « Torse archaïque d'Apollon », *Le Vent du retour*, Paris, Arfuyen, 1989, p. 25.

³ Zbigniew Herbert, « Ankhenaton » [Akhénaton], *Hermès, le chien, l'étoile* [1957], *Œuvres poétiques complètes*, t. I, op. cit., p. 178-179. Notons que Herbert a aussi consacré un poème au dieu grec : « Il avançait dans un bruissement d'habits de pierre / il jetait un éclat et une ombre de laurier // il respirait légèrement comme les statues / [...] les pupilles blanches comme un ruisseau », « À Apollon », *Ibid.*, p. 46-49.

Toutes les images ayant survécu donnent un même visage serein à ce pharaon, prophète et incarnation du dieu solaire, qui inventa le culte d'Aton. Ici, la tête de pierre outrepassa pourtant les représentations formées à distance à propos de ce roi. L'œuvre refuse violemment de coïncider avec ses contours prédéfinis, mais elle agit à rebours de ce que l'on attendait d'elle. Le visage mince et impassible retourne à la brutalité primitive de l'animal qui « cogne » et « renifle ». La sauvagerie transgressive du cri final ramène à l'injonction fusant au dernier vers du sonnet de Rilke.

Cette parole déborde les possibles du morceau de marbre et déchire les limites du poème pour *sortir* du texte. L'injonction « Tu dois changer ta vie » tente de venir s'incarner dans le lecteur lui-même, qui portera le poème ciselé dans le devenir de son existence. L'événement de la rencontre ainsi vécue ne passera jamais, mais s'incorporera au présent et à l'avenir. L'expérience face à l'œuvre d'art est ici changée en une expérience totale, débordant le domaine esthétique, où le sujet tout entier, qu'il soit regardeur ou lecteur, est mis en jeu, dans son existence. La rencontre avec l'œuvre, expérience « percussive et altérante », requiert le regardeur, l'implique et le fait vaciller¹. C'est là le deuxième trait essentiel de l'expérience de l'intensité : elle « « fait devenir, elle transforme² ». Du débord (l'étoile qui explose) à l'altération (la parole qui fuse : « tu dois changer ta vie »), le dernier vers du sonnet de Rilke accomplit ainsi le bond d'une asyndète – nouveau sursaut d'inattendu – et donne à lire un condensé de l'intensité.

Rares sont les fêtes de la rencontre intense avec l'œuvre d'art. Plus rares encore, les rencontres intenses avec les monuments. L'atteste le demi-échec du face-à-face entre le Colleone et le narrateur des *Papiers d'Aspern* : alors même qu'est accordé le surcroît de la beauté, la citadelle demeure fermée. Il n'est guère fréquent que la rencontre avec le monument prenne au dépourvu, déborde tout ce qui était permis d'attendre, ou requiert son sujet jusqu'à provoquer en lui une conversion et un vacillement existentiel. Le caractère conventionnel du monument exclut le plus souvent l'intense. Deux textes écrits en anglais méritent cependant d'être examinés en fonction de cette catégorie. L'un est extrait de « L'Hommage à Marc Aurèle » (1994) de Brodsky, et l'autre du *Faune de marbre* de Hawthorne (*The Marble Faun*, 1860). Face aux interrogations extrêmes qui habitent les personnages, des réponses jaillissent, au-delà des questions posées. Ces deux textes, pour dissemblables qu'ils soient, peuvent être réunis par le surgissement de réponses, qui surviennent par surcroît, comme des fêtes rares, alors même que les personnages ne les

¹ Les notions d'implication et de vacillement sont empruntées à Jacques Dupin, dans *Matière d'infini*, Tours, Farrago, 2005, p.18 : face aux œuvres de Tâpies, « il est un rayonnement d'énergie qui nous atteint, nous implique, nous fait vaciller d'abord devant l'évidence plastique et poétique du tableau ». Plus loin, Dupin définit l'œuvre de Tâpies comme une « incartade de l'intensité », p. 115.

² Nous reprenons ici la formule condensée de Bertrand Prévost dans « Puissance de l'art, force des images, intensités esthétiques », dans Lucas Acquarelli (dir.), *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, Rennes, PUR, 2015, p. 150. Bertrand Prévost cependant n'applique pas cette « dimension transitive » cruciale au regardeur, mais à l'image elle-même, transformée par l'intensité qui se signale en semant un « grain d'hétérogénéité » (p. 148).

attendaient pas. Ici réside le débord propre à l'intensité, et dont la réflexion de Daniel Payot aide à comprendre la portée. Le philosophe examine une citation de Borges, selon laquelle certaines œuvres « veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique¹ ». Payot montre alors que le défaut et la réserve mis en lumière par Borges sont proprement constitutifs de la sphère esthétique : « l'imminence d'une parole la définit, mais tout autant le fait qu'elle n'est finalement pas prononcée ; là où la révélation est effective, ça n'est plus d'esthétique qu'il s'agit² ». L'intensité provoque cette déchirure des limites de l'expérience du beau : le rapport à l'œuvre ne se cantonne plus à la sphère esthétique, mais en déborde pour atteindre la vie dans tous ses aspects.

Le roman de Hawthorne et l'essai de Brodsky présentent deux personnages d'arpenteurs, qui encadrent, en amont et en aval, la petite anthologie des flâneurs faisant l'exégèse de leur vie. Dans *Le Faune de Marbre*, le comte Donatello, dont le lecteur ignorera toujours s'il est un faune ou un humain, apparaît comme une sorte de pèlerin pénitent, d'*homo viator* en quête de rédemption. Le locuteur de Brodsky parcourt la ville dans de très lents taxis. Il n'est sans doute plus un « flâneur » au sens strict du terme, mais sa réflexion se nourrit des hasards de ses déambulations. Face à ces arpenteurs, le monument est infléchi et relevé de ses anciennes missions. Il se trouve néanmoins de nouveau propulsé dans son rôle d'autorité comme l'indique une titrologie redonnant à l'effigie sa place centrale (« Hommage à Marc Aurèle » chez Brodsky ou « La bénédiction du pontife de bronze », nom d'une section du *Faune de marbre*). Tout se passe comme si l'intensité, tout en outrepassant l'efficace assignée au monument, ne pouvait néanmoins émaner que de ce qui subjugué. Dans les deux cas se joue alors quelque chose de l'ordre du miracle, et du merveilleux.

Le premier de ces textes, celui de Brodsky, ne correspond qu'en partie au modèle dégagé précédemment. La question d'une altération, d'une transformation du regardeur y constitue un possible, mais laissé en suspens. L'intensité, loin de dépasser toute mesure, n'y est paradoxalement présente que sous la forme de traces atténuées. Il y va malgré tout d'une fête de la rencontre heureuse au moment où le monument donne plus que ce que l'on pouvait en attendre.

Dans l'épisode de Pérouse extrait du *Faune de Marbre* le lecteur reconnaît en revanche l'expérience de l'intensité : la surprise d'une rencontre dont le choc émotionnel refonde entièrement le regardeur, l'altère et le convertit. Nous proposerons de lire ces pages tirées du « roman sculptural » de Hawthorne comme une préfiguration du sonnet de Rilke, en nous tenant dans le « temps réversible de la lecture » dont Gérard Genette explique le

¹ Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, op. cit., p. 15, cité par Daniel Payot, *Anachronies*, op. cit., p. 98.

² Daniel Payot, *Ibid.*, p. 98-99. La suite du texte articule ce débord à la révélation messianique. Voir aussi p. 11 : « l'œuvre se fait mémoire et promesse, elle [...] déborde essentiellement les limites de sa présence actuelle, elle est toujours à la fois au-delà et en deçà de sa propre position ».

fonctionnement, et dans son « espace sans frontière »¹. Nous nous situerons en ce lieu imaginaire où, pour paraphraser Genette, « Hawthorne et Rilke nous sont tous deux contemporains, et où l'influence de Rilke sur Hawthorne n'est pas moindre que l'influence de Hawthorne sur Rilke² ».

2. Brodsky : traces d'une intensité atténuée

L'essai intitulé « Hommage à Marc Aurèle », où Joseph Brodsky médite sur la relation que l'homme peut entretenir à l'Antiquité, est composé de vingt sections assez brèves, où alternent tantôt des souvenirs personnels (visites de Rome, souvenirs d'enfance, bribes de descriptions de sculptures), tantôt des passages de réflexion plus abstraite. La quatrième section rapporte la toute première rencontre avec le monument de Marc-Aurèle, apparition fugace mais bouleversante, entraperçue de loin, à travers les embouteillages. Les dernières pages relatent un épisode parallèle, l'ultime rencontre avec ce même monument, à partir de la même situation (le taxi, les embouteillages). Cette fois cependant, le narrateur gravit la colline à pied pour se tenir face à l'empereur stoïcien. La première rencontre maintenait une large distance entre les deux protagonistes. La dernière rencontre en revanche se transforme en un tête-à-tête rapproché, direct, et solitaire. Brodsky scrutait un peu plus haut le resserrement sur soi de ce monument, à partir de la question de la matière : « le bronze vous refuse tout accès, il ferme même les portes de l'interprétation ou du toucher » (« bronze denies you any entry, including interpretation or touch³ »). Au dernier moment, juste avant que l'essai ne s'achève, une entrée est néanmoins percée. La citadelle s'entrouvre et la rencontre se produit, gagnant soudain en ampleur et en plénitude quant à ce qui précède.

Pour *intensifier* la rencontre, Brodsky *anime* le monument, dans ce qui ressemble à un épisode d'hallucination (le narrateur a pris soin de préciser qu'il est ivre). Le lecteur, pris au dépourvu, ne sait quel statut attribuer à ce développement inattendu, qui s'apparente à une ironie pince-sans-rire. Le recours au motif fantastique de l'animation paraît en effet singulièrement déplacé dans un texte qui jusqu'alors se distinguait par sa sobriété, voire même par la sècheresse des enchaînements logiques et raisonnements introduits. Dans un brouillage générique, l'essai bascule soudain dans la fiction, sans nulle variation de la voix narrative pondérée :

I saw him for the last time a few years ago, on a wet winter night, in the company of a stray Dalmatian. I was returning by taxi to my hotel after one of the most disastrous evenings in my entire life. The next morning I was leaving Rome for the States. I was drunk. The traffic moved with the speed one wishes for one's funeral. At the foot of the Capital I asked the driver to stop, paid, and got out of the car. The hotel was not far away and I guess I intended to continue on foot; instead, I climbed the hill. It was raining, not terribly hard but enough to turn the floodlights of the square—nay! trapeze—into fizzing-off Alka-Seltzer pellets. I hid myself

¹ Gérard Genette, *Figure I*, *op. cit.*, p. 130-131. Voir notre introduction, *infra*.

² *Ibid.*, p. 131. Genette parle quant à lui non de Rilke et d'Hawthorne mais de Kafka et de Cervantes.

³ Joseph Brodsky, « Homage to Marcus Aurelius », *op. cit.*, p. 280.

under the conservatory's arcade and looked around. The square was absolutely empty and the rain was taking a crash course in geometry. Presently, I discovered I was not alone: a middle-sized Dalmatian appeared out of nowhere and quietly sat a couple of feet away. Its sudden presence was so comforting that momentarily I felt like offering it one of my cigarettes. I guess this had to do with the patter, of its spots; the dog's hide was the only place in the whole piazza free of human intervention. For a while we both stared at the horseman's statue. [...] And suddenly – presumably because of the rain and the rhythmic pattern of Michelangelo's pilasters and arches – all got blurred, and against that blur, the shining statue, devoid of any geometry, seemed to be moving. Not at great speed, and not out of this place; but enough for the Dalmatian to leave my side and follow the bronze progress.

La dernière fois que je l'ai vu, c'était il y a quelques années, par une nuit d'hiver humide, en compagnie d'un dalmatien errant. Je rentrais à l'hôtel en taxi après l'une des soirées les plus désastreuses de ma vie entière. Le lendemain matin, je devais quitter Rome pour les Etats-Unis. J'étais saoul. La circulation avançait à la vitesse de vos désirs pour votre propre enterrement. Au pied du Capitole, je demandais au chauffeur de s'arrêter, je le payai et je sortis de la voiture. L'hôtel n'était pas très loin, je suppose que je comptais continuer à pied ; mais au lieu de cela, je gravis la colline. Il pleuvait, pas terriblement fort, mais assez pour changer les projecteurs de la place carrée – que dis-je ? trapézoïdale – en cachets effervescents d'alka-seltzer. Je me cachais sous les arcades du Palais des Conservateurs, et regardais autour de moi. La place était complètement vide et la pluie suivait un cours intensif de géométrie. C'est alors que je découvris que je n'étais pas seul : un dalmatien de taille moyenne sortit de nulle part et alla s'asseoir à deux ou trois mètres de là. Sa présence soudaine avait quelque chose de si étrangement réconfortant que l'espace d'un instant, je me vis sur le point de lui offrir une de mes cigarettes. Je suppose que cela avait à voir avec la forme des taches de son pelage ; de toute la place, le cuir du chien était le seul lieu où l'homme s'était abstenu d'intervenir. Durant un bon moment, nous contemplâmes tous les deux la statue du cavalier [...]. Et soudain – sans doute à cause de la pluie et du motif rythmique des arches et des pilastres de Michel-Ange – tout se retrouva brouillé, et se découpant sur ce flou, la statue brillante, dépourvue de toute symétrie, sembla bouger. Non pas à grande vitesse, et sans sortir de ce lieu ; mais assez pour que le dalmatien quitte mes côtés afin de suivre les progrès du bronze¹.

Le texte agit de deux manières concomitantes : d'une part, peut-être produit-il lui-même une intensité en déjouant l'attente du lecteur plus encore que celle du regardeur. L'intensité se loge alors moins dans le motif de l'animation lui-même, que dans l'incongruité qu'elle introduit ici, dans ce qui apparaît comme une distorsion ou un léger déséquilibre². Puis, elle traite l'intensité sous forme de signes réduits à leur forme la plus minimale. Il ne s'agit plus d'une « intensité sentie³ », selon la formule majeure de Bertrand Prévost, c'est-à-dire marquée à même la relation avec le regardeur, mais de ce que l'on pourrait nommer une « intensité indiquée ». Ainsi l'animation. Ainsi encore, le participe « brillant » (« shining ») qui suffit par exemple à inscrire le monument de bronze dans l'ordre de la merveille et à faire de lui un « *agalma*⁴ » éblouissant. Ou encore, le syntagme « Et soudain » (« and suddenly ») indiquant de manière laconique l'entrée dans l'inattendu. On ne peut pleinement comprendre

¹ *Ibid.*, p. 292-293. Traduction française : C.G.

² Sur l'intensité repérable aux « invraisemblances » et « impossibilités conceptuelles » qu'elle introduit, voir Bertrand Prévost, « Puissance de l'art, force des images, intensités esthétiques », article cité, p. 148-150.

³ Bertrand Prévost, *La Peinture en actes : gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Actes Sud, 2007, p. 205.

⁴ Sur la valeur chez Platon de ce mot, qui est l'un des vocables disponibles en grec ancien pour désigner la sculpture, en tant qu'elle brille, qu'elle honore et glorifie un dieu, et en tant qu'elle réjouit, voir Marianne Massin, *Les Figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Bernard Grasset / Le Monde de l'éducation, 2001, p. 10.

« soudain » pour définir la rencontre avec le monument : « nous levons soudain les yeux » (« we suddenly look up¹ »).

La rencontre avec le monument de Marc Aurèle réitère le trait fondamental du tête-à-tête fondateur du souvenir d'enfance décrit à la section VII : l'animation. Le jeune Brodsky, face au buste de marbre d'une *fanciulla* romaine conservé dans les collections d'antiques du musée de sa ville natale, obstrue par hasard la seule source de lumière qui tombait sur la figure sculptée.

At once her facial expression changed. I moved my hand a bit to the side: it changed again. I began moving both my arms rather frantically, casting each time a different shadow upon her features : the face came to life. Eventually, of course, I was interrupted by the shrieks of the guard. He ran toward me, but looking at his screaming face, I thought it less animated than that of a little marble girl from B.C.

Aussitôt l'expression de son visage se transforma. Je déplaçais la main, l'expression changea de nouveau. Je me mis à remuer les deux bras, de manière plutôt frénétique, jetant chaque fois une ombre différente sur ses traits : le visage prit vie. À la fin, je fus bien sûr interrompu par les cris du gardien. Il se précipita vers moi, mais en regardant son visage qui hurlait, je le trouvais moins animé que celui de la petite fille de marbre qui vivait avant notre ère².

Ce souvenir d'enfance de Brodsky propose une version concrète et réaliste du *topos* de la l'animation des sculptures au musée par leur regardeur. S'appropriant la statue de l'Apollon du Belvédère en la nommant « mon image », Winckelmann écrit ainsi :

je me sens transporté à Délos et dans les bois de la Lycie qu'Apollon honora de sa présence : car mon image semble s'animer et se mettre en mouvement comme la beauté de Pygmalion. Comment la peindre et la décrire ? L'art lui-même devrait m'assister et conduire ma main pour achever les traits que je viens d'ébaucher. Je dépose à ses pieds l'image que j'ai donnée de cette statue, comme les couronnes de ceux qui n'ont jamais pu atteindre la tête des dieux qu'ils voulaient couronner³.

Le regardeur, qui dépose sa description en offrande au pied du dieu, aspire à se faire Pygmalion de la statue qu'il contemple, c'est-à-dire à l'animer. Ce regardeur-créateur se retrouve à l'orée du roman de Hawthorne, où le narrateur entreprend de décrire les plus fameuses statues du Musée du Capitole, suspendues entre l'immobilité et le mouvement. La statue immobile semble toujours garder en réserve un mouvement potentiel. Cette promesse d'animation maintient chez le regardeur une attente tendue, et accroît peut-être l'intensité émotionnelle qui accompagne le regard sur la sculpture. C'est alors l'imagination du regardeur qui développe, sur le mode de l'irréel, ce mouvement imminent :

Why should not each statue grow warm with life! Antinous might lift his brow, and tell us why he is forever sad. The Lycian Apollo might strike his lyre; and, at the first vibration, that other Faun in red marble, who keeps a motionless dance, should frisk gaily forth, leading yonder

¹ Hawthorne, *The Marble Faun*, *op. cit.*, p. 324.

² Joseph Brodsky, « « Homage to Marcus Aurelius », *op. cit.*, p. 275. Traduction : C.G. Le narrateur approche le buste de la fillette de la même manière que recommande Rodin. Ce dernier montre à Paul Gsell comment il est nécessaire de faire varier la lumière sur un torse de marbre pour en révéler la beauté. Auguste Rodin, *L'art*, *op. cit.*, p. 37-39. Le thème du buste, crucial pour Brodsky, traverse toute son œuvre. Il consacre par exemple tout un poème au buste de Tibère, le mauvais empereur : « Бюст Тиберия » [1981]. Traduction anglaise : « The Bust of Tiberius », *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 282-283.

³ Johann Joachim Winckelmann, *L'Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 556.

Satyrs, [...]. Bacchus, too, a rosy flush diffusing itself over his time-stained surface, would come down from his pedestal, [...] And here, on this sarcophagus, the exquisitely carved figures might assume life [...].

Pourquoi [ces fantômes de marbre] ne retrouveraient-ils pas la vie ? Antinoüs pourrait relever la tête et nous confier la raison de son éternelle tristesse. L'Apollon lycien pourrait toucher les cordes de sa lyre. À la première vibration de l'instrument, cet autre Faune en marbre rouge qui esquisse un pas de danse figé se mettrait à folâtrer gaiement, à la tête d'une bande de satyres [...]. Bacchus, au corps dégradé par les ans pourrait se colorer de rose, descendre de son piédestal [...] Voici sur un sarcophage des personnages délicieusement sculptés ! Ne vont-ils pas eux aussi s'éveiller à la vie ?¹

Ici, la vie répand la vie. En la personne du comte Donatello, protagoniste du roman, le faune de Praxitèle s'éveille et sème le mouvement dans son sillage. Une musique apollinienne anime alors peu à peu chaque dieu². Comme lors de l'épisode de Pygmalion dans les *Métamorphoses* d'Ovide, les statues reprennent vie en retrouvant la couleur. La teinte rouge du second faune semble se refléter dans les marbres rosissant. Il s'agit de redonner chair et incarnat aux statues. Et cependant, la vie s'entremêle à la mort. Ce sont des « fantômes de marbre » (« marble ghosts ») qui se mettent à danser, et la farandole des dieux mène finalement à un sarcophage.

C'est donc à ce type d'extraits que répond Brodsky, tant par l'animation réaliste de *fanciulla* de marbre que par l'animation merveilleuse de l'empereur de bronze. Et de même qu'il met en mouvement la petite fille de marbre par sa manière de la regarder, de même, il contemple le monument jusqu'à ce que celui-ci anime. Le cavalier de bronze romain devient alors un ultime avatar du *Pierre le Grand* qui sidérait Eugène dans *Le Cavalier de bronze* de Pouchkine. Ce dernier n'est jamais nommé dans l'essai, et la référence demeure tacite. Au sommet du Capitole, la « place [est] absolument vide ». Le lecteur de littérature russe reconnaît la place déserte, battue par la pluie, qui hante tous les héritiers de Pouchkine, et où se dresse *soudain* le monument terrible. Tout se passe alors comme si Marc Aurèle s'animait précisément parce que la place du Capitole est analogue à la Place du Sénat de Saint-Pétersbourg. Le scénario pouchkinien, devenant, au fil de ses réécritures et à travers le temps, de plus en plus diffus, est alors redistribué sous une forme irénique. Eugène ne se retrouve pas uniquement dans le locuteur de l'essai, il devient aussi ce chien dalmatien incongru, double inattendu du narrateur, qui s'élançait à la suite de l'empereur de bronze. Dans le registre fantastique, ce mouvement du chien fonctionnerait comme une preuve que le monument s'est bel et bien mis en branle.

¹ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, *op. cit.*, p. 17-18. Traduction française : *Le Faune de marbre*, *op. cit.*, p. 22. On sent l'influence de l'*ekphrasis* par Callistrate de la Bacchante de Scopas.

² Ces lignes ont été écrites bien avant que Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie* (1878) ne donne son plein retentissement à la distinction de l'apollinien et du dionysiaque. Dans le temps réversible de la lecture, il est tentant de lire dans cette farandole d'Apollon, des faunes et de Bacchus, la préfiguration de la réconciliation de l'apollinien et du dionysiaque que célébrera Rilke dans le « Torse archaïque d'Apollon ». Dans le sonnet en effet « Apollon chargé d'énergie incarne une apparition de Dionysos », et la pierre chatoie comme la peau de fauve portée par les Bacchantes, ainsi que l'écrit Peter Sloterdijk dans *Tu dois changer ta vie*, *op. cit.*, p. 43.

L'animation du cavalier de bronze précipitait Eugène dans la folie, et dans son sillage, les statues qui se mettent à marcher suscitaient selon Hugo un « orage mental ». Là où autrui amplifie, Brodsky introduit au contraire des marques de modération. Ainsi le monument semble certes remuer, mais « non pas à grande vitesse, et sans sortir de ce lieu ». Peut-être ce caractère dépassionné est-il une manière de réparer les souffrances d'Eugène, peut-être est-il inspiré par la philosophie stoïcienne de l'empereur. Brodsky propose la version la plus minimale possible de ce qui ailleurs se fait spectaculaire, et tient lieu de comble ou de merveille. Cette animation paradoxalement raisonnable, comme imprégnée de détachement stoïcien, contredit par exemple terme à terme la mise en mouvement du Colleone par Suarès, dans un texte que Brodsky ne connaissait sans doute pas :

Colleone à cheval marche dans les airs. S'il fait un pas de plus, il ne tombera pas. Il ne peut choir. Il mène sa terre avec lui. Son socle le suit. Qu'il avance s'il veut, il ira jusqu'au bout de sa ligne, par-dessus le canal et les toits, par-dessus Cannaregio et Dorsoduro, par delà toute la ville¹.

Le Condottiere marche moins qu'il ne s'envole (fig.2). Figure de l'extrême, et peut-être même de l'absolu, il tente d'atteindre un au-delà de toute limite, alors que le Marc Aurèle se cantonne à la place du Capitole. Brodsky supprime de surcroît l'effet sur le regardeur (la terreur ou l'enthousiasme). Alors même que le début de l'extrait soulignait à dessein la mauvaise humeur du locuteur, toute marque d'émotion est ensuite gommée. Le narrateur demeure stoïque face à l'animation du monument, comme sous l'effet de l'impassibilité prônée par l'empereur-philosophe dont il contemple l'effigie. Il reporte sa réaction sur un chien dalmatien dont l'action compense l'absence d'étonnement. Tout se passe comme si l'animation de la sculpture était devenue un simple signe, *tenant lieu* à la fois d'émotion et d'intensité.

Chez Brodsky, l'hallucination visuelle est complétée par une hallucination sonore, et l'épisode d'animation se prolonge par une vocalisation. Le monument trouve une voix et, durant les dernières lignes de l'essai, récite des maximes stoïciennes extraites des *Méditations* de Marc Aurèle :

A stray Dalmatian trotting behind the bronze horseman hears something strange, sounding somewhat familiar but muffled rain. He accelerates slightly and, having overtaken the statue, lifts up his muzzle, hoping to grasp what's coming out of the horseman's mouth. In theory it should be easy for him, since his Dalmatia was the birthplace of so many Caesars. He recognizes the language but fails to make out the accent: [...]

Let not the future trouble you, for you will come to it, if come you must, bearing with you the same reason which you are using now to meet the present. [...]

And then there was nothing else, save the sound of the rain crashing on Michelangelo's flagstones. The Dalmatian darted across the square like a piece of unearthed marble. He was heading no doubt for antiquity, and carried in his ears his master's – the statue's – voice:

To acquaint yourself with these things for a hundred years, or for three, is the same.

Un dalmatien errant, trottant derrière le cavalier de bronze, entend quelque chose d'étrange, qui lui paraît quelque peu familier, mais estompé par la pluie. Il accélère un peu, et ayant rattrapé

¹ André Suarès, *Voyage du condottiere*, op. cit., p. 144.

CHAPITRE IX

la statue, il lève le museau dans l'espoir d'entendre ce qui sort de la bouche du cavalier. Cela devrait lui être aisé, du moins en théorie, puisque sa Dalmatie a vu naître tant de Césars. Il reconnaît la langue, mais ne parvient pas comprendre l'accent : [...]

Que les choses à venir ne te tourmentent point. Tu les affronteras, s'il le faut, muni de la même raison dont maintenant tu te sers dans les choses présentes. [...]

Et puis il ne demeura plus rien, si ce n'est le son de la pluie s'écrasant sur le pavement de Michel-Ange. Le dalmatien détalait à travers la place comme un morceau de marbre détérré. Il ne faisait aucun doute qu'il se dirigeait vers l'antiquité, et qu'il portait dans ses oreilles la voix de son maître – la statue :

Cela revient au même d'avoir observé les choses de ce monde cent ans durant ou pendant trois¹.

Fête rare : le monument accorde bien plus que ce qui était espéré de lui. Aux questions posées sur la vie, des réponses surviennent soudain, alors qu'on ne les attendait pas, et ces réponses maintiennent la tension d'un devenir à accomplir pour celui qui les recueille. Ici se joue la dimension potentiellement transformatrice de la rencontre avec le monument, dont l'enseignement stoïcien pourrait façonner, peut-être, la vie de celui qui l'écoute. L'essai s'interrompt juste avant de dire quoi que ce soit de ce remodelage et l'effet sur le regardeur est laissé en suspens. Le déploiement de ces maximes, viatique de sagesse destiné à soutenir la vie du regardeur, constitue bel et bien une sorte d'apogée de la rencontre avec le monument. L'intensité du tête-à-tête est cependant immédiatement désamorcée. D'une part, parce que Brodsky a pris soin de souligner, un peu auparavant, que Marc Aurèle n'était pas un grand philosophe. D'autre part, parce que le monument ne s'adresse pas à son regardeur en particulier, et le savoir qu'il délivre demeure impersonnel et général. La dépersonnalisation de la rencontre touche à son comble quand c'est le chien qui devient le dépositaire de la sagesse du monument. C'est sur le mode de l'humour qu'est reconnue l'autorité absolue du monument, à travers le jeu sur le syntagme « La Voix de son maître », qui désigne une marque de disques bien connue : surgit l'image du chien fasciné par le gramophone. À cette vignette de la culture populaire, se superpose l'image d'un monument dont la voix traverse les âges au prix d'une transformation en disque microsillon, préparée dès la section XI :

The Eternal City resembles a gigantic old brain that [...] settled for its own crevasses and folds. [...] You feel like a worn-out needle shuffling the grooves of a vast record—to the center and back—extracting with your soles the tunes that the days of yore hum to the present. This is the real His Master's Voice for you, and it turns heart into a dog.

La Cité Éternelle ressemble à un vieux cerveau gigantesque qui [...] se contente de ses propres plis et crevasses. [...] On se sent comme une aiguille usée qui se traîne sur les pistes d'un immense disque – vers le centre, aller et retour – extrayant avec la plante de nos pieds la musique que les jours d'antan fredonnent à l'adresse du présent. Voilà, c'est ça la vraie Voix de son maître, et elle change notre cœur en chien².

Le passé forme un « sillon » ou une empreinte que le regardeur de monument doit lire de son corps même.

¹ Joseph Brodsky, « *Homage to Marcus Aurelius* », *op. cit.*, p. 296-298. trad. C.G. Nous avons repris la traduction des maximes par Mario Meunier dans Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même*, GF-Flammarion, 1992, Livre VII, maxime VIII, p. 100 et Livre IX, maxime XXXVII, p. 136.

² Joseph Brodsky, *Ibid.*, p. 281-281.

L'ultime rencontre avec Marc Aurèle est donc intensifiée par une opération imaginaire accomplie sur le temps : le dalmatien traverse les strates temporelles pour revenir vers l'antiquité, dont il est lui-même issu. Ce retour vers le passé n'est pas fondamentalement différent de celui accompli par Pierre Mercadier qui face au Colleone, dans *Les Voyageurs de l'impériale*, « tomb[e] dans la Renaissance ». L'entreprise monumentale consistait à vouloir changer le passé en avenir. La rencontre, quand elle se produit, inverse ce désir, et fait prévaloir le passé sur le présent.

Chaque contact avec le monument s'accompagne dans *L'Hommage à Marc Aurèle* d'une transformation du temps et d'un sursaut hétérochronique. Ainsi, lors de la première rencontre, le narrateur déclare « Je me répétais “Marco Aurelio”, et j'avais l'impression que deux mille ans s'effondraient, se dissolvaient à l'intérieur de ma bouche » (« “Marco Aurelio,” I repeated to myself, and felt as if two thousand years were collapsing, dissolving into my mouth thanks to the Italian's familiar form of this Emperor's name¹ »). Une douzaine de pages plus loin, le surgissement du monument solitaire en haut de la colline annule le temps : « Pour une demi seconde, nous sommes encore en 176 ap. J.C., ou quelque chose comme ça, et le cerveau médite sur le monde » (« For a split second, it is still 176 A. D. or thereabouts, and the brain ponders the world² »).

Rassembler des scènes éparses de rencontre entre un regardeur et un monument révèle la double face de l'hétérochronie du monument. Tantôt celle-ci fait achopper la rencontre avec le monument. C'est le cas, on l'a vu, chez Wallace Stevens, Neruda, et même chez Henry James. La rencontre entre le narrateur des *Papiers d'Aspern* et le Colleone ne touche pas à sa plénitude dans la mesure où se maintient une discordance des temps : « Mais il persistait à contempler au loin, par-dessus ma tête, le rouge naufrage d'un jour de plus (il en avait tellement vu, au fil des siècles, sombrer dans la lagune) » (« But he continued to look far over my head, at the red immersion of another day — he had seen so many go down into the lagoon through the centuries³ »). Le regardeur et le monument ne se rejoignent pas dans une même strate temporelle. Tantôt au contraire, l'hétérochronie dote le monument d'une aura mystérieuse et puissante, et se transforme en force, au point de devenir le mur porteur de la rencontre. Il survient alors une mystérieuse concordance, qui transforme le temps vécu par le regardeur.

Dans le *Faune de marbre* (1860), l'intensité de la rencontre avec le monument du Pape Jules III ne repose toutefois pas sur une métamorphose imaginaire du temps pour provoquer un sursaut de l'être chez le jeune comte toscan nommé Donatello. Hawthorne fait appel à un autre modèle, celui de la thaumaturgie.

¹ *Ibid.*, p. 270.

² *Ibid.*, p. 282.

³ Henry James, *The Aspern Papers*, *op. cit.*, p. 378. Traduction française : *op. cit.*, p. 1150.

3. « Tu dois changer ta vie » : Hawthorne et le monument thaumaturge

Sur la place du marché de Pérouse, la contemplation de l'effigie de bronze rend le Comte Donatello au monde et à la vie, alors que son âme souffrait d'une terrible affliction, la maladie de désespérance. La statue le met sur la voie d'une guérison. L'enjeu d'une telle rencontre déborde de beaucoup celui d'une simple édification via un monument : il y va de la salvation d'une âme, et un miracle s'accomplit¹. La rencontre avec le monument scelle le destin d'un être. Au mot de « thaumaturgie », qui est comme chuchoté entre les lignes, Hawthorne semble rendre son plein sens étymologique, dérivé du grec ancien θαυματουργία : celui d'une action (τὸ ἔργον), accomplie par un objet suscitant l'émerveillement ou l'admiration (θαῦμα). Le théâtre de ce miracle s'avère alors bien être la vue (ἡ θεά, l'action de regarder).

Le choc et le retentissement de la rencontre avec le monument sont peut-être sans pareils à travers toute la littérature. Ici, la dimension « percussive et altérante » de la rencontre touche à son comble². Ces pages laissent le lecteur du XXI^e siècle quelque peu étonné, dans la mesure où l'effigie de Jules III (fig. 13, 14, 15 et 17) – œuvre de Vincenzo Danti érigée à Pérouse en 1555 – ne suscitera sans doute guère en lui d'émotion esthétique ou de ferveur religieuse. Hawthorne fut cependant pris d'un enthousiasme authentique en découvrant ce monument de bronze, ainsi qu'il le rapporte dans ses carnets :

Within a short distance, there is a bronze statue of Pope Julius III, in his pontificals; one of the best statues, I think, that I ever saw in a public square. [...] I wish I could in any way catch and confine within words my idea of the venerableness and stateliness [...] which remains upon my mind with [this] recollection.

À une petite distance de là se trouve une statue de bronze du Pape Jules III, dans ses robes pontificales ; une des meilleures statues, ce me semble, que j'aie jamais vues sur une place publique. [...] Si seulement je pouvais, d'une manière ou d'une autre, saisir et enfermer dans des mots l'idée d'éminence vénérable et de majesté qui [...] subsiste dans mon esprit à [ce] souvenir³.

¹ L'œuvre de Brancusi est elle aussi portée par un tel élan : une bonne sculpture a le don de guérir. Voir les propos de l'artiste rapportés par Serge Fauchereau dans *Sur les pas de Brancusi : de Tirgu Jiu à Philadelphie, via l'impasse Ronsin*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1995, p. 38. Une œuvre incarne dans le marbre blanc poli cet élan thaumaturge. Il s'agit du *Miracle* (1936), qui montre un mouvement d'essor et de transformation (actuellement conservée au Guggenheim Museum). Une autre version, de marbre gris, s'intitule le *Phoque* : Brancusi se souvient que cet animal, gardé en troupeaux par Portée, est associé aux métamorphoses.

² Chez Hofmannsthal, la rencontre avec la statuaire grecque provoque une extase et une transformation radicale de l'être. Dans des pages incandescentes, inspirées par le voyage en Grèce de 1908 que fit Hofmannsthal en compagnie du sculpteur Antoine Maillol, un sujet moderne se trouve guéri de son mal-être par son face-à-face avec les cariatides du Parthénon, jusqu'à être propulsé dans l'éternité. Nous ne proposerons pas de lecture de cette rencontre thaumaturgique pour deux raisons. D'une part, si elle possède la valeur heuristique du fortuit, elle se produit au musée, hors de l'espace de la ville. D'autre part, ce texte admirable n'a pas eu d'impact sur la postérité et demeure relativement peu connu, contrairement au sonnet de Rilke. Hugo von Hofmannsthal, « Die Statuen » [1914], *Augenblicke in Griechenland, Gesammelte Werke in Einzelausgaben : Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Francfort sur le Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, p. 617-628. Traduction française : « Les Statues », *Instant de Grèce*, dans *Lettres de Lord Chandos et autres textes*, trad. Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Gallimard, coll. « Poésie », 1980, p. 182-197.

³ Nathaniel Hawthorne, *French and Italian Notebooks, op. cit.*, p. 260, trad. C.G.

Le lecteur du XXI^e siècle s'interroge devant cette disjonction entre l'image et l'affect qu'elle suscite, cette rupture entre la cause et l'effet (qui en devient incompréhensible). Georges Didi-Huberman voit dans de telles disjonctions le tiraillement de l'intensité¹. Hawthorne exige cependant de son lecteur d'aller plus loin. Il a souvent affirmé que le spectateur est en grande partie responsable du sens conféré à l'œuvre. Face au pape de bronze de Pérouse, il semble avoir mis en œuvre sa conception du « spectateur sensible » et « imaginaire », qui porte toutes ses ressources intérieures au service de l'artiste afin de lui venir en aide. Les syntagmes « sensitive spectator » et « imaginative spectator » ponctuent alors jusqu'à la description même du monument de Jules III dans le roman, comme pour donner au lecteur la clé de la conduite qu'il doit à son tour tenir². Il revient alors au lecteur surpris de faire lui aussi acte de sensibilité et d'imagination, afin de désenchevêtrer l'énigme de cette scène qui le laisse songeur.

Dans ce cas précis, la perplexité du lecteur n'a sans doute pas été prévue par Hawthorne. Cet affect pourtant ne détonne en rien dans la mesure où *Le Faune de marbre* entremêle constamment trois incertitudes pensives – celle des personnages, du narrateur, et du lecteur – pour agencer ce qu'en anglais on nommerait « perplexing novel ». Deux mots semblent alors régir *Le Faune de marbre* : l'énigme (« riddle ») et la perplexité (« perplexity »), épelée en toutes lettres. Ces vocables, qui reviennent au fil des pages comme une hantise, surgissent dès la première *ekphrasis*. Il s'agit du portrait d'un faune par Praxitèle, créature à laquelle le comte Donatello ressemble mystérieusement : « Ainsi Praxitèle a-t-il subtilement répandu sur son œuvre ce mystère muet qui nous rend si perplexes [...]. En ce qui nous concerne, l'énigme demeure manifestement sur deux points » (« Praxiteles has subtly diffused throughout his work that mute mystery, which so hopelessly perplexes us [...]. The riddle is indicated, however, only by two definite signs³ »). Selon Hawthorne, la perplexité et le trouble constituent les émotions cardinales devant les chefs-d'œuvre. La sculpture de haute volée entraîne de longues réflexions pensives devant l'intangible qu'elle capture mais maintient dans l'ineffable. Peut-être mieux encore que le roman est-elle à même de saisir certains secrets de l'âme. Ainsi, lorsque le sculpteur Kenyon entreprendra de faire le portrait

¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 170.

² Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, op. cit., p. 314 et p. 316. Sur la question du rôle du spectateur, voir notamment la conversation de Kenyon et Hilda, au chapitre XLI. Voir aussi les *French and Italian Notebooks*, op. cit., p. 334 : « But, as regards the interpretation of this, or any other profound picture, there are likely to be as many as there are spectators [...] Each man interprets the hieroglyphic in his own way ; and the painter, perhaps, has a meaning which none of them have reached ; or possibly he put forth a riddle without himself knowing the solution. There is such a necessity, at all events, of helping the painter out with the spectator's own resources of feeling and imagination, that you never can be sure how much of the picture you have yourself made ». (« Mais en ce qui regarde les interprétations de cette œuvre, ou de toute peinture profonde, il est probable qu'on en trouvera autant qu'il y aura de spectateurs. [...] Chacun interprète le hiéroglyphique à sa façon ; et nul peut-être n'atteint la signification conçue par le peintre ; ou peut-être ce dernier a-t-il proposé une énigme sans en connaître lui-même la solution. Il est tellement nécessaire pour le spectateur d'aider le peintre, de toutes les ressources de son imagination et de ses sentiments que l'on ne peut jamais être certain de savoir quelle est la part du tableau que l'on a créée soi-même », trad. C.G.).

³ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, op. cit., p. 10. Traduction française : op. cit., p. 15

du comte Donatello, au hasard des coups de ciseau dans le marbre, il capturera à son tour une énigme. De peur de détruire ce qui lui apparaît comme un précieux mystère, il préférera laisser le buste inachevé. C'est cette œuvre incomplète, vouée à susciter la perplexité chez celui qui la regarde attentivement, qui aurait été à l'origine du roman :

Most spectators mistake it for an unsuccessful attempt towards copying the features of the Faun of Praxiteles. One observer in a thousand is conscious of something more, and lingers long over this mysterious face, departing from it reluctantly, and with many a glance thrown backward. What perplexes him is the riddle that he sees propounded there; the riddle of the soul's growth, taking its first impulse amid remorse and pain, and struggling through the incrustations of the senses. It was the contemplation of this imperfect portrait of Donatello that originally interested us in his history.

La plupart des visiteurs la prennent pour une tentative malheureuse de copier les traits du Faune de Praxitèle. Un observateur sur mille a conscience de quelque chose de plus et s'attarde à regarder ce visage mystérieux puis le quitte à regret, non sans s'être retourné à plusieurs reprises pour lui jeter un dernier regard. Ce qui le rend perplexe, c'est l'énigme qui se traduit sur cette physionomie, énigme d'une mutation de l'âme assumant sa première démarche vers les remords et la douleur pour lutter contre l'enracinement des sens. Ce fut la contemplation de ce portrait imparfait de Donatello qui nous intéressa à son histoire¹.

Hawthorne, fidèle à la technique narrative déployée avec virtuosité dans *La Maison aux sept pignons* (*The House of the Seven Gables*, 1851), livre alors à son lecteur une intrigue trouée de béances et de mystères. Les événements principaux se déroulent hors du champ de la narration, sans que le lecteur ne puisse y avoir accès. Le destin des personnages demeure en suspens. Aucun des mystères du roman n'est résolu, pas même dans le post-scriptum réticent et narquois que Hawthorne ajoute à la seconde édition, et où les personnages se contentent d'éluder les questions posées par le narrateur de la part de ses lecteurs. Le dernier chapitre s'achève sur deux interrogations : « Quelle allait être la vie de Miriam ? Où était Donatello ? Mais Hilda était optimiste : elle voyait le soleil briller sur la cime des monts » (« For, what was Miriam's life to be ? And where was Donatello ? But Hilda had a hopeful soul, and saw sunlight on the mountain-tops² ») et le post-scriptum sur un refus de répondre, que le sculpteur Kenyon accompagne d'un « sourire mystérieux » : « Je sais ce qu'il en est, mais je dois me taire. [...] Sur ce point il n'y aura pas un mot d'explication » (« I know, but may not tell. [...] On that point, at all events, there shall be not one word of explanation³ »). La critique Deanna Fernie, qui accorde une attention aiguë à l'épisode du buste laissé volontairement inachevé, propose alors d'envisager *Le Faune de Marbre* sur le mode du *non finito*, telle une statue de Michel-Ange⁴. Ainsi la perplexité se répand-elle sur chaque page du roman, au même titre qu'elle sourd dans le mystérieux portrait de marbre.

¹ *Ibid.*, p. 381. Traduction française, p. 356.

² *Ibid.*, p. 462. Traduction française : p. 429.

³ *Ibid.*, p. 467. Traduction française : *Ibid.*, p. 434. On peut lire ce refus comme un renversement ironique des explications minutieuses apportées par Ann Radcliffe à la fin de ce qui constitue le roman gothique par excellence, *The Mysteries of Udolfo, a Romance* (1794).

⁴ Deanna Fearnie, *Hawthorne, Sculpture and the Question of American Art*, Farnham, 2011, p. 12, 211 et 218. Ce livre remarquable constitue notamment une étude subtile de la notion de fragment. Fernie n'est pas la première à parler de *non finito* pour Hawthorne. Elle s'appuie sur les travaux de Charles Swann, *Nathaniel Hawthorne: Tradition and Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 et sur l'étude de Robert H.

Voici la raison donc pour laquelle *Le Faune de marbre* fait figure de grand roman *de la sculpture*. Ce n'est pas parce que la sculpture est présente, de manière insistante, dans le décor romain, dans le nom du comte toscan (Donatello – personnage distinct cependant du sculpteur florentin), et dans les ateliers des artistes. Ce n'est pas parce qu'elle fait l'objet de débats passionnés entre les protagonistes, peintres ou sculpteurs redéployant les grandes lignes du *paragone*. C'est n'est pas parce qu'elle constitue la substance de l'intrigue. C'est parce que la sculpture indique l'aspiration du roman : susciter l'interrogation. Le roman désire avoir les mêmes *effets* que la sculpture. Ce modèle de perplexité se révèle notamment quand, au quarante-sixième chapitre, le sculpteur Kenyon gratte le sol pour découvrir de grossiers morceaux de pierre corrodés et couverts de taches. Il les assemble et fait alors surgir comme par miracle la figure d'une antique Vénus de marbre, à la beauté pudique et délicate¹. Ce travail patient d'assemblage des fragments, qui prouve le talent du statuaire, est analogue au travail de l'auteur. Il faut alors lire en parallèle le chapitre intitulé « Phrases fragmentées », où le narrateur explique qu'il doit reconstituer l'intrigue du roman comme il le ferait des morceaux d'une lettre déchirée et jetée au vent :

In weaving these mystic utterances into a continuous scene, we undertake a task resembling in its perplexity that of gathering up and piecing together the fragments of a letter which has been torn and scattered to the winds. Many words of deep significance, many entire sentences, and those possibly the most important ones, have flown too far on the winged breeze to be recovered. If we insert our own conjectural amendments, we perhaps give a purport utterly at variance with the true one. Yet unless we attempt something in this way, there must remain an unsightly gap, and a lack of continuousness and dependence in our narrative.

En mettant bout à bout leurs mystérieux propos, nous entreprenons une tâche qui par sa difficulté équivaut à rassembler les fragments d'une lettre déchirée jetés au vent. Bien des paroles hautement significatives, voire des phrases entières d'une extrême importance, se sont envolées trop loin pour qu'on puisse les retrouver. En ajoutant nos propres interprétations fondées sur nos présomptions, nous irons peut-être totalement à l'encontre de la vérité. Toutefois, si nous ne tentons rien de ce genre, il subsistera une carence inévitable, un manque de logique et de continuité dans notre récit².

Jusqu'à la dernière page, Hawthorne affirmera qu'« un sujet d'action – qu'on l'appelle histoire ou roman – forme un ouvrage fragile, plus facile à détruire qu'à réparer. L'expérience la plus banale est faite d'événements inexplicables » (« any narrative of human action and adventure – whether we call it history or romance – is certain to be fragile handywork, more easily rent than mended. The actual experience of even the most ordinary life is full of events that never explain themselves³ »). Le roman forme un « tissu de déchirure¹ », qui préfigure ce

Byer, « Words, Monuments, Beholders: The Visual Arts in Hawthorne's *The Marble Faun* », dans David C. Miller, dir., *American Iconology: New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*, New Haven, Yale University Press, 1993, p.163-185.

¹ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, *op. cit.*, chapitre XLVI, « A Walk on the Campagna », p. 422-424. Étrangement, Deanna Fearnie n'évoque que très rapidement ce passage, qui illustre pourtant les thèses au cœur de son ouvrage (*Hawthorne, Sculpture and the Question of American Art*, *op. cit.*, p. 90). Elle met cette page en parallèle avec le refus de Quatremer de Quincy de recomposer la Vénus de Milo.

² Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, *op. cit.*, p. 92-93. Traduction française : *op. cit.*, p. 87-88.

³ *Ibid.*, p. 455. Traduction française : p. 423.

qu'il doit advenir de la poésie et peut-être de toute littérature, à la fin du XX^e siècle. Et si Hawthorne ne l'avoue pas ici explicitement, c'est aussi de son lecteur perplexe qu'il exige une telle besogne de reconstitution et d'assemblage, laissant l'intrigue ouverte à tous les risques de l'erreur.

Le Faune de marbre prolonge la réflexion sur le péché, la culpabilité, et le poids du passé entamée dans *La Lettre écarlate* et *La Maison aux sept pignons*. La faute se lit à même la surface « corrodée² » des statues. Rome se voit assigner par une longue tradition de littérature le rôle de la cité de la dépravation. Jusqu'alors, chez Hawthorne, c'était Salem qui constituait la ville du péché. Tandis que *The Marble Faun : or, The Romance of Monte Beni*, paraissait en 1860 à Boston, chez Ticknor and Fields, le roman fut publié simultanément à Londres, chez Smith, Elder and Co, sous un titre différent : *Transformation : or, The Romance of Monte Beni*³. Ce second titre, oublié par la postérité, et relayé par l'en-tête du chapitre XIX (« The Faun's Transformation ») exhibait ostensiblement la notion charnière autour de laquelle le roman pivote. Deanna Fearnie résumera l'intrigue de ce roman de la transformation par ces quelques mots : « émergence d'un homme hors d'une forme dont l'idéal est trop restrictif⁴ ». Les personnages, loin d'évoluer progressivement au gré du flux et du reflux de l'être, font l'épreuve de très brusques métamorphoses, par « sauts existentiels⁵ » déchirant la continuité de la vie. Les bonds légers du faune Donatello se transforment en deux « sauts » absolus, l'un dans le péché puis l'autre dans la foi.

Le Faune de Marbre, roman d'art et d'artistes, réunit quatre protagonistes principaux : autour du Comte Donatello, gravitent trois artistes. Deux sont peintres, les jeunes filles Hilda et Miriam ; le troisième est sculpteur, Kenyon. Kenyon et Hilda viennent de Nouvelle-Angleterre, et le roman sonde les différences séparant l'ancien du nouveau monde. Quant à Donatello, il est amoureux de Miriam, artiste brillante à l'âme tourmentée par le doute, et poursuivie sans relâche par un inquiétant capucin. Afin de la libérer, Donatello tue cet inconnu. Jusqu'alors, le Comte avait vécu dans un état d'innocence parfaite, semblable en cela aux faunes antiques évoluant dans un monde prélapsaire, étranger à la culpabilité et à la souffrance. Durant la première période de son existence, Donatello ne possédait nulle existence morale. Dépourvu d'intériorité, il partageait la simplicité d'esprit des enfants et des animaux. Peut-être même ne possédait-il pas d'âme. Le crime, en projetant brutalement

¹ Selon une expression de Dominique Fourcade, citée par Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe, op. cit.*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 5. Il s'agit là, très littéralement, du premier paragraphe du roman. Voir aussi p. 122.

³ Chacun de deux ces titres inscrit *Le Faune de marbre* dans le genre de la « romance » Ce n'est que par souci de commodité que nous employons le mot de « roman » pour parler de l'œuvre de Hawthorne. Contrairement à l'anglais, le français ne fait pas la distinction entre « novel » (genre narratif à prétentions mimétiques et réalistes) et « romance » (genre narratif où l'imagination se laisse libre cours, mot parfois traduit, faute de mieux, par « fantaisie romanesque », voire par « roman gothique »), et dont relèvent tous les récits les plus complexes de Hawthorne.

⁴ Deanna Fearnie, *Sculpture and the Question of American Art, op. cit.*, p. 8 : « emergence of a man from a form to restrictively ideal ».

⁵ Corinne Fournier Kiss, *La ville européenne, op. cit.*, p. 77.

Donatello dans la culpabilité, le dépouille de son état de faune. Il le fait accéder, par la souffrance, à l'âge adulte, et lui confère la conscience et l'intelligence dont il était jusqu'alors dépourvu¹. C'est le péché qui insuffle une âme dans le corps de Donatello : la notion de *felix culpa* constitue la pierre angulaire sur laquelle Hawthorne bâtit son intrigue². La conscience d'avoir commis une faute plonge pourtant le nouvel Adam dans l'asthénie au point de mettre sa vie en danger³. Donatello pour trouver le chemin de l'expiation devra d'abord être sauvé de l'angoisse de sa propre déchéance⁴. On décèle par avance le mouvement révélé par les *Miracoli* du sculpteur Marino Marini⁵. Ce n'est que du fond de la chute, et dans la pleine conscience de la finitude, que l'homme peut s'élancer vers la transcendance.

La rencontre de Donatello avec le Jules III de bronze à Pérouse se trouve au principe de la seconde transformation qui soulève et agite le roman, provoquant un nouveau « saut ». Le jeune homme est propulsé hors de son état d'angoisse et devient capable d'endosser la faute commise, pour mener une vie de pénitence, le préparant à l'expiation dans l'au-delà. La fin du roman laisse entendre qu'il s'est livré à la justice. Hawthorne interdit fermement toute absolution sur terre. Une fois le péché commis, rien ne pourra plus l'effacer ici-bas. Donatello et Miriam se retrouvent alors unis par les liens de « fil noir » du péché⁶. S'ouvre désormais pour eux la perspective d'une existence non de bonheur, mais de souffrance commune et de pénitence. Pour ces deux êtres tourmentés, c'est là une forme de consolation. Les deux jeunes gens avaient été séparés, et Miriam fuyait Donatello. La statue du pape Jules III joue alors un rôle fondamental dans leurs retrouvailles. Elle rassérène Donatello, lui rend la capacité à la joie, pour faire de lui un homme ; elle semble conjurer l'apparition de Miriam, qui surgit soudain comme un spectre en plein jour (midi est aussi l'heure des fantômes) ; elle aide la jeune femme à surmonter la conscience douloureuse du crime. Enfin, la statue préside à l'union symbolique des jeunes gens. C'est une sorte de mariage qui s'accomplit à ses pieds. Le sculpteur Kenyon officie à la manière d'un pasteur, tandis que l'effigie du Pape répand sa bénédiction.

“I never come to Perugia, said Kenyon, “without spending as much time as I can spare in studying yonder statue of Pope Julius the Third. [...] Will you look at it?”

“Willingly,” replied the Count, “for I see, even so far off, that the statue is bestowing a benediction, and there is a feeling in my heart that I may be permitted to share it.” [...]

They made their way through the throng of the market place, and approached close to the iron railing that protected the pedestal of the statue.

¹ Nathaniel Hawthorne indique très explicitement ce passage à l'âge adulte dans la description de Donatello se tenant devant le Monument de Jules III : « He was a man », *The Marble Faun, op. cit.*, p. 323.

² Pour une formulation de la *felix culpa*, voir les réflexions de Miriam qui voit dans le crime commis une bénédiction étrangement déguisée (*The Marble Faun, op. cit.*, p. 434-435). Kenyon refuse de la suivre dans ces abysses insondables. Cependant, à la toute fin du roman, Kenyon, en guise de morale, se risque à son tour à présenter cette même théorie de la *felix culpa* à Hilda, qui la rejette avec horreur (*Ibid.*, p. 460).

³ C'est Miriam elle-même qui souligne l'analogie entre Adam et Donatello : « The story of the Fall of Man ! Is not repeated in our Romance of Monte Beni ? », *Ibid.*, p. 434.

⁴ Pour une analyse de l'angoisse de Donatello à l'aune de la philosophie de Kierkegaard, voir Corinne Fournier Kiss, *La Ville Européenne, op. cit.*, p. 65-82.

⁵ Voir *supra*, chapitre VIII.

⁶ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun, op. cit.*, p. 322.

It was the figure of a pope, arrayed in his pontifical robes, and crowned with the tiara. He sat in a bronze chair, elevated high above the pavement, and seemed to take kindly yet authoritative cognizance of the busy scene which was, at that moment, passing before his eye. His right hand was raised and spread abroad, as if in the act of shedding forth a benediction, which every man (so broad, so wise, and so serenely affectionate was the bronze pope's regard) might hope to feel quietly descending upon the need, or the distress, that he had closest at his heart. [...]

"The pope's blessing, methinks, has fallen upon you," observed the sculptor, looking at his friend.

In truth, Donatello's countenance indicated a healthier spirit than while he was brooding in his melancholy tower. [...] Be the cause what it might, Donatello's eyes shone with a serene and hopeful expression while looking upward at the bronze pope, to whose widely diffused blessing, it may be, he attributed all this good influence.

"Yes, my dear friend," said he, in reply to the sculptor's remark, "I feel the blessing upon my spirit." [...]

While they stood talking, the clock in the neighboring cathedral told the hour, with twelve reverberating strokes, which it flung down upon the crowded market place, as if warning one and all to take advantage of the bronze pontiff's benediction, or of Heaven's blessing, however proffered, before the opportunity were lost.

"High noon," said the sculptor. "It is Miriam's hour!"

Chapter XXXV : The Bronze Pontiff's Benediction

When the last of the twelve strokes had fallen from the cathedral clock, Kenyon threw his eyes over the busy scene of the market place, expecting to discern Miriam somewhere in the crowd. [...] His eyes came back from their quest somewhat disappointed, and rested on a figure which was leaning, like Donatello and himself, on the iron balustrade that surrounded the statue. Only a moment before, they two had been alone.

It was the figure of a woman, with her head bowed on her hands, as if she deeply felt (what we have been endeavoring to convey into our feeble description) the benign and awe-inspiring influence which the pontiff's statue exercises upon a sensitive spectator. No matter though it were modelled (*sic*) for a Catholic chief priest; the desolate heart, whatever be its religion, recognizes in that image the likeness of a father!

"Miriam!" said the sculptor, with a tremor in his voice. "Is it yourself?"

"It is I," she replied. "I am faithful to my engagement, though with many fears." [...]

While the foregoing words passed between them they had withdrawn a little from the immediate vicinity of the statue, so as to be out of Donatello's hearing. Still, however, they were beneath the pontiff's outstretched hand; and Miriam, with her beauty and her sorrow, looked up into his benignant face, as if she had come thither for his pardon and paternal affection, and despaired of so vast a boon.

- Je ne viens jamais à Pérouse, dit Kenyon, sans passer autant de temps que je le puis à étudier la statue du pape Jules III que l'on aperçoit là-bas. [...] Voulez-vous y jeter un coup d'œil ?

- Volontiers, car je vois, même de loin, que la statue accorde une bénédiction et mon cœur me fait sentir que je pourrais en bénéficier.

[...] Ils se frayèrent un chemin à travers la presse sur la place du marché et s'approchèrent de la grille qui protégeait le piédestal de la statue.

Elle figurait un pape en habits pontificaux, couronné de la tiare, assis sur un siège en bronze placé très au-dessus du pavé : il paraissait entrer en contact avec la foule, s'agitant en ce moment devant ses yeux, avec bienveillance mais aussi avec autorité. Sa main droite était levée, étendue dans un vaste geste de bénédiction. Son regard, s'adressant à un si vaste public, respirait une sagesse, une sérénité, une affection telles que tout un chacun voyait la bénédiction venir au secours de sa propre détresse. [...]

- La bénédiction du pape est descendue sur vous, ce me semble, observa le sculpteur en regardant son ami.

À la vérité, l'apparence de Donatello indiquait un esprit plus équilibré qu'au moment où il se rongait les sangs dans sa tour lugubre. [...] Quoi qu'il en soit, les yeux de Donatello reflétaient une sérénité pleine d'espoir tandis qu'il les levait sur le pape de bronze auquel il attribuait une influence bénéfique, si vaste fût le public auquel il s'adressait.

- Oui, mon cher ami, dit-il en réponse à la remarque du sculpteur. Je sens que cette bénédiction s'étend jusqu'à moi.

Tandis que les deux compagnons s'entretenaient ainsi, la cloche de la cathédrale toute proche sonna douze coups retentissants : ils s'abattirent sur la place grouillante de monde. Ils l'avertissaient, eût-on dit, de faire son profit de la bénédiction papale (ou de celle du Ciel, peu important la manière dont elle était donnée) avant d'en manquer l'occasion.

- Midi précise, se dit le statuaire, c'est l'heure de Myriam.

Chapitre XXXV : La Bénédiction du pontife de bronze.

Quand l'horloge de la cathédrale eut achevé d'égrener le douzième coup de midi, Kenyon lança un coup d'œil sur la foule affairée du marché, espérant y voir Miriam [...] Il détacha avec désappointement sa vue de la place pour la poser sur une silhouette appuyée comme Donatello et lui-même à la balustrade de fer qui entourait la statue.

C'était une femme ; elle avait la tête enfouie dans ses mains comme si elle était profondément affectée (ainsi que notre description a tenté de le faire sentir) par la bienveillance intimidante que la statue exerce sur un spectateur sensible. Peu importe que cette œuvre soit à l'image d'un haut dignitaire du clergé catholique : une âme désolée, quelle que soit sa religion, reconnaît dans cette forme celle d'un père. [...]

- Miriam ! dit le statuaire avec un tremblement dans la voix.

- C'est moi, répliqua-t-elle. Je suis fidèle à ma promesse, bien que remplie de crainte.

Tandis que se déroulait cet entretien, les deux interlocuteurs s'étaient légèrement retirés du voisinage immédiat de la statue, de façon à ne pas être entendus de Donatello. Néanmoins, ils demeuraient encore sous la main bénissante du pape. Miriam toujours belle leva un regard douloureux vers le visage bienveillant comme si elle était venue jusqu'ici pour obtenir le pardon et l'affection paternelle et désespérait de les recevoir¹.

Donatello, retrouve la capacité à la joie, et il se métamorphose enfin en homme. Le pouvoir bienfaisant du pontife semble conjurer l'apparition de Miriam, qui surgit soudain comme un spectre en plein jour (midi est aussi l'heure des fantômes).

Hawthorne articule le passage d'un don collectif, adressé à toute la foule, à un don radicalement singulier, accordé à Donatello, puis à Miriam. Le paradoxe de cet épisode réside en ceci : la rencontre produit l'effet désiré par les personnages, effet que cependant aucun d'entre eux n'osait espérer. Ils sont pris au dépourvu par cette bénédiction qui leur est accordée, et qui échappe à leur compréhension. Pour comprendre pleinement la rencontre à laquelle préside le pontife, le lecteur doit peut-être d'abord procéder à un travail de remembrement à l'échelle du roman, imitant Kenyon qui avait remembré la statue de Vénus trouvée dans la terre, afin de lui conférer une signification. De même qu'un « effet magique » (« the effect was magical² ») transforme soudain les restes de la déesse, le pape de bronze recevra peut-être lui aussi, aux yeux du lecteur, la part de lumière (« lighted up ») destiné à l'illuminer et à le vivifier (« it vivified the whole figure »).

La rencontre avec Jules III à Pérouse doit être ajoutée à la rencontre de Marc Aurèle à Rome. Ces deux monuments possèdent en effet une vertu salvatrice. Au sein du roman, les sculptures composent alors un réseau où chacune répond aux autres, et les figures païennes, léguées par l'Antiquité, gravitent autour de l'effigie chrétienne du pape. Le bronze équestre de *Marc-Aurèle* est découvert par les quatre amis au cours d'une promenade au clair de lune à travers Rome, dans un chapitre intitulé « Au bord du précipice » (« On the Edge of a

¹ *Ibid.*, p. 313-318. Traduction française : *Le Faune de marbre*, op. cit., p. 293-299.

² *Ibid.* p. 423.

Precipice »). Cette section est ostensiblement encadrée par deux gouffres. Le premier appartient à la légende : un précipice se serait ouvert dans le forum, et le jeune Curtius s’y serait jeté sans hésiter pour sauver Rome en apaisant les puissances infernales. Le second est évoqué par Miriam, et concerne en revanche l’univers tout entier. Il s’agit de l’abîme du péché, qui ouvre ses brèches à chaque instant sous les pas des hommes. Ce précipice prend réalité à la toute fin du chapitre, lorsque Donatello précipite le persécuteur de Miriam du haut de la roche tarpéienne, d’où les Romains jetaient les mauvais citoyens. Gouffres concrets, gouffres mythiques et gouffres métaphoriques se superposent. Dès lors, tout le reste du roman sera comme un cri *de profundis* : Donatello et Miriam se débattent du fond de leur culpabilité.

Au-dessus de ces abîmes, ne surnage que l’Empereur de bronze dressé sur la colline du Capitole. Marc Aurèle, revêtu de sa robe lunaire, presque transfiguré par la lumière, constitue comme un bastion du bien. Le monument de l’empereur continue dans le bronze la figure de Curtius, et il apporte une salvation provisoire¹. Miriam a beau souligner que le sacrifice de Curtius fut vain puisque Rome demeure une cité pécheresse, elle considère, comme ses amis, que l’empereur protège efficacement la ville et, par delà Rome, l’humanité.

He stretches forth his hand with an air of grand beneficence and unlimited authority, as if uttering a decree from which no appeal was permissible, but in which the obedient subject would find his highest interests consulted; a command that was in itself a benediction. [...]

“The sculptor of this statue knew what a king should be,” observed Kenyon, “and knew, likewise, the heart of mankind, and how it craves a true ruler, under whatever title, as a child its father.”

“O, if there were but one such man as this?” exclaimed Miriam. “[...] then how speedily would the strife, wickedness, and sorrow of us poor creatures be relieved. We would come to him with our griefs, whatever they might be, [...] and lay them at his feet, and never need to take them up again. The rightful king would see to all.”

“What an idea of the regal office and duty!” said Kenyon, with a smile. “It is a woman’s idea of the whole matter to perfection. It is Hilda’s too, no doubt?”

“No,” answered the quiet Hilda. “I should never look for such assistance from an earthly King.”

Il étend la main d’un geste d’une charité et d’une autorité suprêmes comme s’il prononçait un décret sans appel où le féal sujet devait trouver son intérêt le plus cher, bref un commandement égal à une bénédiction.

– L’auteur de cette statue savait bien ce que devait être un souverain, observa Kenyon ; il connaissait également le cœur humain et combien il réclame un vrai maître, peu importe son nom. Comme l’enfant soupire après son père.

– Oh ! s’il pouvait exister un homme comme celui-là ! s’exclama Miriam. [...] Comme on serait vite débarrassé des querelles, de la méchanceté, de nos peines ! On irait à lui avec nos chagrins quels qu’ils soient, [...] ; on les déposerait à ses pieds sans avoir jamais besoin de les reprendre. Le souverain dans son équité veillerait à tout.

– Voilà une bien curieuse idée du métier d’un souverain et de ses devoirs ! dit Kenyon en souriant. C’est bien une idée de femme. C’est également sans doute celle de Hilda.

– Non, répondit celle-ci paisiblement. Je ne songerai jamais à solliciter pareille aide d’un monarque ici-bas².

¹ Le Bernin proposa un portrait équestre de Louis XIV sous la forme d’Hercule gravissant la montagne de la vertu. Ce monument, qui ne connut jamais la faveur royale, fut ensuite transformé en un Curtius bondissant dans les flammes infernales. L’original, de marbre, se dresse dans l’Orangerie de Versailles et une copie de plomb est érigée devant le Louvre (fig. 12).

² *Ibid.*, p. 165-166. Traduction française : p. 155-156.

Miriam s'ingénie à faire de l'effigie politique une figure de consolateur spirituel, prêt à endosser tous les fardeaux de l'humanité afin de la soulager de ses chagrins. La pieuse Hilda cependant perçoit les limites de ce roi terrestre, de cet empereur païen (« heathen ») voué à ne prêter assistance que dans la sphère de l'ici-bas. Jules III en revanche, possède un royaume spirituel aussi bien que mondain. Il est le représentant de Dieu sur terre (« benignly awful representative of divine and human authority »). La description des deux monuments établit fermement entre eux un lien de continuité. Jules III complète et parachève ce qui n'était qu'esquissé avec Marc-Aurèle. Les termes dépeignant Marc-Aurèle (« dignity », « majestic », « unlimited authority ») sont repris et amplifiés dans la description de Jules III (« kindly yet authoritative cognizance », « patriarchal majesty »). L'un et l'autre monuments sont caractérisés par leur bienveillance paternelle : Marc-Aurèle pourrait satisfaire les besoins d'une humanité qui se languit d'un père tandis que Miriam souligne à plusieurs reprises combien l'aspect paternel du pontife l'impressionne favorablement. Et surtout, le bras de l'empereur, qui s'étend pour bénir et commander, se prolonge dans le bras du pape, qui dorénavant ne fait plus que bénir (fig. 15 à 18).

Le trait le plus saillant de la description du *Jules III* consiste en effet à transformer le monument en un geste, celui de bénir. La main tendue du monument le rend visible de loin, non seulement aux yeux de Donatello, mais aussi à ceux de lecteur. En effet, au chapitre XXXI, Miriam a déjà décrit le geste du pape de bronze¹. La bénédiction a été annoncée, et durant l'épisode de Pérouse, en l'espace d'une dizaine de page, le narrateur la mentionne plus de douze fois. La bénédiction circule, et tombe sur chaque personnage tour à tour. L'effet d'insistance produit par cette répétition se trouve encore accrue par le découpage de l'épisode en deux chapitres. La bénédiction confère son titre au trente-cinquième chapitre (« The Bronze Pontiff's Benediction ») et chacune des deux sections s'achève en rappelant le don accordé par le monument. Tout le passage met en acte l'agir bienfaisant du monument, qui semble vibrer à travers l'envolée joyeuse des cloches de bronze. Ces cloches sonnent midi, certes pour annoncer le mariage à venir des protagonistes, mais aussi pour marquer le moment crucial où leur trajectoire se retourne. En prodiguant la bénédiction, l'œuvre quitte la sphère de l'art pour agir directement sur la vie. L'expérience du regardeur se transforme en une expérience totale, mettant en jeu l'existence entière. Ces pages organisent discrètement alors le débordement d'une conception purement *esthétique* du monument (relevant du beau) vers une conception *esthésique* (relevant de ce qui est ressenti dans le corps)². Afin de construire ce parcours Hawthorne substitue au verbe « voir » (« I see that the statue is bestowing a benediction ») le verbe « sentir » (« I feel the blessing upon my spirit », « as if she deeply felt

¹ *Ibid.*, p. 285.

² Selon Georges Didi-Huberman, dans *La Ressemblance informe* (op. cit., p. 202), un cheminement altérant « l'*esthétique* (qui appelle le goût) en *esthésique* (qui appelle désir, douleur, dégoût) » caractérise le travail des artistes les plus déstabilisants, tel Georges Bataille. Il convient de prêter attention à cette catégorie de l'esthésique, largement occultée, et de chercher à en débusquer les manifestations.

[...] the benign and awe-inspiring influence »). Les ultimes mots de l'épisode accomplissent une fois de plus l'avènement d'une sensation pleine : « a blessing was felt descending upon them from his outreached hand », portant la force signifiante de « to feel » à son paroxysme. Le monument agit désormais à l'intérieur du regardeur.

Au fil du passage, la « bénédiction » se charge d'un sens de plus en plus grave. Dans le bras étendu du monument, il n'y va plus seulement de la *représentation* d'un acte, mais de son accomplissement à part entière. Les verbes employés par Hawthorne, tels « bestow » et « shed forth », dotent progressivement la bénédiction de concrétude, pour en faire une substance, à la manière d'un liquide versé sur les protagonistes. Le mouvement de la syntaxe dessine le passage progressif de la virtualité à l'acte. La bénédiction n'est d'abord qu'une fantaisie imaginaire de Miriam (« fancying that a blessing fell upon me from its outstretched hand¹ »). Peu à peu cependant toutes les marques de distanciation, introduites notamment par « as if », s'effacent. La bénédiction s'accomplit dorénavant à l'indicatif qui éclate, dans sa certitude, sans nuance ni retenue : « a blessing was felt descending ». L'anglais distingue « benediction » de « blessing » et c'est ce second terme, de signification plus ample et plus forte, que Hawthorne choisit d'employer pour couronner l'épisode. L'étymologie ramène ce vocable au mot teuton désignant le sang. « To bless », ce n'est pas seulement « prononcer les bonnes paroles », comme dans la « bénédiction », mais marquer par le sang du sacrifice. Le mariage d'expiation, accompli par Donatello et Miriam, est ainsi consacré, de sorte à devenir inviolable au profane. La syntaxe qui place « blessing » en position de sujet du verbe passif permet à Hawthorne de passer sous silence l'origine de la bénédiction et de sous-entendre qu'elle n'est pas accordée par l'image du pape, mais par Dieu.

Quel sens faut-il alors donner à cette bénédiction active ? Elle déborde amplement la parole bienveillante prononcée pour invoquer le bonheur et les bienfaits de Dieu sur un prochain. Il s'agit encore moins d'un simple geste rituel et symbolique esquissé symboliquement par un clerc, mais d'un avènement réel. Le lecteur est conduit à deviner ce qui ne lui est pas entièrement dit ou montré, car la description du monument de Jules III n'est jamais qu'une diversion de la part d'un narrateur qui évite ainsi de nommer le mystère s'accomplissant en Donatello. Peut-être faut-il avant tout être attentif au noyau sémantique qui irradie dans le vocable de « bénédiction » : le « bien ». C'est cela qui est en cause ici. Miriam explique ainsi qu'elle a toujours cru que si elle attendait suffisamment longtemps à Pérouse, y surviendrait un événement bien-heureux (« some good event would come to pass »). Dans la rencontre avec le pape Jules III, il s'agit, peut-être pour la seule fois dans le roman, de l'avènement du Bien, enfin redevenu possible. C'est là le présent accordé par le monument à deux personnages qui avaient perdu toute espérance. Quelques pages auparavant, le narrateur indiquait que « la statue contenait en elle de la vie » (« The statue had life [...] in

¹ *Ibid.*, p. 285.

it¹ »). La conclusion de l'épisode de Pérouse va plus loin en soulignant la nature spirituelle de la vie animant le pape de bronze (« all three imagined that they beheld the bronze pontiff endowed with spiritual life »). L'adjectif prend un sens majeur : il y va d'une intervention de l'Esprit, qui accorde le don de la Grâce. Et de fait, les mots de « surcroît », d'« imprévisible » et d'« incompréhensible », employés par Rilke dans sa conférence sur Rodin pour évoquer le don de beauté accordé par l'œuvre, évoquaient en creux la Grâce divine².

Hawthorne affronte dans cet épisode l'une des questions partageant irrémédiablement catholicisme et protestantisme : l'image, et ses pouvoirs mystérieux. À travers les dialogues, l'auteur excuse et justifie avec un peu d'embarras le choix paradoxal d'une effigie si ostensiblement catholique pour accomplir la transformation ultime de Donatello. Kenyon, qui éprouve un vif enthousiasme pour l'œuvre de Vincenzo Danti, énonce une thèse surprenante : il préfère la sculpture chrétienne à celle de la Grèce antique. La première posséderait quelque chose – la foi dans le vrai Dieu – dont la sculpture païenne serait dépourvue, et qui renforcerait donc sa valeur esthétique. Miriam, personnage du doute, proposait au début du roman la thèse inverse. Selon elle, les rares statues véritables sont toutes des antiques. Les modernes n'ont jamais fait que les copier, sans jamais rien apporter de nouveau et la sculpture aurait ainsi perdu sa place parmi les arts vivants³. Son erreur devient ici manifeste. En dépit de son admiration esthétique pour le *Jules III*, Kenyon le puritain éprouve cependant de la réticence à croire au pouvoir spirituel des images, et il se moque des superstitions de Donatello le papiste. Le comte rappelle alors l'action miraculeuse du serpent d'airain qui guérissait les blessures des Hébreux. Ce ne serait pas tant l'image qui agirait d'elle-même, que la force divine qui choisirait d'agir par son truchement. Hawthorne retrouve presque les termes de la querelle des icônes opposant iconodules et iconoclastes. Mais surtout, en choisissant de placer son roman sous l'égide du faune, l'être hybride par excellence, Hawthorne semble refuser les systèmes binaires qui posent des barrières intransigeantes entre les catégories. Kenyon, Donatello et Miriam découvrent peu à peu que nul ne peut séparer fermement le bien du mal : le bien peut naître du péché⁴. Déclarer l'étanchéité du bien et du mal, c'est aussi repousser toute possibilité de charité. Le mariage puritain, célébré par Kenyon sous les auspices d'un pape de bronze, est peut-être une autre figure d'hybridité et de flexibilité charitable. Là encore, Hawthorne refuse peut-être de trancher inexorablement, et il semble au contraire aménager un entre-deux des religions, un interstice propice à la rédemption et à la manifestation de la grâce⁵.

¹ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, p. 314.

² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin, Œuvres en prose, op. cit.*, p. 896. C'est aussi en de tels termes que Jean Louis Chrétien par exemple évoque la Grâce dans *L'Inoubliable et l'Inespéré, op. cit.*, p. 133.

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ Voir par exemple p. 383-384.

⁵ À notre connaissance, nul critique de Hawthorne ne s'est intéressé au choix surprenant du pape de bronze. L'hypothèse que nous formulons se trouve en partie corroborée par l'article de Patricia Dunlavy Valenti, « The Discourse of Roman Catholicism as Heteroglossia and the Ethical Finction of Art in *The Marble Faun* », dans Annick Duperray et Adrian Harding (dir.), *Hawthorne : La fonction éthique de l'œuvre / Narrative and the*

La création avec *Jules III* d'une figure de l'entre-deux est d'autant plus flagrante que si le monument représente un haut dignitaire de l'église, il ne montre cependant pas l'effigie d'un saint. Il ne constitue en rien une image sacrée au sens que l'on donne usuellement à ce terme. Dressé sur la place du marché, hors du recueillement d'une église, il est fermement enraciné dans le monde profane. Hawthorne fait précéder l'épisode de thaumaturgie par plusieurs chapitres examinant l'efficace de différentes images saintes rencontrées par le comte Donatello alors qu'il chemine à travers la Toscane et l'Ombrie, dans un voyage s'apparentant à un pèlerinage expiatoire. Chaque image éveille une émotion particulière, suscite un choc imaginaire, et entraîne pour le personnage tourmenté une nouvelle méditation sur le péché. Ainsi les nombreuses croix et les petits autels de la Madone qui parsèment la campagne pour lui sont l'occasion de profondes dévotions, qui le préparent à une forme plus haute de pénitence¹, mais nulle autre image ne parvient à l'apaiser. Fresques, tableaux et vitraux semblent au contraire l'éloigner toujours plus de l'amour de Dieu et de l'espérance en un pardon. Loin d'admirer, comme son compagnon Kenyon, le miracle lumineux des vitraux gothiques traversés de la lumière de Dieu, Donatello ne voit en eux que la manifestation de la colère divine². Et à Pérouse il refuse de manière très brutale d'aller voir un retable de Fra Angelico, car cette peinture éthérée ne s'adresse qu'aux innocents de cœur³. À ce paradis inaccessible, s'oppose la statue du pape, en qui s'entremêle le mondain et le spirituel, le sacré et le profane. Cette figure intermédiaire se fait propice à l'éclosion d'une charité véritable. Le monument immanent aide l'homme à s'élancer vers la transcendance, tout en le redonnant au monde, auquel il appartient. La statue semble ici retrouver une fonction immémoriale : elle fonde un espace de relations entre l'homme et le divin. Là, l'homme peut rencontrer Dieu et se laisser toucher par la Grâce.

Hawthorne choisit de narrer cette scène de bénédiction et de mariage d'expiation en la disposant sur deux chapitres, ce qui entraîne une certaine dilution de l'épisode. L'ultime paragraphe cependant resserre tous les motifs précédemment tissés en lançant une dernière fois la bénédiction de Jules III. Ces lignes tracent bien les contours de ce que l'on peut

Ethics, Paris, Publibook, 2006, p. 45-51. Patricia Dunlavy Valenti étudie la séduction que pouvait exercer le catholicisme sur les Transcendentalistes, les participants à l'expérience de Brook Farm, et le cercle intime de Hawthorne, dont la propre fille se convertit sur le tard et entra au couvent. Le catholicisme, par opposition au presbytérianisme et à l'unitarisme bostoniens, pouvait faire figure de religion de l'immanence et de l'incarnation, à l'écoute des passions humaines, et rendant possible l'union avec la nature. Dans *Le Faune de marbre*, le personnage de Hilda, qui incarne la pureté de l'âme, vénère une statue de la Vierge. Hilda, dans le désespoir que lui inspire le crime de Miriam et Donatello, choisit de se confesser à un prêtre. Elle est ensuite retenue captive dans un couvent, et manque de peu de se convertir, à la grande horreur de Kenyon. De tels nœuds de l'intrigue ont pu être inspirés par *Villette* de Charlotte Brontë (1853).

¹ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 299

² *Ibid.*, p. 305-306.

³ *Ibid.*, p. 310 : « his angels look as if they had never taken a flight out of heaven; and his saints seem to have been born saints, and always to have lived so. Young maidens, and all innocent persons, I doubt not, may find great delight and profit in looking at such holy pictures. But they are not for me ». Traduction française : *Ibid.*, p. 291 : « Ses anges paraissent n'avoir jamais quitté le paradis, ses saints, être nés tels et n'avoir jamais connu un état différent. Les jeunes filles et autres personnes innocentes trouvent, je n'en doute pas, grand profit à regarder des tableaux empreints d'un si grand sentiment religieux. Quant à moi, ils me laissent insensibles. »

considérer comme une intensité de la rencontre, qui se concentre dans l'ultime regard lancé à l'effigie. Toutefois, là encore, Hawthorne opère un léger glissement, et préfère narrer de manière oblique, en déplaçant son récit dans le champ d'une réflexion plus générale sur la relation avec les « objets », dans un écho préfigurateur de la conférence de Rilke sur Rodin :

At this moment it so chanced that all the three friends by one impulse glanced upward at the statue of Pope Julius; and there was the majestic figure stretching out the hand of benediction over them, and bending down upon this guilty and repentant pair its visage of grand benignity. There is a singular effect oftentimes when, out of the midst of engrossing thought and deep absorption, we suddenly look up, and catch a glimpse of external objects. We seem at such moments to look farther and deeper into them, than by any premeditated observation; it is as if they met our eyes alive, and with all their hidden meaning on the surface, but grew again inanimate and inscrutable the instant that they became aware of our glances. So now, at that unexpected glimpse, Miriam, Donatello, and the sculptor, all three imagined that they beheld the bronze pontiff endowed with spiritual life. A blessing was felt descending upon them from his outstretched hand; he approved by look and gesture the pledge of a deep union that had passed under his auspices.

À ce moment, le hasard voulut que les trois amis levèrent les yeux d'un mouvement spontané vers la statue majestueuse du pape. Elle étendait la main sur leur tête dans un geste de bénédiction en penchant un visage rayonnant de bonté sur le couple coupable et repentant.

Il se produit souvent un singulier phénomène quand, renfermés au sein de nos réflexions, nous levons soudain la tête. Nous saisissons alors d'un coup d'œil les objets qui nous entourent avec infiniment plus d'acuité qu'au moment d'un examen prémédité. C'est à croire que ce qui nous environne prend vie sous nos yeux et dévoile un secret caché jusque là. Mais dès que les objets s'aperçoivent qu'on les observe, ils reprennent leur immobilité et leur apparence impénétrable. Ainsi, dès que les amis se mirent à regarder la statue du pontife de bronze, ils s'imaginèrent avoir vu revenir celui-ci à la vie et étendre la main pour les bénir, approuvant du regard et du geste une union indissoluble née sous ses auspices¹.

Tout au long du roman, l'auteur a accordé une attention aiguë aux manières dont se déploie le regard. Les protagonistes, rassemblés au Musée du Capitole, soulignaient dès les premières pages les effets pernicieux d'une longue scrutation de la sculpture. Toute statue, dans la mesure où elle relève d'un « art gelé », (« frozen art ») est alors vouée à se transformer en « fossile » (« fossilizing process² ») quand elle est ainsi, littéralement, « fixée » : « je l'ai contemplé [le faune de Praxitèle] trop longuement ; maintenant, à la place d'une magnifique statue d'une jeunesse immortelle, je ne vois que la pierre décolorée, dégradée. Les statues sont souvent sujettes à ces mutations ». (« I have been looking at him too long; and now, instead of a beautiful statue, immortally young, I see only a corroded and discoloured stone. This change is very apt to occur in statues³ »). Il y va, dans les deux cas, d'un changement de texture du visible, où tantôt s'évanouit, tantôt fuse la présence.

Au sein du corpus resserré des rencontres heureuses, Hawthorne est le seul à prendre pour pierre de touche de la rencontre le caractère extrêmement furtif du regard, dont il dessine la fugacité par une constellation de termes insistants (« impulsion », « glanced upward », « suddenly look up », « catch a glimpse », « the instant »). Ailleurs, à l'inverse, la rencontre repose sur de longues contemplations de l'effigie. Le narrateur des *Papiers d'Aspern*

¹ *Ibid.*, p. 323-324. Traduction française : p. 303.

² *Ibid.*, p. 17 et p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17. Traduction française, *op. cit.*, p. 21.

rapporte : « Tout ce que je sais, c'est que dans l'après-midi, alors que le couchant embrasait le ciel, je me retrouvais [...] à regarder le petit visage à la mâchoire carrée de Bartolomeo Colleoni. [...] je fixais simplement le capitaine triomphant. » (« I only know that in the afternoon, [...] I was standing before the church of Saints John and Paul and looking up at the small square-jawed face of Bartolommeo Colleoni. [...] I only found myself staring at the triumphant captain¹ »). Aragon note avec laconisme de Pierre Mercadier devant le Colleone : « Il le regarda longuement² » et Brodsky renchérit à propos de son narrateur et du chien dalmatien : « Durant un bon moment, nous contemplâmes tous deux la statue du cavalier » (« For a while we both stared at the horseman's statue³ »). Il n'y a nulle coïncidence entre la durée de la contemplation et la brièveté du récit chez ces trois auteurs. Ces derniers ne dessinent jamais que les pourtours de la contemplation, et en disent très peu sur les méditations, sur les rêveries et dérives du regardeur, sur l'écheveau de ses perplexités intérieures. Le contenu du long regard fixe posé sur la sculpture se trouve dérobé au lecteur, dans une sorte de blanc narratif.

À rebours, Hawthorne divulgue que l'objet se modifie constamment sous le regard posé sur lui, et que la possibilité de voir pleinement les choses n'est alors jamais donnée de manière stable et univoque⁴. Il rend compte d'une transformation d'un regard en devenir, la longue contemplation étant parfois traversée, ou trouée par un instant extrêmement bref, où la « chose » se révèle : vision furtive d'une présence elle aussi furtive. C'est cette expérience de la vision que Hawthorne tente de la capturer dans ses carnets devant l'Apollon du Belvédère :

There were a few things which I really enjoyed, and a few moments during which I really seemed to see them; but it is in vain to attempt giving the impression produced by masterpieces of art, and most in vain when we see them best. They are a language in themselves; and if they could be expressed in any way except by themselves, there would have been no need of expressing those particular ideas and sentiments by sculpture. I saw the Apollo Belvedere as something ethereal and godlike, only for a flitting moment however, as if he had alighted from heaven, or shone suddenly out of the sunlight, and then had withdrawn himself again.

Il y avait quelques objets que j'ai véritablement appréciés, et il y eut quelques instants durant lesquels il m'a semblé que je les voyais véritablement ; mais il est vain de tenter de rendre compte des impressions produites par les chefs-d'œuvre, et plus vain encore de le faire quand nous les voyons le mieux. Ils sont un langage en eux-mêmes ; et si l'on avait pu les exprimer de quelque manière que ce soit en dehors d'eux-mêmes, il n'y aurait eu nul besoin d'exprimer ces idées et sentiments particuliers par des sculptures. L'Apollon du Belvédère m'est apparu, telle une chose éthérée et de nature divine, seulement pour un instant fugace cependant, comme s'il était descendu du Ciel, ou qu'il avait été soudain illuminé par la lumière du soleil, et qu'il s'était ensuite retiré de nouveau⁵.

¹ Henry James, *The Aspern Papers*, *op. cit.*, p. 378. Traduction française : *op. cit.*, p. 1150.

² Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 803.

³ Joseph Brodsky, « Homage to Marcus Aurelius », *op. cit.*, p. 292.

⁴ Ainsi, à propos de l'effigie du Pape Jules III et des autres merveilles de Pérouse, Hawthorne note : « Quand je les contemple de manière absolue, je ne les ressens pas aussi intensément que lorsque je me souviens d'elles, car dans la scène véritable, il y a, bien évidemment, de nombreuses banalités qui font intrusion » (« When I am absolutely looking at them, I do not feel so much as when remembering them; for there is, of course, a good deal and common-place that obtrudes into the actual scene »), *Ibid.*, p. 260.

⁵ Nathaniel Hawthorne, *French and Italian Notebooks*, p. 125. Ce passage développe de plus une constatation récurrente des *Carnets italiens*, et dont Hawthorne fait aussi état dans le roman devant l'effigie du pape : les

Hawthorne, dans le roman, reporte cette expérience sur le *Jules III* : le Pape de Pérouse se donne à voir sur le même mode de manifestation épiphanique que l'Apollon du Belvédère, dans une révélation infiniment brève qui constitue une fête rare de la contemplation. Ici la « citadelle inabordable » dont parlait Rilke s'entrouvre et devient brièvement (« for a flitting moment ») « accessible », avant de se refermer sur le champ. L'« intensité », dont la fugacité forme le gage, se loge dans ce « miracle » accordé au regard.

Cette intensité du regard se manifeste à travers deux *événements* prenant la forme de battements ou de vacillations. Elle survient d'abord dans un passage de l'inerte au « vivant » (« alive ») puis dans un retour immédiat à l'inanimé (« inanimate »). Une seconde oscillation donne alors toute sa portée à la première : celle de la révélation d'un secret, qui flue et reflue, se donne puis se dérobe. Hawthorne dessine ici un mouvement rapide, menant de l'énigme (« riddle ») qui jusqu'à présent caractérisait toute sculpture, à la signification étalée soudain tout entière à la surface (« with all their hidden meaning on the surface »), pour faire immédiatement retour à une expérience de l'opacité (« inscrutable », littéralement que l'on ne peut fouiller du regard, ce qui demeure impénétrable). La clarté et le mystère sont envisagés par Hawthorne dans un battement entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, ce qui s'étale à la surface et se montre, sans voile, s'offrant en plénitude, et ce qui se retire au plus profond des choses, inaccessible au regard. Ce bref avènement de la clarté, offert aux personnages à la manière d'une grâce, confère à ce passage son statut exceptionnel : le temps d'un éclair, la perplexité est levée.

Cet épisode, qui associe la conversion des personnages à un soudain échange de regard avec la sculpture et les « objets externes » préfigure les derniers vers « ensorcelants¹ » du sonnet de Rilke : « car il n'y est de point / qui ne te voie. Tu dois changer ta vie » (« denn da ist keine Stelle, / Die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern »). Ces vers, selon la juste formule de Michèle Finck, « offre[nt] un précipité de l'histoire du regard [au XX^e siècle] dans le rapport de la poésie et de la peinture² », et pourrait-on même ajouter, dans le rapport de la poésie et de toute œuvre d'art. La fascination pour Apollon peut servir de pont, ténu, entre Hawthorne et Rilke. Déjà chez le romancier s'esquisse « le mouvement de bascule par lequel le regard se déplace de façon cruciale » : « accepter d'être regardé par l'œuvre d'art, et recevoir ce regard comme une injonction à “changer la vie”³ ». On peut se demander si la première traduction du sonnet de Rilke pour le public américain en 1918 ne porte pas l'empreinte de la guérison de Donatello et Miriam, personnages renouvelés et rendus à la vie

mots sont impropres à rendre compte de la sculpture qui constitue un langage autonome, et cette inadéquation se décuple au moment où la vision et l'expérience du chef d'œuvre sont à leur comble.

¹ Selon un mot de Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*, *op. cit.*, p. 40.

² Michèle Finck, *Giacometti et les poètes*, *op. cit.*, p. 185.

³ *Ibid.* p. 184-185. Deanna Fernie dans *Hawthorne, Sculpture and the Question of American Art* (*op. cit.*) décèle elle aussi une communauté d'inspiration entre le *Faune de marbre* et le sonnet de Rilke. Elle analyse rapidement le sonnet comme l'évocation d'un fragment qui ne « réclame pas qu'on en complète la forme, mais qui nous réforme » (p. 89), et elle le pose en regard du buste de Donatello sculpté par Kenyon (p. 252). Toutefois, elle ne fait état de cette intuition que très brièvement et ne rapproche pas l'effet du torse d'Apollon de celui du *Jules III*.

par la grâce vulnérable d'une sculpture partant à la rencontre de leur regard. Jessie Lamont traduisit en effet les deux derniers vers du sonnet par les mots suivants : « Each spot is like an eye that fixed on you / With kindling magic makes you live anew¹ ». Longtemps, ce fut là la seule version du Torse archaïque d'Apollon disponible aux États-Unis. Il semble alors que le texte de Hawthorne puisse constituer la pierre angulaire sur laquelle édifier une étude transversale du motif de la croisée des regards entre un objet et un sujet, conduisant à scruter l'inversion et même l'entrelacement de leurs positions réciproques². « Quel regard dans ces yeux sans prunelle !³ » écrit Baudelaire dans son « Salon » de 1859. Du Psaume 115, qui vilipende la nature d'idoles des statues, n'est retenu qu'un unique verset : « elles ont des yeux et ne voient pas ». Le verset cinglant trouve ici sa réponse : ces sculptures ne possèdent pas d'yeux et trouvent pourtant un « regard » que Jean-Luc Nancy commente en ces termes « il n'est plus question d'organe de la vision : il est question d'une présence en garde, aux aguets d'elle-même et de l'autre⁴. » Rilke transforme son Apollon acéphale en un Argus couvert de prunelles, dont la surface toute entière se fait voyante⁵, et déjà Hawthorne dote de regard les « objets externes » dépourvus d'yeux. Dans le « temps réversible de la lecture » on entend l'écho du sonnet « Pensée antique » de Gérard de Nerval :

Un mystère d'amour dans le métal repose,
Tout est sensible !... et tout sur ton être est puissant.

Crains dans le mur aveugle, un regard qui t'épie !
À la matière même un verbe est attaché...
Ne la fais point servir à un usage impie !

¹ *Rainer Maria Rilke's Poems*, trad. Jessie Lamont, New York, Tobias A. Wright, 1918, p. 46. Jessie Lamont traduisit aussi *Auguste Rodin* (1919, avec Hans Trausil), *Les Sonnets à Orphée* et les *Élégies de Duino* (1945).

² Jean Starobinski pose certains jalons dans un parcours ample qui s'achève avec la lecture du sonnet de Rilke. Voir « Le Regard des statues (sur la généalogie des fêtes galantes) » [1999], art. cit., p. 43-72. L'étude à laquelle nous appelons mettrait en valeur, en complément à l'ouvrage de Georges Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, l'invariant anthropologique fort qui dote d'un regard les formes avec présence réelle, à rebours de la défiguration à l'œuvre dans l'iconoclasme. Cette étude scruterait les variations conduites par la littérature, parfois à la manière d'une petite fable fantastique, sur l'échange de regard qui s'érige comme une manière essentielle de dire la relation à l'œuvre d'art au monde. Elle ferait notamment place à Hofmannsthal, à Michaux, à Henry Bauchau, et à Merleau-Ponty qui rassemble lui même quelques citations autour de ce motif dans *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 31. Hofmannsthal, dans « Les Statues », écrit ainsi par exemple (op. cit., p. 190-191) : « Dans leur calme parfait, saturé de vie, [les statues] semblaient avoir les yeux baissés sur elles-mêmes, ou fixer un point devant elles, mais elles ne me voyaient pas. Et pourtant [...] les yeux avaient un regard. [...] C'est dans cet instant que cela eut lieu : une frayeur sans nom, qui ne venait pas de l'extérieur, mais de quelque part aux confins reculés d'un abîme intérieur ; c'était comme un trait de foudre [...] ; les yeux des statues étaient soudain dirigés sur moi et un sourire absolument indicible se dessinait sur leur visage. », tandis que Bauchau relate dans ses carnets : « J'ai rapporté l'autre jour une mousse verte arrachée à la branche d'un mélèze. Elle est d'un vert pâle, légèrement gris, d'une couleur fée. Il y a en elle l'enchantement des forêts. J'y ai piqué une fleur de chardon blanche et séchée par le soleil. Je les regarde et il me semble qu'elles me regardent, comme les arbres regardent les arbres, dans les profondes forêts », *La Grande Muraille : journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud, Babel, 2005, p. 334-335.

³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », op. cit., p. 1087.

⁴ Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Galilée, 2000, p. 76

⁵ Nancy relève une citation très éclairante de *L'Esthétique* de Hegel, lequel déclarait déjà que tout art transforme tout phénomène en regard : « l'art fait de chacun de ses ouvrages un Argus aux mille yeux, afin que l'âme et la spiritualité intérieures soient vues en tout point ». *Ibid.* p. 31.

CHAPITRE IX

Souvent dans l'être obscur un Dieu caché :
Et, comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres¹.

Hawthorne pose quant à lui l'enjeu d'un *événement* de la contemplation de l'œuvre comme échange et partage de regard, et atteste par avance la justesse de la définition de l'aura par Benjamin : « sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux² ». En cette occurrence, Hawthorne confère aux choses regardées un élan (« it is as if they met our eyes alive ») malheureusement gommé par le traducteur français du roman. L'épisode de Pérouse déplace alors le lieu de la rencontre avec l'effigie du Pape, pour la resserrer à l'extrême : elle ne se produit ni dans la ville, ni sur la place du marché, mais dans l'œil lui-même, à même le corps du regardeur.

Rilke a écrit : « Ne vivez pour l'instant que vos questions. Peut-être, simplement en les vivant, finirez-vous par entrer insensiblement, un jour, dans les réponses³ ». Hawthorne aide à dégager un nouveau sens pour cette « entrée dans la réponse ». Il ne s'agit pas seulement d'une parole de révélation accordée par le monument en guise d'« interrogation extrême », mais d'une réponse faite par le regardeur lui-même, selon les sens du verbe latin *respondere*, lequel provient de la langue religieuse : face au monument, le regardeur se présente à un appel, prend un engagement qu'il remplira solennellement, et accepte une responsabilité (en l'occurrence, vivre pour expier le crime). C'est en cela, que la réponse coïncide avec l'interrogation extrême sans obstruer cette dernière. S'il fait réponse, le regardeur du monument se hausse à la hauteur de l'événement qui surgit. L'épiphanie, dont la littérature du XX^e siècle a fait le modèle par excellence de la rencontre avec l'œuvre d'art, dit peu de ce rôle actif du regardeur. Peut-être faut-il alors infléchir ce paradigme, et lire plutôt la rencontre avec l'œuvre sur le modèle de l'Annonciation, où l'ange adresse bel et bien une question extrême à une jeune fille qui y *répond* et s'engage entièrement. Tel est le glissement opéré par George Steiner lorsqu'il entreprend de comprendre la notion de rencontre à partir du sonnet de Rilke :

Le torse archaïque d'Apollon, chez Rilke, enjoint au lecteur de « changer [sa] vie ». C'est ce que font tous les poèmes, pièces de théâtre, romans, tableaux, compositions musicales qui valent la rencontre. La voix de la forme intelligible, des besoins d'un abord direct qui donnent naissance à cette forme, pose la question : Que sentez-vous, que pensez-vous des possibilités de la vie, des diverses formes de l'être implicites dans votre expérience du moi, dans notre rencontre ? L'indiscrétion de la musique, des arts plastiques et de la littérature, est totale. [...] Elle vise au changement. La pensée grecque archaïque identifiait les Muses aux arts et au miracle de la persuasion. Lorsque l'acte du poète fait l'objet d'une rencontre – et ce sont la

¹ Gérard de Nerval, « Pensée antique » [1845, sonnet d'abord intitulé « Vers dorés »], *Œuvres complètes*, t. I, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, « coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 739.

² Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairien » [1939], *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 200.

³ Rainer maria Rilke, Lettre du 16 juillet 1903 à Franz Xaver Kappus, *Lettres à un jeune poète* [trad. Claude David], *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 933.

pleine terreur et les rites de cette rencontre que je tiens à explorer –, lorsqu'il pénètre dans les quartiers spatiaux et temporels, mentaux et physiques, de notre être, il apporte avec lui un appel radical au changement. [...] [L]e poème, la statue, la sonate, ne sont pas tant lus, contemplés ou écoutés (*sic*) qu'ils sont vécus. [...] Ici aussi, l'image en résumé est celle d'une Annonciation, d'une « beauté terrible » (Yeats), d'une gravité qui force son entrée dans la petite demeure de notre être précautionneux. Si nous avons entendu correctement le battement d'ailes et la provocation de cette visite, notre demeure ne peut plus être habitée exactement de la même manière qu'auparavant¹.

George Steiner ne le signale pas, mais c'est la poésie même de Rilke qui invite à cette modulation. Les mots qui, en ouvrant un regard diffus sur le torse de pierre, disaient l'épiphanie, se retrouvent, avec un changement majeur, dans la « Septième Élégie » de Duino (1922). « Denn da ist keine Stelle, / Die dich nicht sieht » (c'est-à-dire « Il n'est ici / nul lieu qui ne te voie ») devient « Da ist keine Stelle, / die nicht trüge der Ton der Verkündigung », soit dans la traduction de Armel Guerne « et il n'est nulle place alors qui ne porte le chant d'annonciation », et dans celle de Jean-Pierre Lefebvre « et il n'est là nul endroit qui ne ferait pas résonner une Annonciation² ». Au regard se substitue une parole qui résonne et peut-être une voix qui chante³.

Une différence cruciale sépare l'Annonciation de l'épiphanie : la première confie au regardeur un rôle plus exigeant. En effet, l'Annonciation, dialogue entre l'ange et la jeune fille, repose sur un échange, une réciprocité et un acquiescement joyeux et volontaire. Dès lors, le regardeur ne sera pas le simple dépositaire de cela qui se manifeste. Il doit entendre l'annonce, surmonter sa peur, accepter ou refuser, et pour ce faire, accomplir un travail sur lui-même. Lorsque le regardeur recueille la voix qui résonne, c'est tout au long du reste de sa vie que se poursuivront les effets de son dialogue avec l'ange. Contrairement à ce qui s'accomplit dans l'épiphanie, qui se donne entièrement au présent, le message de l'Annonciation concerne en effet ce qui viendra par la suite. L'accomplissement est encore à attendre. Il ne s'agit donc plus d'être dans le simple présent de l'œuvre mais de se situer dans l'annonce d'un devenir déployant de nouveaux possibles, inattendus, pour l'être. Telle est la joie du tête-à-tête avec l'œuvre, telle est la fête rare, unique, de la rencontre intense avec le monument redevenu statue dans la ville.

¹ George Steiner, *Réelles Présences, Les Arts du sens* [1989], trad. Michel R. de Pauw, Gallimard, coll. « nrf essais », 1991, p. 175-176.

² Rainer Maria Rilke, *Œuvres*, t. II « Poésie », *op. cit.*, p. 332 et *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 544.

³ Voir les analyses de Karine Winkelvoss, qui montre que chez Rilke l'événement intense de l'échange du regard mène à une « immaculée conception », et prend la forme d'une Annonciation. *Rilke, la pensée des yeux*, *op. cit.*, p. 226-229. Michèle Finck décèle alors chez Rilke une « poétique de l'Annonciation », dont elle entend un écho chez Bonnefoy (*Giacometti et les poètes*, *op. cit.*, p. 187-191). Bonnefoy dans son *Alberto Giacometti*, biographie d'une œuvre, voit en effet dans *L'Objet invisible* « quelque chose d'un ange d'Annonciation » (*op. cit.*, p. 241).

CHAPITRE IX

POSTLUDE

Dans la ville merveilleuse du collage

Épode

– Reviens toi ô ma première félicité
la joie habite d'étranges cités
de nouvelles magies sont tombées sur la terre. [...]
Un jour je serai aussi un homme-statue
Giorgio de CHIRICO¹

Les têtes à têtes des flâneurs avec les monuments laissent entrevoir une autre ville possible – une ville où les monuments thaumaturges guérissent l'âme et la rendent à la joie, une ville où *Marc-Aurèle* et *François Coppée* s'animent pour dispenser leur sagesse avec bienveillance et humour. La cité peut ainsi devenir semblable au Paris que découvre Chirico, « ville des miracles », cité « tapissée de charmantes surprises » : « sorti de la gare et entré dans le cœur de la ville, le scénario devient toujours plus magique ; on a l'impression d'être dans une grande boîte à surprises ; de se trouver devant la scène ouverte d'un théâtre merveilleux² ». Quelques poèmes ou textes de prose poétique changent alors les monuments en statues légères, et les rendent à la beauté, pour qu'ils accordent un don de merveille et laissent choir de « nouvelles magies » sur la terre.

Ainsi les monuments et les statues participent-ils, comme chez Robert Desnos à la construction de ce que cet auteur nomme un « paysage magique », offrant « aux fantômes de [son] enfance les lieux sacrés de leur rêves, de leurs travaux, de leurs découvertes, de leurs illuminations...³ ». Ce paysage est enfiévré par l'esprit d'enfantin. Desnos évoque le temps où il apprenait à lire dans *Les Misérables* ; des réminiscences hugoliennes vivifient la ville. De même, les souvenirs de la poésie de Gérard de Nerval et les lectures de traités d'hermétisme insufflent une étrange magie au Square des Innocents, où la fontaine, ornée de quatre nymphes gracieuses prenant un « bain éternel », se transforme en sculpture alchimique⁴. Ces nymphes, façonnées par Jean Goujon, appartiennent à la contrée des contes surnaturels de sirènes et de fées qui enchante « Pygmalion et le sphinx », texte que Desnos consacre aux monuments : « les fontaines de la Concorde, illuminée ce soir comme un pays des fées, sont troublées par les queues des sirènes qui les battent avec impatience...⁵ ».

Aragon, méditant sur les collages de Max Ernst, y reconnaît les rencontres fortuites d'éléments hétérogènes, chères à Lautréamont – rencontres merveilleuses car inattendues,

¹ Giorgio de Chirico, « Épode » [Ferrare, 1917], *Metafisica, quaderni della fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, n°7-8, Rome, Pictor, 2008, p. 443.

² Giorgio de Chirico, « Salve Lutetia » [1925-1927], *Bulletin de l'effort moderne*, Paris, n° 33, mars 1927, p. 7-12, repris dans *Metafisica, op. cit.*, p. 498-500. Les éditeurs présentent « Save Lutetia » comme un poème en prose.

³ Robert Desnos, « Le mystère d'Abraham Juif », *Documents* n° 5, 1929, repris dans *Œuvres op. cit.*, p. 453-455

⁴ *Ibid.* : « le square étrange où les nymphes de Jean Goujon se baignent dans des cascades artificielles, au-dessus de la terre grasse de l'ancien cimetière »

⁵ Robert Desnos, « Pygmalion et le sphinx » [1930], *op. cit.*, p. 466.

décuplant les possibles, accroissant la liberté, et provoquant l'étonnement et la joie du regardeur. Aragon, dans le même élan que l'auteur des *Chants de Maldoror* s'écrie : « Le merveilleux doit être fait par tous et non par un seul¹ ». Quelques pages auparavant, il remarquait :

J'ai souvent pensé qu'il y avait un drame immense et merveilleux qui résultait de la succession arbitraire de tous ces tableaux, comme de la juxtaposition des anciens Chirico doit résulter une ville dont on pourrait dessiner le plan².

Et, pourrait-on ajouter, cette ville serait « exclusivement réservée aux statues³ » selon la formule de Cocteau à propos du même Chirico. Prenons en effet Aragon au mot : ce n'est pas un écrivain unique qui bâtit la ville aux merveilles, enchantée par ses monuments. Il s'agit d'une construction collective, résultant de la juxtaposition de tous les poèmes évoquant les statues, comme dans un vaste collage textuel. Les surréalistes en sont les principaux créateurs, mais d'autres architectes y participent : ceux qui furent bannis du mouvement de Breton, ceux qui en étaient honnis, et ceux qui ne pouvaient pas appartenir au groupe, pour des raisons de chronologie, de géographie ou de tempérament. La lecture des textes évoquant la sculpture dans la ville estompe ces querelles pour suggérer au lecteur l'édification d'une cité imaginaire et surnaturelle, dans laquelle il deviendrait possible d'errer un instant, au moment d'achever une volte autour du monument.

Cette ville « retentit [du] fracas des statues en marche⁴ », selon un vers du poète tchèque Jan Vladislav. Nombreux y sont les monuments qui déambulent à la manière des statues oxymoriques, conjuguant l'immobile et le mouvement qu' imagine Aragon (« C'est dans la première herbe un homme nu qui court immobile vers l'abîme⁵ » ; « Ce passant qu'ils bousculent, n'avez-vous rien remarqué ? C'est une statue de pierre en marche⁶ »). Robert Desnos rêve ainsi de peupler de monuments animés le Paris réinventé dont il serait l'édile :

On rencontrerait, accoudé au parapet de l'île Saint-Louis, un monsieur de bronze qui serait Baudelaire ; la Fortune sur sa roue, roulerait au carrefour Haussmann, sur la chaussée ; Courbet d'un pas immobile tournerait le dos à la colonne et remonterait sans bouger la rue de la Paix en souriant aux jolies femmes...

¹ Louis Aragon, « La Peinture au défi : exposition de collages », préface du catalogue de l'exposition de collages à la galerie Goesmans, en mars 1930, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, dir. Jean Ristat, préf. Jacques Leenhardt, Flammarion, 2001, p. 82. On aura reconnu, dans la clause du texte d'Aragon, l'oracle injonctif de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous, non par un ». L'intérêt d'Aragon pour le genre du collage (en images et dans la littérature) se maintiendra toute sa vie. Il s'enthousiasmera en particulier pour les œuvres de John Heartfield, de Hoffmeister et de Jiří Kolář.

² *Ibid.*, p. 77. Sur la question labile du « merveilleux » dans le surréalisme, voir le cahier de *Mélusine* intitulé *Merveilleux et surréalisme*, dir. Nathalie Limat-Letellier et Claude Letellier, *Mélusine* n° 20, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000 et voir Tania Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, 2010.

³ Jean Cocteau, *Des Beaux arts considérés comme un assassinat* [1932], *Essai de critique indirecte*, op. cit., p. 119.

⁴ Jan Vladislav, *Poepos*, 1962-1972, trad. Xavier Galmiche avec l'auteur, Maison de la Poésie Nord-Pas-de-Calais, 1995, p. 45.

⁵ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 186.

⁶ *Ibid.*, p. 216.

Ces passants de pierre et de bronze, inspirés des caravanes de statues se déplaçant d'un pas lent à travers les textes de Giorgio de Chirico et de son frère Alberto Savinio¹, se réunissent aux statues du Jardin d'été de Saint-Petersbourg, qui forment des rondes hypnotiques chez Victor Sosnora :

Летний сад

(Сон экскурсовода)

Зима приготовилась к старту.
Земля приготовилась к стуже.
И круг посетителей статуй
все уже, и уже, и уже.

Слоняюсь – последний из крупных
слонов –
лицезрителей статуй.

А статуи ходят по саду
по кругу,

по кругу,
по кругу.

Jardin d'été

(rêve du guide excursionniste)

L'hiver avait préparé son approche.
Le sol était prêt pour le gel.
Et le cercle des observateurs de statues
se faisait de plus en plus en plus étroit.

Je m'attarde – le dernier des grands
éléphants –
observateur de statues.

Mais les statues se promènent dans le jardin,
en cercles,

cercles,
cercles².

Au cœur de la ville ainsi arpentée, se trouvent notamment deux monuments rendus à la l'« enchantement » d'un « chant ». Tout d'abord, l'énorme montgolfière de bronze créée par Bartholdi pour rendre hommage aux aéronautes de la guerre de 1870, sans doute la sculpture commémorative la plus déconcertante pesant à la Belle Époque sur Paris (chapitre VI, fig. 2 et fig. 6). Desnos s'empare de ce monument, afin de mettre en scène son arrachement à la pesanteur, et son allègement, à travers la figure de l'envol, consubstantielle au jaillissement du chant. La conversion de la gravité des monuments en légèreté constitue l'enjeu de « Pygmalion et le sphinx » (1930). L'article, paru dans *Documents*, se présente toute d'abord comme une attaque statuophobique en règle :

La sculpture, si idéaliste que soient ses buts, est régie par les lois terrestres de la matière et, entre toutes, par la loi de la pesanteur. [...] La pesanteur marque de son sceau toutes les créations matérielles, j'entends celles qui se situent dans l'espace.

Cette présence de la terre se manifeste avec plus de puissance encore dans cette branche de la statuaire. Au poids du bronze, du marbre, du granit s'ajoute le poids du cadavre qu'une statue prétend perpétuer ou le poids pensant de cervelle pourrie de l'allégorie.

Au nom de l'amour pour la « vie », Desnos réproouve la statuaire (« Ce que nous aimons, c'est la vie avec son cortège de manifestations étranges, de miracles, de regards profonds, d'injures, d'étreintes chaudes »). Au moment de porter l'estocade à sa démonstration, l'auteur opère alors un brusque revirement. La statuaire publique résiste au discours monosémique dans lequel il essaie de l'enfermer. Elle se révèle non pas cadavre, mais matière vivante et merveille. Le texte s'interrompt soudain, mettant en scène son propre retournement :

¹ Voir en particulier Giorgio de Chirico, « « Il Signor Govoni Dorme », *Metafisica* n°7-8, *op. cit.*, p. 441, utilisé en épigraphe par Savinio dans *Hermaphrodito* [1918]. Voir aussi « L'Ora inquiétante », [Ferrare, mai 1918, poème destiné au numéro inaugural de *Valori plastici*], *Metafisica* n°7-8, 2008, p. 444, et le poème écrit en français, « À l'Italie » [1929], *Ibid.*, p. 468-469. Pour Alberto Savinio, voir notamment *Les Chants de la mi-mort* [1914], Fayard, 1987, p. 19 et p. 24.

² Victor Sosnora [avant 1972], *The Living mirror, Five young poets from Leningrad*, *op. cit.*, p. 60-61.

POSTLUDE

Mais le marbre, le porphyre, le granit et le bronze sont-ils insensibles ? ne jouissent-ils d'aucune vie ?

Le bronze est sonore. Les veines du marbre sont de vraies veines...

Nous ne voulons pas que les statues soient autre chose... Cette phrase se retourne contre l'auteur de ces lignes. [...]

Qui sait si [...] le ballon de bronze de la porte de Ternes ne prendra pas son essor formidable, à l'aube, dans un ciel consterné ? Écoutez. Les amarres chantent, les pigeons de métal roucoulent, des vivats sortent des gorges de bronze avec un retentissement de tocsin¹.

Dans la ville des merveilles, rien n'est inconcevable, et tout est liberté. La légèreté consiste ici à déchaîner le ballon de ses entraves, à ouvrir de nouveaux possibles pour le monument, et à offrir au bronze un avenir (le ballon « prendra » peut-être son essor), nourri des enchantements du présent (les amarres « chantent » déjà).

À l'impératif « voyez », ouvrant traditionnellement les *ekphraseis*, Desnos substitue un « écoutez » enthousiaste. De la même manière, en 1932, Cocteau propose à son tour de tendre l'oreille non au « tocsin » mais au carillon d'un monument se transformant en Memnon nocturne :

MEMNON

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11,

12. Minuit sonnait. L'homme du piédestal

Chanta. Car le vent d'ouest qui fait chanter le bronze,

Agitait doucement ses basques de métal².

Quatre petits alexandrins suffisent à Cocteau pour réinventer le monument, « l'homme du piédestal » à la pesante redingote, en l'animant de manière infime, et surtout, en lui donnant une voix. Le poète infléchit les principes essentiels du mythe de Memnon. Le vent se substitue au soleil, la statue ne chante plus à l'aube mais au creux de la nuit : la « Lune est le soleil des statues³ », le jour et la nuit échangent leurs substances. En dépit de sa concision badine, le texte de Cocteau retrouve néanmoins la question primordiale, qui a traversé tant de textes consacrés au monument dans la ville : celle de la place qu'occupe la statue dans le monde, et de sa participation à ce qui l'entoure. Lorsque le vent fait naître le chant en effleurant la statue, lui transmettant son souffle, il apporte la preuve que le monument n'est pas étranger à ce qui l'entourne, mais qu'il s'entremêle au monde dans une relation de réciprocité. La brise transforme l'effigie, et le chant de celle-ci emplit à son tour l'espace.

Dans la cité imaginaire, bâtie collectivement de texte en texte à la manière d'un collage, des partages nouveaux se forment entre ville et nature, guerre et amour, éveil et rêve, ainsi que le révèle le poème d'Éluard, « Paris pendant la guerre » (1925). Ce titre reprend celui d'un monument créé par le sculpteur Bartholomé et inauguré en 1921, pour rendre hommage à la vaillance de la capitale, de 1914 à 1918. Éluard évide l'image de marbre de toutes ses associations belliqueuses. Il transforme les mains qui tiennent le glaive de la guerre

¹ Robert Desnos, « Pygmalion et le sphinx », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 466.

² Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte, op. cit.*, p. 150.

³ *Ibid.*, p. 188.

« en mains de désir », il rend les monuments au monde de la passion. Il lâche sur la cité la fureur des éléments et la sauvagerie des animaux :

Paris pendant la guerre

« *Amoureux d'une statue.* »

Les bêtes qui descendent des faubourgs en feu,
Les oiseaux qui secouent leurs plumes meurtrières,
Les terribles ciels jaunes, les nuages tout nus
Ont, en toute saison, fêté cette statue.

Elle est belle, statue vivante de l'amour.
Ô neige de midi, soleil sur tous les ventres,
Ô flammes du sommeil sur un visage d'ange
Et sur toutes les nuits et sur tous les visages.

Silence. Le silence éclatant de ses rêves
Caresse l'horizon. Ses rêves sont les nôtres
Et les mains de désir qu'elle impose à son glaive
Enivrent d'ouragans le monde délivré¹.

La ville intense de l'incendie est la ville du rêve. Des flammes, naissant du sommeil de la statue chez Eluard, jaillit peut-être le cauchemar d'une autre statue, qui apparaît en 1936 dans un bref poème en prose du surréaliste belge Marcel Lecomte. Au « silence éclatant » du premier poème, répond ici le silence saturé d'un cri inaudible :

La Statue endormie

Des fils invisibles tissent un drame silencieux entre trois personnages immobiles, aux ombres légères, dans le fond d'une rue – chambre ouverte – où brille la lueur de l'aube et là-bas, au carrefour, la statue rêve d'un cri, brisant l'atmosphère et qui brusquement, l'éveille².

La rue se transforme en chambre ouverte où l'on pourra aimer la statue, l'espace public devient celui du sommeil et du rêve. La statue répand l'onirisme amoureux dans la ville.

« Paris pendant la guerre » d'Éluard propose de rendre l'univers à l'excès de l'ouragan (qui se déchaîne aussi dans « Pygmalion et le Sphinx » de Desnos) et à celui de l'incendie (« faubourgs en feu »), dans le choc contradictoire des « flammes » et de la « neige ». Autour de la statue éclate la violence d'une fête. L'ordre ordinaire du monde est suspendu. Le mystérieux accord entre le monde urbain et les puissances de la nature envahissant la ville se retrouve dans un poème de Czesław Miłosz écrit en polonais, à Paris, en 1934. C'est à nouveau la même cité que l'on arpente. Revoici la ville intense, envahie de feuillages et d'animaux, où les statues se mettent en marche, où éclate l'incendie des flammes, de la fumée, du jour qui éclabousse. Revoici la ville, rendue à la lumière, où le silence du rêve évoqué par Éluard se transforme en d'« immenses musiques » :

¹ Paul Éluard, « Paris pendant la guerre », *Capitale de douleur* [1926], *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 183. Prépublication dans *La Revue européenne*, 1^{er} février 1925.

² Marcel Lecomte, « La Statue endormie », *Le Vertige du réel* [1936], *Poésies complètes*, Paris, La Différence, coll. « Clepsydre », 2009, p. 97.

Bramy Arsenalu

Czułe zwierzęta wierne, milcząc, ze spokojem
obszar parków śledziły, mrużąc lekko szpary
swoich oliwnych oczu. Posągi zbierały
liść kasztanów na głowy i z kamiennym zwojem
praw dawno przeminionych albo śladem miecza
szły, oblepione nowych jesieni wawrzynem
nad wodę, gdzie okręcik papierowy płynął.
Spod ziemi rosło światło, zimny blask przeświecał
przez sierść czujnie leżących zwierząt pręgowaną,
przez piwnice budowli zbryzganych dnia pianą,
i widać było skrzydła drzew lecące w dymie.

Płomieniu, o płomieniu, muzyki olbrzymie
rozlegają się, wieczny ruch zamać gaje.

Portail de l'Arsenal

Tendres animaux fidèles, silencieux, paisibles,
ils guettent l'espace des parcs, en plissant
la fente de leurs yeux olive. Les statues arborent
les feuilles de marronniers sur la tête, et dans leurs mains
le rouleau en pierre de lois qui ne sont plus, ou la trace de
elles vont, ceintes de lauriers, en chaque automne, [l'épée ;
au bord de l'eau où flotte un navire en papier.
Hors le cœur de la terre s'élevait la lumière, brillait une
par le pelage des animaux couché, à l'affût, [froide lueur
par les caves des bâtiments qu'éclaboussait le jour ;
on voyait les ailes des arbres, volant dans la fumée.

Flamme, ô flamme ! d'immenses musiques
résonnent, un mouvement ininterrompu trouble les bois¹.

Les statues de la ville merveilleuse refondent ainsi une alliance avec la nature. Chez le poète tchèque Vítězslav Nezval, l'« odeur de prairie² », répandue un matin sur la place du Panthéon sera l'un des signes de cette entrée dans le merveilleux. Le lieu où l'on part quêter la merveille n'est plus la forêt enchantée mais le monde urbain sur lequel la statue, par un miracle déconcertant et paradoxal, projette l'hallucination des feuillages et futaies.

Dans un récit intitulé *Rue Gît-le-Cœur* (*Ulice Gît-le-Cœur*, 1936), Nezval raconte sa visite à Paris en juin 1935. Le Tchèque venait alors de créer un groupe surréaliste à Prague, et il désirait retrouver Breton et Éluard, dont il devait par la suite traduire les poèmes. *Rue Gît-le-Cœur* dépeint une ville où tout se déroule comme en rêve³. Le récit autobiographique devient le genre propre au merveilleux. La recherche de ce dernier est pleinement ancrée dans l'expérience de l'existence. Nezval, en arpentant la capitale, y vérifie à chaque pas l'exactitude de ses propres lectures surréalistes. Il vit et marche à travers les livres, se guidant de leurs mots, et se sentant déjà familier de l'onirisme parisien grâce à *Nadja* – dont il éprouve à sa manière certains épisodes, s'ébahissant de ces coïncidences. Les photographies attachées au récit de Breton lui permettent de reconnaître les lieux qu'il traverse :

Ale jaké bylo naše překvapení, když jsme dali zastavit na Place du Panthéon. Hotel, který jsme si bezděčně zvolili, sousedil s jiným hotelem, s hotelem, jehož fotografií jsme dobře znali z ilustrací k „Nadje“ a ve kterém, podle svého vlastního při- znání, bydlel ten, jemuž měla platit první naše ná- vštěva. Byl to „Hotel des Grands Hommes“.

Nikdy jsem netušil, že by Chiricovým obrazům, jehož náměstí na mne působila jako náměstí, s jakými se občas setkáváme ve snu, odpovídalo co z vnějšího světa v míře, jako byl Place du Panthéon, jak jsem jej viděl nyní s Jindřichem Štyrským z pokoje ve druhém poschodí hotelu, do kterého jsme se nastěhovali. Socha, která stojí po levé straně Pantheonu, nám vstupovala do pokoje.

Quelle fut alors ma surprise lorsque nous fîmes arrêter le taxi place du Panthéon ! L'Hôtel que nous avions choisi au hasard voisinait avec un autre hôtel – dont la photographie nous était

¹ Czesław Miłosz, « Bramy Arsenalu », *Trzy Zimy* [Trois hivers, 1936], *Poezje*, t. I, *op. cit.*, p. 15. Traduction française : « Le portail de l'Arsenal », *Poèmes 1934-1982*, *op. cit.*, p. 14.

² Vítězslav Nezval, *Ulice Gît-le-cœur*, Prague, František Borový, 1936, p. 28 : « Bylo pro mne spojeno s velkým překvapením, když jsem jednoho rána vykročil z hotelu a ucítil na náměstí Pantheonu luční vůni ». Traduction française : *Rue Gît le Cœur*, trad. Katia Krivanek, préf. Bernard Noël, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 1988, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 19 et p. 37.

familière grâce aux illustrations de *Nadja* – dans lequel, de son propre aveu, avait habité celui à qui nous devons rendre notre première visite. C'était l'Hôtel des Grands Hommes !

Je n'aurais jamais pu imaginer que certains tableaux de Chirico – ses places qui m'impressionnaient comme celles rencontrées parfois en rêve – correspondraient aussi exactement dans le monde réel à un lieu comme la place du Panthéon, telle que je la voyais maintenant avec Jindrich Štyrský du deuxième étage de l'hôtel où nous étions descendus. La statue située du côté gauche du Panthéon entrait dans la pièce¹.

Le trajet de la statue, entrant dans la chambre, pour mieux confondre l'espace public et le lieu où l'on rêve, préfigure la substance du petit poème en prose de Marcel Lecomte. Par sa fenêtre, la nuit, Nezval contemple la même perspective que celle qui hantait le fondateur du surréalisme en 1928. Dans *Nadja*, la statue de Rousseau prenait la peur pour consistance. Elle apparaissait au terme d'une chaîne de coïncidences, dont le bois et la musique formaient les maillons. Breton, hanté par les prémonitions, devinait la présence de « rondeaux de bois » servant d'enseignes aux magasins de bois-charbon :

Rentré chez moi, cette image continua à me poursuivre. Un air de chevaux de bois, qui venait du carrefour Médicis, me fit l'effet d'être encore cette bûche. Et, de ma fenêtre, aussi, le crâne de Jean-Jacques Rousseau, dont la statue m'apparaissait de dos à deux ou trois étages au-dessous de moi. Je reculai précipitamment, pris de peur².

Rousseau, ainsi discrètement traité de « tête de bois », était associé à la forme des bûches, à la musique des carrousels, et peut-être même au genre poétique du rondeau. Il apparaît de dos (comme les monuments peints par Chirico), déroband sa signification et n'offrant plus qu'une énigme. Chez Nezval, ce monument perd son nom. Rousseau devient la « statue » par excellence, répandant le mystère autour de lui. Le regard du poète réinvente alors une portion de Paris tout particulièrement dévolue à la gloire nationale (le Panthéon célébrant les grands hommes). Nezval retire ainsi à la Place du Panthéon ses significations patriotiques. Il y transpose, cette fois explicitement, les énigmes des toiles de Chirico. La statue, le tableau, la fenêtre et la photographie choisie par Breton pour illustrer *Nadja* se confondent³. Le lecteur de Nezval découvre que l'image de *Nadja* (fig.3) semble reprendre le dispositif de *L'Énigme d'une journée* de Chirico (fig.1, 1914). De même, la photographie du Rousseau de bronze devant le Panthéon que Nezval insère dans son récit (fig.4), évoque plus lointainement peut-être, l'atmosphère des toiles du peintre métaphysique (fig.2). Un photomontage, ou en d'autres termes un *collage*, de Raoul Ubac donnera à ce rêve la matérialité du papier (fig.5, 1936). Ubac entremêle les éléments caractéristiques des toiles de Chirico aux perspectives des faubourgs parisiens, de sorte qu'il devient presque possible de flâner à l'intérieur d'un tableau

¹ *Ibid.*, p. 8-9. Traduction française : *Ibid* p. 14. Nezval reprend le dispositif de texte et d'images de *Nadja* et intercale dans le récit des photographies dont Jindrich Štyrský, son compagnon de voyage, ou lui-même, sont les auteurs. La photographie du Rousseau devant le Panthéon est glissée entre la p. 32 et la p. 33.

² André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 30-31.

³ Nul doute que Nezval, en jouant ainsi sur tableau et fenêtre, se souvient de ce qu'écrivait Breton dans *Le Surréalisme et la peinture* : « C'est ainsi qu'il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne, autrement dit, si, d'où je suis, la vie est belle, et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à perte de vue ». André Breton, « Le Surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n°4, 4 juillet 1925, repris dans *Le Surréalisme et la peinture* [1928], Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, p. 13.

métaphysique¹. L'aspect lisse des œuvres chiriciennes, aux aplats de couleurs propres, se transforme en un camaïeu de noirs, blancs et gris rugueux, pleins d'aspérités. Selon le principe des rencontres hétérogènes, propre aux collages, les statues à l'antique entrent en friction avec un grand mur couvert de graffitis. Le collage intensifie les éléments qu'il fait s'entrechoquer. Marcel Lecomte se promenant à Turin fera part d'un étonnement analogue à celui de Nezval arpentant Paris : il reconnaît dans la ville les tableaux de Chirico et son roman *Hebdomeros* (1929)². Il ajoute : « On pourrait trouver là tels éléments mêmes de certains collages de Max Ernst » – suggérant le même lien que celui noué par Aragon, puis par Ubac, entre les villes imaginaires de Chirico et le collage.

L'exploration des surprises de la cité merveilleuse des statues se fait ainsi par tableaux et littérature interposés et déplacés³, à travers des collages ajointant des fragments d'images, de textes et de villes. Les épisodes du séjour parisien de Nezval sont reversés dans un poème en forme de kaléidoscope intitulé « La Chemise » (en tchèque « Košile »), que l'auteur insert dans le récit. Ces vers à leur tour, semblent décrire un collage :

Okna	Les fenêtres
Jedním mi vstupuje do pokoje socha z náměstí	La première laisse entrer dans ma chambre la statue de
[Pantheonu	[la place du Panthéon
Druhé hledí na Karlův most	l'autre donne sur le pont Charles
Třetím se dívám na Něvský prospekt	Et par la troisième je contemple la perspective Nevski
Ale jsou ještě jiná okna	Mais il est encore d'autres fenêtres ⁴

La présence de la « statue » ouvre un nouvel espace magique et met en relation toutes les villes chères au cœur du poète. Paris se transforme pour montrer à la fois Prague et Saint-Pétersbourg (ou Leningrad). Les fenêtres, tels des passages surnaturels, créent un espace hétérogène où communiquent ces cités en métamorphose. Le *Rousseau* de bronze vaut aussi pour toutes les statues dressées sur le Pont Charles et peut-être même pour le *Pierre le Grand* de Falconet. Le poème « La Chemise », accomplit explicitement le geste ourdi en secret de la poésie de Robert Lowell, lorsque ce dernier accote Boston et Saint-Pétersbourg.

Nezval fait coïncider le Pont Charles, Paris et la perspective Nevski. Le premier de ces

¹ C'est aussi le désir manifesté durant une enquête menée par le groupe surréaliste « Sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau. Giorgio de Chirico : *L'Énigme d'une journée* », *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 6, février 1933, p. 13-16.

² « Chirico, Max Ernst et Turin » [1939], *The London Bulletin*, repris dans *Le Carnet et les instants*, préf. Jean Paulhan, Mercure de France, 1964, p. 30-33 : « Je passe à proximité du monument du roi. La façon selon laquelle la statue se présente dans l'espace se situe irrésistiblement à mes yeux dans une atmosphère fantomatique, ironique et grandiose. [...] Lorsque je lisais *Hebdomeros*, il me paraissait que je ne retrouverais pas avec tant de précision en Italie et tels qu'ils sont arrangés peu s'en faut par Chirico, dans son livre, les éléments des spectacles qu'il présente au lecteur et où il lui donne sa vision poétique du monde. Or, à Turin, l'arrangement architectural des éléments du décor donne immédiatement un enchantement chiricien ». Pour la description des monuments par Chirico, voir *Hebdoméros* [Paris, 1929], Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1964, p. 82 et p. 90.

³ Vítězslav Nezval, *Ulice Gît-le-cœur* : « Bylo pro mne spojeno s velkým překvapením, když jsem jednoho rána vykročil z hotelu a ucítil na náměstí Pantheonu luční vůni », *Ibid.*, p. 28. Traduction française : *Ibid.*, p. 37.

⁴ Le poème est cité dans sa longueur dans *Ibid.*, p. 101-104. Traduction française : *Ibid.*, p. 119-122. « Košile » fut publié en 1935 dans *Žena v množném čísle* [*La Femme au pluriel*]. Pour une autre traduction française, voir *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes*, 1919-1955, trad. François Kérel avec l'auteur, préf. Philippe Soupault, Paris, Les Éditions français réunis, 1960, p. 84-87.

lieux est pour lui crucial : c'est par analogie avec les enchantements et miracles de ce pont, couvert d'un « conclave de saints baroques en extase »¹, qu'il définit sa propre poésie. Il écrit en 1938 dans *Le Passant de Prague* :

Kdo neviděl, jak tyto sochy opouštějí v nočních hodinách za jistých, v kalendáři předem neoznačených dní své sebevražedné podstavce, aby se vmísily mezi noční pasanty, aby se rozhlédly po dvanácti pražských mostech (není je všechny odtud vidět), nikdy nebude rozumět mé poezii.

Celui qui n'a pas vu la façon dont la nuit, à certaines dates non signalées par le calendrier, les statues du Pont Charles abandonnent leur piédestal suicidaire pour se mêler aux passants nocturnes et passer en revue les douze ponts de Prague (on ne les voit pas tous de là), celui-là ne comprendra jamais ma poésie².

Nezval suggère que pour lire la poésie, il faut avoir été témoin d'un prodige et connaître les légendes. Les statues, représentant des saints, sont plus que jamais des figures d'intercession avec le divin. Juchées sur un « piédestal suicidaire », elles font aussi office d'intermédiaires avec les noyés et se posent sur la limite séparant la vie de la mort. Comme les statues du pont, la poésie entretient un rapport intense avec le sacré et avec la mort. Nourrie des enchantements du folklore et des mystères des légendes, elle accomplit une opération de magie sur le monde. Nezval invente un temps nocturne et *magique*, qui possède l'envoûtement de la répétition, mais qui échappe néanmoins au calendrier et au décompte du temps quotidien. Tel était peut-être aussi le temps qu'égrenait chez Cocteau le Memnon de minuit.

Les souvenirs des lectures et des légendes, forment pour Desnos et Nezval, errant dans la nuit, le moyen d'enchanter la ville de miracles. Angelo Maria Ripellino a recueilli leur leçon. L'auteur italien, qui ne concevait pas de distinction franche entre création critique et écriture poétique, fut l'un des spécialistes les plus aigus du monde tchèque. Il fut aussi poète. Définitivement banni de la Bohême après l'écrasement du Printemps de Prague en 1968, contraint de ne plus arpenter la ville qu'en imagination, il rédigea une « pragoiserie³ » rêveuse et fantasque. Il y convoque alors des fragments de poèmes afin de permettre aux statues du Pont Charles de prendre leur essor :

Et si l'une d'elle était soudain prise d'une envie de s'envoler ? « Je n'attends que l'ultime et chère illusion, l'instant, ô statue, où, ton socle supprimé, tu resteras fugitivement suspendue ! » affirme Holan. [...] Dans la grisaille de certains jours, la secrète envie de voler des statues baroques de Prague, leur transcendance, tout comme la légèreté incurvée des coupoles,

¹ Angelo Ripellino, qui consacre de longues pages au pont Charles, insiste sur l'extase, qui forme selon lui la matière où sont sculptées les statues. Angelo Maria Ripellino, *Praga Magica, Voyage initiatique à Prague*, op. cit., p. 274-275. Sur l'analogie entre la sculpture et l'extase, voir le film de Werner Herzog : *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner (La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner)*, 1974).

² Vítězslav Nezval, *Pražský Chodec* [1938, *Le Passant de Prague*], dans *Dílo*, t. XXXI, Prague, Československý spisovatel, 1958, p. 347. Traduction française citée dans Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, op. cit., p. 290. Ces lignes de Nezval forment pour Ripellino l'argument d'un spectacle imaginaire, fête totale destinée à n'être jouée que dans l'esprit du lecteur. Voir *Ibid.*, p. 290-293.

³ Angelo Maria Ripellino, *Praga Magica*, op. cit., p. 260.

POSTLUDE

rivalisent avec le pas pesant des habitants à l'air sombre qui, enfermés dans leurs tristes manteaux, suivent cahin-caha leurs trajectoires habituelles, trimballant des gros sacs pansus¹.

Faire s'envoler les statues par la grâce des vers de Vladimír Holan, c'est là une autre manière encore mettre en œuvre le temps magique du calendrier secret de Nezval. C'est accomplir à la fois le dessein de la sculpture, lancée vers le ciel par un sursaut baroque, et celui de la poésie. Dans un poème sans titre poème daté du 16 mai 1920, Marina Tsvetaieva avait écrit : « Tu es de pierre et moi je chante / Tu es un monument, je vole » (« Ты — каменный, а я пою, / Ты — памятник, а я летаю² »). Ces deux vers, insistant sur la dichotomie du pesant et du léger, entérinaient une différence irrémédiable entre le monument, le chant et l'envol. Dans la ville merveilleuse de Ripellino, bâtie en collant les uns aux autres les plus beaux poèmes de la littérature tchèque, cet écart s'annule. La poésie est agie. Les statues deviennent enfin capables de voler.

¹ *Ibid.*, p. 274-275.

² Cité par Rose Lafoy dans Marina Tsvetaieva, *Ariane, la résurrection d'un mythe grec dans la poésie dramatique russe au XX^e siècle : tragédie*, trad. et commentaires de Rose Lafoy, Faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1981, p. 164.

Conclusion

1. Récapitulations

Pourquoi inviter la forme violente du monument en littérature et prendre ce dernier pour protagoniste d'un récit ou d'un poème ?

Deux réponses affleurent immédiatement.

Tout d'abord, précisément parce que le monument, en figurant le pouvoir, constitue un dispositif impérieux, et qu'il prétend guider de force celui qui le regarde. La présence du monument dans un texte permet alors d'orchestrer des réactions et des ripostes à *l'autorité*, que celle-ci soit politique, morale, intellectuelle ou spirituelle. Tantôt ce sera pour réexaminer cette autorité d'un œil critique, la passer au crible de la suspicion, et faire apparaître son inanité (« Monument » de Brodsky) ; tantôt ce sera pour la refuser avec colère et violence – le texte peut alors servir d'espace de transgression où déployer l'iconoclasme afin de débouter et de déboulonner, par la violence ou l'humour, les figures de pouvoir (Mickiewicz, Hugo, les surréalistes, Robert Lowell). Parmi les personnages d'iconoclastes, reviennent des petits garçons, lançant des projectiles sur les monuments¹, souillant la statue pour l'humilier (chez Sandburg), ou se contentant de jouer à l'attaquer (chez Billy Collins). Face à l'objet très ancien, obsolète, face à la lourde tradition inamovible, il faut l'énergie irrévérencieuse de la très grande jeunesse pour faire œuvre de renouveau. Seul un geste à la fois violent, moqueur et malicieux, pourra libérer le poème du poids de la tradition qui le grève. L'enfantin constitue un levier de la réinvention du monument et permet de lancer un mouvement de « relève ». Le monument, figé, conventionnel, est libéré pour être rendu à la statue, intense, fuyante, insaisissable, énigmatique et légère.

Ailleurs encore, accueillir le monument permettra au contraire d'élire des figures d'admiration afin de se hisser à leur niveau (Essenine et Maïakovski face à Pouchkine), ou pour leur rendre hommage, leur faire allégeance, et montrer sa vénération. Ainsi, les textes encomiastiques, didactiques et patriotiques, ainsi, la prose exaltée de Marina Tsvetaïeva face à ce même Pouchkine, ainsi encore, la découverte de l'autorité divine par le Comte Donatello à travers l'effigie du pape Jules III dans le *Faune de marbre*. Enfin, accueillir le dispositif jussif d'un monument permet à un auteur de se réclamer de son autorité et de son efficace, pour tenter à son tour de guider et d'orienter le comportement d'autrui. Tel est le cas du

¹ Trois poèmes dressent ensemble, dans leurs convergences, une manière d'autoportrait du poète en galopin iconoclaste : celui de Carl Sandburg, « The Has-Been », *Chicago Poems* [1916], *Complete Collected Poems*, op. cit., p. 20 ; celui de Robert Finch, *Poems*, Toronto, Oxford University Press, 1946, p. 3, et celui de Billy Collins, « Boy Shooting at a Statue » [2004], *The Trouble with Poetry*, op. cit., p. 47. À ces trois galopins, il faut adjoindre les écoliers qui chez Cocteau, par exemple dans le film *Le Sang du Poète* (1930) lancent des boules de neige sur un monument jusqu'à son entière destruction.

détournement du *Monument à Victor Hugo* dans le poème d'Aragon « Langage des statues (fragment) » en 1941.

L'orchestration de réponses à l'autorité passe souvent par l'invention de duos : face à la force du monument, on campe une figure de vulnérabilité – que ce soit un clochard (John Berryman), une vieille femme misérable en proie à la terreur, opprimée par un monde de misère et par l'imminence de la mort (Wallace Stevens), voire même un oiseau (Victor Hugo). La petite figure d'Eugène, faible de corps et faible d'esprit, sombrant dans la folie, fuyant à travers la nuit devant le *Monument à Pierre le Grand* dans le *Cavalier de bronze* de Pouchkine résume cette fragilité. Innombrables sont les personnages créés à sa ressemblance dans la littérature russe (le Parnok de Mandelstam, ou les protagonistes du *Pétersbourg* de Biély par exemple). Souvent, la vulnérabilité est endossée par le locuteur du poème lui-même (ainsi chez Carl Sandburg, Zbigniew Herbert, ou Robert Lowell dans « For the Union Dead »). Souvent enfin, elle est incarnée par des enfants : Gavroche et les petits garçons qu'il recueille dans les *Misérables*, Marina Tsvetaieva, fillette dans *Mon Pouchkine*.

Un fil inattendu, celui de l'enfantin, court en effet en pointillés à travers les textes du monument. Les regardeurs du monument sont fréquemment plongés dans ce que Jean-François Lyotard désigne comme un « état d'enfance » : une incapacité à répondre à ce qui arrive, un état de dénuement face à un événement dont le fait, inexplicable, déborde tout ce qui peut en être compris ou nommé. La force et l'autorité du monument laissent mesurer, par contraste, les incertitudes et le désarroi de ceux qui les contemplent, et qui perdent pied.

L'intérêt pour les monuments dans la ville se sédimente à travers les âges. Il prend néanmoins une épaisseur particulière dans la littérature à la fin des années 1920 et durant les années 1930. Un bouquet de textes s'attache à nommer les sentiments ambivalents que font naître la présence des monuments, dans une coalescence de statuomanie, de statuophilie et de statuophobie. Les écrits de Robert Musil, dont la chronique sur les monuments est éditée deux fois, à la manière d'un symptôme en 1927 et en 1936, les textes des surréalistes, de Ponge, de Cocteau, de Marcel Sauvage et de Marcel Brion, de Sartre dans *La Nausée* (1938), de Nezval, de Virginia Woolf, de Wallace Stevens, de Carl Sandburg, d'Elizabeth Bishop (dont le poème « The Monument » date de 1938) forment une nébuleuse portant à leur comble la peur, la fascination, ou un scepticisme véhément devant les statues dans la ville.

Quatre films datant de cette même décennie, résument ces diverses manières d'envisager les statues. Dans *Le Sang du poète* de Cocteau (1930), la statue se nimbe d'énigmes et d'envoûtements. Dans *City Lights* de Chaplin (1931), on voit un monument *a priori* pacifiste se transformer en une prison pour le malheureux petit clochard qui s'en approche. Ce dernier, empalant son fond de culotte sur une énorme épée de marbre, et se débattant de toutes ses forces, ne peut plus s'échapper. Avec *Les Dieux du stade* Leni Riefenstahl (*Olympia*, 1936-1938) révèle ce que les corps héroïques et parfaits peuvent posséder d'autorité menaçante, et de très dangereuse perfection. *Octobre* d'Eisenstein (1928)

CONCLUSION

associe enfin statues et monuments au pouvoir politique à renverser.

Mystérieuse concordance des temps. Le centenaire de la mort de Pouchkine, célébré avec passion en URSS et dans l'émigration russe, survient en 1937, au moment d'acmé de cette statuomanie littéraire. La commémoration du poète inspire deux textes majeurs de la littérature des statues : l'article de Roman Jakobson (qui se trouve alors à Prague), « La Statue dans la symbolique de Pouchkine » ; et le récit autobiographique de Marina Tsvetaïeva (en exil à Paris), *Mon Pouchkine*, évoquant la merveille du monument du boulevard Tverskoï à Moscou, et l'associant au galop puissant du Cavalier d'airain. « Pensée magique », répète l'auteur dans une litanie ardente, retraçant les raisonnements animistes de la fillette qu'elle fut. Le Cavalier de bronze est ainsi invité à frôler les textes qui s'écrivent à propos des puissances incompréhensibles des effigies parsemant Paris. Robert Desnos demande ainsi en 1930, dans « Pygmalion et le sphinx » :

Qui m'expliquera pourquoi le Jules Simon de la Madeleine, le Musset de la porte Maillot et le Louis XIV de la place des Victoires sont émouvants ? Pourquoi le Napoléon de la colonne Vendôme est doté d'une vie singulière ? Pourquoi l'Étienne Dolet de la place Maub' est une attrape-nigaud, tandis que le chevalier de la Barre, à Montmartre, est doué des vertus accordées ordinairement aux symboles dangereux. [...] Le François Coppée du boulevard Montparnasse est un fameux bonhomme en contradiction avec la poussière qui porta son nom. Il n'a pas, ou presque pas, de piédestal, il est de plain pied, il est vivant. [...] La fontaine Carpeaux, au Luxembourg est un poème, « Paris pendant la guerre », au Carrousel, le comble de la bêtise, Mickiewicz à la place de l'Alma une plaisanterie pas drôle¹.

Une deuxième réponse vient alors se superposer à la première. Pourquoi accueillir le monument dans un texte ? Parce que la rencontre avec le monument est l'occasion, pour le regardeur, d'un rendez-vous avec le réel, dans l'épaisseur de sa complexité. Il y va tout d'abord d'un rendez-vous avec l'Histoire, que le monument a pour fonction de signifier, à travers la représentation d'individus ou d'événements s'étant véritablement produits. Inviter un monument dans un texte constitue un moyen de méditer sur la narration et la compréhension des événements passés : il s'agit de poser des questions à l'Histoire, d'en corriger les récits erronés, d'en révéler des pans occultés, en bref, de faire œuvre d'historiographie de manière explicite, oblique, ou cryptée. Que représentent les monuments ? Avant tout des soldats, des chefs militaires. Le rendez-vous avec le réel suscité par le monument prend alors la forme d'une rencontre avec la douleur de l'histoire – la guerre – et propulse à la rencontre de la souffrance humaine.

La littérature prépare, accompagne et précipite l'évolution profonde des sociétés occidentales quant à la question de la mémoire du passé. À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, dans les villes, le mémorial se substitue peu à peu au monument (selon la distinction qu'apporte Arthur Danto). Les effigies exaltant les victoires, les triomphes, les conquêtes (ce dont une société désire se souvenir pour toujours) laissent place à des dispositifs montrant ce qu'une société ne doit jamais oublier : la très grande violence, les génocides, les crimes commis contre les peuples ou l'humanité tout entière. Il s'agit d'en maintenir la mémoire dans

¹ Robert Desnos, « Pygmalion et le Sphinx », *Œuvres, op. cit.*, p. 463-465.

CONCLUSION

la conscience des regardeurs, à la fois en expiation, et dans la crainte que la catastrophe puisse se répéter à l'avenir. Si la construction de ces mémoriaux déchaîne les passions, les sociétés occidentales ne se sentent plus guère concernées en revanche par le monument tel que le XIX^e siècle l'avait conçu – l'effigie d'un chef, d'un héros, d'un grand homme, d'un très vaillant soldat. La littérature entreprend alors de relire et de réinterpréter ces effigies devenues passablement obsolètes dans le sens de ce qu'enseigne le mémorial. Que peuvent dire les images de héros et de soldats, des blessures infligées aux peuples ou des hécatombes subies durant les guerres ? Quels crimes dissimulent-elles ? Comment rectifier ces corps victorieux et brutaux, qui prétendent nier blessures et souffrances ? Comment les entrouvrir et y percer des plaies ? La présence des monuments sert alors, en littérature, de support à tous les questionnements éthiques : quelle société bâtir, quels choix doit-on y faire, et plus généralement comment conduire sa vie ? Les monuments permettent de soulever la question du mal, et de se confronter à l'absence de réponse.

Le monument hérité du passé prétendait imposer à ces questions ses propres réponses, massives et naïves – puisque le monument est visible de loin, il refuse le détail, la nuance et les particularités. Lorsqu'il exhibe les fondements sur lesquelles une société s'est érigée, le monument énonce les espoirs de cette dernière, et divulgue les illusions dont elle se berce et se rassure : illusion de l'héroïsme, illusion d'un triomphe de la force, désir de trouver un protecteur, illusion de parapets inviolables contre le mal, illusion d'une victoire sur la mort. En faisant subir à cette imagerie l'épreuve du réel, en montrant que le monument sème la mort et le malheur, ou qu'il est démuni face au mal, la littérature part à la recherche d'une lucidité. Il s'agit d'affronter un « *à pic* que l'Actuel propose sans aucun ménagement possible ni possible compromis¹ », pour cesser de se donner des remparts et des consolations, qui ne sont que des leurre. Le monument alors relevé de ses anciennes promesses engage désormais à regarder la finitude humaine bien en face.

En contrepoint de la quête de lucidité et de la rencontre avec le fait brut du réel, se profile avec insistance la nécessité de s'inquiéter de la souffrance d'autrui. Surgissent, à l'horizon des textes sur le monument, une éthique et une poétique de la compassion – tournée vers ceux dont la souffrance est commémorée, adressée à ceux que le monument écrase, voire destinée au monument lui-même quand il est pris dans la détresse du monde. Quelques textes, formant les points culminants d'une littérature tentant de renouveler le monument (« littérature de la relève », pourrait-on dire) vont jusqu'à réimaginer le monument pour nicher en son cœur la commisération. Il devient le sujet d'un élan de charité. L'exemple le plus accompli et le plus surprenant en demeure la réinvention par Robert Lowell de la figure pouchkinienne du Cavalier de bronze, à l'occasion de sa traduction du *Requiem* d'Anna Akhmatova. Concevoir une compassion du monument, laisser verser des larmes au funeste

¹ Nous reprenons ici une formule de Michel Tapié, dans *Un art autre*, Paris, Artcurial, 1994, n.p. *Un art autre* constitue le fac-similé de l'ouvrage édité pour accompagner l'exposition de 1952, « Quelque chose de très mystérieux : intuitions esthétiques de Michel Tapié ».

CONCLUSION

cavalier qui jusqu'alors n'avait mené que massacres et destructions, consiste à frayer une voie à l'amour à travers la violence et la dureté. Tel est l'acte poétique de compassion : ne pas anéantir l'espoir mais en maintenir le possible, tout en faisant œuvre de lucidité ; esquisser des gestes confinant peut-être au dérisoire, mais n'en luttant pas moins contre le triomphe de la dureté ; ne pas se prétendre contrepoison ou antidote contre le mal, mais agir, en dépit de tout, pour faire un tant soit peu contrepoids. La poétique de la compassion – la considération portée à la souffrance et à la finitude d'autrui, l'œuvre qui soulage et réaffirme l'espoir – devient manière d'habiter le monde et de s'élancer vers lui.

La statuaire dressée dans l'espace quotidien réclame avec véhémence le regard du passant. Ce faisant, les monuments proposent un rendez-vous avec le réel qui ne doit pas seulement s'entendre comme une rencontre avec la souffrance, mais bien plus largement comme un renouvellement du rapport au monde. La question de « l'être au monde » ne consiste pas seulement à se demander comment vivre. Elle se pose aussi dans les termes suivants : « comment percevoir le monde ? ». Le fait de surmonter la cécité ordinaire, d'ouvrir les yeux et de *voir* véritablement la statue érigée dans la ville, conduit à faire vaciller les certitudes et accueillir ce que les choses portent d'inattendu¹. Il s'agit d'acquérir un esprit d'étonnement. Ici rejaillit une fois de plus la question de l'enfantin. Les yeux de l'enfant, qui ne sont pas encore calcifiés de certitudes et d'automatismes, voient ce que les adultes ont cessé de percevoir. Ils n'opèrent pas de partage entre le possible et l'impossible. Nombreux sont les locuteurs et les narrateurs qui empruntent aux enfants ce regard plein de fraîcheur, d'acuité et de fantaisie pour contempler les monuments, et souvent pour les animer, par la force du merveilleux. Parfois, ce sont les monuments eux-mêmes qui deviennent les instances de perception de l'infime (Sandburg, Mañakovski, Billy Collins).

Il convient de considérer chaque détail de l'existence, même le plus banal, à la lumière du merveilleux de sorte à faire du réel la chose la plus extraordinaire qui soit. Telle est la découverte que font ainsi les personnages de E.M. Forster à Florence devant les statues de la Piazza della Signoria, au moment où sous leurs yeux le monde se transforme : « l'heure de l'irréel était venue – c'est-à-dire l'heure où les choses non familières deviennent réelles » (« It was the hour of unreality – the hour, that is, when unfamiliar things are real² »). Telle est ainsi la teneur de l'injonction lancée par le *Paysan de Paris* d'Aragon (1926), qui insiste sur la charge énigmatique d'objets symbolisant la trivialité du quotidien (le monument conventionnel, le veston et la robe de chambre) : « Dans leurs robes de chambre en pilou, leurs vestons familiers, leur souriante bonhomie, les simulacres des temps modernes

¹ Lucy Honeychurch, la jeune héroïne du roman de E.M. Forster, *A Room with a View* (*Une chambre avec vue*, 1908) subit, sur la Piazza della Signoria à Florence le choc d'une double rencontre avec le réel. Les statues de la place se font ses initiatrices, et lui ouvrent les yeux, à la fois sur la mort (Lucy, alors que rien ne l'y préparait, assiste soudain au meurtre d'un Italien) et sur un surcroît du monde dépassant tout ce qu'elle pouvait en comprendre par avance. La réalité se transfigure au point de prendre l'allure du merveilleux. L'événement qui se produit ainsi constitue pour les personnages une injonction à vivre.

² E.M. Forster, *A Room with a View*, Harmondworth, Penguin books, 1955, p. 47.

CONCLUSION

empruntent à l'anodin même de cet accoutrement une force magique inconnue à Éphèse ou à Angkor¹ ». Le fait de voir les statues, de reconnaître leur beauté et leur étrangeté inattendue, constitue alors la proposition d'un événement à vivre, dans ses développements les plus infinitésimaux comme les plus violents, en acceptant ce qu'une telle aventure porte en elle d'imprévisible.

Parmi ceux qui font du monument et de la statue dans la ville le lieu où l'on doit apprendre à s'étonner, on rencontre Giorgio de Chirico et Jean Cocteau. L'admiration sans borne que le second voue au premier n'est nullement un hasard. Un tableau de Giorgio de Chirico s'intitule *La Surprise* (1913, fig.1). Il montre une place vide, dont la solitude est ponctuée par deux infimes silhouettes projetant leur ombre, par une haute cheminée d'usine, une petite locomotive envoyant dans le ciel sa fumée, un canon, et enfin par un monument de marbre en gros plan, placé de dos, et à demi coupé par le rebord du tableau. La moitié de la statue échappe pour toujours à son regardeur². De la juxtaposition de ces éléments, jaillit la conviction pour le spectateur que, *par surprise*, le coup de canon partira de la statue et que celle-ci aussi se mettra à fumer. Le tableau se tient immobile mais il est comme saturé de l'imminence d'un mouvement, à la croisée d'une propulsion horizontale (le train) et verticale (la statue, la cheminée, la fumée, le canon). Peut-être tout monument peut-il, et doit-il, porter en secret ce titre, *La Surprise*, pour se faire le lieu d'une stupéfaction – catégorie cardinale du rapport au monde entretenu par Chirico³. S'interroger et s'émerveiller devant ce que même le plus conventionnel de tous les monuments porte en lui d'irrévocablement surprenant constitue une propédeutique : il s'agit de s'étonner devant *toutes* les facettes du réel. Cocteau, assigne pour mission à la poésie de révéler l'inaperçu au prisme de ce que Chklovski a nommé pour sa part la défamiliarisation, ou l'étrangéification (остранение, ostranienie). Il fait de la statue l'un des pivots de cette poétique du dessillement. Ainsi, feuilletant les étranges documents de la destruction des monuments parisiens par le régime de Vichy en 1942, contemplant les photographies de Pierre Jahan qui forcent à regarder des effigies que plus personne ne voyait, Cocteau rappelle une fois de plus que :

Le métier de poète, métier qui ne s'apprend pas, consiste à placer les objets du monde visible, devenu invisible par la gomme de l'habitude, dans une position insolite qui frappe le regard de l'âme et leur donne de la tragédie. Il s'agira donc de compromettre la réalité, de la prendre en défaut, de l'inonder de lumière à l'improviste et de l'obliger à dire ce qu'elle cache⁴.

¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 188.

² Dans le *Premier Manifeste du surréalisme*, Breton dira : « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre », *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 32.

³ Devant les tableaux de Chirico en 1914 tel avait été le diagnostic d'Apollinaire : « L'étrangeté des énigmes plastiques que nous propose M. de Chirico échappe encore au plus grand nombre. C'est au ressort le plus moderne, la surprise, que ce peintre a recours, pour dépeindre le caractère fatal des choses modernes ». Guillaume Apollinaire, « Le trentième Salon des indépendants », *Les Soirées de Paris*, 15 mars 1914, *Œuvres en prose complètes*, t. II, op. cit., p. 654. Sur l'importance de la surprise pour Giorgio de Chirico, notion que le peintre associe invariablement à Nietzsche, voir par exemple « Salve Lutetia » [1925-1927], *Metafisica*, op.cit., p. 498-500. Chirico évoque la sensation qu'il éprouve, quand il arpente une ville, qu'une surprise lui est réservée. Il décrit « l'atmosphère saturée de création et de surprise » de Paris. André Breton, dans *Nadja* (op. cit., p. 14-15) revient sur la catégorie de surprise chez Chirico, si féconde pour les surréalistes.

⁴ Jean Cocteau, *la Mort et les statues* [1946], op. cit., p. 17.

CONCLUSION

À nouveau l'élan vers la souffrance (les effigies de bronze, écrasées, aplaties, démantelées, brisées semblent subir une étrange torture) constitue l'occasion de redécouvrir le réel en dépouillant la perception de ses automatismes.

Dès lors le regard posé sur le monument sert à libérer les possibles de la réalité. La statue dans la ville se fait l'emblème de l'entrée dans une aventure. Telle est bien la fonction d'une République de marbre, placée à l'orée des *Dernières Nuits de Paris* de Philippe Soupault (1928). Cette statue de la République se met à lire le journal, comme pour s'enquérir de ce qui se passe dans le monde, et montrer la nécessité d'une attention portée à l'actuel¹. L'auteur confère ainsi à la statue une forme d'animation extrêmement minimale, pour marquer l'entrée dans l'extraordinaire et propulser le récit vers l'étrange. Comme dans un effet de réponse aux textes d'Aragon, de Cocteau et de Soupault, face à l'effigie en bronze d'un universitaire (un nommé Impétraz), le personnage de Roquentin découvre dans *La Nausée* (1938) que « tout peut arriver », et que le monde déborde toutes les conceptions figées et bridées qui en avait été préalablement formées :

Je me levai. Je ne pouvais plus tenir en place au milieu des choses affaiblies. J'allai jeter un coup d'œil par la fenêtre sur le crâne d'Impétraz. Je murmurai : *Tout* peut se produire, *tout* peut arriver. Evidemment, pas le genre d'horrible que les hommes ont inventé ; Impétraz n'allait pas se mettre à danser sur son socle : ce serait autre chose.

Je regardai avec effroi ces êtres instables qui, dans une heure, dans une minute allaient peut-être crouler².

L'animation de la statue constitue alors un vocabulaire, emprunté au merveilleux ou au fantastique, permettant de dire le soudain infini des possibles, rendus à leur pleine et insupportable étrangeté.

Pourquoi alors accueillir le monument dans un poème ? Précisément parce que, en incitant à transformer le regard posé sur le monde, il permet de faire basculer un réel pauvre et navrant vers l'extraordinaire. Deux poèmes de Prague, qui partagent la même substance et semblent avoir été écrits d'un seul élan, s'emparent du monument à Saint Venceslas et l'animent pour inventer des moments de merveille. Le premier de ces textes est l'œuvre du poète turc Nâzım Hikmet. Il s'intitule « Le Matin, Prague optimiste », et il est daté du 17 janvier 1957 – rappelons que suite à la Révolution hongroise de 1956, la situation des pays sous le joug soviétique s'était fortement durcie. À la tristesse lucide du texte qui le précède, montrant la neige « mouillée, / d'un gris de plomb » et les statues du Pont Charles comme

¹ Philippe Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* [1928], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, p. 11-12 : « J'avais à peine terminé la dernière syllabe que le chien se leva et fit le beau en tirant la langue. C'est alors que commencèrent à se dérouler les événements les plus étranges de cette soirée. Le signal fut donné par la République. Un vent s'éleva soudain, succédant à la pluie, un vent en lame de couteau, une espèce de rafale qui ramassa un journal traînant sur le trottoir et le porta d'un seul coup entre les mains de la statue qui fait la belle sur la place. [...] La République laissa tomber son journal. Le vent s'éloigna et courut vers le Pont-Neuf ». Rappelons que le texte des *Dernières Nuits de Paris* est strictement contemporain à celui de *Nadja* de Breton, alors même que Soupault avait été exclu du groupe surréaliste dès 1926.

²Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 111.

CONCLUSION

« des oiseaux venus d'une étoile morte¹ » s'oppose une suite de miracles éphémères, parmi lesquels l'animation de Venceslas, rendant de nouveau possible l'amour :

Il est neuf heures sonnantes.
En cette minute, à cet instant
pas un mensonge n'a été dit dans Prague. [...]
Et dans toutes les rues,
aucun enterrement n'est passé. [...]
En cette minute, à cet instant
les aveugles ont oublié leurs ténèbres
et les bossus leur bosse. [...]
En cette minute, à cet instant,
Venceslas est descendu de son cheval de bronze,
s'est mêlé à la foule,
inconnu de tous.
En cette minute, à cet instant,
tu m'aimes, mon âme,
comme tu n'as jamais aimé personne...²

Un poème de Jiří Kolář, écrit très probablement en 1956 ou 1957, déploie à son tour les miracles consolants d'une nuit d'apocalypse merveilleuse, où les statues s'animent et la mort se suspend :

La nuit dernière entre une et deux heures du matin
Les saints désertèrent le piédestal de la statue de saint Venceslas

Pendant une heure entière d'une nuit incroyable
le monarque fut seul à garder la ville [...]
La Fin du monde !
Mais on n'entendit pas les trompettes
quatre hérons de feu s'envolèrent seulement
comme de dessous les sabots du duc
et... Les saints reprirent leurs places
la vie de la ville endormie reprit [...]
les personnes liées entre elles se jetaient dans les bras l'une de l'autre et s'embrassaient
sur tous les lieux marqués par l'histoire le pavé
s'était couvert de grenats [...]
les bêtes conversaient avec les choses [...]
Aux cimetières seulement il n'y eut rien à signaler³

Animer le monument de Venceslas (auquel le peuple tchèque lie son destin avec courage et détermination), alors même que le quotidien se fait écrasant, c'est affirmer que le sort du pays n'est pas entièrement arrêté, mais que des possibles inattendus peuvent encore s'ouvrir.

Ici, sans doute faut-il s'arrêter un instant pour s'étonner de la contradiction sur laquelle se bâtit la littérature accueillant les monuments. Le monument est chez Hikmet, Kolář, et beaucoup d'autres auteurs, l'instrument de libération des possibles du réel. Pourtant le

¹ Nâzım Hikmet, « L'Aube », « Les Heures de Prague », *Il neige dans la nuit*, op. cit., p. 119.

² Nâzım Hikmet, « Le Matin », « Les Heures de Prague », *Ibid.*, p. 120-122.

³ Jiří Kolář, « Hlas trub Nezaznel (Pamatce Františka Tichého) », *Z pozůstalosti pana A., Dilo Jiřího Koláře*, t. III, éd. Vladimír Karfík, Prague, Odeon, 1993, p. 120-121. Traduction française : *Œuvres postumes de Monsieur A.*, trad. Erika Abrams, Editions revue K, Coll. « Défectueuse », 1989, n.p. En raison de la censure pesant sur la poésie de Jiří Kolář durant les années 1940 à 1970, il est difficile de déterminer la date précise de rédaction de ce texte et les sources ne s'accordent pas à ce propos. Il est probable néanmoins qu'il date de 1956-1957. La coïncidence avec le poème de Hikmet, qui demeure à élucider, ne fait que renforcer cette conviction.

CONCLUSION

monument raidit et sclérose la représentation des événements. Il constitue, rappelons-le, un dispositif patriotique, nationaliste, édifiant, érigé à des fins de propagandes, qui fait violence à son regardeur et pèse sur lui de tout son poids. Il tente d'imposer à ce dernier une lecture figée, monosémique de ce qu'il représente.

Comment alors écrire sur le monument ? Comment parvenir à faire œuvre avec un tel objet ? Comment le prendre pour protagoniste ? Précisément en refusant sa monosémie et en le rendant au multiple infini des formes et des significations qui accompagne la perception de la ronde-bosse lors de la volte. Écrire sur le monument consiste à réinventer le pluriel de ses significations.

On a vu, au cours de ce travail, revenir avec constance, de textes en textes, quelques monuments : le Marc-Aurèle de Rome chez Hawthorne, et Dezső Kosztolányi, Joseph Brodsky ; le Colleone de Venise, qui surgit chez Henry James, André Suarès, Louis Aragon, ou chez Cocteau, étouffant une cantatrice ; le *Pierre le Grand* de Falconet, protagoniste majeur de la littérature pétersbourgeoise, mais qui traverse les frontières, et fait une incursion remarquable chez Robert Lowell ; le *Monument à Pouchkine* situé sur le Boulevard Trevskoï à Moscou, le *Monument au Colonel Shaw et au 54^e Régiment du Massachusetts* érigé à Boston. Le *Pouchkine* en gloire d'Essenine et de Maïakovski n'est pas le géant magicien, principe de toutes les expériences possibles, que l'on rencontre chez Marina Tsvetaïeva. Il s'oppose farouchement au *Pouchkine* dérisoire de Brodsky, et au *Pouchkine* de Neruda, effigie vulnérable, dont la parole poétique a perdu sa portée, et qui se dresse face à la coquille vide du *Monument à Maïakovski*. Le *Colonel Shaw* apparaît, de même, sujet à des variations extrêmes. Aldrich et James Russell Lowell en présentent une version héroïque, unifiant autour de sa personne les habitants de Boston. *Shaw* tente de réveiller les consciences chez Moody ; son efficace puissante ne parvient néanmoins à atteindre que le locuteur. Il devient ensuite abri d'un vagabond chez John Berryman en 1942. Il se fait enfin monument fragile et inadéquat au monde chez Robert Lowell.

Le pluriel des significations accordées au monument ne se contente pas de se ramifier à l'intérieur d'un texte donné, dont il revient désormais au lecteur de bâtir une compréhension, à tâtons, sans que rien ne lui soit plus imposé. C'est à travers l'espace de la littérature que se déploie le pluriel du sens. Les auteurs engagent délibérément des dialogues les uns avec les autres. Chaque poème et récit croisent l'arborescence d'autres poèmes, d'autres récits. Les textes s'entrecroisent, se font vibrer et résonner, ils s'infléchissent mutuellement, dans un dialogue poétique et polyphonique où toujours plus de voix se joignent. De petits corpus se déploient ainsi autour d'un monument donné, pour en présenter sans cesse de nouvelles facettes, de nouveaux possibles, et dérouler de leur volte l'infini que recèle l'effigie.

Un accord à quatre voix (Francis Ponge, Joseph Brodsky, Louis Aragon, Pablo Neruda) éclaire d'un jour neuf le déploiement de ces pluriels, en renvoyant la sculpture en

CONCLUSION

général, et le monument en particulier, à une contradiction intérieure, qui en formerait le cœur. Brodsky affirme avec force : « Dans son principe, le monument est une contradiction » (« In principle, a monument is a contradiction¹ »). Le monument, selon Brodsky, confronte non seulement l'horizontal et le vertical, mais aussi le momentané et le pérenne, en conférant une durée longue à un événement qui fut très éphémère. Ponge en 1948, méditant sur la sculpture de Germaine Richier, souligne une contradiction principielle analogue :

Où il sera donc avancé que premièrement la sculpture contient dans son principe une contradiction absurde puisqu'elle se propose à gageure d'instituer à la lumière du jour des formes éternelles, tandis que son idée eut pour condition la nuit la plus complète et tient d'ailleurs non de l'éternel mais de l'instant le plus fugitif. (Et peut-être en déduirai-je par suite que son état de prédilection est la photographie sur fond noir dans un recueil par l'orage rapidement feuilleté)².

Neruda, face à des statues de Bouddha éparses dans une forêt vierge, qu'il parcourt alors qu'il est consul en Asie, découvre à son tour ce qu'il nomme la « contradiction statuaire » (« contradicción estatuaria³ ») et qu'il décline : ces statues dorment et ne dorment pas, elles sont dures et suaves, aspirent à s'en aller et à rester, étant et n'étant pas de pierre, complètement inhumaines et d'une certaine façon humaine, étant et n'étant pas divines. C'est alors un texte sur la sculpture, écrit par Aragon à l'occasion d'une exposition de Picasso en 1950, qui opère un ressaisissement autour des monuments. Sans doute sont-ils travaillés de la « contradiction statuaire » nommée par Neruda, mais il y a bien plus. À propos des « Messieurs en redingote qui peuplèrent nos carrefours et dont il est trop simple de médire une fois pour toutes », Aragon déclare :

cet objet, ce monument s'éloigne de ce qui l'a enfanté, à quoi va-t-il servir, tournera-t-il au cauchemar des hommes ou va-t-il, comme une borne de l'enfer sur le chemin d'Orphée, les conduire vers la lumière ?⁴

Il est dans la nature même de l'objet monument de se dévoyer et de se transformer. Il constitue une image récalcitrante, toujours « fuyante » (selon le mot de Baudelaire), qui ne se laisse pas contenir dans une intention unique, mais qui toujours en déborde et y échappe. À l'usage, le monument entre en contradiction avec le dessein qui a présidé à sa création – sa durée dans le temps en fait un objet en devenir constant, se transformant. Aragon présente le monument comme se tenant à la croisée de deux possibles, carrefour où s'entrecoupent deux directions antagonistes, s'éloignant toujours plus l'une de l'autre : celle du cauchemar et celle du rêve ; celle d'un enfouissement et celle d'une envolée – pour reprendre les deux catégories de l'historien de l'art Maurice Fréchuret. On entraperçoit dans ces mots succincts la figure du Commandeur qui entraîne celui qu'il châtie aux enfers, ou celle de l'Amoureux qui a vaincu la mort par la puissance de son chant. Associer le monument à Orphée qui revient à la

¹ Joseph Brodsky, « Homage to Marcus Aurelius », *op. cit.*, p. 278.

² Francis Ponge, « SCVLPTVRE » [1948], *Œuvres complètes*, t. II, p. 582.

³ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido : memorias* [1974], éd. Mathilde Neruda et Miguel Otera Silva, Santiago, Pehuén, p. 116. Traduction française : *J'avoue que j'ai vécu. Mémoires*, trad. Claude Couffin, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1975, p. 110.

⁴ Louis Aragon, « Picasso », préface à *Picasso, sculptures, dessins, op. cit.*, p. 5-6.

lumière, consiste à lier de manière infrangible le monument à la poésie. L'opposition dressée entre cauchemar et rêve, enfouissement et envolée, monde chtonien des ombres et lumière joyeuse, écrasement ou libération du souffle, résumant, s'il fallait condenser à l'extrême les déploiements de la littérature autour des monuments, leurs deux voies principales.

L'un des nœuds principaux de la « contradiction statuaire » dénudée par Neruda devant les statues concernait leur nature indéfinissable, relevant à la fois du profane et du sacré (« *siendo y non siendo dios* » ; « étant et n'étant pas divine »). Une antithèse similaire travaille dans l'article de Desnos « Pygmalion et le sphinx », entièrement consacré à la notion de monument : « Rien, en effet, n'est plus contraire à l'idée de divinité qu'un tel simulacre. Cuirassé Potempkine. Mais rien, plus que lui, n'est lourd de mystère, de puissances surnaturelles et d'activité¹ ». La littérature, quand elle s'empare du monument, en fait un dieu ambigu et l'enveloppe, souvent avec réticence, d'une aura sacrée. Baudelaire assignait aux monuments dans la ville un « rôle divin », celui de faire « penser aux choses qui ne sont pas de la terre² ». La littérature s'emparant du monument se tient à la lisière du sacré.

2. Le « rôle divin de la sculpture » : traces et survivances du sacré

Une chronique de Théophile Gautier intitulée « Une nouvelle Madone, la statue de Strasbourg », datant de septembre 1870, et formant l'entrée de ses *Tableaux de siège* (1871) conte comment le peuple français, qui vient de céder l'Alsace à l'Empire allemand, adopte comme « image sacrée » (selon l'expression même de l'auteur) la statue représentant la ville de Strasbourg sur la place de la Concorde. À cette dernière, le peuple français endeuillé rend désormais un « culte perpétuel ». La chronique déploie les moindres détails de cette dévotion :

Quand on traverse la place de la Concorde, [...] l'œil est attiré par un groupe qui se renouvelle sans cesse aux pieds de la statue représentant la ville de Strasbourg. Majestueusement, du haut de son socle, comme du haut d'un autel, elle domine la foule prosternée ; une nouvelle dévotion s'est fondée, et celle-là n'aura pas de dissident ; la sainte statue est parée comme une Madone, et jamais la ferveur catholique n'a couvert de plus d'ornements une image sacrée. Ce ne sont pas, il est vrai, des robes ramagées de perles, [...] mais des drapeaux tricolores lui composent une sorte de tunique guerrière qui semble rayée par les filets d'un sang pur.

Sur sa couronne de créneaux, on a posé des couronnes de fleurs. Elle disparaît presque sous l'entassement des bouquets et des *ex-voto* patriotiques. Le soir, pareilles aux petits cierges que les âmes pieuses font brûler dans les églises devant la Mère divine, les lanternes vénitiennes s'allument [...]. Sur le piédestal se lisent des cris d'amour et d'admiration. Des pièces de vers, des stances sont écrites au crayon, et si l'art manque à ces poésies, le sentiment s'y trouve toujours. Devant le socle est un large registre ouvert, et les noms s'y ajoutent aux noms. Le peuple parisien s'inscrit chez la ville de Strasbourg³.

Devant la statuomanie des années 1920, Aragon reprend dans *Le Paysan de Paris* (1926) le principe du texte de Théophile Gautier, pour décrire en termes de religion les marques de dévotion accordées aux monuments. Gautier cherche à accentuer les ressemblances entre le culte marial, d'inspiration chrétienne, et le culte patriotique de la Madone de Strasbourg.

¹ Robert Desnos, « Pygmalion et le sphinx », *Œuvres, op. cit.*, p. 463.

² Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1086.

³ Théophile Gautier, *Tableau de siège, op. cit.*, p. 2-3.

CONCLUSION

Aragon en revanche amplifie les résonances païennes des rites statuomaniaques afin de mettre en évidence leur étrangeté. Devant le piédestal (« autel sacré » selon Gautier) sont accomplis des « sacrifices ». Au cœur des villes occidentales, la sculpture publique dresse ses idoles et ses fétiches :

Des religions secrètes finissent par s'établir en l'honneur des nouvelles idoles. C'est ainsi qu'un rite imprécatoire est observé envers l'incroyable Gambetta, de la cour du Carrousel; qu'une secte, de laquelle Paul Éluard est l'un des plus farouches zélés, vient déposer devant Paris pendant la guerre les tributs périodiques d'un culte amoureux ; un soir en rentrant chez moi quelle ne fut pas surprise à la vue d'un long cortège vêtu de blanc qui venait sacrifier des colombes devant le ballon des Ternes ; et les convulsionnaires de la statue de Strasbourg ! Vous souvenez-vous, si vous en avez l'âge, de ce cadavre déjà décomposé qu'on amenait dans une automobile, drapée avec sa cape, tous les ans, sur la place de la Concorde ? Ainsi, par le truchement de cette dérisoire forme humaine, on insultait à la vie en opposant à la figure majestueuse de la pierre un Déroulède verdissant ; les phallophories de Trafalgar square, où Nelson le manchot est témoin de l'hystérie d'un peuple ; la Jeanne d'Arc de Frémiet, le *Quand même* d'Antonin Mercié¹.

Théophile Gautier parlait d'une religion sans dissidents, Aragon présente au contraire des sectes secrètes de convulsionnaires. Là où Gautier s'exalte et s'émeut, le poète surréaliste fait à la fois œuvre d'ironie et de poésie. Il s'empare des effigies patriotiques et didactiques de la III^e République, enveloppées d'une pompe pesante, et d'une rhétorique grandiloquente, et les réinterprète en termes de religions occultes et de délires collectifs. Il accomplit un travail de l'obscur et rend la sculpture publique à son mystère. La liste ici dressée réunit les monuments incitant le plus farouchement à la revanche contre la Prusse. Ils sont presque tous regroupés entre la Concorde, le Carrousel et les Tuileries, au cœur nationaliste et patriotique de la ville de Paris : la Statue de Strasbourg ; la *Jeanne d'Arc* de Frémiet si chère à un Déroulède présenté comme un mort vivant ; le *Quand même*, portant pour titre la devise de la Ligue des Patriotes et montrant une Alsacienne brandissant un fusil ; l'effigie de *Gambetta*, père de la III^e République et organisateur de la défense nationale ; le Ballon de la place des Ternes, monument aux morts honorant la mémoire des aéronautes. S'y joint *Paris pendant la guerre*, de Bartholomé, rappelant une nouvelle guerre menée contre l'ennemi allemand, de 1914 à 1918. Le *Nelson* londonien, qui s'ajoute à cette liste à la manière d'un intrus, révèle l'un des principes secrets de la statuomanie : cette dernière est un culte au phallus réveillant les fureurs de l'utérus. Dans l'allusion à l'« hystérie », et aux « convulsionnaires », on reconnaît l'intérêt aigu porté par les surréalistes au travail de Charcot et de Freud, aux arcanes de l'inconscient, aux névroses et aux maladies mentales. Deux autres monuments sont discrètement rendus à une religion de l'amour. Tout d'abord, *Paris pendant la guerre*, « la plus érotique des statues de Paris² » selon Paul Éluard, occasion en 1925 d'un poème exaltant l'effigie de marbre : « elle est belle statue vivante de l'amour³ ». Puis le Ballon de la place des Ternes, auquel on

¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], *op. cit.*, p. 188-189. Cette liste rassemble des monuments auxquels Breton, Desnos et Caillois reviendront avec constance.

² Paul Éluard, « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville », Enquête du 12 mars 1933, *op. cit.*, p. 23.

³ Paul Éluard, « Paris pendant la guerre », *Capitale de douleur* [1926], *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 183.

CONCLUSION

sacrifie des colombes, comme dans le culte de Vénus. Aragon rappelle discrètement, et avec humour, que le monument représente un pigeon voyageur apportant aux astronautes des nouvelles du combat, et qu'il avait été inauguré par des aéroliers et colombophiles précurseurs des aviateurs modernes. Aragon prend ainsi ce qu'il y a de plus pesant dans l'histoire d'un peuple, et le rend à la passion et à l'irrationnel.

L'un des grands intérêts du texte d'Aragon consiste à entrecroiser poésie et réflexion anthropologique. L'examen de la statuomanie confirme l'analyse de Karlheinz Stierle : le surréalisme fut « le premier mouvement à avoir eu conscience de la fascination qui se dégageait de la modernité passée du XIXe siècle, en se considérant lui-même comme commencement d'une seconde modernité qui avait la première pour objet d'expérience¹ ». Cette strate de passé récent se superpose aux vestiges d'un passé archaïque, que l'on croyait oublié, mais qui soudain fait surréction. Aragon circonscrit en quelques mots la force des représentations anthropomorphiques et la puissance qu'exerce sur l'homme sa propre image :

Voici que l'on saisit, par quel mystère, l'homme a toujours lié ses représentations divines à l'image du corps humain. [...] il voulait montrer Dieu au monde, et toujours ce n'était qu'un homme qu'il dressait, maintenant c'est en vain qu'il se croit le pouvoir de se feindre uniquement, dès que ses mains façonnent un corps ou un visage c'est tout de suite un dieu qui sort de ses mains².

Il rappelle explicitement l'interdit biblique frappant la sculpture (« le dieu des juifs, qui craignait la concurrence, savait ce qu'il faisait, prohibant les images taillées »). Le poète relie explicitement les effigies politiques de la statuomanie au culte des idoles païennes. Aragon dénude clairement le principe qui veut que toute image de l'homme est appelée à se changer en dieu. Ce discours, élaboré par Aragon à la fois en son nom propre et en le déléguant à une statue de bronze prenant la parole, est entrecoupé de longues périphrases qui accumulent les images suggestives pour révéler l'envoûtement exercé par les monuments :

Ô force d'une nuit figurée dans le bronze, noir précipice des yeux morts creusés un peu plus haut que terre, disqualification de la raison par les spectres, effondrement de la volonté à ces pieds scellés à leur roc. [...] La magie ainsi dresse ses signes noirs au milieu des rues, et le passant à l'âme innocente les contemple et se félicite de l'habileté du sculpteur, et discute le rendu de l'émotion artistique³.

Le monument appartient à l'occulte : nul ne le voit pour ce qu'il est vraiment, caché en plein jour au milieu des rues, et comme enveloppé de nuit. « Signes noirs » de magie, dit Aragon, rappelant que la statuaire publique appartient à l'opaque, l'obscur, à l'incompréhensible, et peut-être même à la sorcellerie : il n'est pas seulement signes noirs de magie, mais signe de magie noire. Peut-être Jean-Paul Sartre se souvient-il de ce texte lorsque dans *La Nausée* (1938), il fait de la banale effigie d'un universitaire un sorcier de bronze au pouvoir maléfique :

¹ Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes*, op. cit., p. 7.

² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 186-187.

³ Louis Aragon, *Ibid.*, 187-189.

CONCLUSION

À présent [cette place] a quelque chose de sec et de mauvais, une pointe délicate d'horreur. Ça vient de ce bonhomme, là-haut, sur son socle. En coulant cet universitaire dans le bronze, on a en fait un sorcier.

Je regarde Impétraz en face [...] Il a l'air soufpreux et mauvais. Il ne vit pas, non, mais il n'est pas non plus inanimé. Une sourde puissance émane de lui : c'est comme un vent qui me repousse : Impétraz voudrait me chasser de la cour des Hypothèques. Je ne partirai pas avant d'avoir achevé cette pipe¹.

Dans toutes les effigies se manifestent des puissances mystérieuses, des forces qui dépassent l'homme.

Le texte du *Paysan de Paris* entretient un dialogue explicite avec Baudelaire. Aragon met en œuvre le programme du Salon de 1859 et conduit une longue variation sur le « rôle divin de la sculpture² ». Les monuments sont des « principes divins prisonniers de [leur] liberté concrète.³ Chaque effigie se transforme en « divinité » – mot qui revient avec insistance – prête à exercer « un pouvoir concret sur le monde et à faire connaître sa « puissance divine⁴ ». La statuomanie « fai[t] surgir de terre [d]es divinités inquiétantes dont le nombre va croissant⁵ », à tel point qu'il devient impossible d'« endiguer [l]es progrès du divin dans l'espace⁶ ».

La réflexion sur le monument et l'effigie ébauchée dans *Le Paysan de Paris* (1926) se ramifie à travers l'œuvre d'Aragon. On la retrouve, continuant de se développer, en 1950, dans la préface au catalogue d'une exposition de la sculpture de Picasso. Aragon retrace en quelques mots les évolutions des fonctions confiées aux sculptures parsemant les lieux où vivent les hommes :

L'homme a imaginé de rendre vie aux morts en modelant leur semblance. Les statues devinrent idoles, et perdirent leur sens funèbre. Puis elles perdirent à son tour leur caractère divin, pour être l'orgueil des puissants : il est improbable que là s'arrête leur histoire, suivant les transformations d'un monde qui en verra encore de toutes les couleurs...

De même que le « Discours de la statue », dans *Le Paysan de Paris*, s'achevait sur la longue énumération de tous les moyens de façonner des images en relief (modeler des bonhommes en mie de pain, semer des cailloux, créer des musées de cire, ériger des monuments aux héros ou des « mausolées patriotiques »...), de même Aragon rappelle-t-il ici les parentés mystérieuses qui unissent les différents objets sculptés. Les objets et images sacrés des cultes lointains, en d'autres termes, les fétiches et les idoles, ne diffèrent pas fondamentalement de la sculpture de l'avant-garde artistique, ni des monuments conventionnels dressés dans les cités. Tous participent de l'étrange et font naître le sentiment sacré de la panique :

J'ai exactement le même sentiment devant ces Messieurs en redingote [...] et devant les « Serpents emplumés » du Mexique ou les sculptures de Picasso, et qui est un sentiment de

¹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 48

² Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1086.

³ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 181.

⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 188.

CONCLUSION

panique [...]. Ces images taillées, je comprends bien quand c'est Gambetta, quel vent passait dans leur barbe ou leurs vêtements de confection ; mais, déjà, m'échappe un peu plus ce qui a fait placer des rhinocéros comme des presse-papiers dans nos jardins publics. [...]

Pour moi, retrouvant ces objets [créés par Picasso] qui se situent au delà des préoccupations de Rodin ou de Bourdelle, de Pigalle ou de Carpeaux, mais qui ont certainement tenu compte pour naître de toutes ces préoccupations-là, comme des rêves antiques et lointains de l'Amérique et de la Grèce, à les voir présentés sur des socles, éclairés, exposés, brusquement ce n'est plus leur disparate qui me frappe, mais au contraire leurs parenté. Je comprends que ce personnage au visage de serrure, et qui porte des feuillages comme les prêtres de l'Érèbe faisaient des branches de l'ébénier, du cyprès, de la capillaire [...] n'est qu'un moment de la même réflexion qui donne forme à ce chat de gouttière, à ce crâne de bœuf, ou à cette tête d'or aux traits réguliers¹.

Baudelaire affirmait avec conviction : « L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps. C'est donc un art des Caraïbes² ». En décelant des traces de croyances archaïques demeurant attachées aux monuments, les textes d'Aragon dénudent avec lucidité un phénomène de « survivance », selon le terme employé par le père fondateur de l'anthropologie et de l'ethnologie comparée, Edward Tylor, dans son ouvrage majeur, *Primitive Culture* (1871). La théorie de la survivance (« survival ») sera reprise et développée sous le nom de « Nachleben » par Aby Warburg à partir de la fin des années 1880 jusqu'en 1929, année de sa mort. Ce dernier esquisse une théorie, non d'une histoire chronologique de l'art, mais d'une hantise anachronique des images, qui reviennent à travers le temps à la manière de fantômes. *Paysan de Paris* est contemporain des dernières années de cette réflexion. Il est peu probable qu'Aragon ait lu Edward Tylor en 1926, ou qu'il ait connu les travaux de Warburg. Il n'en pressent pas moins quelque chose des principes de la survivance, au moment même où Warburg cherche à les formuler³.

Edward Tylor incite à considérer les détails anodins de la vie quotidienne, afin de prendre conscience que dans une large mesure nous ne faisons jamais qu'endosser, en le modifiant, l'héritage des siècles antérieurs⁴ – les monuments ne rappellent-ils pas sur un mode explicite cette dette envers le passé ? L'ethnologue constate que « les vieilles habitudes conservent leurs racines dans un sol bouleversé par une nouvelle culture⁵ ». Certains objets, gestes, paroles ou coutumes (telles les formules d'éternuements, comptines, énigmes et jeux) forment comme des vestiges d'époques plus anciennes, révolues. Ces éléments ont été tronqués, mutilés, transformés, à mesure qu'ils ont été transmis et leur histoire complexe est devenue difficile à lire. Telle est la survivance : ce qui persiste, de manière anachronique, dans le présent, depuis des âges plus anciens⁶. Les survivances ne se manifestent que sous la

¹ Il existe plusieurs travaux sur Apollinaire montrant que la statue, et en particulier la statue animée traverse chez ce dernier tous les genres (poésie, récits, critique d'art...) Il faudrait mener une étude analogue à l'échelle de l'œuvre d'Aragon.

² Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *op. cit.*, p. 943.

³ De même Rilke, lorsqu'il étudie la figuration des gestes par Rodin, suit un chemin parallèle à celui de Warburg.

⁴ Edward Tylor, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, t. I, Londres, J. Murray, 1871, p. 16. Traduction française : *La Civilisation primitive*, trad. Pauline Brunet et Edmond Barbet, t. I, Paris, E. Reinwald et C^{ie}, 1876-1878, p. 20-21.

⁵ *Ibid.*, t. I, p. 64 ; Traduction française : *Ibid.*, t. I, p. 82.

⁶ *Ibidem* ; Traduction française : *Ibid.*, t. I, p. 83.

CONCLUSION

forme de traces à demi effacées, mais qui n'en demeurent pas moins tenaces. Il s'agit d'y lire un sens dont le souvenir s'est perdu. La survivance d'une pensée magique fait retour avec opiniâtreté dans les détails les moins rationnels de l'existence. La dévotion accordée aux monuments, et les sentiments de peur, de haine, de vénération et d'amour qu'ils suscitent, trahit qu'il y a là phénomène de survivance des religions archaïques.

Qu'est-ce qui survit exactement ? Ce ne sont pas seulement des gestes rituels, dont Aragon fait un compte-rendu passablement goguenard, mais plus largement des croyances diffuses et imprécises : la statue demeure pour l'homme un moyen d'approcher le sacré. Quand la littérature s'empare du monument, elle se fait le lieu où affleurent ces croyances survivantes enveloppant les images sculptées. Elle contribue à leur transmission, et se transforme en caisse de résonance, amplifiant des échos à peine audibles, de sorte à les rendre perceptibles.

En 1928, dans *Nadja*, André Breton n'avoue nullement que les effigies dressées dans l'espace public ont propension à se transformer en divinités. De fait, il n'éprouve qu'hostilité envers les idées mêmes de religion et de transcendance. En explorant les sentiments troublants que suscite en lui la statuaire publique, il n'en contribue pas moins cependant à renforcer l'aura de sacré et de mystère nimbant les monuments dressés dans la ville. Les monuments dans la ville sont détournés de leurs fonctions commémoratives pour être mis au service d'une quête du merveilleux et d'une pensée magique. Ils relèvent de « pétrifiantes coïncidences » suscitant des « accidents de la pensée¹ ». Ainsi, déclare Breton, « la statue d'Étienne Dolet, place Maubert, [I]'a toujours tout ensemble attiré et causé un insupportable malaise² ». Breton confère un statut privilégié à ces mots, qui feront désormais office de guide à travers son récit. Il choisit de détacher ce fragment, resserrant la formule autour de la dualité des sentiments éveillés en lui, et d'y ajouter des points de suspension épaississant le mystère, pour en faire la légende d'une photographie montrant le monument (fig.2). L'effigie de Dolet, fondue dans le bronze, est campée sur un piédestal orné de figures allégoriques, où ont été suspendus une couronne et un triangle, comme d'étranges symboles ésotériques. Les irradiations de l'histoire à travers le lieu expliquent la complexité des sensations de Breton. Sur la Place Maubert on dressait les bûchers des imprimeurs hérétiques. L'humaniste Étienne Dolet y fut torturé et brûlé avec ses livres en 1546. Breton et ses amis ne peuvent qu'éprouver de l'horreur devant le sort de cette victime de l'obscurantisme, tandis que sa personnalité de blasphémateur éveille nécessairement leur sympathie et leur admiration.

¹ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 19 puis, p. 25.

² *Ibid.*, p. 25. Le monument à Étienne Dolet (1509-1546), œuvre de Ernest Charles Guilbert, érigé en 1889 servait, durant la III^e République, de point de ralliement aux dreyfusards, aux libres penseurs et aux anticléricaux. Pour cette raison, le Gouvernement de Vichy s'empressa de faire fondre cette effigie en 1942. Dans le *Paysan de Paris* (*op. cit.*, p. 189) Aragon s'émerveille devant la « magnifique chaîne brisée d'Étienne Dolet, place Maubert », chaîne brisée qui renvoie à une pensée *libérée*, dégagée des entraves de la religion. À noter que Desnos, en 1930, dans « Pygmalion et le Sphinx » ne voit plus dans ce *Dolet* qu'un « attrape-nigauds » – sans doute une malice lancée contre le groupe surréaliste qu'il vient de quitter.

CONCLUSION

Il faut s'attarder sur l'ambiguïté insondable éveillée par le *Dolet*. Breton présente les deux sentiments qu'il éprouve, – attirance et insupportable malaise – comme diamétralement opposés l'un avec l'autre, ce qui fait du monument dans la ville un objet propre à la coïncidence des contraires. Rappelons les mots célèbres du Second Manifeste du surréalisme (1929) :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point¹.

La fascination du surréalisme pour les monuments trouve en partie sa source dans le « contradictoire statuaire ». Il convient néanmoins de dépasser ce contexte immédiat pour remarquer que l'attirance et le malaise tiraillant Breton devant le *Dolet* coïncident très exactement avec le caractère double du sentiment du sacré défini par Rudolf Otto sous le nom de « numineux² » : « Le contenu qualitatif du numineux dont le mystérieux est la forme est d'une part l'élément répulsif. [...] D'autre part c'est quelque chose qui exerce un attrait particulier, qui captive, *fascine*, et forme avec le *tremendum* une étrange harmonie de contrastes³ ». Otto remarque que le contraste des sentiments provoqués est le fait le plus remarquable et le plus constant de l'histoire du divin. De manière alternative ou simultanée, tantôt le divin « est pour l'âme objet de terreur et d'horreur », tantôt, « il charme et attire ».

Thierry Dufrêne, lorsqu'il relève l'attitude de Breton devant Étienne Dolet, note que dans *Nadja* les monuments forment des « Janus dont une face ouvre sur le mystère⁴ ». Le terme de « Janus » est fort judicieusement choisi. Il permet à l'historien de l'art de désigner à la fois le sentiment double, *bifrons*, de malaise et d'attirance suscité par Dolet chez son regardeur, et de rappeler que chaque effigie dans la ville possède deux visages, celui de la convention (représentation figée d'un individu ou d'un événement – le monument), et un visage réinventé par le regard poétique (la statue). La belle image du Janus, qui dote le monument de deux faces contradictoires, condense les pluriels infinis de l'objet tel qu'il est développé dans la volte et accueilli dans la littérature. Les monuments décrits par Aragon en 1950 sont bien de ces Janus, tendant à la fois à l'enfouissement aux enfers et à l'envol d'Orphée vers la lumière. Ils possèdent une face pour la terreur, et une face pour la joie. Tels

¹ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *La Révolution surréaliste* n° 12, 15 décembre 1929, p. 1, repris dans *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 76-77.

² Rudolf Otto, *Das Heilige. Ueber das Irrationale n der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem*, [1917]. Traduction française : *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. André Jundt, 1929, p. 20-21. Le terme de « numineux » permet à Otto de désigner le sacré dans son sens primitif et concret, c'est-à-dire dépouillé des significations morales que l'homme contemporain lui attribue. Le numineux se reconnaît avant tout au frémissement d'effroi qu'il suscite dans l'homme ((p. 26)).

³ *Ibid.* p. 57. *Tremendum* est le mot employé par Otto pour désigner la qualité particulière de peur suscitée par le mystère (il évoque le frisson devant le mystère, et la terreur sous sa forme brute). Voir *Ibid.*, p. 31.

⁴ Thierry Dufrêne, notice « Les Monuments à rebours », dans Noëlle Chabert, Stéphane Carayou (dir.), *Monument et modernité, à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire, 1891-1996*, fondation électricité de France, espace Électra, catalogue de l'exposition du 30 mai au 21 juillet 1996, p. 68.

sont aussi les deux visages contradictoires de la sculpture qui se révèlent à Barbara Hepworth lors de sa première visite à l'Atelier de Brancusi en 1931 :

Dans l'atelier de Brancusi, j'ai éprouvé le sentiment miraculeux de l'éternité mélangée à la pierre bien aimée et à la poussière de pierre. Il est difficile de décrire en quelques mots une expérience de cet ordre [...]. Pour moi qui avais grandi dans un climat plus septentrional, où la manière d'aborder la sculpture semble conditionnée par la gravité des monuments élevés à la mémoire des morts, ce fut une révélation que de découvrir cette œuvre qui participait de la joie vivante, des formes spontanées, actives et élémentaires de la sculpture¹.

Il y a un écho secret entre l'ambiguïté des émotions de Breton, la remarque d'Aragon, et la découverte de Hepworth : Voici le monument voué à se faire, de manière inhérente, tantôt objet de terreur et de mort, tantôt objet de joie. Tels sont les deux visages de ce Janus, et chacun forme une porte d'entrée dans le sacré, selon la définition qu'en propose Caillois : « Le sacré est ce qui donne la vie et ce qui la ravit, c'est la source d'où elle coule, l'estuaire où elle se perd² ». Cette formule, qui couronne l'essai sur le sacré de 1939, est une fois de plus frappée au coin de l'ambivalence : le sacré appartient aux forces de la mort et à celles de la vie, à la terreur et au ravissement. La littérature, lorsqu'elle accueille le monument, insiste très fortement sur son visage pour la terreur. Elle fait du monument une entité portant le mal et la mort, entraînant vers le fond des enfers (Aragon). Elle laisse cependant entrevoir, de temps à autre, son visage pour la joie.

3. Janus contradictoires : survivances du *kolossos* et de l'*agalma*

Les voix les plus disparates confirment qu'il existe un lien privilégié entre la statue et la mort. Michel Serres demandait : « Mais d'où viennent les statues ? », et il répondait lui-même à cette question dans *Hermaphrodite* :

De la mort. De la tombe. Du rite des funérailles. Du cadavre. Du squelette dur et de la chair plus molle. De la charogne. De la putréfaction. De ce qui n'a de nom dans aucune langue. De ce trou, de ce manque de cette absence de la langue, de cette castration d'où sort l'objet en général = x. « De cette créature sans nom dans le langage humain, forme sans substance, être sans vie ou vie sans action. » Neutre, blanche, abstraite. Si le grain ne meurt...

D'où nous viennent les statues ? Elles reviennent. Dieux, héros ou hommes, grands ou faux, ressuscitent comme revenants. Fantômes qui se lèvent des secondes funérailles, à la fin de tout pourrissement. [...]

De la mort et d'après elle ; de la tombe et de ce qui s'y cache. De l'immobilité, là. De l'être-là. Du ci-gît. Ci-gît couvre ce qui n'a de nom dans aucune langue. Ci ou là. Qu'il y a t-il donc là ? L'être-là, marqué par la pierre levée, menhir, bétyle, roche sur la tombe, météore³.

Cependant que le sculpteur minimaliste américain Carl Andre déclarait en 1977 : « L'invention de la sculpture fut la conséquence directe de la découverte de la mortalité

¹ Cité dans Jean de Loisy (dir.), *Formes simples*, Metz et Paris, Centre Pompidou-Metz et Fondation d'entreprise Hermès, 2014, p. 193.

² Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* [1939], édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré, Gallimard, coll. « Idées », 1950, p. 173.

³ Michel Serres, *Hermaphrodite : Sarrasine sculpteur*, op. cit., p. 113.

CONCLUSION

humaine. Toute sculpture marque dans une certaine mesure le décès d'un être humain¹ ». Même lorsque la figuration humaine disparaît, le lien noué entre la sculpture et la mort rattache l'œuvre de Carl Andre à celles de Brancusi, de Rodin, du Bernin, de Michel-Ange, ou des sculpteurs d'idoles. La consubstantialité de la statue avec la mort, sa nature ambiguë et sa contradiction intérieure se retrouvent jusque dans les vers dépouillés à l'extrême de l'Américain Robert Creeley, comme si une fois tout ôté, cela seul demeurerait irrémédiablement. Creeley définit la statue comme un « corps décoloré, un corps / qui serait mort s'il n'était vivant » (« I propose to you / a body bleached, a body / which would be dead were it not alive² »).

« Est-ce un socle ou un cercueil?³ » demande Cocteau, comme si l'un et l'autre était strictement équivalents. Dès qu'il s'agit d'écrire la statue dans la ville, le monument est nimbé de mort : il participe de la nature incompréhensible de la mort. Les vers énigmatiques du poète hongrois Lászlo Kálnoky le rappellent :

Sentiment, ombre même de pensée,
tout se retirait de cette statue
qui saignant invisiblement restait longtemps encore,
indifférente à toute douleur, au coin d'une rue ou sur le bord d'une place,
avant machinalement de se mettre en marche, apparemment sans but,
dans quelque direction prise au hasard – cadavre marchant à pas mesurés
parmi les passants qui le regardaient, ahuris, mais qui n'osaient pas
lui adresser la parole ...⁴

C'est invariablement quand le monument se met en mouvement que se révèle sa consubstantialité avec les puissances qui éteignent la vie. Ceci n'est qu'un apparent paradoxe. La force du monument est à son paroxysme lorsque ce dernier s'anime. Elle converge avec le pouvoir mystérieux que la mort – et les défunts – exercent sur les vivants.

Pourquoi cette accointance accrue, tenace, entre le monument et la mort ? Dans son essai sur Rodin, Rilke pressent qu'à travers le monument à Balzac *survit* de manière lointaine quelque chose venant de rites très anciens et donnant force à cette effigie : « Tel est aussi le *Balzac*. [...] il [Rodin] a tracé ce puissant contour qui semble préfiguré dans les pierres tombales de peuples archaïques ». (« Und so ist auch der *Balzac*. [...] hat er [Rodin] diesen mächtigen Kontur gezogen, der in den Grabsteinen fernvergänger Völker vorgebildet scheint⁵. »). Ces lignes, qui prennent délibérément le temps à l'envers, *devinent* la théorie anachronique de la survivance. Ici se loge un élément de réponse : le monument est l'héritier des anciens rites funéraires. Lorsque le XIX^e siècle érige les effigies de ses grands morts à

¹ Carl Andre, fax envoyé en 1977 à Piet de Jong, cité dans Valérie Montalbetti et Paul-Louis Rinuy (dir), *Sculptures d'Antoine Poncet*, op. cit., p. 24.

² Robert Creeley, « The Statue », *Words* [1967], *Collected Poems 1945-1975*, University of California Press Berkeley, Los Angeles, 1982, p. 335.

³ Jean Cocteau, *La mort et les statues* [1946], op. cit., p. 18.

⁴ Lászlo Kálnoky, « Saisons désertes » dans Lászlo Kálnoky, János Pilinszky, Sándor Weöres, *Poèmes*, trad. Maurice Regnaut, Avon, Action poétique, coll. « Selon », 1985, p. 32-33. Kálnoky (1912-1985) a été l'un des traducteurs de Baudelaire en hongrois.

⁵ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, op. cit., p. 67. Traduction française : op. cit., p. 887-888.

travers les villes, il répète de manière très lointaine, et en les déformant, certains gestes des Grecs archaïques. Ces derniers dressaient pour leurs disparus des roches équarries galvanisées par des rituels, afin qu'à travers elles les défunts agissent en retour, de toute leur puissance, sur les vivants et sur le monde. Dans les « Messieurs de bronze en redingotes » survivent ces *kolossoi*, dont Jean-Pierre Vernant révèle les arcanes¹. Le *kolossos* (κολοσσός), enseigne-t-il, n'est nullement, au sens où l'entend la langue française, un « colosse » c'est-à-dire une statue de taille énorme, mais une simple pierre fichée verticalement dans la terre². Cet objet, qui ne possède pas à l'origine de fonction mémorielle, demeure étranger à toute intention mimétique ou esthétique. Il n'est pas un portrait du défunt, mais son substitut. Il prête sa présence tangible au trépassé, en dépit de la disparition de ce dernier. Lorsque le *kolossos* est planté sur un sépulcre (préfigurant en effet la pierre tombale – ici se révèle l'acuité de Rilke), sa mission consiste à enfoncer l'âme diffuse du mort en un point unique dans la terre, afin d'éviter que ce dernier ne revienne, sous la forme d'un fantôme, semer l'horreur et le chaos. Ce faisant, le *kolossos* ajuste et accorde, conformément à un ordre harmonieux, les rapports des morts et des vivants. Les monuments dans la ville ont conservé en partie cette fonction. Ils font des morts la racine des vivants³. Tel est l'enjeu : non pas seulement se souvenir des morts, mais bel et bien vivre à leurs côtés pour bénéficier de leur puissance. Les monuments, placés à la charnière de l'ici-bas et de l'au-delà, ouvrent dans la ville un arrière-monde dont on ignore comment exactement le nommer. Lorsque la statue dans la ville chez Hugo, Baudelaire, Andreï Biély ou Aragon, forme un seuil depuis lequel s'élancer vers les « choses qui ne sont pas de la terre », elle agit à la manière de l'ancien *kolossos*.

Jean-Pierre Vernant insiste en effet sur le fait que le *kolossos*, s'enfonçant dans le sol, sert à ouvrir des voies de communication avec les forces chtoniennes. De même, la verticalité du monument relie les enfers et le ciel, et toutes les puissances sacrées. L'ironie éclate à travers le « Discours de la statue » prononcé par une effigie de bronze dans *Le Paysan de Paris* ; il n'en demeure pas moins que les monuments sont ceux qui « parl[ent] au ciel⁴ », téléphonant à la « divinité devinée », au « royaume de l'absolu », au « Dieu pressenti », et adressent leur salut à une « aile » transcendante. Le *kolossos* et son descendant, le monument, reçoivent donc pour fonction de rendre visible l'invisible. Vernant se demande alors comment la pierre taillée, massive, immobile, et lourdement tangible, a pu servir non pas à *représenter* l'invisible mais à le *manifeste* ; comment elle a pu se faire non pas l'*effigie* de l'invisible, mais son *épiphanie*. Selon lui, dans la mesure où la pierre partage les caractéristiques

¹ Sur le *kolossos*, voir Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, op. cit., p. 251-264 et *Figures, idoles, masques*, op. cit., p. 25-30. Quelques mots allusifs d'Aline Magnien confirment notre intuition. Voir Aline Magnien, « *Saxa loquuntur* », *Rodin et Freud collectionneurs*, op. cit., p. 136. Elle note rapidement que Vienne et Paris, à la fin du XIX^e siècle, maintiennent le rôle de l'effigie ; le culte des grands hommes, la statuomanie sont des avatars laïcisés et politisés de l'ancien culte du *kolossos*. L'archéologie aurait peut-être même contribué à galvaniser la statuomanie.

² Vernant oppose le *kolossos*, voué à la fixité, aux autres idoles archaïques (*bretas* ou *xoanon*), qui sont faites pour être transportées.

³ Selon une expression d'Alain Resnais et Chris Marker dans *Les statues meurent aussi*, 1953.

⁴ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 192.

CONCLUSION

principales des cadavres (le silence, la sècheresse, l'immobilité, l'opacité, la cécité) les Grecs lui attribuaient aussi l'invisibilité, qui est le propre des morts et du divin. Tel Janus, le *kolossos* de pierre opaque possède donc deux visages, une face visible et une face invisible. Les Grecs, selon Vernant, ont finalement oublié que la pierre taillée manifestait l'invisible, pour n'y voir qu'un simple signe destiné à rappeler aux vivants le souvenir d'un défunt. Et pourtant, des millénaires plus tard, la définition de la statue par Cocteau retrouve mémoire de l'invisible : la « statue » efface ses contours sur la neige. Elle est selon lui, « une chose inhumaine avec des gants noirs dénoncés par la neige sur laquelle sa démarche, ensuite, ne laisserait aucune empreinte¹ ». La statue dans la ville forme alors une « invasion de l'immatériel dans la matière² », selon les mots d'Aragon. Et un accord majeur de Hugo et Baudelaire révèle que le monument traduit l'éternité au creux même de la finitude : la statue « étant du sépulcre, elle est de l'infini³ » ; elle « soulève discrètement l'énorme couvercle de son sépulcre pour vous supplier, créature passagère, de penser à l'éternité !⁴ ».

La littérature rend le monument à l'infini et à l'impalpable du monde des morts. Quelques lignes de Judith Cladel, la biographe de Rodin, laissent entrevoir en 1936 que le *kolossos* survit, de manière transformée, dans le monument à Balzac érigé par le sculpteur dans son jardin de Meudon (fig.3) :

le *Balzac* se dressait en plein air, sur un socle improvisé. En cet isolement, sa beauté insolite prenait un caractère effrayant, je ne sais quoi qui poignait et troublait le cœur, quelque chose qui n'appartenait pas à la terre. Les soirs de lune, surgissant, blanc et comme phosphorescent, du lac d'ombre épandu sur le sol, il tendait vers la zone de clarté son masque d'oiseau nocturne, tel un être venu du monde de l'occulte et qui va y retourner. Il semblait le double astral, rendu perceptible aux yeux profanes, de l'immortel écrivain. Il communiquait à l'âme ces frissons que propage le spectre du père d'Hamlet quand il paraît sur la falaise d'Elseneur.

Rodin, surpris lui-même de l'étrangeté de son œuvre, aimait à l'étudier sous cette insidieuse lumière, à vérifier la justesse de ses plans qui se confirmait dans ce grand partage du clair et de l'obscur.

De jeunes photographes américains, dont M. Edward Steichen, passèrent plusieurs fois la nuit dans le pré pour guetter l'heure où le majestueux fantôme se trouvait dans le meilleur éclairage. Ils prirent des clichés, en tirèrent des épreuves belles et fantastiques comme lui-même. Plusieurs d'entre elles furent reproduites dans une revue de luxe, la *Camera Work*. Rodin les montrait à ses amis avec une joie d'avare⁵.

Comme jadis le *kolossos*, la forme du Balzac manifeste l'invisible ; elle partage le visible sous de nouvelles espèces, et refonde la division du clair et de l'obscur, du blanc et du noir, comme deux portes d'entrées dans l'imperceptible. Ce caractère fantomatique est encore accentué par l'intervention de la photographie, qui capture des émanations immatérielles, à la manière d'une spectographie. Aux yeux de la biographe de Rodin, la « beauté insolite » du Balzac

¹ Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète* [1930], découpage intégral après montage réalisé par Dominique Haas, dans *Le Testament d'Orphée, Le Sang d'un poète*, Éditions du Rocher, l'Avant scène, 1983, p. 51.

² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 188.

³ Victor Hugo, « Les Statues », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 1378.

⁴ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 1085.

⁵ Judith Cladel, *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Grasset, 1936, p. 221. Judith Cladel, elle-même sculptrice, servit d'assistante à Rodin dans la préparation de ses expositions à l'étranger. L'imposante biographie qu'elle rédigea sur le Maître de Meudon fut longtemps le grand ouvrage de référence sur la sculpture de Rodin.

prend le caractère de « quelque chose qui n'[est] pas de la terre », messenger d'un « monde occulte », d'un arrière monde qu'il est difficile de définir. On entend dans ces lignes une citation presque directe de Baudelaire (« penser aux choses qui ne sont pas de la terre ») dont il est difficile de savoir si elle est volontaire ou fortuite.

Le *Balzac* transformé en revenant par Cladel, entretient une parenté avec les statues de Cocteau qui étouffent de nuit les passants ; il ressemble au monument équestre qui s'anime dans *La Maison hantée* [1920] d'Alberto Savinio – Charlemagne changé en cavalier psychopompe surgit à la fin du récit pour annoncer la mort d'un protagoniste¹. Judith Cladel écrit en 1936. Son texte, qui appartient à la nébuleuse de la statuomanie, ne possède néanmoins strictement aucune accointance avec le groupe surréaliste, ni avec les auteurs qui gravitent dans l'orbite de ces derniers. Et pourtant, dès qu'il s'agit d'écrire la sculpture, les mêmes motifs reviennent, comme une hantise.

À travers les paroles de Cladel changeant le *Monument à Balzac* en spectre d'Elseneur, se réverbèrent toutes les autres voix posant des mots sur les statues dans la ville. On y entend l'écho assourdi de Victor Hugo confrontant ce qu'il nomme « les trois immobilités tragiques » c'est-à-dire « le cadavre, le spectre, la statue² », les êtres faits « de pierre », « d'ombre » et « de nuit », et laissant errer les rois de marbre et d'airain dans la nuit. Cladel parle de « fantôme » – « Fantôme impérieux, « fantôme décharné et magnifique », « fantôme de pierre », disait Baudelaire des monuments dans le « Salon de 1859 » ; « mi-dieu mi fantôme » (« half god, half ghost³ »), écrivait E. M. Forster en 1908 à propos du Neptune de la Piazza della Signoria ; « fantôme témoins, sur les socles gravés de noms célèbres⁴ » décrétait Aragon dans *Le Paysan de Paris* en 1926, pour ajouter en 1950 : « Le caractère fantomatique de la sculpture récente me jette bien souvent dans des doutes aggravés⁵ ». La consonance opiniâtre de tant de voix, qui se superposent et se font vibrer les unes les autres, divulgue le phénomène de survivance : à travers le monument revient le *kolossos* qui insère la puissance des défunts dans l'ici-bas et y ouvre un au-delà.

Mais qu'en est-il alors de l'autre face du Janus ? Qu'en est-il du visage pour la joie, découvert par Barbara Hepworth dans l'atelier de Brancusi ? Nous voudrions, pour achever notre volte autour du monument, proposer une ultime hypothèse. La statue ne porte pas seulement au sacré de la mort, mais elle mène au ravissement. Elle n'est pas seulement survivance de *kolossos*, elle est aussi survivance de *l'agalma*.

Parmi les mots avec lesquels le grec ancien désigne la statue, il y a, en effet, certes le *kolossos*, mais il y a aussi *l'agalma* que le philosophe Marianne Massin associe à l'expérience

¹ Alberto Savinio, *La Casa ispirata* [1920, et 1925]. Traduction française : *La Maison hantée*, *op. cit.*, p. 164-165. Le groupe de bronze représentant *Charlemagne avec ses Leudes*, œuvre de Louis et Charles Rochet, fut érigé en 1882 sur le parvis de Notre-Dame.

² Victor Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 1333-1334.

³ E.M. Forster, *A Room with a View*, *op. cit.*, p. 46

⁴ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 191.

⁵ Louis Aragon, « Picasso », *op. cit.*, p. 6.

du ravissement : il suscite la découverte éblouie d'un trésor enfoui sous les apparences¹. L'*agalma* (ἄγαλμα) désigne d'abord l'« ornement », la « parure », puis « l'ouvrage travaillé avec art et offert à un dieu », l'« offrande », et enfin la « statue » (image taillée d'un dieu, puis d'un humain). Le substantif dérive du verbe ἄγαλλο, dans lequel on retrouve à l'actif les mêmes nuances sémantiques (« honorer » ou « magnifier » un dieu, « orner, parer » celui-ci) tandis qu'au moyen et au passif, il dit le fait de « se glorifier », « se trouver exalté », et surtout de « se réjouir ». Le mot ἄγαλμα tresse donc trois dimensions consubstantielles : la statue, l'éblouissement devant le divin que l'on vénère, et l'allégresse. Face au sacré, il n'est pas que de la terreur, il y a aussi la joie, et les monuments réinventés dans la ville doivent le révéler. Parfois, rarement, ils répandent l'allégresse et conduisent au ravissement, selon la définition que propose Marianne Massin pour ce terme : « le ravissement désigne l'action d'enlever de force, mais aussi l'état d'un esprit transporté de joie, ravi dans la béatitude² » ; il « bouleverse corps et âme – vertige de l'extraordinaire où se mêlent un rapt brutal et un insolite bonheur³ » ; « c'est un brusque éblouissement, mais aussi un état, la perte d'une identité mais aussi un devenir⁴ ». Par la surprise du monument, survient un inédit.

Nul sculpteur n'a, autant que Brancusi, accordé autant d'importance à la joie, ainsi que l'attestent les aphorismes recueillis au fil de sa vie. Il fait figure d'artiste du ravissement : « Le but de l'art est de créer la joie⁵ », a-t-il écrit, ajoutant que ses *Oiseaux* étaient « la joie de l'âme délivrée de la matière⁶ ». Et il a ajouté solennellement : « C'est de la joie pure que je vous donne. Regarder mes sculptures jusqu'à ce que vous les voyiez. Les plus près de Dieu les ont vues⁷ ». Le regardeur doit se hisser à la hauteur du don de joie de cette sculpture. Benjamin Fondane a laissé un bref opuscule sur Brancusi, son compatriote, montrant à son tour que l'artiste, en faisant œuvre de sculpture, faisait œuvre de joie :

Il efface la couture, enlève le fil, polit toute trace de travail, de souffrance. Quelle force immense il emploie pour donner l'impression du facile : comment autrement naîtrait la joie ? Comme Chaplin, Brancusi voudrait essayer ses œuvres sur les enfants⁸.

Ressurgit ici le fil ténu et tenace de l'enfantin. Cocteau ne désavouerait pas cette référence à Chaplin, ni l'idée d'un art dont l'élégance consiste à donner l'impression de facilité. La statuaire publique était vouée au sérieux, au grave. Il s'agit de rendre ces images majeures du pouvoir et de l'autorité à la légèreté, à la fantaisie, à la grâce, et au jeu. L'enfantillage constituerait le levier libérant les images de l'autorité. Les lignes suggestives de Benjamin

¹ Marianne Massin, *Les Figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, op. cit., p. 10.

² *Ibidem*.

³ Marianne Massin, « Les Figures du ravissement : relectures et propositions », dans Michel Briand, Liliane Louvel et Isabelle Gadoin (dir.), *Les Figures du ravissement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2014, p. 22.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Constantin Brancusi, *Aforismi*, éd. Paola Mola, Milan, Abscondita, coll. « Carte d'artisti », 2001 : aphorisme n° 13, p. 13.

⁶ *Ibid.* : aphorisme n° 45, p. 19

⁷ Cité dans Marielle Tabart et Isabelle Monod-Fontaine (dir.), *Brancusi photographe*, op. cit., p. 11.

⁸ Benjamin Fondane, *Constantin Brancusi [1929]*, op. cit., p. 20-21.

Fondane frôlent un petit poème intitulé « Joie » (1946), signé par André Verdet, ami et collaborateur de Jacques Prévert, et qui évoque « Une statue grave qui se roule dans l’herbe en riant¹ ».

En contrepois d’un désenchantement de la cité par ses statues sinistres (« Toutes les femmes sculptées et installées dans les jardins publics qui nous font pitié à les voir exposées aux vents et à la pluie, [...] tous ces hommes glorifiés que personne ne prend la peine de regarder, [...] tout cet encombrement inutile² », déplore Brancusi dans ses notes), l’essai de Fondane, laisse jaillir cependant un nouveau possible pour la ville, sous le signe des *agalmata* éblouissants et miraculeux de Brancusi, de ses sculptures guérissant les maux de la modernité :

Cet artiste à l’intelligence mathématique aurait dû dessiner la forme de nos cités, y planter aux carrefours ses bronzes purs ; cette Lédà dans un square ferait plus contre la tuberculose que la grimace de Voltaire.³

La cité, grâce à la présence de sculptures répandant beauté, magie et envoûtements, pourrait être réinventée. « Austère enchantement de la sculpture⁴ », disait Baudelaire ; « enchantement joyeux », répondent Brancusi et Fondane. Dans la ville aux *agalmata*, résonne le chant des monuments, comme si chacun devenait semblable au Memnon évoqué par Cocteau.

Il y a peut-être survivance de l’*agalma* dans le texte de Rolland Dubillard, *Méditation sur la difficulté d’être en bronze* (1972). Un monument de bronze (représentant le philosophe Condillac) se transforme en musique pure afin de littéralement enchanter la ville. Les dernières pages de la « Méditation » couronnent ainsi l’œuvre de jubilation et d’allégresse. C’est une renaissance et une transfiguration : la statue de bronze se découvre sonore, et se change en cloche, dont le son céleste et sacré se diffuse dans le ciel, cependant que la prose emprunte les accents toniques et joyeux des hymnes. La transformation se situe au cœur de la nuit et, toutefois, Dubillard compare la propagation du son à celle de la lumière, préparée plus tôt par une discrète variation sur le mythe de Memnon (« Soleil. Comme si le soleil frappait sur le clavier du bronze. Je résonne silencieusement. Des orgues⁵ »). L’ombre nocturne semble alors s’éclairer de musique, et l’*agalma* rayonne :

¹ André Verdet, « Joie », dans André Verdet et Jacques Prévert, *Histoires, 30 poèmes de Jacques Prévert, 30 poèmes d’André Verdet, 31 dessins de Mayo*, Paris, Éditions du Pré-aux-Clercs, 1946, p. 105. Cité dans Jacques Prévert, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1373. Le poème consiste à subvertir les formes traditionnelles de l’autorité en les mettant au service de la liberté : « Le garde-champêtre prisonnier des oiseaux / Le maître d’école qui fait l’école buissonnière / Et ses élèves seuls devant le tableau en couleurs ». On songe aussi au poème de Robert Finch, où le petit garçon qui a lancé une pierre sur la statue est poursuivi par un policier.

² Constantin Brancusi, Note sur la sculpture publique, cité dans Pontus Hulten, Natalia Dumitresco et Alexandre Istrati, *Brancusi*, Flammarion, 1986, p. 208.

³ Benjamin Fondane, *Constantin Brancusi*, *op. cit.*, p. 23-24.

⁴ Charles Baudelaire, « « Salon de 1859 », *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 1088.

⁵ Roland Dubillard, *Méditation sur la difficulté d’être en bronze* [1972], *op. cit.*, p. 46. Le texte de Dubillard traverse les possibles de l’animation des statues. Le Monument à Condillac observe une Jeanne d’Arc en bronze se mettre en mouvement, sans pour autant imiter servilement les mouvements du corps humain.

CONCLUSION

J'ai SONNÉ...

Il m'a frappé d'un violent coup de canne. J'ai sonné.

Comme s'il m'était donné soudain d'emplir la nuit, pourtant déjà pleine d'elle-même, je me suis étendu autour de moi par grandes vagues successives. J'ai cru grandir. Mon bronze a touché loin de moi les pierres du Palais, sans y entrer. [...] Ô ciel ! Le bronze est-il capable d'imiter la lumière ?

Aujourd'hui, si je voulais encore croire à une forme naturelle au bronze, ce ne serait plus le boulet, mais la cloche.

Comme je sonnerais, cloche ! Comme je me laisserais sonner. Comme je m'épanouirais.

Et je ne ressemblerais à personne, à rien.

Les cloches ne ressemblent à rien, sinon à la lumière. La lumière ne se marie pas plus intimement au ciel que le bronze à l'état musical.

On dirait que ses vagues en l'air se souviennent de lui comme d'un océan¹.

La statue de bronze avait auparavant envisagé sa transformation en boulet de canon. À la surprise du coup de bombe, partant à l'improviste de la statue, comme dans le tableau de Chirico, se substitue l'étonnement de se faire musique. La transformation de la statue en cloche est introduite par un mot en majuscule, qui éclate brusquement sur la page. Les lettres capitales rappellent les inscriptions sur le piédestal, mais sa valeur de commémoration est devenue caduque, estompée derrière la légèreté des points de suspension, qui montrent l'émanation sonore après le premier coup violent frappé sur le bronze. Dubillard dissémine le mot « cloche » à l'échelle d'une seule phrase, comme à travers des ondes successives. (« Un **choc** à peine perceptible, et la **cloche**, pareille à une **avalanche décrochée**, se **déclenche**, **éclate** dans le ciel et le **comble**, d'un **coup**, **comme** une soif »).

Dans cette dernière page, il s'agit de la découverte émerveillée d'un nouvel état possible pour la matière, l'état de musique. La statue de bronze résonne, la pesanteur du bronze se marie à la légèreté de l'air. La substance de l'airain aérien devient invisible, impalpable, et presque immatérielle. La statue qui sonne n'est plus contenue dans les limites de son corps, elle en quitte le lieu assigné, et abandonne toute *mimesis*, tout anthropomorphisme, pour se répandre dans l'espace et irradier à travers la ville, en vagues de musique lumineuses.

Ainsi la statue dans la ville, éblouissante de musique, peut-elle se faire source d'allégresse.

4. Envoi

Pour achever notre volte autour du monument, lisons un dernier poème qui propulse en avant, et invite à franchir un pont, dans un élan vers l'autre rive : « La Statue » d'Alexandre Blok (1903). Le texte de Dubillard faisait sonner et résonner le monument comme un carillon ; celui-ci entreprend à son tour de faire émaner un son subtil de la statue. *La Méditation sur la difficulté d'être en bronze* illuminait la nuit de musique ; « La Statue » en revanche se fait murmure au creux des ténèbres. Le poème de Blok forme ainsi une entrée dans le mystère. Traverser le pont consiste, peut-être, à passer vers un outre-monde :

¹ *Ibid.*, p. 89.

CONCLUSION

Статуя	La Statue
Лошадь влекли под уздцы на чугунный Мост. Под копытом чернела вода. Лошадь храпела, и воздух безлунный Храп сохранял на мосту навсегда.	Par la bride on traînait le cheval sur le pont De fonte. Le fleuve était noir à ses pieds. Le cheval s'ébrouait et, dans la nuit sans lune, Le pont en a gardé le son pour toujours.
Песни воды и хрипящие звуки Тут же вблизи расплывались в хаос. Их раздирали незримые руки. В черной воде отраженье несло.	Et le chant du fleuve, et le son de ces râles Allaient aussitôt se fondre au chaos. Ils étaient déchirés par des mains invisibles. Les reflets clignotaient dans l'eau noire du fleuve.
Мерный чугун отвечал однотонно. Разность отпала. И вечность спала. Черная ночь неподвижно, бездонно — Лопнувший в бездну ремень увлекла.	La fonte monotone répliquait en cadence. Le divers s'est enfui. L'éternité dormait. Tandis que la nuit immobile, insondable — Entraînait dans l'abîme la sangle rompue.
Всё пребывало. Движенья, страданья - Не было. Лошадь храпела навек. И на узде в напряженьи молчанья Вечно застывший висел человек.	Tout demeurait. De heurts, de souffrance — Point. Le cheval s'ébrouait à jamais. Et au bout de la bride, dans la tension du silence, Un homme, pour toujours figé, se balançait ¹ .

28 décembre 1903.

Ce poème est associé au Pont Anitchkov, qui enjambe la Fontanka à Saint-Pétersbourg, et qui est cantonné par les ruades hyperboliques de quatre chevaux de bronze, se débattant entre les mains de leurs dresseurs (fig. 4 à fig. 8). L'une de ces figures, sculptées par Piotr Klodt (1849-1850) s'anime. De cet événement, qui semble appartenir à la légende, et qui se déroule sur fond de chaos et de scintillement, s'exhale le poème. Et cependant, nul récit n'en est conduit, tout demeure voilé, celé, plongé dans l'indistinct. Le poème de la statue s'extirpe de l'ordre narratif pour entrer dans celui d'un sens entièrement dérobé.

Une fois de plus, un cheval de métal s'anime dans la nuit de Saint-Pétersbourg. Il n'emprunte nullement le galop terrible du cheval de Pierre le Grand poursuivant Eugène, mais se contente de *s'ébrouer*. En d'autres termes, il souffle, et son frémissement se propage à travers son corps pour se transformer en son. Le poème de Blok rapporte moins la mise en mouvement d'une statue que la naissance d'une vibration et d'un écho. Les ondes sonores se répandent par l'entremise du pont de fonte, qui forme comme un corps intermédiaire entre la statue et sa ville. Le jeu des répétitions, et la circularité du poème (le premier vers se retrouve dans les deux derniers) retracent la circulation de ces ondes concentriques. Le mystère jaillit de syntagmes conférant une éternité à l'écho, tels « le cheval s'ébrouait à jamais » (« Лошадь храпела навек ») et « le pont en a gardé le son pour toujours » (« Храп сохранял на мосту навсегда ». Blok reporte sur le son le travail verbal qui accompagne souvent en poésie les gestes des statues, et leur énigme superposant l'immobile et le mouvant, l'éphémère et le pérenne, ainsi qu'il le rappelle lui même dans le vers « Un homme, pour toujours figé, se balançait » (« Вечно застывший висел человек »).

¹ Alexandre Blok, *Stinotvorenâ i poëmy*, t. 1, op. cit., p. 304. Traduction française : « La Statue », *Le Monde terrible*, op. cit., p.87.

CONCLUSION

Le poème de Blok ne change plus le lecteur en regardeur mais le met à l'écoute, tendu vers l'invisible et la vibration. Il l'engage à palper de l'oreille la nuit, afin de recueillir l'obscur où se joue quelque chose qui passe toute compréhension, et qui ne s'adresse plus qu'à la perception pure. Blok envoie son lecteur quêter le bruissement du monde. Il lui fait découvrir la tension du silence, qui est disposition à la résonance, frange mystérieuse dont il semble qu'un sens secret va émerger, mais qui toujours se refuse. La statue, non plus corps visible et palpable, mais corps sonore, est devenue diffuse. À peine nommée par le titre, elle a cessé d'être tangible dans le poème. Elle n'est plus que la propagation d'un pas, d'un souffle et d'une vibration à travers la nuit. Elle n'est plus qu'élan vers un mystère, cheminement vers ce qui n'est pas de la terre.

CONCLUSION

Index des noms

A

- Abadie, Daniel : 56
Abeille, Jacques : 61, 499, 732, 752
Abel, Lionel : 754
Achet I^{er}, Bragatide : 226
Ackerman, Ada : 188
Acquarelli, Lucas : 799
Prague, Adalbert de (« Saint Adalbert ») : 303
Adam, Alfred Mac : 794
Adamowicz, Elza : 454, 456, 464
Adams-Acton, John : 250
Addington Symonds, John : 121
Adhémar, Jean : 497
Adorno, Theodor : 81, 268, 618
Agamben, Giorgio : 100, 160, 250, 263, 264
Agulhon, Maurice : 37, 70, 269, 292, 293, 496, 497, 600
Akhmatova, Anna : 74, 554, 568, 590, 593, 618, 619, 620, 623, 706, 707, 708, 709, 710, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 721, 723, 842
Alain, Émile-Auguste Chartier : 53, 338, 394, 675, 729
Albers, Josef : 47
Albouy, Pierre : 68
Alcott, Louisa May : 599
Aldrich, Thomas Bailey : 104, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 124, 135, 136, 137, 138, 139, 146, 148, 151, 162, 232, 327, 626, 633, 702, 847
Alexandre I^{er} : 395, 396, 567
Alexandre III : 623, 624, 626, 696, 697
Alexandre, Didier : 761
Allem, Maurice : 236
Alvear, Carlos María de (Général) : 275
Amline, Jean-Paul : 233
Amiel, Olivier : 470
Amoursky, Évelyne : 396, 562, 563
Andac, Munevver : 240
Andre, Carl : 258, 856, 857
Andreas-Salomé, Lou : 76, 77, 698, 798
Andrew, Joe : 514
Andreyev, Olga : 716
Angelico, Pietro Guido (dit « Fra Angelico ») : 180, 791, 821
Anne (reine d'Angleterre) : 212
Annunzio, Gabriele de : 518
Antsiferov, Nicolas : 288, 557, 558, 561
Callistrate : 24, 42, 43, 752, 805
Apollinaire, Guillaume : 19, 21, 25, 29, 30, 31, 33, 62, 109, 134, 141, 176, 220, 222, 223, 224, 225, 227, 297, 362, 363, 375, 376, 493, 496, 502, 676, 774, 789, 790, 791, 792, 803, 844, 853
Apostolidès, Jean-Marie : 93, 103, 110, 112, 116, 117, 158
Aquié, Pascal : 198
Aragon, Louis : 31, 61, 64, 66, 74, 93, 99, 103, 141, 152, 169, 177, 188, 208, 215, 218, 238, 245, 258, 268, 269, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 338, 412, 423, 456, 468, 492, 501, 502, 503, 731, 735, 736, 737, 738, 740, 742, 744, 745, 748, 749, 750, 751, 753, 755, 756, 764, 775, 777, 778, 779, 780, 781, 803, 823, 829, 830, 836, 840, 843, 844, 845, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 858, 859, 860
Arasse, Daniel : 81, 181, 747
Archipenko, Alexander : 189
Arhex, Paule : 517
Aristote : 26, 47, 512, 513
Arminjon, Victor : 396, 397, 544
Armitage, Simon : 42
Arnaud, Michel : 116
Arout, Gabriel : 432
Arp, Jean : 30
Arrouye, Jean : 667
Artaud, Antonin : 720
Ashbery, John : 341
Aspley, Keith : 29, 31, 32, 790
Aubé, Jean-Paul : 298
Aubert, Jacques : 212, 405, 425
Aucouturier, Gustave : 463
Aucouturier, Michel : 74, 540, 544, 547, 550, 739
Auden, Wystan Hugh : 218, 632
Augais, Thomas : 31, 32, 744, 748, 759
Agué, Marc : 22, 34, 66, 361
Auguste (Empereur) : 139, 286
Aurax-Jonchière, Pascale : 34
Auric, Georges : 740
Axelrod, Steven Gould : 104, 603, 632, 634, 682
Azef, Evno : 570
Aziz, Maqbool : 528
Azouvi, François : 60

B

- Baatsch, Henri-Alexis : 617

Babilas, Wolfgang : 318, 319, 320, 325
 Bach, Jean Sébastien : 304, 305
 Bachelard, Gaston : 20, 93, 118
 Backès, Jean-Louis : 546, 568, 708, 710
 Bacon, Francis : 378, 379, 711
 Baculard d'Arnaud, François-Thomas-Marie de: 24
 Badiou, Alain : 765
 Badiou, Bertrand : 754
 Bagritski, Edouard : 331, 332
 Bailly, Jean-Christophe : 16, 168, 508, 617
 Bailly, Jean-Luc : 617
 Baker, Joséphine : 500, 505
 Baker, Simon : 444, 493, 497, 502
 Bakhtine, Mikhaïl : 465
 Ballestra-Puech, Sylvie : 24
 Balmat, Jacques : 213
 Balzac, Honoré de : 13, 17, 29, 30, 34, 54, 144, 145, 203, 368, 427, 437, 675, 749, 793, 857, 859, 860
 Banville, Théodore de : 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 68, 140, 141, 194, 195, 196, 351
 Barbarant, Olivier : 99
 Barber, Tabitha : 231, 233
 Barbey d'Aurevilly, Jules : 33, 299, 300, 311
 Barbezat, Marc : 318, 746
 Barbillon, Claire : 18, 19, 20, 32, 33, 35, 37, 39, 42, 51, 182, 493, 675, 752, 753
 Barnard, Mary : 370
 Barre, Aurélie : 153
 Barrès, Maurice : 143, 777
 Barrett, William : 754
 Barrias, Louis-Ernest : 298
 Barrucand, Marianne : 206, 398
 Bart, Jean : 271, 275, 297, 298, 327
 Barthes, Roland : 15, 368, 435
 Bartholdi, Auguste : 298, 424, 438, 440, 441, 831
 Bartoli, Pietro Santi : 181
 Baruch, Daniel : 211
 Baskin, Leonard : 730, 744
 Bataille, Georges : 78, 79, 89, 90, 232, 758, 818
 Batteux, Charles (Abbé) : 214
 Battock, Gregory : 203
 Bauchau, Henry : 378, 825
 Baudelaire, Charles : 19, 21, 22, 29, 33, 44, 46, 51, 52, 53, 58, 59, 63, 68, 74, 75, 76, 80, 81, 83, 91, 92, 94, 95, 136, 182, 183, 184, 195, 215, 228, 229, 241, 249, 293, 311, 314, 316, 328, 377, 421, 437, 448, 503, 512, 516, 522, 619, 620, 643, 644, 645, 667, 670, 690, 700, 705, 735, 749, 773, 774, 782, 825, 826, 830, 848, 849, 852, 853, 857, 858, 859, 860, 862
 Baudry, Marie-Thérèse : 51
 Baujault, Jean-Baptiste : 402
 Bayard, Pierre : 24, 480
 Beaufret, Jean : 261
 Beauvoir, Simone de : 57
 Bechka-Zouechtiagh, Sonia : 151
 Beckmann, Max : 743
 Becque, Henry : 504, 776
 Beethoven, Ludwig van : 701
 Béguin, Édouard : 503
 Beke, László : 387
 Bell, Vereen : 634
 Bellemin-Noël, Jean : 517
 Bellet, Harry : 233
 Bellour, Raymond : 53, 356
 Belting, Hans : 64, 65, 74, 387, 388, 455
 Belzoni, Giovanni : 340
 Ben Jelloun, Tahar : 155, 379, 706, 720, 721, 722, 723, 724, 747, 750, 758, 766
 Bénard, Charles : 338
 Bénichou, Paul : 80, 102, 159
 Bénichou, Sylvia : 80
 Benjamin, Walter : 79, 83, 180, 182, 203, 205, 218, 237, 238, 262, 263, 264, 377, 618, 644, 645, 646, 733, 734, 746, 793, 826, 861
 Benois, Alexandre : 546, 547, 624
 Beraud-Villars, Marie-Jean : 470
 Bergerat, Émile : 271, 272, 273, 274, 279, 282, 298, 327
 Bergholtz, Olga : 175, 178
 Bergson, Henri : 630
 Berlau, Ruth : 178
 Berlioz, Hector : 120, 508
 Bernard, André : 515
 Bernard, Émile : 798
 Bernès, Jean-Pierre : 265
 Bernini, Gian Lorenzo (dit « Le Bernin ») : 150, 693, 817, 857
 Berryman, John : 26, 61, 103, 106, 339, 359, 364, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 443, 607, 633, 663, 664, 678, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 726, 732, 840, 847
 Bersani, Leo : 435
 Bertrand I^{er}, Pierre : 508, 509
 Bestoujev-Rioumine, Alexis : 397
 Bethea, David : 540, 548, 562, 573, 586, 587
 Beugnot, Bernard : 42
 Bidart, Frank : 120, 121, 122, 438, 526, 527, 529, 601, 607
 Bielinski, Vissarion : 548
 Biély, Andreï : 69, 190, 196, 353, 354, 356, 357, 426, 428, 431, 432, 433, 434, 436, 451, 452, 543, 554, 555, 556, 566, 568, 569, 570, 571, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591,

592, 615, 774, 840, 858
 Bindman, David : 366
 Bishop, Donald : 104
 Bishop, Elizabeth : 27, 80, 441, 532, 603, 644,
 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686,
 687, 690, 692, 693, 694, 695, 697, 700, 702,
 704, 754, 755, 769, 840
 Blackmur, Richard : 470
 Blaeser, Gustaf : 371
 Blanc, Charles : 51, 182, 292
 Blanchetière, François : 31
 Blanchot, Léon-Alexandre : 67
 Blanchot, Maurice : 78, 98, 102, 130, 131, 137,
 148, 149, 152, 156, 157, 159, 164, 165, 166,
 379, 745, 793
 Blistène, Bernard : 21
 Blok, Alexandre : 287, 288, 289, 290, 291,
 322, 324, 510, 511, 540, 541, 544, 554, 580,
 863, 864, 865
 Blondeau, Isabelle : 30
 Bloom, Harold : 469, 475, 663, 682, 782
 Bloom, Leopold : 463
 Blücher, Gebhard Leberecht von : 236, 688
 Blühm, Andreas : 24
 Blumenberg, Hans : 180
 Bodländer, Rudolf : 793
 Boehm, Joseph Edgar : 341
 Bohn, Willard : 25, 224
 Boiffard, Jacques-André : 504
 Boileau, Nicolas : 112, 272
 Boisseau, Émile-André : 271, 402
 Boldrick, Stacy : 40, 231, 368, 455, 497
 Bolivar, Simon : 375, 498
 Bollen, Rachel : 40
 Bologne, Jean de : 230
 Bon, François : 394
 Bonamou, Jean : 544, 550
 Bonaventura, Paul : 219
 Bonazza, Giovanni : 619
 Bonnefoy, Yves : 60, 338, 378, 379, 623, 655,
 660, 713, 742, 748, 749, 757, 758, 760, 761,
 765, 766, 797, 827
 Bonnet, Marguerite : 325, 668
 Bonneville-Humann, Béatrice : 617
 Bonnot, Étienne : 476
 Borel, Jacques : 44, 484
 Borges, Jorge Luis : 80, 265, 266, 267, 269,
 549, 653, 800
 Borie, Monique : 34
 Borromée, Charles : 227
 Bosquet, Alain : 175, 176, 705, 733, 748
 Bossi, Laura : 25
 Bossuet, Jacques-Bénigne : 67, 364
 Botello, Florence : 272, 351
 Bouchard, Henri : 254, 417
 Bouchardon, Edmé : 159, 163, 480
 Boucher, Jean : 791
 Bougnoux, Daniel : 778
 Bouin, André : 504
 Boulgakov, Mikhaïl : 74, 450, 451, 452, 453,
 465
 Boullier, Henry : 14
 Bourdelle, Antoine : 21, 25, 29, 30, 31, 37, 38,
 149, 182, 253, 274, 275, 853
 Bourdieu, Pierre : 428
 Bourgeois, Christian : 185, 322, 422
 Bourgeois, Louise : 19, 32, 33, 38, 430
 Bourgeois, Robert : 397, 401
 Boverie, Eugène : 461
 Bowditch, Nathaniel : 126, 127, 134, 267, 268,
 294, 327
 Bowness, Alan : 56
 Boyer-Weinmann, Martine : 394
 Boym, Svetlana : 697
 Bozo, Dominique : 51, 64, 676
 Brancusi, Constantin : 15, 30, 31, 32, 33, 35,
 38, 41, 46, 47, 49, 52, 63, 64, 205, 206, 213,
 217, 258, 269, 676, 768, 794, 797, 809, 856,
 857, 860, 861, 862
 Braque, Georges : 90
 Braun, Mathias : 741, 755
 Brawley, Benjamin : 110
 Brecht, Bertolt : 178, 180, 221
 Breker, Arno : 515, 516, 518
 Brenson, Michael : 744, 754
 Breton, André : 78, 325, 445, 446, 454, 463,
 464, 469, 502, 503, 504, 517, 667, 668, 676,
 745, 775, 776, 830, 834, 835, 844, 845, 850,
 854, 855, 856
 Breuillard, Jean : 544, 550
 Brideau, Joseph : 17
 Briod, Blaise : 793
 Brion, Marcel : 61, 221, 277, 492, 493, 494,
 495, 496, 498, 499, 500, 514, 516, 519, 615,
 840
 Briousov, Valéry : 322, 323, 492, 541, 542,
 543, 544, 547, 548, 551, 554, 555, 557, 558,
 559, 560, 564, 565, 566, 567, 568, 581, 583,
 589, 624, 631
 Briquel, Dominique : 250
 Britt, David : 233
 Brod, Max : 440
 Broda, Martine : 765, 766
 Brodsky, Joseph : 31, 61, 74, 75, 129, 177,
 187, 199, 200, 201, 204, 234, 235, 237, 243,
 244, 245, 246, 251, 266, 267, 271, 286, 328,
 329, 330, 331, 332, 333, 339, 382, 386, 402,
 519, 540, 554, 594, 615, 651, 708, 738, 772,
 773, 780, 793, 799, 800, 801, 803, 804, 805,
 806, 807, 823, 839, 847, 848

Brokmeier, Wolfgang : 617
 Brontë, Charlotte : 821
 Brou, Frédéric : 142
 Browning, Robert : 80, 449
 Brugière, Bernard : 339
 Brunel, Pierre : 24
 Brunet, Alain : 515
 Brunet, Claire : 38
 Brunetière, Ferdinand : 292, 293
 Brutus, Marcus Junius : 510
 Bulwer-Lytton, Edward : 348
 Burke, Edmund : 157
 Burko, Jacques : 170, 172
 Burne-Jones, Edward : 537
 Burnshaw, Stanley : 449, 661, 662
 Butler, Marylin : 341
 Butler, Reg : 710, 711, 712, 744
 Butor, Michel : 60
 Buydens, Mireille : 378

C

Cadot, Michel : 519
 Cahu, Théodore : 311
 Caillois, Roger : 25, 856
 Caizergues, Pierre : 21, 362, 515, 520
 Calladine, Agnès : 554
 Calle, Sophie : 127
 Cambon, Fernand : 224
 Camelin, Colette : 795
 Camus, Albert : 760
 Cantillon, Alain : 181
 Caraion, Ion : 32
 Carassou, Michel : 704
 Carburi di Cefalonia, Marin (Comte) : 388
 Cardier, Margot : 238
 Carducci, Giosuè : 140
 Careri, Giovanni : 80, 181
 Carlier, Jeannie : 167
 Carlisle, Olga : 593, 594, 716, 720
 Carpeaux, Jean-Baptiste : 36, 37, 841, 853
 Cărtărescu, Mircea : 72, 499
 Carter, Angela : 675
 Cartier-Bresson, Henri : 233, 234
 Castanet, Hervé : 22
 Castille, Éléonore de : 232
 Castronovo, Enrico : 735
 Cather, Willa : 50
 Catherine II (Impératrice) : 168, 388, 398, 451, 578, 584
 Catteau, Jacques : 353, 570, 587
 Caux, André de (dit « Cavalier de Caux ») : 159, 161, 162, 163, 327, 480, 481
 Cavell, Edith : 467
 Celan, Paul : 47, 617, 754, 757, 765
 Céline, Louis-Ferdinand : 629, 700
 Cellini, Benvenuto : 17, 120, 121, 122, 525, 526, 527, 529, 531, 535, 537
 Cendrars, Blaise : 54, 189, 615
 Cereno, Benito : 636
 Černý, Václav : 98
 Cervantes, Miguel de : 80, 801
 Cézanne, Paul : 797, 798
 Chalier, Catherine : 705, 719, 724
 Champagne, Philippe : 378
 Champollion, Jean-François : 340
 Chanel, Pierre : 518, 519
 Changkakoti, Nimila : 118
 Chaplin, Charles Spencer (dit « Charlie Chaplin ») : 28, 69, 700, 840, 861
 Chapu, Henri : 33, 37
 Char, René : 142, 664, 708, 759, 760, 761, 762, 763, 765, 766
 Charbonnier, Georges : 549
 Charlemagne : 110, 345, 367, 456, 499, 502, 860
 Charles I^{er} (Roi d'Angleterre) : 211, 217, 218, 231, 232, 233, 327, 365, 369
 Charles II (Roi d'Angleterre) : 365, 367, 368, 369, 380
 Charles IV (Roi d'Espagne) : 303, 359, 360
 Charles IX (Roi de France) : 17
 Charles VIII (Roi de France) : 525
 Charlet, Nicolas-Toussaint : 298
 Charvat, William : 87
 Chastel, André : 18, 33, 51
 Chastenet, André de : 791
 Chateaubriand, François-René de : 25, 29, 173, 174, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 375, 379, 380
 Chaudun, Nicolas : 35, 38, 87
 Chaussende, François : 59
 Chauvin, Danièle : 65
 Chemiakine, Mikhaïl : 175
 Chester French, Daniel : 250, 308, 599
 Chevillard, Éric : 209
 Chevillot, Catherine : 35, 37, 39, 206, 299
 Chevtchenko, Taras : 451
 Chillida, Eduardo : 216, 794
 Chirico, Giorgio de : 25, 224, 240, 433, 463, 516, 518, 778, 829, 831, 836, 844
 Chirollet, Jean-Christophe : 30
 Chklovski, Victor : 79, 221, 358, 520, 562, 624, 625, 678, 692, 696, 697, 704, 844
 Choay, Françoise : 66
 Chostakovitch, Dimitri : 171, 557
 Chrestien, Michel : 110
 Chrétien, Jean-Louis : 713, 794, 820
 Christie, Ian : 566
 Christophe, Ernest : 33

- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome : 42, 182, 361, 812
 Church, Frederic Edwin : 375
 Church, Henry : 470, 474
 Cixous, Hélène : 709
 Cladel, Judith : 31, 859, 860
 Clair, Jean : 25, 78, 193, 375, 526, 529, 530, 531, 535, 537
 Clark, Kenneth : 218
 Clarkson, Thomas : 68
 Claudel, Camille : 19, 21, 37, 52, 64, 145, 179, 212, 291, 425, 437
 Claudel, Paul : 19, 52, 64, 179, 212, 213, 225, 291, 292, 425, 437
 Clay, Richard : 40, 111, 121, 197, 211, 232, 368, 387, 455, 456, 462, 497
 Clemenceau, Georges : 445, 456, 685
 Clément, Alexandre : 304
 Clements, Patricia : 782
 Clerbois, Sébastien : 39
 Coblence, Françoise : 67
 Cochoy, Nathalie : 50
 Cocteau, Jean : 16, 28, 30, 31, 61, 62, 93, 94, 103, 113, 278, 279, 325, 326, 333, 390, 438, 491, 503, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 526, 533, 579, 580, 615, 661, 735, 736, 830, 832, 837, 839, 840, 844, 845, 847, 857, 859, 860, 861, 862
 Coëtnempren de Kersaint, Guy-Armand Simon de : 293, 294, 329
 Cogeval, Guy : 102, 797
 Cohen-Halimi, Michèle : 81
 Cohen-Levinas, Danielle : 617
 Cole, Michael : 116, 121
 Colette, Sidonie-Gabrielle : 514, 515, 619
 Colin, Paul : 500
 Collani, Tania : 830
 Colleoni, Bartolomeo (dit « Colleone ») : 103, 104, 112, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 166, 184, 208, 211, 215, 299, 328, 338, 413, 517, 518, 615, 619, 728, 775, 776, 777, 778, 780, 781, 791, 799, 803, 806, 808, 823, 847
 Collins, Billy : 668, 669, 670, 671, 731, 732, 733, 734, 737, 739, 748, 769, 839, 843
 Collot, Michel : 469, 761
 Colomb, Christophe : 255, 404, 498
 Compagnon, Antoine : 60
 Comte, Auguste : 464
 Condé (Famille) : 192
 Condillac, Étienne Bonnot de : 26, 95, 113, 405, 476, 862
 Conio, Gérard : 623
 Conrad, Joseph : 359, 360, 375
 Constantin I^{er} (Empereur) : 139
 « Constantinesco » : 493, 495, 500, 502, 504, 505, 506
 Constantini, Michel : 24, 109, 210, 480
 Constat, Michel : 337, 675
 Convert, Pascal : 723, 794
 Cooper, Douglas : 754
 Coppée, François : 502, 789, 790, 791, 792, 803, 829, 841
 Cordellier, Dominique : 188
 Cordier, Charles : 37
 Corinth, Lovis : 743
 Cork, Richard : 56
 Corneille, Pierre : 106, 157, 159, 356, 549
 Cornish, Sarah Elisabeth : 782
 Costantini, Michel : 20, 24, 28, 56, 670, 766
 Costello, Bonnie : 681
 Couderc, Sylvie : 67
 Couffon, Claude : 618, 648, 649, 769
 Coulanges, Numa Denis Fustel de : 249
 Coulet, Henri : 24
 Couquiaud, Maurice : 796
 Courbet, Gustave : 427, 445, 830
 Cowling, Elizabeth : 29, 31, 32, 790
 Crampton, Philip (Sir) : 782
 Crane, Hart : 27
 Creeley, Robert : 857
 Cremer, Fritz : 711
 Criqui, Jean-Pierre : 209
 Cromwell, Olivier : 232, 365
 Cummings, Edward Estlin : 412, 418, 421, 422, 423, 424, 438, 461
 Cunin, Daniel : 234
 Curtis, Penelope : 35, 39, 275
 Curzon, Henri de : 131
 Cuzin, Jean-Pierre : 87
 Cuzin-Schulte, Séverine : 31
- D**
- D'Aubusson, Louis (duc de La Feuillade) : 230
 Da Costa, Valérie : 677, 737, 742, 743
 Dagen, Philippe : 201
 Daillie, René : 569
 Dali, Salvador : 455, 464, 517, 738, 834
 Dallin, Cyrus Edwin : 280
 Dalon, Laure : 182
 Dalou, Aimé-Jules (dit « Jules Dalou ») : 37, 253, 417, 418
 Damisch, Hubert : 720
 Dandréa, Claude : 339
 Dandrey, Patrick : 513
 Dante, Alighieri : 104, 140, 191, 404, 499, 558
 Danti, Vincenzo : 286, 809, 820
 Danto, Arthur : 176, 177, 841
 Danton, Georges Jacques : 295, 507
 Darriulat, Jacques : 25

Darwin, Charles : 375, 376, 436
 Daumier, Honoré : 20, 33
 Dauwen, Morton : 88
 Dautzat, Emmanuel : 73
 David, Claude : 53, 179, 440, 772, 826
 David, Pierre-Jean (dit « David d'Angers ») :
 33, 64, 67, 92, 118, 135, 141, 146, 160, 182,
 183, 268, 271, 309
 Davidenkoff, Anita : 177, 245
 Davis, Alexander : 32, 33
 Dawes, William : 129
 Dayot, Armand : 417
 Debon, Claude : 31
 Debord, Guy : 456
 Debreulle, Jean-Yves : 31
 Décaudin, Michel : 21, 279, 362
 Dedalus, Stephen : 405
 Defert, Daniel : 265
 Defossé, Alain : 525
 Dejnev, Simon : 251
 Dekoninck, Ralph : 472
 Delagrave, Charles : 103
 Delaty, Simone : 348
 Delbée, Anne : 21
 Delbreil, Daniel : 31, 789
 Deleuze, Gilles : 378, 379
 Deligny, Ferdinand : 773
 Dell'Arca, Niccolò : 723
 Delon, Michel : 211
 Deluy, Henri : 385, 458
 Delville, Jean : 125, 126, 127, 143, 144, 145,
 151, 178, 279, 301, 306, 307, 308, 309, 311,
 312, 313, 314, 327, 411, 735
 Demange, Michel : 95, 96
 Demarcq, Jacques : 424
 Dementiev, Valéry : 706
 Denise, Jean : 271, 298
 Derjavine, Gavrila : 61, 177, 245, 246
 Dermit, Edouard : 520
 Déroulède, Paul : 100, 101, 147, 151, 161, 267,
 279, 298, 300, 301, 308, 312, 313, 314, 327,
 328, 465, 493, 495, 505, 791, 850
 Derrida, Jacques : 81, 469
 Derrida, Marguerite : 405, 648
 Desaix, Louis Charles Antoine : 71, 139
 Descartes, René : 17, 26, 350, 471, 476
 Deschartes, Olga : 561
 Deshoulières, Valérie-Angélique : 24, 25, 28,
 345, 351
 Desjardins, Martin : 117, 229, 230, 232
 Desmoulins, Camille : 461, 463, 507
 Desnos, Robert : 208, 220, 223, 224, 225, 227,
 234, 425, 439, 440, 502, 504, 772, 773, 778,
 829, 830, 831, 832, 833, 837, 841, 849, 850,
 854
 Dethurens, Pascal : 16, 793
 Détienne, Marcel : 62, 75, 250, 796
 Deux, Catherine : 397
 Deville, Jean : 179
 Diaghilev, Serge de : 519
 Diderot, Denis : 16, 17, 19, 22, 26, 120, 121,
 165, 399, 476, 501
 Didi-Huberman, Georges : 15, 21, 22, 23, 25,
 59, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 89, 90, 91,
 135, 180, 194, 215, 262, 263, 264, 267, 377,
 378, 668, 676, 752, 781, 793, 794, 795, 810,
 818, 825
 Didier, Béatrice : 513, 514
 Dijkstra, Bram : 25
 Dino, Guzine : 240
 Diogène : 749
 Dix, Otto : 743
 Dmitriev, Mikhaïl : 558
 Döblin, Alfred : 78
 Dolet, Étienne : 503, 504, 668, 745, 841, 854,
 855
 Donato di Niccolò di Betto Bardi (dit
 « Donatello ») : 150, 525, 526, 529, 532,
 533, 535, 537, 539, 741, 809, 811, 814, 815,
 839
 Donguy, Jacques : 398
 Donne, John : 699
 Doré, Gustave : 30
 Doreski, William : 104, 632
 Dorian, Tola : 317
 Dostoïevski, Fiodor : 253, 542, 548, 554, 571,
 585, 593
 Dottin-Orsini, Mireille : 25
 Doubrovsky, Serge : 549
 Doudintsev, Vladimir : 385
 Doumet, Christian : 24, 480
 Drieu la Rochelle, Pierre : 629
 Droth, Martina : 35, 39, 116
 Drumont, Édouard : 791
 Dryák, Alois : 303
 Dubar, Monique : 555
 Dubillard, Roland : 61, 95, 113, 114, 352, 405,
 496, 748, 862, 863
 Dubois, Isabelle : 229
 Dubois, Paul : 789
 Duchamp, Marcel : 16, 408
 Dufet, Michel : 149
 Dufrière, Thierry : 31, 38, 63, 676, 734, 745,
 746, 757, 778, 855
 Duganov, Rudolf : 568, 623
 Dumas, Alexandre : 17, 30, 116, 120, 213
 Dumas, Marcelle : 670
 Dumas, Marie-Claire : 208
 Dumayet, Pierre : 764
 Dumézil, Georges : 60

Dumont, Bruno : 21
Duncan, Isadora : 38, 520
Dunlavy Valenti, Patricia : 820, 821
Dupee, Frederick : 514
Duperray, Annick : 820
Dupin, Jacques : 59, 165, 379, 402, 404, 407,
720, 754, 757, 767, 768, 792, 799
Dupré, Michel : 730
Duran, Simon : 209
Durand, Gilbert : 24, 65
Dutli, Ralph : 562

E

Ebneter, Curdin : 31
Echaurren Mattà, Patricia : 747
Eddée, Roselyne : 72
Edel, Leon : 151
Edouard III (Roi d'Angleterre) : 285
Édouard VII (Roi d'Angleterre) : 197, 198
Edwards, Peter : 43, 195
Einstein, Carl : 79, 90, 794
Eisenhower, Dwight (Général) : 423, 612, 613,
614, 615
Eisenman, Peter : 68, 174
Eisenstein, Sergueï : 78, 188, 557, 566, 840
Eizykman, Boris : 67
Ekserdjian, David : 116
Elder, Bruce : 755
Eleöd, Ákos : 387
Eliade, Mircea : 118, 560, 582
Eliot, George : 34
Eliot, Thomas Stearns : 560, 580, 592, 607
Elisabeth I^{ère} (Reine d'Angleterre) : 405
Ellison, Ralph Waldo : 110
Éluard, Paul : 30, 281, 308, 424, 425, 442, 445,
446, 454, 462, 465, 487, 495, 515, 616, 670,
707, 708, 832, 833, 834, 850
Emerson, Ralph Waldo : 104, 135, 136, 137,
143, 308, 599, 600, 602
Enderlein, Évelyne : 510, 650
Engonópoulos, Níkos : 27
Épelboin, Annie : 169, 170, 171
Epstein, Jacob : 40
Ergal, Yves-Michel : 660
Ericson, Lief : 255, 256, 257
Ernst, Max : 454, 681, 829, 836
Espagne, Michel : 58
Esquiros, Alphonse : 17, 19, 499
Essenine, Sergueï : 324, 328, 329, 330, 331,
332, 333, 839, 847
Estess, Sybil : 683
Etex, Antoine : 33
Etkind, Efim : 171, 385, 546, 560
Eupalinos de Mégare : 663, 769
Evans, Elizabeth F. : 782

Everest, Kelvin : 339
Evtouchenko, Evgueni : 170, 171, 172, 648,
706
Ewald, François : 265

F

Falconet, Étienne-Maurice : 19, 69, 73, 150,
165, 166, 168, 209, 210, 250, 287, 288, 289,
302, 353, 388, 396, 397, 398, 399, 400, 449,
452, 459, 463, 492, 519, 540, 541, 543, 554,
555, 559, 563, 564, 571, 572, 578, 583, 584,
586, 590, 623, 624, 632, 649, 717, 718, 836,
847
Falguière, Alexandre : 664
Falguières, Patricia : 747
Farjasse, Denis-Dominique : 120
Farrand Thorp, Margaret : 32
Farrell, Thomas : 782
Faucher, Jean-Paul : 725
Fauchereau, Serge : 38, 809
Fauchois, Yann : 462
Faure, Élie : 20
Fauveau, Félicie de : 37
Fearnie, Deanna : 31, 50, 811, 812, 813, 824
Fédier, François : 261
Fein, Richard : 603
Feldman, Irving : 593, 739, 740
Fenseko, Ksenia : 557
Féraud, Jean-François (Abbé) : 232
Ferdinand de Prusse (Prince) : 670
Fergonzi, Flavio : 35
Ferrari, Ettore : 116
Fesenko, Ksenia : 73, 125, 245, 246, 266, 288,
323, 329, 366, 383, 385, 541, 542, 543, 551,
559, 561, 565, 568, 623, 624
Feuchère, Jean-Jacques : 33
Feuerbach, Anselm : 797
Feydit, Frédéric : 226
Fialkiewicz-Saignes, Anna : 395
Fields, James Thomas : 123
Fillon, Jacques : 456
Finch, Robert : 839, 862
Finck, Michèle : 32, 57, 333, 338, 379, 489,
545, 623, 655, 660, 709, 715, 716, 717, 721,
745, 746, 754, 757, 765, 766, 767, 824, 827
Finlay, Alec : 40
Finneran, Richard : 602
Fiorato, Adelin Charles : 620
Flaubert, Gustave : 207, 428, 435
Flusser, Vilém : 56
Fo, Alessandro : 302
Foggini, Giovanni Battista : 274
Fondane, Benjamin : 704, 768, 861, 862
Fontana, Marc : 302
Fontemoing, Joseph : 271, 298

Fonyi, Antonia : 25, 519
 Forestier, Georges : 157
 Förköli, Gabor : 605, 725
 Forster, Edward Morgan : 523, 530, 843, 860
 Forty, Adrian : 349, 366
 Foucault, Michel : 263, 265
 Fourcade, Dominique : 763, 813
 Fournier Kiss, Corinne : 350, 548, 554, 576,
 578, 644, 646, 813, 814
 Fowles, John : 796
 Frampton, George : 467
 Francesca, Piero della : 147
 Franck, Anne : 169, 170
 Franck, Didier : 261
 Franco, Bernard : 395, 396
 François I^{er} (Roi de France) : 120
 François, Alexis : 94
 Francqueville, Pierre : 230
 Frank, Nino : 196
 Franklin, Simon : 706
 Fréchette, Louis : 411
 Fréchuret, Maurice : 728, 729, 747, 751, 759,
 848
 Frédéric-Guillaume III (Empereur de Prusse) :
 205, 218
 Freedberg, David : 90, 91, 504
 Freeman, Henry : 45, 49
 Frémiet, Emmanuel : 100, 101, 147, 161, 267,
 298, 299, 300, 307, 313, 314, 446, 464, 850
 French, Daniel : 599, 606
 Freud, Sigmund : 22, 25, 38, 224, 422, 423,
 468, 517, 850, 858
 Freund, Julien : 357
 Friar, Kimon : 409
 Frioux, Claude : 281, 323, 458, 627
 Frost, Carol : 684
 Fry, Northrop : 24
 Fuller, Loïe : 533
 Füssli, Henry : 345, 387

G

Gabler, Hans Walter : 405
 Gaboriau, Émile : 520
 Gaborit, Jean-René : 87
 Gaby, Alexandre : 229
 Gadoin, Isabelle : 153, 861
 Gagarine, Youri : 236
 Gagnebin, Murielle : 16, 28
 Gaillard, Aurélia : 17, 18, 24, 25, 26, 27, 28,
 476
 Gale, Matthew : 224
 Gallet, Louis : 120
 Gambetta, Léon : 298, 363, 445, 850, 853
 Gamboni, Dario : 342, 387, 408, 444, 455, 464
 Gandillac, Maurice de : 203, 263, 644

Garibaldi, Giuseppe : 140, 278, 279, 280
 Garnier, Bénédicte : 38
 Garric, Henri : 79, 82
 Garrigue, François : 617
 Gasilia-Laster, Danièle : 227
 Gaspari, Claude : 747
 Gasquet, Joachim : 798
 Gass, Philippe : 101, 203
 Gauchet, Marcel : 350
 Gaudier-Brzeska, Henri : 29, 33
 Gauteur, Claude : 515
 Gautier, Brigitte : 172, 174
 Gautier, Théophile : 25, 29, 33, 43, 44, 45, 46,
 47, 48, 49, 59, 61, 75, 194, 201, 232, 348,
 387, 388, 426, 619, 687, 770, 849, 850
 Gayraud, Joël : 100, 263
 Geel, Jean Louis van : 688
 Geffroy, Gustave : 31
 Geisler-Szmulewicz, Anne : 25, 507, 537
 Gelly, Claude : 97
 Gelman, Juan : 174
 Gély, Véronique : 24, 682
 Genet, Jean : 261, 351, 746, 747, 758, 759
 Genette, Gérard : 79, 80, 549, 800, 801
 George, Stefan : 560
 Georgel, Chantal : 35
 Gérard, Pierrat, : 242, 259
 Gerz, Jochen : 169
 Gherardi, Victor : 280
 Giacometti, Alberto : 16, 21, 29, 30, 31, 32,
 36, 38, 59, 62, 165, 203, 206, 215, 261, 297,
 338, 378, 379, 677, 720, 727, 728, 729, 730,
 734, 742, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750,
 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759,
 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 769,
 772, 778, 790, 797, 824, 827
 Giambologna : 116, 460
 Giannakopoulou, Liana : 27, 28, 41
 Gibbon, Edward : 257
 Gibbons, Grinling : 369
 Gide, André : 33, 60
 Gilbert, Stuart : 782
 Gill, André : 100, 101, 122, 327
 Gillespie, Diane F. : 782
 Gillis, John : 131, 639
 Gillybœuf, Thierry : 278, 374, 393, 413, 416
 Ginoux, Christine : 388
 Giotto, di Bondone : 527
 Gîrleanu, Ana-Maria : 32
 Girod, Alix : 90
 Girodet, Anne-Louis : 139
 Giroux, Robert : 634
 Giumelli, Evelyne : 41
 Gleichen, Albert Edward : 782
 Gleyre, Charles : 25

Godard, Jean-Luc : 78
Godi, Patricia : 730
Goethe, Johann Wolfgang : 89, 120, 210, 222,
263, 591, 663
Goffi, Jean-Yves : 25
Gogol, Nicolas : 253, 463, 548, 550, 554, 562,
563, 571, 647
Gohel, Louis-Michel : 69, 70
Gohin, Yves : 191
Goldwater, Robert : 39
Goloubeff, Victor : 56
Goloubinova-Cennet, Katia : 510
Goncourt, Edmond de : 17, 31, 439
Gorki, Maxime, (Aleksēi Maksimovitch,
Pechkov) : 569

Goujon, Jean : 829
Gould, Charles : 359
Gould, don Carlos : 359
Gould, Stephen Jay : 375, 376
Goumiliou, Nicolas : 554, 590
Gounod, Charles : 438
Gourd, Marianne : 451, 452
Gourevitch, Danielle : 25
Gourio, Anne : 47
Gracq, Julien : 23
Gradenido, Pietro : 513
Graf, Marion : 562
Grand, Frédéric le : 71
Grandmont, Dominique : 617
Granet, Marcel : 60
Granoff, Katia : 170, 322, 708
Grant, Ulysses (Général) : 255, 256, 257, 277,
280, 612, 613, 614, 685, 686, 770
Grappe, Georges : 52
Graves, Paul : 382
Graziani, Françoise : 24
Green, Perry : 39
Greenaway, Peter : 28
Greene, Virginie : 57, 255
Grégoire, Henri (Abbé) : 68
Griffiths, Simone Bernard : 682
Grimaldi, Giovanni Francesco : 345, 387
Grimaldi, Nicolas : 357
Grimaud, Emmanuel : 22
Groeger, Wolfgang : 546
Grojnowski, Daniel : 503, 504
Gross, Kenneth : 24, 26, 27, 28, 206, 340, 620
Grossman, Jon : 422
Grossman, Vassili : 118, 171, 204, 214, 217,
225, 226, 227, 234, 235, 236, 237, 240, 241,
386
Grosz, George : 743
Grünwald, Matthias : 743, 759
Gsell, Paul : 31, 57, 285, 804

Guédron, Martial : 752
Guérin, Maurice de : 742
Guerne, Armel : 827
Guiard, Émile : 438
Guidée, Raphaëlle : 82, 83
Guillain, Aurélie : 151, 775
Guillard, Marius François : 707
Guillaume I^{er} (Empereur d'Allemagne) : 272,
282, 688
Guillaume, Jean : 826
Guillou, Claire le : 514
Gutenberg, Johannes : 67, 99, 291, 419
Guttuso, Renato : 779
Guyaux, André : 68, 293, 311, 437

H

Habsbourg (Famille) : 250
Haendel, Georg Friedrich : 71
Haffenden, John : 373
Halas, František : 60, 302, 304, 305, 306, 328
Halbwachs, Maurice : 128, 130, 132, 642
Hall, James : 40
Hamilton, Saskia : 533, 687
Hammer, Langdon : 439
Hamnett, Nina : 782
Hamon, Philippe : 64, 180, 369, 435
Hamrick, Lois Cassandra : 29, 49, 59, 368
Hanotte, Xavier : 628
Hantaï, Simon : 379
Happold, Buro : 68, 174
Harding, Adrian : 820
Hardouin-Mansart, Jules : 229
Hardy, John : 513
Hardy, Thomas : 18, 25
Hare, David : 337, 794
Harfaux, Arthur : 446, 462, 464
Hargrave, William (Général) : 366
Hargrove, June : 35, 70, 92, 167, 293, 294,
295, 296, 329, 497, 498
Harpocrate : 94
Hartmann, Pierre : 112
Harutuynian, Hara : 227
Hausmann, Raoul : 21
Havelock, Henry : 784, 785, 786
Hawthorne, Nathaniel : 18, 25, 31, 34, 50, 61,
87, 88, 91, 92, 95, 161, 257, 283, 286, 287,
289, 313, 328, 401, 514, 597, 600, 666, 667,
797, 799, 800, 801, 803, 804, 805, 808, 809,
810, 811, 812, 813, 814, 816, 818, 819, 820,
821, 822, 823, 824, 825, 826, 847
Heaney, Seamus : 27, 739
Heartfield, John : 830
Heffernan, James : 340, 341, 343, 344
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 53, 100,
338, 825

- Heidegger, Martin : 95, 261, 291, 617, 619, 650
- Heine, Heinrich : 25, 510
- Héliou, Jean : 747
- Hellens, Franz : 545, 677
- Henri IV (Roi de France) : 68, 120, 139, 149, 189, 192, 197, 211, 230, 276, 285, 289, 320, 443, 445, 446, 454, 511
- Henry, Hélène : 187
- Henry, Maurice : 446, 461, 462, 463, 464, 465
- Hepworth, Barbara : 38, 40, 54, 55, 56, 87, 94, 676, 677, 678, 710, 856, 860
- Herbert, Edward : 172
- Herbert, Zbigniew : 78, 172, 174, 378, 390, 615, 616, 618, 622, 653, 655, 657, 798, 840
- Herder, Johann Gottfried : 58
- Heredia, José Maria de : 174, 346, 348, 349, 350, 351, 354
- Heringman, Bernard : 484
- Hérodote : 251
- Hersey, George : 25
- Hershberger, Ruth : 636
- Hervier, Julien : 545
- Hettche, Walter : 405
- Hikmet, Nâzım : 234, 235, 239, 240, 241, 242, 328, 386, 580, 845, 846
- Hill, Donald : 295
- Hippius, Zinaïde : 492, 541, 543, 551, 554, 555, 557, 558, 560, 568, 581, 629, 631
- Hitchcock, Alfred : 26
- Hitler, Adolf : 73, 302, 515
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus : 25, 131
- Hoffmeister, Adolf : 238, 239, 240, 242, 830
- Hofmannsthal, Hugo von : 29, 31, 54, 378, 809, 825
- Hohl, Reinhold : 36
- Holan, Vladimir : 3, 618, 621, 622, 652, 837, 838
- Hölderlin, Friedrich : 355, 617
- Hollander, John : 153
- Hollens, Franz : 32, 113
- Honoré Champion : 17, 25, 26, 31, 43, 195, 393, 395, 519, 655, 752
- Hooker, Joseph (Général) : 106, 594, 595, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 614, 616, 699
- Hopkins, Gerard Manley : 683
- Horace : 46, 61, 177, 245, 246, 306, 342, 344, 389, 553
- Hosmer, Harriet : 257
- Houdart de la Motte, Antoine : 24
- Howard, Richard : 372, 373, 441, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539
- Hugo, Victor : 17, 31, 33, 61, 66, 68, 74, 80, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 100, 103, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 124, 125, 129, 130, 134, 135, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 149, 159, 160, 161, 162, 163, 167, 169, 179, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 228, 232, 233, 234, 236, 254, 258, 268, 269, 274, 275, 276, 282, 283, 284, 285, 289, 294, 296, 297, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 361, 366, 376, 394, 397, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 411, 414, 421, 430, 443, 444, 454, 480, 503, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 678, 679, 685, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 702, 704, 719, 734, 806, 839, 840, 858, 859, 860
- Hulks, David : 39
- Hulten, Pontus : 445, 862
- Humann, Yves : 617
- Humboldt, Alexandre von : 370, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 443, 624
- Hun Schmidt, Elizabeth : 659
- Hutchinson, Ben : 29
- Huysmans, Joris-Karl : 31, 33, 752
- Hytier, Jean : 663
- I**
- Ibarra, Nestor : 265
- Impétraz, Gustave : 352, 357, 426, 427, 428, 436, 442, 845, 852
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique : 139
- Isambert, François : 92
- Italia, Paola : 196
- Itty, Michel : 31
- Ivanov, Eugène : 287
- Ivanov, Georgii : 125, 127, 366, 383
- Ivanov, Viatcheslav : 323, 554, 557, 558, 560, 561, 566, 570, 631
- Ivanovitch, Alexandre : 573, 575, 584, 587
- Ivernel, Philippe : 178
- Ives, Charles : 104
- J**
- Jabès, Edmond : 174
- Jaccottet, Philippe : 30, 77, 220, 221, 222, 348, 351, 709, 715, 716, 721, 793
- Jackson, Andrew (Général) : 255, 256, 257, 453, 481, 770
- Jacob, Max : 500
- Jacottet, Philippe : 378
- Jacques I^{er} (Roi d'Angleterre) : 139
- Jacques II (Roi d'Angleterre) : 369
- Jahan, Pierre : 390, 619, 844
- Jaisson, Marie : 128

Jakobson, Roman : 28, 63, 405, 550, 648, 717, 841
 James, Henry : 18, 88, 103, 151, 496, 514, 528, 530, 634, 774, 775, 776, 781, 808, 823, 847
 James, William : 634, 637, 638, 699, 704
 Jankélévitch, Samuel : 100
 Jankélévitch, Serge : 468
 Janson, Horst Woldemar : 22, 71
 Jarrell, Randall : 369, 370, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 637
 Jarry, Alfred : 30
 Jaucourt, Louis de (Chevalier) : 102
 Jaurès, Jean : 465
 Jeammet, Violaine : 188
 Jean XXIII (Pape) : 68, 382, 620
 Jean-Paul II (Pape) : 68
 Jeanne d'Arc : 33, 100, 101, 112, 119, 147, 161, 163, 267, 298, 300, 313, 314, 405, 446, 464, 499, 850, 862
 Jelenski, Constantin : 350
 Jenn, Ronald : 25
 Jensen, Wilhelm : 25, 517
 Jeune, Simon : 510
 Johnson, James Weldon : 104
 Johnson, Lionel : 217, 218, 327
 Jollet, Étienne : 206, 398
 Jones, Adrian : 341
 Jones, Andrew : 219
 Jong, Erica : 593
 Jouve, Pierre Jean : 491, 514
 Joyce, James : 78, 405, 406, 463, 782
 Judrin, Claudie : 202
 Jules III (Pape) : 283, 286, 287, 289, 313, 808, 809, 810, 814, 815, 816, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 839
 Juliard, René : 760
 Jullien, Jean-Auguste (dit « Desboulmiers ») : 24
 Jünger, Ernst : 629

K

Kaempfer, Jean : 629
 Kafka, Franz : 28, 80, 173, 440, 801
 Kalinowski, Isabelle : 58
 Kálnoky, Lászlo : 857
 Kann, Roger : 88
 Kany-Turpin, José : 136
 Kaplan, Justin : 255
 Kapoor, Anish : 201
 Kappus, Franz Xaver : 772, 826
 Karavan, Dani : 734
 Kassai, Georges : 725
 Kasson, Joy : 32
 Keats, John : 339, 340, 738, 756
 Keegan, Paul : 195

Keller, Balthazar : 274
 Kellermann, François Étienne Christophe (Maréchal) : 67, 363
 Kelly, Franklin : 375
 Kelly, Julia : 32
 Kent, William : 29, 71
 Kérel, François : 173, 235, 523, 836
 Kerouac, Jack : 597
 Kertész, Imre : 358, 360, 362, 380
 Khabarov, Ierofeï Pavlovitch : 251
 Khardjiev, Nicolas : 623
 Khlebnikov, Velimir : 32, 47, 176, 182, 183, 184, 185, 228, 251, 252, 253, 290, 291, 292, 294, 295, 297, 328, 511, 554, 568, 618, 622, 623, 624, 625, 626, 629, 630, 631
 Khmel'nitski, Bogdan : 450, 451, 452, 453
 Khrouchtchev, Nikita : 226, 234, 238
 Kibalnikov, Alexandre : 647, 651
 Kierkegaard, Søren : 814
 Kimmelman, Michael : 668
 King, Suzanne : 58
 Kirili, Alain : 54, 56, 58, 142, 144, 145, 148, 149, 201, 730
 Kléber, Jean-Baptiste : 139, 203, 204, 296, 506
 Klein, Theodore : 67
 Kleist, Heinrich von : 28, 510
 Klenze, Leo von : 116
 Klibansky, Raymond : 354
 Kline, George : 552
 Klossowski, Pierre : 793
 Knops, Alfred : 50, 446, 470, 662, 760
 Knudson, Rozanne : 755
 Kohn, Albert : 809
 Kolář, Jiří : 47, 48, 187, 238, 830, 846
 Kolatkar, Arun : 169, 187, 197, 198, 225
 Köllwitz, Käthe : 705
 Korytowska, Maria : 396
 Kossopolapov, Valéri : 171
 Kosztolányi, Dezső : 605, 706, 724, 725, 726, 727, 728, 743, 764, 847
 Kotchar, Ervand : 226
 Kovriguina, Assia : 169, 170, 171
 Kozlovsky, Mikhail : 71
 Krauss, Rosalind : 30, 38, 40, 64, 73, 206, 265, 464
 Kristeva, Julia : 33, 56, 358, 362, 730
 Küchelbecker, Wilhelm : 566
 Küchler, Suzanne : 349, 366
 Kundera, Milan : 172, 173
 Kushner, Alexandre : 219, 382
 Kwon, Yong-Joon : 31, 790

L

La Boétie, Étienne de : 463
 La Fontaine, Jean de : 272

La Margerie, Laure de : 35
 La Tour d'Auvergne, Henri de (Vicomte de Turenne) : 129
 Labarthe, Patrick : 94
 Labarthe-Postel, Judith : 34
 Labbé, Évelyne : 514, 528
 Laclavetine, Jean-Marie : 502
 Lacoste, Jean : 182, 377, 644
 Laffon, Juliette : 275
 Lafhail-Molino, Raphaël : 778
 Lafond, Natacha : 32
 Lafont, Charles : 18
 Laforgue, Pierre : 188, 190, 191
 Lamarre, André : 32
 Lamartine, Alphonse de : 68, 120, 443, 707
 Lambardi, Marilyn May : 681, 692
 Lamont, Jessie : 825
 Landowski, Paul : 308, 505
 Lanfranchi, Jacques : 498
 Lang, Peter : 24, 27, 39, 497
 Lanne, Jean-Claude : 183, 511
 Lantier, Claude : 17, 239
 Larbaud, Valery : 782
 Larousse, Pierre : 292, 497
 Lartigue, Jean : 13
 Laster, Arnaud : 227, 402
 Latimer, Ronald : 446, 472, 661, 662
 Latour, Bruno : 455
 Laurent, Monique : 202
 Lavocat, Françoise : 60
 Lazarus, Emma : 438, 442
 Le Bon, Laurent : 794
 Le Dantec, Yves-Gérard : 19, 44, 484
 Le Feuvre, Lisa : 35, 40, 219
 Le Luel, Nathalie : 794
 Le Maire, Bruno : 31
 Le Normand-Romain, Antoinette : 35, 36, 37, 38, 70, 182, 206, 275
 Leblond, Joëlle : 175
 Leclair, Jean : 418
 Lecomte, Marcel : 833, 835, 836
 Lednicki, Waclaw : 566
 Lee, Robert (Général) : 255, 256, 257, 606
 Lefebvre, Jean-Pierre : 827
 Léger, Fernand : 615
 Legeret, Katia : 56
 Leiris, Michel : 59, 209, 357, 379, 517, 754
 Leiss, Ferruccio : 518
 Lemny, Doïna : 35
 Lemoyne, François : 139
 Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov : 173, 174, 233, 234, 237, 238, 244, 323, 390, 646
 Lenoir, Alexandre : 361
 Léon, Michel : 510
 Léon, Pierre : 540
 Léonard de Vinci : 18, 45, 150, 257, 541
 Leplatre, Olivier : 153
 Lessing, Gotthold Ephraïm : 167, 720
 Letellier, Claude : 830
 Levenson, Claude : 396, 563, 564
 Lévêque-Claudet, Camille : 729, 742
 Levinas, Emmanuel : 327, 675, 724
 Lévy, Michel : 75, 120, 272, 426
 Liandrat-Guigues, Suzanne : 28
 Liberati, André : 706
 Lichtenstein, Jacqueline : 16, 17, 18, 19, 20, 26, 46, 58, 501, 752
 Ligny, Claude : 450
 Limat-Letellier, Nathalie : 830
 Limbour, Georges : 562
 Lincoln, Abraham : 176, 255, 256, 257, 258, 278, 280, 281, 599, 633, 654, 655, 699
 Lipchitz, Jacques : 803
 Lippi, Filippino : 400
 Lischke, André : 171
 Llamas, Armando : 470
 Llavaor, Yvonne : 167
 Lo Gatto, Ettore : 388, 547, 548, 550, 558, 628
 Loisy, Jean de : 52, 856
 Lomonossov, Mikhaïl : 98, 177, 245
 Longenbach, James : 449, 470, 661
 Longfellow, Henry : 104, 599
 Loran, Gaspar : 145
 Loraux, Nicole : 81
 Lorrain, Jean : 411
 Lortholary, Bernard : 53, 196, 793
 Louette, Jean-François : 394
 Louis XIII (Roi de France) : 93, 120, 189, 197, 211, 320
 Louis XIV (Roi de France) : 70, 100, 117, 120, 150, 189, 193, 194, 197, 211, 229, 230, 272, 320, 446, 462, 727, 817, 841
 Louis XV (Roi de France) : 159, 161, 162, 163, 189, 232, 368, 480
 Louis XVI (Roi de France) : 188, 189, 273, 274, 365, 368
 Louÿs, Pierre : 372, 373
 Lövgren, Håken : 566
 Lowell, Francis Cabott : 597
 Lowell, James Russell : 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 138, 148, 151, 162, 308, 327, 597, 637, 640, 702, 847
 Lowell, Robert : 26, 27, 61, 70, 74, 103, 104, 251, 407, 438, 444, 471, 472, 492, 526, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 616, 618, 622, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645,

653, 678, 687, 699, 706, 714, 715, 716, 717,
718, 719, 720, 721, 836, 839, 840, 842, 847
Loy, Mina : 49, 50, 652, 794
Lucas, Edward Verrall : 782
Lucrèce : 136
Luther, Martin : 67
Lutyens, Edwin : 786
Lutz, Christine : 175
Lyotard, Jean-François : 81, 562, 563, 629,
630, 631, 840

M

Maaz, Bernhard : 35
Maber, Peter : 373
MacCausland, William : 663
Macé, Jean : 295, 296
Machaut, Guillaume de : 580
Machnik-Korusiewicz, Maria : 380, 381, 383,
384
Maeght, André : 754
Maffesoli, Michel : 394
Magnien, Aline : 43, 752, 858
Magnien, Michel : 43
Magritte, René : 538
Maguire, Robert : 584, 585
Maïakovski, Vladimir : 61, 66, 74, 187, 280,
281, 323, 324, 329, 443, 456, 458, 459, 460,
461, 462, 463, 541, 554, 568, 583, 617, 618,
622, 623, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632,
646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 660,
669, 839, 843, 847
Maillard, Léon : 31
Maillol, Antoine : 37, 515, 749, 809
Maine de Biran, Pierre : 795
Malamoud, Charles : 468
Maldiney, Henri : 803
Malebranche, Nicolas : 295
Mallarmé, Stéphane : 109, 140, 141, 484
Mallion, Jean : 167, 188
Malmstad, John : 584
Maloney, Ian S. : 27
Malraux, André : 30, 74, 77, 78, 80, 81
Malroux, Claire : 470, 680, 683
Malthus, Thomas : 468
Mamstald, John : 585
Man Ray (Radinsky, Emmanuel) : 464
Mandelstam, Nadeïja : 593
Mandelstam, Ossip : 47, 75, 175, 234, 235,
259, 396, 554, 562, 563, 564, 588, 593, 840
Mandiargues, André Pieyre de : 512
Manet, Édouard : 139
Mangin, Charles (Général) : 296
Mann, Thomas : 560
Mannoni, Olivier : 224, 796
Manresa, Céline : 50

Manuel, Eugène : 272
Mao Zedong : 241, 699
Marc-Aurèle : 87, 88, 92, 102, 129, 150, 151,
153, 161, 199, 200, 209, 210, 236, 271, 286,
328, 398, 399, 400, 448, 458, 459, 666, 667,
725, 726, 727, 728, 743, 775, 799, 800, 801,
804, 805, 806, 807, 808, 816, 817, 818, 823,
829, 847, 848
Marchal, Bertrand : 141
Mariani, Paul : 699
Marichal, René : 385
Marie, Jean-Jacques : 243
Marin, Louis : 33, 88, 89, 90, 91, 93, 96, 152,
155, 166, 180, 181, 199, 378
Marini, Marino : 725, 726, 727, 728, 729, 742,
744, 757, 814
Marker, Chris : 15, 28, 337, 858
Markish, Shimon : 235
Markowicz, André : 187, 213, 219, 385, 650
Marochetti, Carlo : 270
Marsy, Balthazar : 193
Martin, François-René : 35
Martin, Jean-Pierre : 394
Martindale, Andrew : 366, 367
Martinet, Chantal : 291
Martinez, Louis : 177, 388, 398, 546, 632
Marty, Éric : 15
Marx, Jacques : 429
Marx, Roger : 31
Marx, William : 23
Mason, Rainer Michael : 30
Massin, Marianne : 802, 860, 861
Massioutine, Vassili : 546, 547
Masson, André : 489, 517
Massoulle, André : 295
Masters, Lee : 653
Masłowski, Michel : 397, 398
Mathieu, Jean-Claude : 761
Matisse, Henri : 36, 38
Matisse, Pierre : 754, 756
Matthews, Geoffrey : 339
Mattielli, Lorenzo : 131
Mauclair, Camille : 31
Maulpoix, Jean-Michel : 732, 774, 813
Maupassant, Guy de : 116
Mauss, Marcel : 69
Mayer, Jean : 553
McCarthy, Mary : 524, 525, 527, 528, 529,
530, 531
McEvelley, Thomas : 39
McGunniss, Patrick : 735
Meares, Bernard : 75
Médicis, Catherine de : 17, 20, 24
Médicis, Cosme de : 120, 620
Médicis, Ferdinand de : 116, 230

Médicis, Marie de : 230
 Médicis, Pierre de : 525
 Meffre, Liliane : 794
 Meissonier, Ernest : 298
 Melville, Herman : 609, 797
 Memling, Hans : 743
 Mendeleïev, Dmitri : 251
 Mérat, Albert : 103
 Mercadier, Pierre : 778, 779, 780, 781, 808, 823
 Mercié, Antonin : 299
 Mercier, Louis-Sébastien : 211, 230, 345, 348, 352, 367
 Merejkovski, Dimitri Sergueïevitch : 548, 550, 551
 Mérillon, Georges : 723
 Mérimée, Prosper : 24, 25, 507, 514, 515, 519
 Merkurov, Sergueï Dmitrievich : 118, 204, 214, 234, 235, 237, 240
 Merle, Robert : 110
 Merleau-Ponty, Maurice : 51, 77, 80, 535, 549, 825
 Merrick, Jeffrey : 93
 Merrill, James : 27, 49, 50, 61, 113, 529, 535, 536, 738, 739
 Merton, Thomas : 560
 Messace, Ivan : 676
 Messine, Antonello de : 743
 Metken, Günter : 375
 Meunier, Mario : 807
 Meurice, Paul : 120
 Meyers, Jeffrey : 715
 Michalski, Sergiusz : 71, 168, 169, 177, 237, 238, 298, 367, 387, 411, 412, 497, 711
 Michaut-Paternò, Jacques : 131
 Michaux, Henri : 53, 54, 327, 354, 355, 356, 357, 743, 766, 825
 Michel, Pierre : 427
 Michel-Ange : 21, 28, 31, 37, 49, 50, 191, 209, 210, 230, 515, 526, 527, 528, 529, 535, 539, 619, 620, 722, 802, 806, 807, 857
 Michelet, Jules : 394
 Mickiewicz, Adam : 253, 388, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 406, 407, 410, 411, 414, 416, 421, 425, 443, 444, 448, 459, 544, 566, 719, 720, 839, 841
 Middleton Wagner, Anne : 40, 104, 105, 110, 310, 685, 765
 Mikoyan, Anastase : 226
 Mikus, Sándor : 386
 Miller, David Critcherson : 812
 Millet, Jean-François : 455
 Mills, Clark : 256, 257, 595, 770
 Milosz, Czeslaw : 449, 717, 720
 Milton, John : 33, 43, 191, 233, 449, 470
 Mirabeau, Honoré-Gabriel Riqueti de : 293
 Mirbeau, Octave : 31, 427, 437
 Mirsky, Dmitri Petrovich (Prince) : 562
 Mitchell, William John Thomas : 344
 Mithouard, André : 791
 Mitterand, Henri : 19
 Mitting, Hans-Ernst : 711
 Miłosz, Czesław : 350, 375, 378, 833, 834
 Moal, Paul le : 359
 Mola, Paola : 41, 63, 861
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) : 68, 272, 495, 510, 513, 514
 Moll, Elsie : 484
 Mondzain, Marie-José : 387, 395, 455
 Monet, Claude : 36
 Monfort, Bruno : 25
 Monfort, Gérard : 90
 Mongault, Henri : 463, 519
 Monod, Sylvère : 359
 Monod-Fontaine, Isabelle : 15, 861
 Montaigne, Michel de : 15, 618
 Montalbetti, Valérie : 30, 857
 Montandon, Alain : 505, 740
 Moody, William Vaughn : 104, 109, 110, 111, 112, 124, 142, 143, 283, 284, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 328, 349, 635, 702, 847
 Moore, Christopher : 405
 Moore, Henry : 21, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 54, 56, 58, 64, 65, 66, 116, 176, 216, 218, 219, 675, 676, 677, 678, 710, 728, 738, 774
 Moore, Marianne : 692
 Moore, Thomas : 405, 463
 Mopinot de La Chapotte, Antoine-Rigobert (dit « Chevalier de Mopinot ») : 293
 Morand, Paul : 426, 433, 438, 439, 440
 Morandi, Giorgio : 797
 Morel, Auguste : 782
 Moretti, Franco : 60
 Morice, Charles : 30, 253
 Morice, Léopold : 253
 Morin, Masahiro : 22
 Morris, Robert : 203, 215, 219, 267
 Morse, Samuel French : 470
 Mortier, Roland : 352
 Mosechvili, Georgii : 125
 Moses, Immanuel Finley : 167, 204
 Moses, William : 370
 Moss, Howard : 738
 Mossy, Jean : 232
 Mouchard, Claude : 73, 151
 Mouchard, Jean : 56
 Mougel, René : 704
 Mouquin, Sophie : 19, 20, 32, 33, 752, 753
 Moura, Jean-Marc : 555

Mourier, Gilles : 43, 469, 470, 471, 473, 477, 478, 661, 663
Mozart, Wolfgang
Amadeus : 509, 510, 514
Muller, Sibylle : 646
Mulligan, Charles : 655
Mulvey, Laura : 390, 566
Munro, Jane : 25
Musil, Robert : 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 348, 349, 351, 383, 497, 499, 840
Musset, Alfred de : 411, 446, 463, 495, 505, 510, 762, 781, 841
Mussolini, Benito : 241, 521, 661
Muziano, Girolamo : 181
Myers, Alan : 199
Myrsiades, Kostas : 409
Myslbek, Joseph Václav : 302

N

Nadeau, Maurice : 182
Nalewski, Horst : 13
Namer, Gérard : 128
Nancy, Jean-Luc : 89, 168, 284, 472, 617, 652, 675, 691, 825
Napoléon I^{er} : 71, 116, 117, 142, 146, 147, 159, 236, 275, 276, 282, 340, 341, 395, 452, 457, 458, 499, 562, 688, 692, 693, 694, 696, 841
Napoléon III : 316, 401, 402, 406, 421
Narychkina : 294
Nash, Suzanne : 29, 49, 59, 368
Née, Patrick : 742, 761, 763
Nelson, Horacio (Amiral) : 71, 423, 459, 782, 784, 785, 786, 850
Nemours (Famille) : 192
Népomuck, Jean : 130, 131
Nerlich, Michael : 505
Néron (Empereur) : 403
Neruda, Pablo : 61, 66, 69, 74, 269, 412, 418, 419, 420, 421, 425, 617, 618, 622, 626, 632, 646, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 660, 686, 690, 768, 769, 808, 847, 848, 849
Nesme, Axel : 682
Neuvecelle, Jean : 561
Newmann, Barnett : 744
Ney, Michel (Maréchal) : 297, 495, 792
Neyrat, Cyril : 28
Nezval, Vítězslav : 130, 503, 523, 735, 834, 835, 836, 837, 838, 840
Nicolas I^{er} (Tsar) : 396, 549, 551, 556, 566, 567, 583, 624
Nicolas II (Tsar) : 556, 623, 624
Nietzsche, Friedrich : 545, 749, 751, 805, 844
Nijinski, Vaslav : 519
Nikitine, Anafasi : 251
Niklaus, Robert : 16

Nin, Anaïs : 71, 72
Nivat, Georges : 171, 199, 353, 569, 570, 571, 587, 588, 589
Nivet, Jean-François : 427
Noël, Bernard : 15, 144, 470, 834
Noguchi, Isamu : 55
Noiray, Jacques : 25
Nora, Pierre : 92, 132, 133, 136, 293, 308, 367
North, Michael : 23, 26, 27, 28, 67, 69, 181, 269, 295, 372, 434, 447, 473, 477, 602, 608, 692, 702
Norwid, Cyprian : 620
Nunzio, Nanzia : 475
Nuytten, Bruno : 21
Ny, Marie-Hélène le : 56

O

Ogarev, Nicolaï : 554
Oldenburg, Claes : 67
Oliver, Núria : 796
Ominus, Jean : 213
Onéguine, Eugène : 323, 330, 519, 544, 545
Onfray, Michel : 103
Opékouchine, Alexandre : 212, 647
Orléans, François d' (Prince de Joinville) : 271
Orléans, Marie de : 33
Oster, Daniel : 109
Otto, Rudolf : 855
Ovide : 116, 129, 354, 512, 516, 714, 752, 805
Ouaknin, Marc-Alain : 268
O' Donnell, George Marion : 370
O'Connell, Daniel : 782
O'Connell, David : 459

P

Pagé, Suzanne : 233
Palach, Jan : 303
Palmer, Mary Lisa : 59
Pane, Antonio : 302
Panofsky, Erwin : 354
Parinaud, André : 764
Paris, Auguste : 295
Parisot, Henri : 512, 681
Parnell, Charles : 459
Paruit, Alain : 72
Pascal, Pierre : 585
Pasquier, Alain : 87
Pasquier, Marie Claire : 784
Pasternak, Boris : 74, 178, 323, 547, 554, 557, 591, 593, 648, 715, 716
Pater, Walter : 295
Patmos, Jean de : 581, 587, 588
Paul I^{er} : 570
Paul III (Pape) : 209
Paulian, Claire : 79, 82

Pauw, Michel de : 827
 Payot, Daniel : 77, 81, 95, 96, 224, 261, 268, 291, 337, 364, 377, 468, 525, 618, 644, 645, 732, 800
 Paz, Octavio : 216, 794, 795
 Péguy, Charles : 33
 Péju, Pierre : 628, 629, 669
 Pellan, Françoise : 788
 Pénilson, Pierre : 58
 Penrose, Roland : 710
 Péret, Benjamin : 461, 462, 464
 Peretti, Anne de : 288
 Pérez, Alberto Sánchez : 646
 Perie, Donald : 381, 383
 Perloff, Marjorie : 609, 610, 634
 Perronet, Jean-Rodolphe : 293
 Pessard, Gustave : 497
 Pétchérine, Vladimir : 558
 Peters, Eleonore : 473
 Petit, Gabrielle : 144, 145, 178, 301, 308
 Petit, Jacques : 19, 179
 Petitdemange, Guy : 618
 Petlioura, Simon : 451, 452, 453, 455
 Petőfi, Sándor : 605
 Pétris, Michel : 625
 Pfeiffer, Ernst : 77
 Pfister, Gérard : 262
 Phidias : 257
 Pic, Muriel : 82, 83
 Picabia, Francis : 25
 Picasso, Pablo : 30, 31, 64, 729, 730, 790, 791, 797, 848, 852, 853, 860
 Pichois, Claude : 75, 515, 826
 Picozza, Paola : 224
 Piégay-Gros, Nathalie : 777, 779
 Pierre I^{er} de Russie, dit Pierre le Grand (tsar) : 69, 73, 98, 140, 165, 166, 168, 209, 220, 242, 250, 251, 264, 287, 288, 289, 294, 302, 322, 354, 388, 389, 396, 397, 398, 399, 406, 448, 450, 452, 453, 459, 463, 492, 519, 540, 542, 543, 544, 545, 547, 548, 549, 550, 554, 555, 560, 562, 563, 564, 568, 569, 570, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 580, 583, 584, 585, 586, 588, 589, 591, 592, 611, 615, 619, 623, 624, 626, 630, 631, 632, 707, 718, 719, 805, 836, 840, 847, 864
 Pietri, Susi : 54
 Piles, Roger de : 17
 Pilon, Germain : 100, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195
 Pinet, Hélène : 30, 35, 56
 Pinget, Anne : 35, 36, 41, 70
 Piquet, François : 339
 Piranèse, Giovanni Battista : 345, 387
 Piron, Maurice : 154
 Pirson, Jean-François : 63
 Plassard, Didier : 34
 Plath, Sylvia : 195, 381, 593, 730
 Platon : 89, 187, 576, 664, 666, 742, 802
 Pococke, Richard : 340
 Poe, Edgar Allan : 75, 109, 326, 557
 Pohlmann, Ulrich : 797
 Poirier, Jean-François : 168
 Pollock, Jackson : 47, 82
 Pompon, François : 37
 Poncet, Antoine : 30, 45, 857
 Ponge, Francis : 41, 42, 145, 164, 465, 466, 467, 468, 469, 615, 677, 681, 682, 738, 739, 749, 750, 751, 752, 754, 758, 762, 840, 847, 848
 Poniowski, Józef Antoni : 187, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 506, 626
 Ponnau, Gwenhaël : 513, 514
 Postel, Philippe : 31
 Pothier, Jacques : 682
 Potter, Beatrix : 686
 Potts, Alex : 39
 Pouchkine, Alexandre Sergueïevitch : 24, 28, 30, 60, 61, 63, 74, 113, 177, 212, 213, 214, 218, 219, 220, 240, 245, 246, 253, 284, 288, 289, 291, 322, 323, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 382, 388, 389, 396, 397, 398, 405, 450, 452, 491, 492, 510, 514, 519, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 559, 560, 561, 562, 564, 566, 567, 571, 573, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 617, 630, 631, 632, 646, 647, 649, 650, 661, 678, 686, 717, 772, 774, 805, 839, 840, 841, 847
 Pougatchov, Emelian : 213
 Pound, Ezra : 26, 29, 33, 113
 Poussin, Nicolas : 16
 Pradier, James : 36
 Praxitèle : 805, 810, 811, 822
 Préault, Auguste : 37
 Prébet, Jacques : 551
 Preiss, Nathalie : 30
 Prendergast, Christopher : 60
 Prévert, Jacques : 227, 412, 862
 Prévost, Bertrand : 799, 802
 Prexl, Laurent : 21
 Prigent, Catherine : 185
 Prokopaki, Chrysa : 409
 Prost, Antoine : 308
 Proust, Françoise : 644
 Proust, Marcel : 34, 78
 Prudhomme, René Armand François (dit « Sully Prudhomme ») : 103
 Prudon, Montserra : 796
 Prungnaud, Joëlle : 628

Puget, Pierre : 195

Q

Quignard, Pascal : 535

Quincy Adams, John : 256

Quinet, Edgar : 33

R

Rabau, Sophie : 79, 82

Rabelais, François : 191, 210

Rabourdin, Dominique : 25

Racine, Jean : 160, 272, 395, 433, 517, 551,
554, 743, 744, 790, 858

Radcliffe, Ann : 348, 811

Raffalli, Bernard : 439

Raffet de Frémiet, Auguste : 298

Rainier, Priaulx : 38

Rambelli, Fabio : 368

Ramdach, Jean-Claude : 754

Ramsès II : 340, 341, 343, 498

Rancière, Jacques : 81, 82, 765

Rank, Otto : 732

Rankin, Jeremiah Eames : 438

Rauchmüller, Matthias : 131

Ravaute, André : 470

Ravis-Françon, Suzanne : 152, 503

Raymond, Marcel : 94

Read, Herbert : 51, 55, 676, 678, 710, 727

Read, Peter : 29, 31, 32, 62, 790, 792

Real del Sarte, Maxime : 296

Réau, Louis : 584

Reavey, George : 385

Rebissa, Louis : 685

Regard, Maurice : 174, 365, 369

Rehbinder, André : 651

Reid, Robert : 514

Reille, Jean-François : 419, 646

Reinders, Eric : 368

Reisner, Ryszard : 382, 621

Rembrandt, Harmenszoon van Rijn : 351

Remizov, Alexeï : 554, 555, 557, 576, 583,
588, 591, 592

Remy, Michel : 339

Renoir, Auguste : 36

Répine, Ilya : 624

Resnais, Alain : 15, 28, 337, 858

Restif, Nicolas Edme (dit « Rétif De La
Bretonne ») : 24

Rétat, Claude : 163

Reumaux, Patrick : 730

Revere, Paul : 599, 606

Reverseau, Anne : 15

Reynaud, Ernest : 351

Rialland, Ivanne : 15, 29, 31, 63, 182, 272,
351, 493, 675, 789

Richard I^{er} (Roi d'Angleterre, dit « Richard
Cœur de Lion ») : 270

Richepin, Jean : 791

Richier, Germaine : 16, 31, 113, 145, 164, 545,
677, 678, 727, 729, 737, 738, 742, 743, 744,
754, 848

Richir, Luc : 52, 57

Ricœur, Paul : 66, 112, 130, 131, 132, 167,
582, 654, 656, 659

Riefenstahl, David : 271

Riefenstahl, Leni : 743, 840

Riegl, Aloïs : 33, 65, 66, 367

Rilke, Clara : 13, 76, 798

Rilke, Rainer Maria : 13, 19, 28, 29, 31, 33,
52, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 74, 75, 76, 77, 78,
79, 145, 179, 196, 201, 202, 203, 209, 215,
216, 218, 261, 262, 263, 264, 285, 286, 333,
378, 417, 533, 535, 536, 594, 655, 660, 678,
685, 698, 723, 738, 761, 762, 771, 772, 773,
793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801,
805, 809, 820, 822, 824, 825, 826, 827, 853,
857, 858

Rimbaud, Arthur : 30, 594

Rinuy, Paul-Louis : 30, 38, 40, 41, 263, 676,
857

Ripellino, Angelo Maria : 60, 131, 133, 302,
303, 304, 322, 569, 570, 571, 621, 741, 837,
838

Risset, Jacqueline : 558

Ritsos, Yannis : 27, 61, 66, 241, 242, 258, 259,
260, 261, 262, 263, 264, 328, 408, 409, 410,
411, 412, 414, 425, 443, 446, 617, 621, 700,
714, 731, 732, 766

Rivette, Jacques : 52

Robbe-Grillet, Alain : 533

Robel, Léon : 176, 334, 594

Robespierre : 562

Robic, Jean-François : 96

Robus, Hugo : 195

Rocher-Jacquin, Marianne : 229

Rodin, Auguste : 21, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36,
37, 38, 39, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 64,
73, 75, 76, 77, 78, 144, 196, 201, 202, 203,
205, 206, 209, 215, 216, 223, 264, 265, 278,
285, 286, 316, 417, 437, 455, 504, 533, 536,
685, 687, 698, 730, 738, 753, 754, 760, 761,
762, 763, 765, 766, 790, 792, 793, 795, 797,
798, 804, 820, 822, 825, 853, 857, 858, 859

Roesz, Germain : 96

Rolet, Stéphane : 24

Rolland, Édouard : 505

Rombaux, Égide : 301

Ropars, Marie-Claire : 24, 28

Rose, Barbara : 36

Rosier-Catach, Irène : 92

Rossi, Giustina : 513
 Rossmann, Karl : 440
 Rotella, Guy : 27, 28, 536, 611, 634, 635, 681, 692
 Roth, Marie Louise : 221, 499
 Rouban, Vassili : 388, 389, 398
 Roubiliac, Louis-François (dit « Roubillac ») : 71, 365
 Roudaut, Jean : 759
 Rougemont, Denis de : 24
 Roukhomovsky, Bernard : 25
 Roulin, Jean-Marie : 29, 368, 369
 Rousseau, Jean-Jacques : 24, 293, 504, 742, 835, 836
 Roussel, René : 209
 Rousso, Henri : 171
 Roux, Sophie : 25
 Rowell, Margit : 64
 Rozanov, Vassili : 624
 Różewicz, Tadeusz : 382, 620, 621
 Roziner, Félix : 171
 Rubens, Pierre Paul : 139, 438
 Rubin, Barry : 773
 Rubins, Maria : 75
 Rude, François : 21, 64, 142, 143, 147, 223, 272, 297, 324, 386, 407, 600, 655, 695, 792
 Rudich, Vasily : 560
 Rueff, Martin : 100
 Rusch, Pierre : 180, 644, 743
 Ruskin, John : 36
 Russell, Francis (Duc de Bedford) : 788
 Rybalka, Michel : 337, 675
 Ryckmans, Alice : 388
 Ryleïev, Kondrati : 397

S

Sachs, Nelly : 174
 Sade, Donatien Alphonse François de : 792
 Sagan, Françoise : 760
 Saint Girons, Baldine : 157
 Saint-Gaudens, Augustus : 103, 104, 106, 123, 124, 146, 148, 283, 312, 314, 632, 634, 635, 636, 637, 639, 641, 701, 702
 Saint-Pierre, Eustache de : 761, 765
 Saint-Saëns, Camille : 120
 Sala, Anri : 55
 Salesse Lavergne, Josette : 676
 Salomé, Lou Andréas : 798
 Salt, Henry : 340
 Salt, Titus : 250, 251
 Saminadayar-Perrin, Corinne : 345, 393
 San Lazzaro, Gualtieri di : 727
 Sand, George (Amantine Aurore Lucile Dupin) : 100, 111, 128, 130, 131, 132, 133, 147, 219, 339, 342, 514, 680

Sandburg, Carl : 31, 46, 47, 61, 66, 80, 113, 187, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 264, 269, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 300, 301, 305, 313, 324, 328, 374, 393, 394, 398, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 421, 422, 425, 426, 444, 611, 614, 618, 622, 628, 652, 653, 654, 655, 656, 660, 678, 679, 685, 686, 687, 689, 690, 691, 692, 697, 702, 704, 719, 770, 839, 840, 843
 Sannazaro, Jacopa : 346
 Sanson, Pascal : 210
 Sartre, Jean-Paul : 203, 337, 352, 353, 357, 426, 427, 428, 433, 434, 436, 437, 439, 442, 675, 749, 750, 752, 753, 754, 758, 759, 760, 761, 763, 769, 794, 840, 845, 851, 852
 Saslavsky, Luis : 515
 Sassoon, David : 197, 225
 Sauvage, Catherine : 740
 Sauvage, Kirk : 639
 Sauvage, Marcel : 61, 187, 277, 352, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 512, 513, 516, 519, 521, 522, 615, 840
 Savage, Kirk : 106, 168, 257, 290, 639
 Savinel, Christine : 16, 28
 Savinio, Alberto : 25, 116, 196, 426, 433, 436, 437, 438, 502, 511, 512, 513, 516, 518, 831, 860
 Savitzky, Ludmila : 405
 Saxl, Fritz : 354
 Schaeffer, Jean-Marie : 89
 Scheffer, Ary : 438
 Scheidegger, Ernst : 746, 747
 Scheler, Lucien : 670
 Schenker, Aleksander : 540
 Schickedanz, Albert : 250
 Schifano, Jean-Noël : 513
 Schiller, Friedrich von : 109, 112, 663
 Schiltz, Véronique : 187, 199, 615, 739
 Schmitt, Jean-Claude : 91, 92
 Schneider, Jean-Claude : 809
 Schneider, Pierre : 205, 206, 213, 269, 738
 Scholem, Gershom : 618
 Scholten, Frits : 116
 Schulze, Alfred Otto Wolfgang (dit « Wols ») : 47
 Schwitters, Kurt : 21
 Scopas : 805
 Scott, David : 48, 49
 Scott, Gilbert : 435
 Scudder, Horace : 106
 Seebacher, Jacques : 191
 Segal, George : 593, 739
 Segalen, Victor : 13, 14, 15, 16, 31, 45
 Seidel, Frederik : 715

Seifert, Jaroslav : 685, 765
 Seligmann, Georges : 410
 Sellier, Philippe : 119, 162
 Selz, Peter : 677, 744, 751, 752, 753, 760, 765, 797
 Serman, Ilya : 171, 551
 Serres, Michel : 13, 20, 34, 36, 39, 41, 62, 260, 261, 675, 856
 Service, Louise : 514
 Sexton, Anne : 381, 593
 Charles, Simič, : 659
 Sgarbi, Elizabetta : 722
 Shakespeare, William : 28, 61, 70, 278, 279, 280, 311, 373, 374, 498
 Shandy, Tristram, : 571
 Sharrat, Peter : 29, 30, 31, 32, 754, 790
 Shauder, Silke : 31
 Shaw, Alan : 382
 Shaw, Joséphine : 637
 Shaw, Robert Gould (Colonel) : 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 119, 122, 123, 124, 125, 135, 137, 146, 148, 149, 156, 162, 283, 308, 310, 311, 312, 328, 607, 632, 633, 634, 635, 637, 638, 641, 642, 645, 678, 699, 701, 702, 847
 Shelley, Percy Bysshe : 61, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 351, 372, 380, 382, 387, 472, 473, 475, 606, 776
 Simmel, Georg : 31, 62, 350
 Simon, Claude : 533
 Sirot, George : 504
 Sitwell, Osbert : 782
 Sloterdijk, Peter : 796, 805, 824
 Slowacki, Juliusz : 395, 396
 Smeliakov, Iaroslav : 706, 707, 714
 Smethurst, James Edward : 110
 Smith, Horace : 340, 344, 348, 387
 Smith, Joshua : 105
 Smith, Tony : 215, 267, 378
 Smithson, Robert : 38, 73, 265
 Snyder, Timothy : 73
 Socrate : 404, 498, 663, 769
 Soljenitsyne, Alexandre : 234, 385, 716
 Sollers, Philippe : 31
 Solleville, Francesca : 740
 Solnit, Rebecca : 258
 Soloviev, Vladimir : 550
 Sophocle : 308, 309
 Sorin, Raphaël : 54
 Sosnora, Victor : 463, 551, 552, 583, 831
 Soulages, François : 56
 Soupault, Philippe : 523, 836, 845
 Soury, Guy : 42
 Souvorov, Alexandre (Général) : 71, 125, 366, 383
 Spencer, Edmund : 28
 Spencer, William V. : 127
 Spender, Stephen : 632
 Staël, Germaine de (Anne-Louise Necker) : 80, 295, 338, 398, 401, 435
 Staline, Joseph Vissarionovitch Djougachvili : 18, 73, 118, 173, 204, 214, 226, 227, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 289, 296, 385, 386, 387, 389, 420, 554, 593, 646, 651
 Starobinski, Jean : 16, 28, 29, 30, 60, 63, 94, 188, 734, 772, 825
 Statathos, John : 552
 Stedman, Edmund Clarence : 438
 Steiberg, Leo : 31
 Steichen, Edward : 47, 54, 278, 687, 859
 Steichen, Lillian : 278
 Steinbach, Erwin de : 101
 Steiner, George : 378, 826, 827
 Steiner, Rudolf : 452, 576
 Stendhal, Henri Beyle, (dit) : 524
 Stevens, Levi Merriam : 127
 Stevens, Wallace : 26, 43, 61, 70, 74, 103, 151, 186, 187, 249, 257, 278, 299, 339, 371, 372, 407, 446, 447, 448, 449, 450, 453, 454, 463, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 498, 539, 605, 607, 618, 622, 651, 652, 653, 656, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 681, 692, 699, 700, 770, 771, 774, 808, 840
 Stevenson, Burton Egbert : 106
 Stewart, Susan : 214, 236
 Stierle, Karlheinz : 179, 180, 229, 851
 Stoichita, Victor : 26, 509, 752
 Stokes, Adrian : 113, 524, 525, 526, 527
 Strada, Vittorio : 171
 Stravinsky, Igor : 519
 Stroganov (Famille) : 252
 Struve, Nikita : 540, 562, 581, 590
 Stuarts (Famille) : 231
 Stuyvesant, Pieter : 613
 Suarès, André : 103, 104, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 163, 166, 184, 199, 202, 208, 215, 274, 309, 328, 338, 413, 492, 517, 524, 527, 528, 530, 532, 537, 777, 791, 803, 806, 847
 Suarès, Guy : 690
 Švec, Otakar : 238
 Swann, Charles : 811
 Swenson, May : 426, 433, 439, 440, 441, 442, 462, 753, 754, 755, 756, 757, 760
 Swinburne, Algernon Charles : 316, 620
 Symons, Arthur : 31
 Szczygiel, Mariusz : 238, 386

T

Tabart, Marielle : 15, 41, 63, 861
Tabitzé, Titsian : 178
Tacca, Pietro : 230
Tadié, Jean-Yves : 31, 74
Tagore, Rabindranath : 324
Taïeb, Lucie : 174, 758
Talbot, Patrick : 168
Tapié, Michel : 842
Tàpies, Antoni : 799
Tarse, Paul de : 601
Tassel, Doniminique : 468
Tate, Allan : 632, 643
Taylor Coleridge, Samuel : 693
Taylor, Peter : 533, 593
Taylor, Richard : 566
Tchernikh, Vadim : 568
Tchoukovskaïa, Lydia : 620, 715
Ted, Hughes : 47, 195, 730
Terkin, Vassili : 385
Terrien, Pascal : 794
Théocrite : 654
Thévoz, Michel : 25
Thirion, Jacques : 51
Thoré, Théophile : 147
Thornbury, Charles : 106, 369, 372
Thorpe, Adam : 796
Thorvaldsen, Bertel : 71, 458
Thuillier, Jacques : 20, 21, 60
Thurston, Michael : 612, 637, 638
Tibère (Empereur romain) : 199, 339, 804
Tiedemann, Rolf : 644
Tillich, Paul : 765
Tillier, Bertrand : 147
Timbaud, Jean-Pierre : 318
Timmer, Charles : 569
Tinguely, Jean : 47, 408
Tinterri, Alessandro : 196
Titon du Tillet, Évrard : 70
Titus Flavius : 102
Todd, Albert : 706
Todorov, Tzvetan : 717
Tolnai, Otto : 605
Tolstoï, Alexis : 252, 253, 451, 554, 571, 593
Tomiche, Anne : 489, 682
Topia, André : 212, 467
Torrent, Jean : 64, 387
Tournier, Michel : 327, 328
Touzot, Jean : 515, 523
Tran, Ysé : 53, 356
Trausil, Hans : 825
Traverso, Enzo : 758
Travisano, Thomas : 687
Trébuchet, Jacques : 100, 402

Trenine, Vladimir : 623
Treves, Cecila : 116
Trierweiler, Denis : 180
Triolet, Elsa : 18, 30, 61, 177, 204, 235, 238,
239, 240, 245, 289, 290, 296, 323, 329, 443,
626, 630, 649, 706, 736, 740, 741, 742, 743,
744, 779
Troubetzkoy, Paolo : 623, 624, 696
Troubetzkoy, Wladimir : 288, 555, 592
Trouvé, Alain : 503
Troyat, Henri : 519
Truffaut, François : 28
Tsereteli, Zourab : 68
Tsvetaieva, Marina : 212, 213, 214, 218, 219,
220, 240, 333, 554, 772, 838, 839, 840, 841,
847
Turrell, James : 40
Tvardovski, Alexandre : 234, 380, 384, 385,
386, 387, 388, 389, 390, 415
Tylor, Edward : 387, 853
Tyorkin, Valisly : 385
Tzara, Tristan : 454, 461, 464

U

Ueland, Carol : 382

V

Vacher, Pascal : 28, 345, 351
Valençay, Robert : 681
Valentin, Eric : 67
Valéry, Paul : 594, 663, 769
Valet, Paul : 708, 709, 718
Vallès, Jules : 393
Valois (Famille) : 192
Van Dalen, Cornelis : 354
Van der Stappen, Charles : 417
Vandepitte, Francisca : 417
Varda, Agnès : 196, 454
Varga, Imre : 177
Vargaftig, Vernard : 144
Varner, Eric : 139, 352, 353, 360
Vaudoyer, Antoine-Laurent-Thomas : 182
Vaugeois, Dominique : 182
Velter, André : 100
Venceslas I^{er} de Bohême (« Saint Venceslas ») :
302, 303, 304, 305, 306, 845, 846
Vendler, Helen : 469, 475, 479, 482, 595, 597,
608, 633, 635, 771
Verdet, André : 862
Verhaeren, Émile : 153, 154, 155, 156, 163,
202, 249, 261, 262, 265, 283, 393, 413, 417,
425, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434,
439
Verlaine, Paul : 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 61,
483, 484

Vermeiren, Didier : 38, 209
 Vernant, Jean-Pierre : 22, 34, 97, 102, 107,
 108, 109, 119, 132, 134, 135, 137, 145, 147,
 148, 159, 468, 796, 858, 859
 Vernay, Anne : 325
 Verne, Jules : 502
 Verret, Guy : 221
 Verrocchio, Andrea del : 103, 149, 150, 153,
 157, 211, 299, 338, 517, 728, 803
 Vialatte, Alexandre : 440
 Viatte, Françoise : 188
 Victoria (Reine d'Angleterre) : 94, 434, 436
 Victoroff, Tatiana : 510, 619, 623, 650, 708,
 709, 710, 715
 Vidal, Aline : 233
 Vidal, Denis : 22
 Viennet, Jean-Pons-Guillaume : 497
 Viéville, Dominique : 202
 Vigée, Claude : 796, 798
 Vigenère, Blaise de : 43
 Vilar, Jean : 171
 Ville, Isabelle : 763
 Villiers De L'Isle Adam, Auguste de : 101,
 142, 504, 776
 Viola, Giorgio : 359
 Viollet-le-Duc, Eugène : 471
 Virgile : 140, 654
 Vitacca, Sara : 31
 Vitez, Antoine : 409
 Vitkovskij, Evgenij : 125
 Vitruve : 196
 Vivier, Robert : 588
 Vladislav, Jan : 830
 Vlamincq, Maurice : 500, 501
 Voisine-Jechova, Hana : 302, 303
 Volkov, Salomon : 171
 Voltaire, Arouet, François-Marie, dit : 98, 197,
 293, 411, 506, 507, 746, 752, 862
 Vouilloux, Bernard : 17
 Voznessenski, Andreï : 32, 74, 170, 174, 175,
 176, 177, 178, 218, 219, 310, 333, 334, 510,
 593, 594, 648, 676

W

Wade, George (Feld-Maréchal) : 366
 Waegemans, Emmanuel : 234, 570
 Walch, Gérard : 103
 Walcott, Derek : 27
 Waldberg, Isabelle : 728
 Waldberg, Patrick : 727, 728, 729
 Waldén, Katja : 445
 Waller, Edmund : 231, 232, 233
 Walsh, Timothy : 40
 Walter, Richard : 325
 Waltz, Pierre : 42

Warburg, Aby : 25, 74, 78, 79, 83, 387, 743,
 853
 Washington, Booker : 634
 Washington, George : 71, 139, 176, 255, 256,
 257, 498, 636
 Wat, Pierre : 31
 Watteau, Antoine : 47
 Wathée-Delmotte, Myriam : 472
 Weber, Bruce : 668
 Weber, Max : 350, 357
 Weibel, Peter : 455
 Weil, Simone : 560
 Weinstein, Marc : 554
 Weisberg, Gabriel : 22
 Weissbort, Daniel : 706
 Wellington, Arthur Wellesley, duc de : 71, 236,
 341, 342, 382, 688
 Wendell Holmes, Oliver : 634
 Wenstein, Georges : 446, 454, 455, 461, 464
 Werly, Patrick : 623
 Werth, Nicolas : 648
 Westmacott, Richard : 71, 341
 Whitman, Walt : 27, 255, 278, 315, 316, 653
 Whittier, John Greenleaf : 315, 316, 438
 Whyte, Peter : 45, 49
 Wideman, Barbara : 754
 Wiczorek, Daniel : 65
 Wilberforce, William : 68
 Wilbur, Richard : 379, 747, 748, 750, 752, 753,
 755, 760
 Wilde, Oscar : 295
 Williamson, Alan : 532
 Winckelmann, Johann Joachim : 25, 295, 468,
 797, 804
 Winkelvoss, Karine : 13, 31, 62, 793, 795, 827
 Winslow, Arthur : 597, 603
 Wise, Stuart : 445
 Witte, Sergueï : 556
 Wölfflin, Heinrich : 30
 Wood, Jonathan : 774
 Woodson, Thomas : 88
 Woolf, Virginia : 212, 341, 378, 425, 426, 433,
 434, 435, 436, 437, 441, 467, 468, 497, 774,
 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 840
 Wortman, Richard : 624
 Wright, Austin : 639, 825

Y

Yakoubovitch, Piotr : 557
 Yakoupova, Larissa : 623
 Yeats, William Butler : 26, 295, 459, 601, 602,
 637, 699, 702, 827
 York, Jake Adam : 27, 127, 131
 Young, James Edward : 168, 177
 Yourcenar, Marguerite : 61, 62, 528, 531, 754,

755

Yurkievich, Saúl : 419

Z

Zadkine, Ossip : 30, 36, 308

Zagajewski, Adam : 615

Zala, György : 250

Zaragoza, Georges : 158

Zaremba, Charles : 358

Zaremba-Huzsvai, Natalia : 358

Zaslavski, Ritli : 169

Zecchini, Laetitia : 198

Zeitlin, Rose-Marie : 517

Ziegler, Hendrik : 229

Zimmerman, Laurent : 82

Zola, Émile : 17, 19, 439

Zorgenfrei, Wilhelm Alexandrovitch : 510

Zsigmond, Vilmos : 213

Bibliographie

Le principe retenu ici consiste à classer le nom des auteurs de nos sources primaires en fonction de leur langue d'expression principale. Ainsi par exemple, on trouvera Benjamin Fondane parmi les auteurs de langue française et Arun Kolatkar parmi ceux de langue anglaise. Certains auteurs, écrivant tantôt dans une langue, tantôt dans une autre, sont rétifs à ce système. Nous avons choisi de regrouper les écrits de Giorgio de Chirico et d'Alberto Savinio parmi les auteurs de langue italienne. Dans le cas de Joseph Brodsky, nous regroupons toutes ses œuvres dans la section consacrée à la littérature écrite en russe.

Nous avons tenté de respecter l'usage français le plus courant pour le nom des auteurs russes. Ainsi on trouvera Есенин à l'entrée Essenine (et non par exemple à Yéssénine) et Евтушенко à l'entrée Evtouchenko.

Nous classons les sources primaires par ordre alphabétique d'auteurs puis par dates de parution. Nous indiquons ensuite les traductions en langues diverses que nous avons consultées. Les sources secondaires sont classées par ordre alphabétique d'auteurs et de titres d'ouvrage.

I. LITTÉRATURE

1. Littérature en grec ancien et en latin

ALBERTI Leone, *De Statua* [1462], *La Statue*, suivi de *La vie de L.B. Alberti par lui-même*, édition bilingue, éd. Oskar Bätschmann, Dan Arbib et Aude-Marie Certin, Paris, Éditions Rue d'Ulm, Musée du quai Branly, 2011.

Anthologie grecque, première partie, « Anthologie palatine », t. VIII, éd. et trad. Pierre Waltz et Guy Soury, Les Belles Lettres, 1974.

CALLISTRATE, *La description de Callistrate, de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze*, [1602, *La Suite de Philostrate*], trad. Blaise de Vigenère; éd. Aline Magnien avec Michel Magnien, Paris, Éditions la Bibliothèque, 2010.

HORACE, *Odes*. Traduction française : Jean Mayer, Paris, La Différence, 2006.

MARC-AURELE, *Pensées pour moi-même*, GF-Flammarion, 1992.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, Tours, garnier-Flammarion, 1966.

2. Littérature de langue allemande : sources primaires

BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, 6. vol., éd. Theodor Adorno et Gershom Scholem, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1972-1999.

—, « *Les Affinités électives de Goethe* » [1922 et 1925], *Œuvres choisies*, trad. Maurice de Gandillac, René Julliard, 1959.

—, *Origine du drame baroque allemand* [1928], trad. Sibylle Muller, Flammarion, 1985.

—, « *Petite histoire de la photographie* » [1931], trad. Maurice de Gandillac, *L'Homme, le langage et la culture*, Denoël, 1971.

—, *Une enfance berlinoise vers mil neuf cent* [1932-1933], dans *Sens Unique*, trad. Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988.

—, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1937], éd. Rolf Tiedemann, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982.

—, *Paris, Capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, éd. Rolf Tiedemann, trad. Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989.

- , *Correspondance*, 2 vol., éd. Gershom Scholem et Theodor Adorno, trad. Guy Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1978.
- , *Œuvres*, 3 vol., trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, coll. « Folio essai », 2000.
- BRECHT Bertold, *ABC de la guerre* [1955], trad. Philippe Ivernel, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1985.
- CELAN Paul, *Die Gedichte aus dem Nachlass*, éd. Bertrand Badiou ; Jean-Claude Ramdach et Barbara Wideman, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1997.
- GOETHE Johann Wolfgang, « Über Laokoon » [1798], *Ästhetische Schriften, 1771-1805*, dans *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, éd. Friedmar Appel et al., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, t. XVIII, 1998.
- , « Sur Laocoon » dans *Écrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Flammarion, 1996.
- HIRT Aloys (ou Alois) Ludwig, *Dédales et ses statues, danse pantomime*, trad. G. Mila, Berlin, J. D. Sander, 1802.
- HOFMANNSTHAL Hugo von, « Die Statuen » [1914], *Augenblicke in Griechenland, Gesammelte Werke in Einzelausgaben : Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Francfort sur le Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.
- , « Les Statues », *Instants de Grèce*, dans *Lettres de Lord Chandos et autres textes*, trad. Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Gallimard, coll. « Poésie », 1980.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres poétiques complètes*, édition bilingue, éd. Michel Knaupp, trad. François Garrigue, Paris, Éditions de la Différence, 2005.
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, « Informations sur les récentes fortunes du chien Berganza » [1814], *Fantaisies dans la manière de Callot*, trad. Henri de Curzon, Phébus, 1979.
- JENSEN Wilhelm, *Gradiva, ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresde, C Reisner, 1903.
- , *Gradiva, fantaisie pompéienne*, trad. Jean Bellemin-Noël dans Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], trad. Paule Arhex et Rose-Marie Zeitlin, Gallimard, coll. « Folio essai », 1991.
- KAFKA Franz, *Amerika* [1912-1914], *Gesammelte Schriften*, t. II, éd. Max Brod, New York, Schocken Books, 1946.
- , *L'Amérique [L'Oublié]*, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude David, trad. Alexandre Vialatte, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- LESSING Gotthold Ephraïm, *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, trad. A. Courtin [1866, revue et corrigée], préf. Hubert Damisch, Paris, Hermann, coll. « Savoir sur l'art », 1990.
- MUSIL Robert, « Denkmale », *Nachlass zu Lebzeiten* [1936], dans *Gesammelte Werke t. VII. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*, Reinbeck, Rowolht, 1978. Traduction française : « Monuments », *Œuvre pré-posthumes, proses*, trad. Philippe Jaccottet, Editions du Seuil, 1965.
- , *L'Homme sans qualités*, t. I [1930], trad. Philippe Jaccottet, Éditions du Seuil, 1956.
- RILKE Rainer Maria, *Gesammelte Werke*, 6 vol., Leipzig, Insel-Verlag, 1927.
- , *Auguste Rodin* [1902], Leipzig, Insel Verlag, 1920.
- , *Reise nach Ägypten* [1911], éd. Horst Nalewski, Francfort et Leipzig, Insel Verlag, 2000.
- , « Der Brief des Jungen Arbeiters » [1922], *Sämtliche Werke*, Schester Band, « Kleine Prosa », Francfort-sur-Main, Insel-Verlag, 1966.
- , *Gesammelte Briefe*, 6 vol., éd. Ruth Sieber-Rilke et Carl Seiber, Leipzig, Insel-Verlag, 1936-1940.
- , *Gedichte*, Fischer Taschenbuch Verlag, Francfort sur le Main, 2008.
- , *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. Gerald Stieg, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

- , *Œuvres en prose, récits et essais*, éd. Claude David, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- , « Lettre d'un jeune travailleur » [1922], « *Donnez-nous des maîtres qui célèbrent l'Ici-Bas* » : lettres à Émile Verhaeren, trad. Gérard Pfister, Arfuyen, 2006.
- , *Lettres à Rodin* [1930], préf. Georges Grappe, Paris, La Bartavelle, coll. « La Belle mémoire », 1998.
- , *Le Vent du retour*, trad. Claude Vigée, Paris, Arfuyen, 1989.
- , *Rainer Maria Rilke's Poems*, trad. Jessie Lamont, New York, Tobias A. Wright, 1918.
- et ANDREAS-SALOME Lou, *Correspondance*, éd. Ernst Pfeiffer, trad. Philippe Jaccottet, Gallimard, 1980.
- SCHILLER Friedrich von, *Über das Erhabene* [Sur le sublime, 1801]. Traduction française dans Pierre Hartmann, *Du sublime : de Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.

3. Littérature de langue allemande : sources secondaires

- KRIEBBACH-THOMASBERGER Martina, « Zur Modernität Rodins und Rilkes, Torso – Modelé – Wort-Kern », dans Ebnetter Curdin (dir.), *Rilke & Rodin : Paris 1902-1913*, catalogue d'exposition, Sierre, Monographic, 1997.
- MASSON Jean-Yves, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose : essai*, Lagrasse, Verdier, 2006
- OLIVER Núria, « L'Objet prend la parole (à propos du sonnet de Rilke « Torse archaïque d'Apollon ») », dans Montserra Prudon (dir.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence, Éditions Unesco, 1996, p. 189-198.
- ROTH Marie-Louise, *Robert Musil, œuvres pré-posthumes*, t. II « Genèse et commentaire », préf. Marcel Brion, Paris, Editions recherches, coll. Encres, 1980.
- WINKELVOSS Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, préf. de Georges Didi-Huberman, Asnières, PIA, 2004.
- , *Rainer Maria Rilke*, Belin, coll. « Voix allemandes », 2006.

4. Littérature de langue anglaise : sources primaires

Anthologies et œuvres collectives

- Exercises at the Dedication of the Monument to Colonel Robert Gould Shaw and the 54th Regiment of Massachusetts Infantry*, May 31, 1897, Boston, Municipal Printing Office, 1897.
- STEVENSON Burton Egbert (éd.), *Poems of American History*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1908.
- JOHNSON James Weldon (éd.), *The Book of American Negro Poetry*, New York, Hartcourt, Brace and Company, 1922.
- BENSIMON Paul, BRUGIÈRE Bernard, PIQUET François et al., *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.
- HUN SCHMIDT Elizabeth (éd.), *The Poets Laureate Anthology*, Londres et New York, W.W. Norton & Company, 2010.

Œuvres

- ALDRICH Thomas Bailey, « An Ode on the Unveiling of the Shaw Memorial on Boston Common », dans *Poems of American History*, éd. Burton Egbert Stevenson, Boston, Houghton Mifflin Company, 1908.
- BERRYMAN John, *Collected Poems, 1937-1971*, éd. Charles Thornbury, Faber and Faber, Londres, Boston, 1989.
- « The End », *Berryman's Shakespeare: Essays, Letters and Other Writings*, éd. John Haffenden, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1999, rééd. Londres, Tauris Parke Paperbacks, 2001, p. 137-153.
- BIDART Frank, « The Third Hour of the Night », *Poetry*, Chicago, Octobre 2004, Vol. 93, n° 1, p. 23-25.
- BISHOP Elizabeth, *The Complete Poems, 1927-1979*, Londres, Chateau and Windus, The Hogarth press, 1984.
- , *Elizabeth Bishop and Her Art*, éd. Lloyd Schwartz et Sybil P. Estess, Ann Arbor, The University of Michigan Press, coll. « Under Discussion », 1983.
- et Lowell ROBERT, *Words in Air: the Complete Correspondence Between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*, éd. Thomas Travisano et Saskia Hamilton, Londres, Faber and Faber, 2008,
- , *Nord & sud*, trad. Claire Malroux, Aubenas, Circée, 1996
- BROWNING Robert, *The Pied Piper of Hamelin*, Londres, Routledge and Sons, 1888.
- CARTER Angela, *The Magic Toyshop* [1967], Londres, Virago Press, 1981.
- CREELEY Robert, « The Statue », *Words* [1967], *Collected Poems 1945-1975*, University of California Press Berkeley, Los Angeles, 1982.
- COLLINS Billy, *Ballistics*, New York, Random House, 2008.
- , *The Trouble with Poetry*, New York, Random House, 2005
- CONRAD Joseph, *Nostromo, a Tale of the Seaboard*, [1903], Londres et New York, Harper and Brother, 1905.
- , *Nostromo. Récit de bord*, trad. Paul Le Moal, *Œuvres t. II*, éd. Sylvère Monod, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.
- CUMMINGS E.E., *Complete Poems, 1904-1962*, éd. George J. Firmage, New York, Liveright, 1991.
- , *Cinquante-huit poèmes*, trad. D. Jon Grossman, Christian Bourgeois Éditeur, 1968.
- , *95 poèmes*, trad. Jacques Demarcq, Points, 2006.
- ELIOT T. S., *Four Quartets, The Complete Poems and Plays*, Londres et Boston, Faber et Faber, 1969.
- EMERSON Ralph Waldo, « Concord Hymn », *Collected Works*, t. IX, *Poems: a Variorum Edition*, Éd Albert J. von Frank et Thomas Wortham, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
- FELDMAN Irving, *All of Us Here*, New York, Viking Penguin, 1986.
- FINCH Robert, *Poems*, Toronto, Oxford University Press, 1946.
- FORSTER E.M. [Edward Morgan], *A Room with a View* [1908], Harmondworth, Penguin books, 1955.
- FOWLES John, *Selected Poems*, éd. Adam Thorpe, Hexham, Flambard Press, 2012.
- GLEICHEN Albert Edward, *London's Open-Air Statuary*, Londres, Longmans and Co, 1928.
- HAWTHORNE Nathaniel, *The French and Italian Notebooks, The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, t. XIV, éd. Thomas Woodson, Columbus, Ohio University Press, 1980
- , *The Marble Faun: or, The Romance of Monte Beni* [1860], dans *The Centenary Edition of the works of Nathaniel Hawthorne*, t. IV, éd. William Charvat et al., Ohio State University Press, 1968.

- , *Le Faune de Marbre*, trad. Roger Kann, José Corti, coll. « Domaine romantique », 1994.
- , *La Semblance du vivant. Contes d'images et d'effigies*, trad. Ronald Jenn et Bruno Monfort, Paris, Éditions de la Rue d'Ulm, 2010.
- HEANEY Seamus, *Human Chain*, New York, Faber and Faber, 2010.
- HENRY O. [William Sidney Porter], « The Lady Higher Up », *Sixes and Sevens, The Complete Works of O. Henry*, t. II, Garden City, Doubleday, 1953.
- HOWARD Richard, *Fellow Feelings: Poems*, New York, Atheneum, 1976.
- , *Lining up*, New York, Atheneum, 1984.
- HUGHES Ted, *Collected Poems*, éd. Paul Keegan, Londres, Faber and Faber, 2003.
- JAMES Henry, *The Aspern Papers*, dans *The Complete Tales of Henry James*, t. VI, éd. Leon Edel, Londres, Rupert Hart-Davis, 1963.
- , *Notes of a Son and Brother, Autobiography*, éd. Frederick Dupee, New York, 1956.
- , « Prosper Mérimée » [1898], *Literary Criticism* t. II, New York, Literary Classics of the United States, 1984.
- , *The Last of Valerii* [1874], *Complete Stories*, t. I « 1864-1874 », New York, Literary Classics of the United States, 1999.
- , *The Madonna of the Future* [1873], *The Tales of Henry James*, t. II « 1870-1874 », éd. Maqbool Aziz, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- , *Nouvelles complètes*, 2 vol., éd. Annick Duperray, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- JARRELL Randall, *Randall Jarrell: The Complete poems*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- JEROME Jerome K., *Three Men on the Bummel* [1900] Londres, Penguin Books, 1994.
- , *Les Trois Hommes en Allemagne*, trad. Georges Seligmann, Paris, La Sirène, 1922.
- JOHNSON Lionel « By the Statue of King Charles at Charing Cross » [1892], dans *Nineteenth Century Minor Poets*, éd. W.H. Auden, Londres, Faber and Faber, 1967.
- JOYCE James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, [1914], éd. Hans Walter Gabler et Walter Hettche, New York et Londres, Garland Publishing, 1993.
- , *Ulysses* [1922], Londres, The Bodly Head, 1949.
- , *Œuvres*, 2 vol., éd. Jacques Aubert, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982-1995.
- KOLATKAR Arun, *Kala Ghoda Poems* [2004-2006]. Traduction française : *Kala Ghoda. Poèmes de Bombay*, trad. Pascal Aquien et Laetitia Zecchini, édition bilingue, Gallimard, coll. « Poésie », 2013.
- KEATS John, *Ode à un rossignol et autres poèmes*, édition bilingue, trad. Fouad El-Etr, Paris, La Délirante, 2009.
- LOWELL James Russell, *The Complete Poetical Works of James Russell Lowell*, éd. Horace Scudder, Boston, Houghton Mifflin Company, coll. « The Cambridge Riverside edition of the poets », 1925.
- LOWELL Robert, *Collected Poems*, éd. Frank Bidart et David Gewanter, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 2003.
- , *The Letters of Robert Lowell*, éd. Saskia Hamilton, Londres, Faber et Faber, 2005.
- , *Interviews and Memoirs*, éd. Jeffrey Meyers, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988.
- , *Collected Prose*, éd. Robert Giroux, Farrar, Straus et Giroux, 1987
- LOY Mina, *The Lost Lunar Baedeker*, éd. by Roger L. Conover, Manchester, Carcanet, 1996.
- , *Le Baedeker lunaire : poèmes I*, Mont-de-Marsan, Atelier des brisants, 2000, Olivier Apert.
- LUCAS Edward Verrall, *London Revisited*, s.l., Methuen, 1916.

- MCCARTHY Mary, *The Stones of Florence* [1959] and *Venice Observed*, Londres, Penguin Travel Library, 1986.
- , *Les Pierres de Florence*, trad. Alain Defossé, Payot et Rivages, 2003.
- « MAURICE », « The Bronze Statue » [paru dans le *Boston Courier* en 1847], cité dans Levi Merriam Stevens, *Handbook for Passengers over the Cambridge Railroad, with a description of Mount Auburn Cemetery. Illustrated with Engravings*, Boston, William V. Spencer, 1858, p. 34.
- MELVILLE Herman, « Statues in Rome » [1857], *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860, The Writings of Herman Melville*, t. VIII, Evanston et Chicago, The Northwestern University Press et Newberry Library, 1987.
- MERRILL James, *Collected Poems*, éd. J.D. McClatchy et Stephen Yenser, New York, Alfred A. Knopf, 2001.
- MOODY William Vaughn, « An Ode in Time of Hesitation », dans *Poems of American History*, éd. Burton Egbert Stevenson, Boston, Houghton Mifflin Company, 1908.
- NIN Anaïs, *Collages*, Chicago, The Swallow Press Incorporated, 1964.
- , *Collages*, Roselyne Eddée, *La Séduction du minotaure*, Stock, coll. « Le Cabinet cosmopolite », 1974.
- PATER Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry, the 1893 Text*, éd. Donald Hill, Berkeley, University of California Press.
- PLATH Sylvia, *Collected Poems*, éd. Ted Hughes, Londres, Faber and Faber, 1981.
- *Œuvres : poèmes, roman, nouvelles, contes, essais, journaux*, éd. Patricia Godi, trad. Françoise Morvan, Patrick Reumaux, Michel Persitz, Valérie Rouzeau *et al.*, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.
- SANDBURG Carl, *The Complete Collected Poems*, édition revue et augmentée, New York San Diego et Londres, Harcourt Brace, 1991.
- , *Chicago Poems*, édition bilingue, trad. Thierry Gillybœuf, Le Temps des cerises, 2011.
- SHELLEY Percy Bysshe, *The Poems of Shelley*, vol. 2 1817-1819, éd. Kelvin Everest et Geoffrey Matthews, Harlow, Pearson Education Limited, 2000.
- SITWELL Osbert et HAMNETT Nina, *The People's Album of London Statues*, Londres, Duckworth, 1928.
- STEVENS Wallace, *The Necessary Angel, Essays on Reality and the Imagination* [1942], New York, Vantage Books, Random House, 1951.
- , *The Collected Poems of Wallace Stevens* [1954], New York, Vintage Books, 1990.
- , *Letters of Wallace Stevens*, éd. Holly Stevens, New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- , *Opus Posthumous*, éd. Samuel French Morse, New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- , *Opus Posthumous, Poems, Plays, Prose*, éd. Milton J. Bates, New York, Vintage Books, Random Books, 1989.
- , « Gloire du long Désir, Idées » [1955], préface à Paul Valéry, *The Collected Works of Paul Valery*, t. IV « Dialogues », trad. William MacCausland Stewart, New York, Pantheon books, 1956, p. IX-XXVIII.
- , *L'Ange nécessaire, essais sur la réalité et l'imagination*, trad. Sonia Bechka-Zouechtiagh et Claude Mouchard, Belfort, Circé, 1997.
- , *Poèmes*, trad. Gilles Mourier, http://mapage.noos.fr/gmurer0001/table_ws.htm,
- May SWENSON, *Collected Poems*, éd. Langdon Hammer, The Library of America.
- SWINBURNE Algernon, *The Poems of Algernon Charles Swinburne*, 6 vol., Londres, Chatto and Windus, 1904.
- , « Ode à la statue de Victor Hugo », trad. Tola Dorian, Paris, Alphonse Lemerre, 1882.
- TATE Allen, *Collected Poems : 1979-1976*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1977.
- WHITMAN Walt, *Collected poetry and collected prose*, éd. Justin Kaplan, New York, Literary Classics of the United States, coll. « The Library of America », 1982.

- WILBUR Richard, « Giacometti », *Tiger's Eye*, New York, n°7, mars 1949, p. 61-63. Repris dans *Ceremony and Other Poems*, New York, Harcourt, Brace et Cie, 1950.
- WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway* [1925], Oxford University Press, Oxford World's Classic, 1992.
- , *To the Lighthouse* [1927], New York et Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1955.
- , *Orlando, a Biography* [1928], Ware, Wordsworth Editions, 1995.
- , *The Years* [1937], Orlando et New York, Harcourt, 1965, p. 336.
- , *The Death of the Moth and Other Essays*, Londres, The Hogarth Press, 1942.
- , *Ceuvres romanesques*, 2 vol., éd. Jacques Aubert, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- YEATS William Butler, *The Collected Poems*, éd. Richard Finneran, New York, MacMillan Publishing Company, 1989.

5. Littérature de langue anglaise : sources secondaires

- AXELROD Steven Gould, *Robert Lowell : Life and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- , « Colonel Shaw in American Poetry : For the Union Dead and its Precursors », *American Quaterly*, n°24, octobre 1972, p. 523-537.
- BLOOM Harold, *Wallace Stevens, The Poems of Our Climate*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1977.
- , *Elizabeth Bishop : Comprehensive research and Study Guide*, Broomall, Chelsea House, 2002.
- BUTLER Marylin, *Romantics, Rebels, and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*, New York, Oxford University Press, 1982.
- BYER Robert H., « Words, Monuments, Beholders: The Visual Arts in Hawthorne's *The Marble Faun* », dans David C. Miller, dir., *American Iconology: New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*, New Haven, Yale University Press, 1993, p.163-185.
- CHERRY Deborah, « Statues in the Square: Hauntings at the Heart of Empire », *Art History*, vol. 29, n°4, September 2006, p. 660-697.
- CLEMENTS Patricia, *Baudelaire and the English Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- COLEMAN E. et MCGOWAN Philip (éd.), *After Thirty Falls. New Essays on John Berryman*, Philip Amsterdam, Rodopi, 2007.
- DORESKI William , *Robert Lowell's Shifting Colors, the Poetics of the Public and the Personal*, Athens, Ohio University Press, 1999.
- FEARNIE Deanna, *Hawthorne, Sculpture and the Question of American Art*, Farnham, Ashgate, 2011.
- GILLESPIE Diane F., « A City in the Archives : Virginia Woolf and the Statues of London », *Woolf and the City, Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, éd. Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish, Clemson, Clemson University Digital Press, 2010.
- KNUDSON R. Rozanne, *May Swenson : A Poet's Life in Photos*, préface de Richard Wilbur, Utah State University Press, 1996.
- LAMBARDI Marilyn May, *The Body and the Song. Elizabeth Bishop's Poetics*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1995.
- LONGENBACH James, *Wallace Stevens, The Plain Sense of Things*, New York et Oxford, The Oxford University Press, 1991.

- MACLEOD Glen, « Stevens and Surrealism: The Genesis of “The Man with the Blue Guitar” », *American Literature*, Vol. 59, n° 3, octobre 1987, p. 359-377.
- MALONEY Ian S., *Melville's Monumental Imagination*, New York, Routledge, 2006.
- MANRESA Céline, *Sculpter l'espace : les choses dans les premières œuvres de Willa Cather*, thèse de doctorat, sous la direction de Nathalie Cochoy, soutenue à l'Université de Toulouse 2, en 2011.
- NESME Axel et POTHIER Jacques (dir.), *Elizabeth Bishop, Profils américains*, n°19, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2006.
- NORTH Michael, *The Final Sculpture: Public Monuments and Modern Poets*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1985.
- PERLOFF Marjorie, *The Poetic art of Robert Lowell*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1973.
- ROTELLA Guy, *Castings, Monuments and Monumentality in Poems by Elizabeth Bishop, Robert Lowell, James Merrill, Derek Walcott and Seamus Heaney*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- SWANN Charles, *Nathaniel Hawthorne: Tradition and Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- THURSTON Michael, « Robert Lowell's Monumental Vision : History, Form, and the Cultural Work of Postwar American Lyric », *American Literary History* 12, no. 1 & 2, Spring / Summer 2000, p. 70-112.
- YORK Jake Adam, *The Architecture of Address, The Monument and Public Speech in American Poetry*, New York et Londres, Routledge, 2005.
- RICHMONG H. M., « Shelley and the Travellers », *Keats-Shelley Journal*, 9, 1962, p. 65-71.
- VALENTI Patricia Dunlavy, « The Discourse of Roman Catholicism as Heteroglossia and the Ethical Fiction of Art in *The Marble Faun* », dans Annick Duperray et Adrian Harding (dir.), *Hawthorne : La fonction éthique de l'œuvre / Narrative and the Ethics*, Paris, Publibook, 2006, p. 45-51.
- VENDLER Helen, *The Given and the Made, Recent American Poets*, Londres et Boston, Faber and Faber, 1995.
- , *On Extended Wings, Wallace Stevens' Longer Poems*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1969.
- , « The False and the True Sublime », *Part of Nature, Part of Us, Modern American Poets*, Cambridge MA et Londres, Harvard University Press, 1980.
- WILLIAMSON Alan, *Pity the Monsters : The Political Vision of Robert Lowell*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1974.

6. Littérature de langue espagnole : sources primaires

- BORGES Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé editores, 1974.
- , *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Jean Pierre Bernès, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
- , *Enquêtes*, trad. Paul et Sylvia Bénichou, Gallimard, coll. « La Croix du sud », 1957.
- NERUDA Pablo, *Obras Completas*, 4 vol., éd. Hernán Loyola et Saúl Yurkievitch, Barcelone, Galaxia Gutenberg : Círculo de lectores, coll. « Opera mundi », 1999-2002.
- , *Confieso que he vivido : memorias* [1974], éd. Mathilde Neruda et Miguel Otera Silva, Santiago, Pehuén. Traduction française : *J'avoue que j'ai vécu. Mémoires*, trad. Claude Couffin, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1975.
- , *Chant général*, trad. Claude Couffon, Gallimard, 1970.
- , *Odes élémentaires*, trad. Jean-François Reille, Gallimard, 1974.

—, *La Rose détachée et autres poèmes* [1973], trad. Claude Couffon, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1979.

7. Littérature de langue française : sources primaires

Anthologies

WALCH Gérard (éd.), *Anthologie des poètes français contemporains. Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866-1906)*, t. I, préface de Sully Prudhomme, Paris et Leyde, Charles Delagrave et A.-W. Sijthoff, 1906.

MCGUNNESS Patrick (éd.), *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Paris, Belles Lettres, 2001.

PRINCE Nathalie (éd.), *Petit Musée des horreurs, nouvelle fantastiques, cruelles et macabres*, Laffont, coll. « Bouquins », 2008.

VERNAY Anne et WALTER Richard (éd.), *La Main à plume. Anthologie du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, Syllepse, 2008

Œuvres anonymes ou collectives

Harangue du cheval de Henri IV à tous les ânes de France, interrompue par un coup d'éperon du héros qui le monte, Paris, 1789.

L'Honneur des poètes, [1943, Les Éditions de Minuit], n.p., s.l., s.n., s.d.

GRUPE SURREALISTE, *Le Surréalisme au Service de la Révolution. Collection complète*, facsimile du périodique publié à Paris de juillet 1930 à mai 1933, Paris, Jean-Michel Place Éditeur, 1976.

INTERNATIONALE LETTRISTE, « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris », *Potlatch* n°23, 13 octobre 1955, [numéro dir. par Jacques Fillon], dans *Potlatch*, 1954-1957, éd. Guy Debord, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Œuvres

ABEILLE Jacques, *Les Jardins statuaires* [1982], Attila, Paris, 2010.

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools* [1913], Gallimard, coll. « Poésie, 1994.

—, *Œuvres en prose*, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, 3 vol., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1993.

ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris* [1926], Gallimard, coll. « Folio », 1995.

—, *Traité du style* [1928], Gallimard, « L'imaginaire », 1980.

—, Préambule de *L'Honneur des poètes* [1943, Éditions de Minuit], n.p., s.l., s.n., s.d.

—, *Avez-vous lu Victor Hugo ?* [1952], Anthologie poétique commentée par Louis Aragon, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1969.

—, « Les Rendez-vous romains » [1956], *Le Mentir-Vrai* [1980], Gallimard, coll. « Folio », 1997.

—, « Picasso », préface à *Picasso, sculptures, dessins*, catalogue d'exposition, Paris, Maison de la pensée française, 1950.

—, *Introduction aux littératures soviétiques, contes et nouvelles*, Gallimard, 1956.

—, *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. XV, « *Le Monde réel. Les Voyageurs de l'impériale* », Monaco et Paris, Jaspard, Polus et Cie et Robert Laffont, 1965.

—, *Écrits sur l'art moderne*, éd. Jean Ristat, préf. Jacques Leenhardt, Flammarion, 2011.

—, *Œuvres poétiques complètes*, 2 vol., éd. Olivier Barbarant, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

- , *Œuvres romanesques complètes*, 5 vol., éd. Daniel Bournon, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997-2012.
- BANVILLE Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, 8 vol., éd. Peter Edwards, Paris, Honoré Champion, 1996.
- BATAILLE Georges, *Documents : archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés*, 1929-1930, publié en facsimilé dans *Documents*, 2 vol., Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- BATTEUX Charles, *Cours de belles-lettres ou principes de la littérature*, t. II, Paris, Desaint et Saillant, 1753.
- BAUCHAU Henry, *La Grande Muraille : journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud, Babel, 2005.
- , *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec *et al.*, Gallimard, 1961.
- BEN JELLOUN Tahar, *Le discours du chameau*, suivi de *Jénine et autres poèmes*, Gallimard, coll. « Poésie », 2007.
- , *Giacometti, la rue d'un seul* [1990], suivi de *Visite fantôme de l'atelier*, Gallimard, 2006.
- , *Jean Genet, menteur sublime, récit*, Gallimard, 2010.
- BERGERAT Émile, *Poèmes de la Guerre, 1870-1871*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1871.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme* [1924 pour le *Premier Manifeste*], Gallimard, coll. « idées », 1963.
- , « Le Surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n°4, 4 juillet 1925, repris dans *Le Surréalisme et la peinture* [1928], Gallimard, coll. « Folio essais », 2002.
- , *Nadja* [1928], Gallimard, 1964.
- , *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- BONNOT Étienne, abbé de Condillac, *Traité des sensations* [1754], Paris, Fayard, coll. « Corpus », 1984.
- BONNEFOY Yves, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, Flammarion, 1991.
- , *L'Improbable* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Gallimard, coll. « Idées », 1983.
- , *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France, 1992.
- , *Remarques sur le regard*, Picasso, Giacometti, Morandi, Calmann-Lévy, 2002.
- BRION Marcel, « Les Statues » [1939], *Contes fantastiques*, Albin Michel, 1989.
- , préface à Sigismond Kolos-Vary, *La Sculpture du XX^e siècle*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1967.
- , préface à Henry James, *Le Dernier des Valerii*, trad. Louise Service, Paris, Albin Michel, 1959.
- CAILLOIS Roger, *Œuvres*, éd. Dominique Rabourdin, Gallimard, coll. « Quarto », 2008.
- , *L'Homme et le sacré* [1939], édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré, Gallimard, coll. « Idées », 1950.
- CALLE Sophie, *Souvenirs de Berlin Est*, Arles, Actes sud, 1999.
- , *L'Absence*, Arles, Actes Sud, 1999-2000.
- CAUX DE CAPPEVAL Nicolas, dit Cavalier de Caux, *Odes héroïques et morales* tirées d'un recueil de poésies intitulé *Les Muses Palatines*, Mannheim, L'Imprimerie Académique, 1768.
- CELINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], *Romans*, t. I, éd. Henri Godard, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- CENDRARS Blaise, *La Fin du monde, filmé par l'Ange N.-D.*, roman, compositions en couleurs par Fernand Léger, Paris, La Sirène, 1919.
- , *Œuvres Complètes*, 16 vol., éd. Raymond Dumay et Nino Frank, Paris, Le Club du livre français, 1968-1971.
- , *Mon voyage en Amérique* [1911], Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2015.

- CHAR René, *Œuvres complètes*, éd. Jean Roudaut, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.
- CHATEAUBRIAND François-René de, « De l'Angleterre et des Anglais », *Mélanges Littéraires, Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, t. XXI, Paris, Ladvocat, 1826.
- , *Essai sur les révolutions* [1797], éd. Maurice Regard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.
- , *Mémoires d'outre-tombe* [1849-1850], 2 vol., Gallimard, 1951.
- , *Œuvres romanesques et voyages* 2 vol., éd. Maurice Regard, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
- CIXOUS Hélène, *Ayâï ! Le cri de la littérature*, accompagné d'Adel Abdessemed, Paris, Galilée, 2013.
- CLAUDEL Paul, *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et al, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- COCTEAU Jean, *Opéra bis* [1927], éd. Pierre Caizergues et Edouard Dermit, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1987.
- , *Opium, journal d'une désintoxication*, Stock, 1930.
- , *Des beaux-arts considérés comme un assassinat, Essai de critique indirecte* suivi de *Le Mystère laïc*, Bernard Grasset, 1932.
- , *La Machine infernale* [1932-1934], Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1993.
- , *Tour du monde en 80 jours, mon premier voyage* [1936], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2009.
- , *Du cinématographe*, éd. André Bernard et Claude Gautéur, Paris, Pierre Belfond, 1973.
- , *Journal, 1942-1945*, éd. Jean Touzot, Gallimard, 1989.
- , *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- , *Le Passé défini*, 8 vol., éd. Pierre Chanel, Gallimard, 1983-2013.
- et JAHAN Pierre, *La Mort et les statues* [images de 1942, texte de 1946], Seghers, 1977.
- COLETTE, *Nudité* [1943], *Œuvres*, t. IV, éd. Claude Pichois et Alain Brunet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- , *Œuvres complètes*, 16 vol., Édition du centenaire, Flammarion, 1973.
- DELVILLE Jean, *Les Splendeurs méconnues*, Bruxelles, Oscar Lamberty éditeur, 1922.
- DEROULEDE Paul, *Nouveaux Chants du Soldat*, Paris, Calmann Lévy, 1883.
- DESNOS Robert, « Pygmalion et le sphinx », dans *Œuvres*, éd. Marie-Claire Dumas, Gallimard, coll. « Quarto », 1999.
- DIDEROT Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [1749], éd. Robert Niklaus, Paris, Doroz, 1963.
- , *Salon de 1763*, *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Hermann, 1980.
- , *Salon 1765*, *Œuvres complètes*, t. XIV, Paris, Hermann, 1984.
- , *Œuvres*, 5 vol., Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.
- , et D'ALEMBERT Jean Le Rond (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, des métiers*, 35 vol., facsimile de la première édition de 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt, F. Fromman Verlag, 1967.
- DUBILLARD Roland, *Méditation sur la difficulté d'être en bronze*, Julliard, coll. « Idée fixe », 1972.
- , *Je Dirai que je suis tombé* suivi de *La Boîte à outils*, poésie, Gallimard, 2003.
- DUPIN Jacques, *Alberto Giacometti, textes pour une approche* [1962], Fourbis, 1991.
- , *Matière d'infini*, Tours, Farrago, 2005.

- ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
- ERNST Max, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, Paris, Jacques Buchet, 1934, rééd. New York, Dover Publication, 1976.
- Écritures : avec cent vingt illustrations extraites de l'œuvre de l'auteur, éd. Henri Parisot et Robert Valençay, Gallimard, 1970.
- ESQUIROS Alphonse, *Le Magicien* [1837], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.
- FONDANE Benjamin, *Constantin Brancusi* [1929], Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995.
- , *Correspondance de Benjamin et Geneviève Fondane avec Jacques et Raïssa Maritain*, éd. Michel Carassou et René Mougel, Paris, Paris-Méditerranée, coll. « Cachet volant », 1997.
- FONTEMOING Joseph, *Cantate à Jean-Bart, dédiée à son altesse royale le Prince de Joinville*, musique de David Riefenstahl, sans indication d'imprimeur, 1845.
- FRECHETTE Louis, *La Légende d'un peuple, Poésies choisies*, Librairie Beauchemin, 1908.
- GASQUET Joachim, *Cézanne* [1921, 1926], Grenoble, Cynara, 1988.
- GAUTIER Théophile, *Italia, voyage en Italie* [1852], Paris, Charpentier, 1894.
- , *Les Beaux-arts en Europe* [1855], Paris, Lévy frère, 1857.
- , *La Peau de tigre*, Michel Lévy frères, 1866.
- , *Tableaux de siège*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1871.
- , *Œuvre poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004.
- GILL André, « La statue d'Erwin » [18 mars 1882], dans *Les Poètes du Chat Noir*, éd. André Velter, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.
- GENET Jean, « Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes, I » [1967], *Rembrandt*, Gallimard, 1995.
- , *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, photographies de Ernest [sic pour Ernst] Scheidegger, Décines, Marc Barbezat, 1963.
- , *Atelier de Giacometti* [1957], *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1979.
- GIDE André, *Les Faux Monnayeurs* [1925], Le Livre de poche, 1956.
- GREENE Virginie, *Cent vues de John Harvard*, Bordeaux, L'Attente, 2011.
- GUERIN Maurice de, *Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.
- HELION Jean, *Mémoire de la chambre jaune*, École Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1994.
- HELLENS Franz, *Bronze, Le Jeune Homme Annibal*, Albin Michel, 1961.
- HEREDIA José Maria de, *Les Trophées* [1893], *Œuvres poétiques complètes*, 2 vol., éd. Simone Delaty, Les Belles Lettres, 1984.
- HUGO Victor, *Le Dernier jour d'un condamné* [1829, préface de 1832], édité par Roger Borderie, Gallimard, coll. Folio, 1970.
- , *Notre-Dame de Paris* [1832], *Notre-Dame de Paris et Les Travailleurs de la mer*, éd. Jacques Seebacher et Yves Gohin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- , *Le Rhin. Lettres à un ami* [1842], dans *Œuvres complètes, Voyages*, éd. Claude Gelly, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987.
- , *Les Misérables* [1862], éd. Maurice Allem, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- , *L'Homme qui rit* [1869], Le Livre de poche, 2002.
- , *Choses vues*, éd. Paul Meurice et Gustave Simon, Paris, Ollendorf, 1913.
- , *Œuvres poétiques*, 3 vol., éd. Pierre Albouy, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964-1974.
- , *La Légende des siècles*, éd. Jacques Trébuchet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- , *Poésie*, 3 vol., éd. Jean Gaulmier, Éditions du Seuil, 1972-1974.

- , *Les Quatre Vents de l'Esprit*, dans *Œuvres complètes*, Poésie III, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- , *Toute la lyre*, Poésie IV, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986.
- JOUBE Pierre Jean, *Ode*, Les Éditions de Minuit.
- KERSAINT Armand-Guy, *Discours sur les monuments publics*, prononcé au conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791, Paris, Imprimerie de P. Didot l'aîné, 1792.
- LAMARTINE Alphonse de, *Correspondance*, t. II 1813-1820, Hachette et Furne, 1873.
- , *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius François Guillard, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
- LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome XVII, 3 vol., Deuxième supplément, facsimile de l'édition de 1878, Genève et Paris, Slatkine, 1982.
- LEIRIS Michel, *Glossaire j'y serre mes gloses* [1939], dans *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1969.
- , *Le Haut Mal* [1943], Gallimard, coll. « Poésie », 1969.
- , « Pierres pour un Alberto Giacometti » [1949], *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Caen et Paris, L'Échoppe, 1991.
- , « Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon » [1966], dans *Au verso des images*, Fata Morgana, 1980.
- LECOMTE Marcel, « Chirico, Max Ernst et Turin » [1939], repris dans *Le Carnet et les instants*, préf. Jean Paulhan, Mercure de France, 1964.
- LORRAIN Jean, *M. de Phocas*, Paris, Ollendorf, 1901.
- MALLARME Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.
- , *Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 1952.
- MALRAUX André, *Les Voix du silence* [1951], *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- MANUEL Eugène, *Poèmes populaires*, Michel Lévy Frères, 1871.
- MERCIER Louis-Sébastien, *Le Tableau de Paris* [1781-1788], Hambourg et Neuchâtel, Virchaux & Cie et Samuel Fauche, et *Le Nouveau Paris* [1798], repris dans *Paris le jour, Paris le jour*, éd., Michel Delon et Daniel Baruch, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990.
- MÉRIMÉE Prosper, *La Vénus d'Ille, et autres nouvelles*, éd. Antonia Fonyi, Garnier-Flammarion, 1982.
- MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, 3 vol., éd. Raymond Bellour et Ysé Tran, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2004.
- MIRBEAU Octave, *Combats esthétiques*, t. I «1877-1892 », éd. Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993.
- MORAND Paul, *New York* [1930], *Voyages*, éd. Bernard Raffalli, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2001.
- MUSSET Alfred de, *Lorenzaccio* [1833], *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
- NEURAL Gérard de, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- NOËL Bernard, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988.
- , *Onze romans d'œil*, Paris, P.O.L., 1988.
- PONGE Francis, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Bernard Beugnot, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 et 2002.
- PREXL Laurent, *Poésure & sculptrie*, livre et disque compact, Marseille, Al Dante, 2010.
- PREVERT Jacques, *Œuvres Complètes*, 2 vol., éd. Danièle Gasilia-Laster et Arnaud Laster, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992-1996

- SAND George, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, 2 vol., [1842-1843], Gallimard, coll. « Folio », 2004.
- SAND Maurice, *Callirhoé* [1863], éd. Claire Le Guillou, Limoges, Les ardents éditeurs, coll. « À lire dans mon sofa », 2009.
- SARTRE Jean-Paul, *La Nausée* [1938], Gallimard, coll. « Folio », 1965.
- , « La Recherche de l'absolu », *Les Temps moderne* n°28, janvier 1948, repris dans *Situations*, t. III « Lendemain de guerre », Gallimard, 1949.
- , « Les peintures de Giacometti », *Situations IV*, « Portraits », Gallimard, 1964.
- , *Les Écrits de Sartre*, chronologie, bibliographie commentée par Michel Constat et Michel Rybalka, Gallimard 1970.
- SAUVAGE Marcel, *Le Chirurgien des roses*, Anvers, Ça ira, 1922.
- , *La Fin de Paris ou La Révolte des statues, roman*, avec des photomontages de Costantinesco, Paris, Denoël et Steele, 1932.
- , *La Fin de Paris ou la Révolte des statues, roman*, édition revue et corrigée, Paris, Grasset, 1983.
- , *Le Premier Homme que j'ai tué*, Paris, La Renaissance du livre, 1929.
- , *Premier Manifeste vitaliste*, Paris, R. Debresse, 1939.
- SEGALEN Victor, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Henry Boullier, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
- , *Correspondance*, 3 vol., Paris, Fayard, 2004.
- SOUPAULT Philippe, *Les Dernières Nuits de Paris* [1928], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997.
- STAËL Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, [1807], Gallimard, coll. « Folio », 1985.
- SUARES André, *Rome* [1910], édition de Robert Parienté, Calmann-Lévy, 1998.
- , *Voyage du condottière*, [« Vers Venise », 1910], Paris, Granit, coll. « L'Aimant », 1984.
- et BOURDELLE Antoine, *De l'amitié : lettres*, éd. Michel Dufet, Paris, Arted, 1977.
- TRIOLET Elsa, *Le Monument, roman*, Gallimard, 1957, rééd. avec des illustrations d'Adolf Hoffmeister dans *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. XIV, Monaco et Paris, Jaspard, Polus et Cie et Robert Laffont, 1965.
- *Écoutez-voir, roman*, Gallimard 1968, rééd. dans *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 36, Paris et Monaco Robert Laffont et Jaspard, Polus & Cie, 1970.
- VALÉRY Paul, « Eupalinos ou l'architecte » [1921], *Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- VERDET André et PREVERT Jacques, *Histoires, 30 poèmes de Jacques Prévert, 30 poèmes d'André Verdet, 31 dessins de Mayo*, Paris, Éditions du Pré-aux-Clercs, 1946.
- VERHAEREN Émile, *Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires*, éd. Maurice Piron, Gallimard, coll. « Poésie », 1982.
- , *Poésie complète*, t. II, *Les Campagnes hallucinées et Les Villes tentaculaires*, éd. Michel Otten et Jacques Marx, Bruxelles, Labor, 1994.
- VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM Auguste de, *Axël*, Paris, Maison Quantin, 1890.
- VIENNET Jean-Pons-Guillaume, *Journal de Viennet, pair de France, témoin de trois règnes, 1817-1848*, Paris, Amiot-Dumont, 1955.
- VIGÉE Claude, entretien avec Maurice Couquiaud, dans Maurice Couquiaud, *L'Horizon poétique de la connaissance*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2003.
- YOURCENAR Marguerite, *Les Charités d'Alcippe* [1956], Gallimard, 1984.
- ZOLA Emile, *Œuvres complètes*, t. III « 1868-1870 : La naissance du naturalisme », éd. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde, 2003.

8. Littérature de langue française : sources secondaires

- ALEXANDRE Didier, COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude *et al.*, (dir) *René Char en son siècle*, Paris Classiques Garnier, 2009.
- BABILAS Wolfgang, « La prosopopée de Victor Hugo – À propos du poème “Langage des statues (fragment)” » [1995], dans *Études sur Louis Aragon*, t. II, Münster, Nodus Publikationen, 2002, p. 586-626.
- BANCQUART Marie-Claire, *Paris des surréalistes*, Paris, La Différence, 2004.
- BEGUIN Édouard et RAVIS Suzanne, *L'Atelier d'un écrivain. Le XIX^e siècle de Louis Aragon*, Presses de l'Université de Provence, coll. « textuelle », 2004.
- BENICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1948.
- BLONDEAU Isabelle, « La sculpture dans *La Comédie humaine* de Balzac : Poétique, Politique et Esthétique », thèse de doctorat sous la direction de Nathalie Preiss, soutenue à l'Université de Reims en 2013.
- BEGUIN Édouard et RAVIS Suzanne (dir.), *L'Atelier d'un écrivain, le XIX^e siècle d'Aragon*, Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2003.
- CASTRONOVO Enrico, Jean Cocteau, Le Seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique, Paris, L'Harmattan 2008.
- CAIZERGUES Pierre (éd.), *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1992.
- COLLOT Michel, *Francis Ponge : entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, 1991.
- DERRIDA Jacques, *Signéponge*, Éditions du Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1988.
- FAERBER Johan, *Pour une esthétique baroque du Nouveau roman*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010.
- FONYI Antonia (dir), *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien*, Droz, 1999.
- GAILLARD Aurélia, *Le Corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- , GOFFI Jean-Yves, ROUKHOMOVSKY Bernard et ROUX Sophie (dir.), *L'Automate, modèle, métaphore, machine, merveille*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Mirabilia », 2013.
- HENRY G. (dir.), *Relire Théophile Gautier. Le plaisir du texte*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1998.
- HUBERT Étienne-Alain, *Circonstances de la poésie, Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris : Klincksieck, 2000.
- KWON Yong-Joon, « Apollinaire et la sculpture », thèse de doctorat sous la direction de Claude Debon, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, soutenue le 24 juin 1996.
- LE CORSU Soraya, *L'Image surréaliste dans l'œuvre de Jean Cocteau*, Connaissances et Savoirs, 2005.
- LE MAIRE Bruno, « La Statuaire dans *À la recherche du temps perdu* », mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Yves Tadié, soutenu à l'Université de Paris IV en 1991.
- MALLION Jean, *Victor Hugo et l'art architectural*, P.U.F., coll. « Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines - Université de Grenoble », 1962.
- MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2013.
- , *Robert Desnos. Les Grands Jours du poète*, Paris, José Corti, 1988.
- , et DUMAS Marie-Claire, *André Breton*, Éditions de l'Herne, 1998.
- NEE Patrick, *Yves Bonnefoy penseur de l'image, ou les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006.
- *René Char, une poétique du retour*, Paris, Hermann, 2007.
- NOIRAY Jacques, *L'Ève future ou le laboratoire de l'idéal*, Belin, 1999.
- LAFORGUE Pierre, *Victor Hugo et La Légende des siècles : de la publication des Contemplations à l'abandon de La fin de Satan, avril 1856-avril 1860*, Orléans,

- Paradigme, coll. « Modernités », 1997.
- LABARTHE Patrick, Baudelaire et la tradition de l'allégorie, Genève, Droz, 1999.
- LIMAT-LETELLIER Nathalie et LETELLIER Claude (dir.), *Merveilleux et surréalisme*, dir. Nathalie Limat-Letellier et Claude Letellier, *Mélusine* », n° 20, Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000.
- LOTH Valérie, NEMER François, PAÏNI Dominique (dir.), *Cocteau*, catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle », Centre Pompidou, 25 septembre 2003-5 janvier 2004, Centre Pompidou, 2003.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Les Voyageurs de l'Impériale d'Aragon*, Paris, Belin, 2001.
- RAVIS-FRANÇON Suzanne, « *Les Voyageurs de l'impériale* » de Louis Aragon, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2001.
- READ Peter, « Apollinaire critique d'art : la sculpture en question », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°47, mai 1995, p. 405-420.
- RETAT Claude, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Littérature », 1999.
- GUYAUX André (dir.), *La Querelle de la statue de Baudelaire*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, *Modernités à l'antique : parcours vallésiens*, Honoré Champion, 1999, p. 251-272.
- VILLE Isabelle, *René Char : une poétique de résistance. Être et faire dans les Feuillettes d'Hypnos*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006.
- VOUILLOUX Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011.
- WILLARD Bohn, *Apollinaire et l'homme sans visage : création et évolution d'un motif moderne. Guillaume Apollinaire, Alberto Savinio, Giorgio De Chirico, Francis Picabia, Marius de Zayas*, Rome, Bulzoni, 1984.

9. Littérature de langue italienne: sources primaires

- DANTE, *Enfer*, Traduction française, Jacqueline Risset, GF-Flammarion, 1985.
- CHIRICO Giorgio de, *Ebdòmero* [1929], postfaces de Jole de Sanna et de Paolo Picozza, Milan, SE, 1999.
- , *Hebdoméros*, Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1964.
- , *Poèmes poésie*, éd. Jean-Charles Vegliante, Paris, Editions Solin, 1981.
- , *Memorie della mia vita*, Milan, Bompiani, 1998
- , *L'Art métaphysique*, éd. Giovanni Lista, Paris, L'Échoppe, 1994.
- , *Commedia dell'arte moderna*, éd. Isabella Far et Jole de Sanna, Milan, Abscondita, 2002.
- , *Metafisica, quaderni della fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, n°7-8, Rome, Pictor, 2008 [édition complète des poèmes en français et en italiens, inédits].
- MICHEL-ANGE, *Poésies / Rime*, édition bilingue, éd. Enzo Noé Girardi, trad. Adelin Charles Fiorato, Les Belles lettres, 2004.
- LEONARD de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987.
- RIPELLINO Angelo Maria, *Praga magica*, Turin, Einaudi, 1974.
- , *Praga magica. Voyage initiatique à Prague*, trad. Jacques Michaut-Paternò, Plon, coll. « Terre humaine », 1993.
- SAVINIO Alberto, *Chants de la mi-mort, Hermaphrodito*, [1918] trad. par René de Ceccatty et Giancarlo Roscioni, Fayard, 1987.
- , *Dico a te, Clio* [1939], Milan, Aldelphi, coll. « Piccola Biblioteca Aldelphi », 1992.
- , *Ascolto il tuo cuore, città*, [1944], Milan, Aldelphi, 1984.

- , « Casa della stupidità » [1942], *Tutta la vita* [1945], dans *Casa « La Vita » e altri racconti*, éd. Alessandro Tinterri et Paola Italia, Milan, Adelphi Edizioni, 1999.
- , *Vie des Fantômes*, trad. par André Pieyre de Mandiargues, Bona de Pisis, Henri Parisot et l'Auteur, coll. « L'Âge d'or », Flammarion, 1965.
- , *C'est à toi que je parle, Clio* [1939], publié dans *Maupassant et l'autre*, trad. Michel Arnaud, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1977.
- , « Maison de la sottise », *Toute la vie*, trad. Nino Frank, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1975.
- , *Ville, j'écoute ton cœur* [1944], trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, 1982.
- , *La Maison hantée* [1920 et 1925], trad. Jean-Marie Laclavetine, Fayard, 1988.

10. Littérature de langue italienne : sources secondaires

- PICOZZA Paola, BOHN Willard, GALE Matthew *et al.*, *Chirico : la fabrique des rêves*, catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne de la Ville de Paris du 13 février au 24 mai 2009, Paris, Paris-Musées, 2009.
- SCHNEIDER Pierre, SCHMIED Wieland, et CLAIR Jean, *Giorgio De Chirico*, Haus der Kunst, Munich, 17 novembre 1982 - 30 janvier 1983, Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'Art moderne, 24 février - 25 avril 1983, Munich et Paris, Prestel et Centre Georges Pompidou, 1983.
- SLOANE Joseph C., « Giorgio de Chirico and Italy », *Art Quaterly*, vol. 21, n°1, printemps 1958, p. 2-22.

11. Littérature de langue polonaise : sources primaires

- HERBERT Zbigniew, *Elégie pour le départ* suivi de *Rovigo* [1990-1992], trad. Jacques Burko, Nantes, Le Passeur, Cecofop, 2000.
- Corde de lumière, Œuvres poétiques complètes I*, édition bilingue, trad. Brigitte Gautier, Le Bruit du temps, 2011.
- , *Monsieur Cogito, Œuvres poétiques complètes II*, édition bilingue, trad. Brigitte Gautier, Le Bruit du temps, 2012.
- , *Épilogue de la tempête, Œuvres poétiques complètes III*, édition bilingue, trad. Brigitte Gautier, Le Bruit du temps, 2014.
- KORUSIEWICZ Maria (ou Maria MACHNIK-KORUSIEWICZ), « Statue in the Park », dans *Young Poets of a New Poland: an Anthology*, trad. Donald Perie, Londres, Forest Books, coll. « UNESCO collection of representative works. European series », 1993, p. 125.
- MICKIEWICZ Adam, *Dziady : poema*. [1832, Paris], *Dramaty, Dziela* t. III, Varsovie, Czytelnik, 1995.
- Les Aïeux : poème*, trad. Robert Bourgeois, Montricher, Les Éditions noir sur blanc, coll. « La Libririe polonaise », 1998, p. 309-311.
- Les Aïeux, poème*, trad. Jacques Donhuy et Michel Masłowski, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.
- MIŁOSZ Cesaław, *Poezje*, 3 vol., Paris, Instytut literacki, 1981-1982.
- , *Poèmes 1934-1982*, éd. Constantin Jelenski, Paris, Luneau Ascot Éditeurs, 1984.
- RÓZEWICZ Tadeusz, « Jest taki pomnik », *Szara strefa [La Zone grise]*, Wrocław, Wydawn. Dolnośląskie, 2002 p. 33-35.
- « there is this monument » trad. Ryszard J.Reisner, *Ars Interpres*, n°5 « Unified is Heaven », Stockholm, Moscou, New York, Octobre 2005.
- SZCZYGIEL, Mariusz, *Gottland* [2006], trad. Margot Cardier, Arles, Actes Sud, 2008.

12. Littérature de langue polonaise : sources secondaires

- DELAPERRIERE Maria (dir.), *La Poésie polonaise du vingtième siècle, voix et visages*, Paris, Institut d'études slaves, 2004.
- GAUTIER Brigitte, *Hebert – poète polonais*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- MIŁOSZ Czesław, *The History of Polish Literature*, upgraded edition, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1983.

13. Littérature de langue russe : sources primaires

Anthologies

- SLONIM Marc et REAVEY George, *Anthologie de la littérature soviétique 1918-1934*, Gallimard, 1935.
- GRANOFF Katia (éd. et trad.), *Anthologie de la poésie russe*, préf. Brice Parain, Gallimard, 1961, 2^e édition Christian Bourgeois, 1974, 3^e édition Christian Bourgeois 1987, 4^e édition Gallimard, coll. « Poésie », 1993.
- CARLISLE Olga Andreyev (éd.), *Poets on Street Corners, Portraits of Fifteen Russian Poets*, édition bilingue, New York, Random House, 1968.
- REAVEY George (éd. et trad.), *The New Russian Poets, 1953-1968: an Anthology*, édition bilingue, Londres, Calder and Boyars, 1968.
- STRUVE Nikita (éd. et trad.), *Anthologie de la poésie russe. Le XIX^e siècle*, édition bilingue, Aubier-Flammarion, 1970, 2^e édition, Paris, YMCA-Press, 1994.
- Anthologie de la poésie russe. La renaissance du XX^e siècle*, édition bilingue, Aubier-Flammarion, 1970, 2^e édition, YMCA-Press, 1991.
- TRIOLET Elsa (éd.), *La Poésie russe*, édition bilingue, Seghers, 1965, 2^e édition 1971.
- MASSIE Suzanne (éd.), *The Living Mirror, Five Young Poets from Leningrad*, édition bilingue, trad. Max Hayward, George L. Kline, Suzanne, Massie Paul Roche et John Statathos, Londres, Victor Gollancz, 1972.
- ETKIND Efim (éd.), *Poésie russe, Anthologie du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 1983.
- EVTOUCHENKO Evgeny (dir.) *Twentieth-Century Russian Poetry*, éd. Max Hayward, Albert C. Todd et Daniel Weissbort, New York, Doubleday, 1993.
- MARKOWICZ André, *Le Soleil d'Alexandre*, Arles, Actes Sud, 2011.

Œuvres

- ANONYME, *Apothéose de Pierre le Grand, tsar et empereur de toutes les Russies, Trois écrits historiques inconnus destinés à Voltaire*, [c.1750-1760], éd. Václav Černý, attribué à Mikhail Lomonosar, Prague, Édition de l'Académie tchécoslovaque des sciences, 1964.
- АКХМАТОВА Анна, *Сочинения*, t. I « стихотворения и поэмы », éd. Vadim Tchernikh, Moscou, Hudožestvennaâ literatura. 1986.
- , *Requiem*. Traduction française : *Requiem*, édition bilingue, trad. Paul Valet, 1966, Les Éditions de Minuit.
- , *Requiem, Poème sans héros, et autres poèmes*, trad. Jean-Louis Backès, Gallimard, coll. « Poésie », 2007.
- , *Entretien avec Lydia Tchoukovskaïa*, Albin Michel, 1980.
- BIELY Andreï, *Пемербърз* [1916 et 1922], Moscou, Эсмо [Esmo], 2014.
- , *Pétersbourg, roman*, trad. Georges Nivat et Jacques Catteau, , postface de Georges Nivat, « Le “jeu cérébral” », étude sur *Pétersbourg* », Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1967.

- , *Poèmes*, édition bilingue, trad. et adaptation Gabriel Arout, Gallimard, coll. « Poètes russes contemporains », 1970.
- , *Petersbourg*, trad. Robert A. Maguire et John E. Malmstad, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1978.
- BLOK Alexandre, *Собрание сочинений*, 6 vol. Leningrad, Hudožestvennaâ literatura, 1980-1983.
- , *Poèmes*, Paris, Librairie du Globe, 1994.
- , *Le Monde Terrible*, anthologie de poème rassemblés et traduits par Michel Léon, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.
- BOULGAKOV Mikhaïl, *La Garde blanche* [1923-1924-1926], trad. Claude Ligny, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1970.
- , *Œuvres*, t. I, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- BRIOUSOV Valéry, *Собрание сочинений*, 2 vol., Moscou, Khudozh. lit, 1955.
- , *Избранные Сочинения*, 2. vol., Moscou, Khudozh. lit, 1955.
- BRODSKY Joseph, *Стихотворения и поэмы*, Washington et New York, Inter-Language Literary Associates, 1965.
- , *Мрамор* [*Mramor*], Ann Arbor, Ardis, 1984.
- , *Сочинения Иосифа Бродского*, 7 vol., Saint-Petersbourg, Moscou, Saint-Pétersbourg, Paris, Puškinskij fond, 1992-2001.
- , *Less than One : Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1986
- , *On Grief and Reason: Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- , *Marbles, a Play in Three Acts*, trad. Joseph Brodsky et Alan Myers, New York, Noonday Press, 1996.
- , *Collected Poems in English*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- , « Child of Civilization », préface à Ossip Mandelstam, *Fifty Poems*, trad. Bernard Meares, New York, Persea, 1977.
- , *Collines et autres poèmes*, trad. Jean-Jacques Marie, Éditions du Seuil, 1966.
- , *Marbre*, trad. Véronique Schilz, Die, A Die, 2005
- , *Marbre : pièce en trois actes*, trad. Georges Nivat, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 2005.
- , *Poèmes 1961-1987*, trad. Michel Aucouturier *et al.*, Gallimard, 1987.
- , *Vertumne et autres poèmes*, trad. Hélène Henry, André Markowicz et Véronique Schiltz, Gallimard, 1993.
- СНКЛОВСКИ Victor, *Ход коня: сборник статей*, Berlin, Gelicon, 1923.
- , *La Marche du cheval*, trad. Michel Pétris, Paris, Champ libre, 1973.
- СНОСТАКОВИЧ Dimitri, *Тéмоignage. Les mémoires de Dimitri Chostakovitch*, propos recueillis par Salomon Volkov, 1979, New York. Traduction française : André Lischke, Albin Michel, 1980.
- ESSENINE Sergueï, *Полное собрание сочинений*, t. I « Stihotvorenîâ », Moscou, Nauka, Golos, 1995.
- ЕВТУШЕНКО Evgueni, *Стихотворения*, t. I, Moscou, Khoudojestvennaïa literatoura, 1980.
- , *The Poetry of Yevgeny Yevtushenko, 1953-1965*, trad. George Reavey, Londres, Calder and Boyards, 1966.
- GROSSMAN Vassili, *La Paix soit avec vous, notes de voyage en Arménie*, trad. Nimila Changkakoti, Editions de Fallois, l'Âge d'Homme, 1989.
- НИППИУС Зéнаïде, *Стихотворения*, Saint-Pétersbourg, Akademičeskij proekt, 1999.
- ИВАНОВ Georgii, *Собрание сочинений* [*Sobranie sočineni*], t. I « Стихотворения » [*Stihotvorenîâ*], éd. Evgeni Vitkovsky, Georgii Mosechvili, et V. P. Kotchetov, Moscou, Soglasie, 1994.

- IVANOV Viatcheslav, *Sobranie sočinenij*, 2. vol., éd. Jean Neuvecelle et Olga Deschartes, Bruxelles, Foyer Oriental chrétien, 1974.
- КНЛЕВНИКОВ Velemir, « Памятник » [1909], *Собрание сочинений*, t. I, éd. Rudolf Duganov, Moscou, IMLI RAN, Nasledie, 2000.
- , *Собрание сочинений*, 3 vol., Saint-Petersbourg, Akademičeskij proekt, 2001.
- , « Октябрь на Неве », *Творния*, Sovietskij pisatel, Moscou, 1986.
- , *L'ABC libéré des entraves*, trad. Catherine Prigent, Rome, Muro Torto, 1978.
- , *La Création verbale*, trad. Catherine Prigent, Christian Bourgeois, 1980.
- , *Nouvelles du Je et du Monde*, trad. Jean-Claude Lanne, Imprimerie Nationale Éditions, coll. « La Salamandre », 1994.
- KUSHNER Alexandre, « Аполлон в снегу » [1975], *Аполлон в снегу, заметки на полях [Apollon dans la neige : notes marginales]*, Leningrad, Sov. pisatel, Leningradskoe otdnie, 1991.
- « Apollo in the Snow », *Apollo in the Snow*, selected poems, trad. Paul Graves et Carol Ueland, New York, Farrar, Straus and Giroux, p. 29-30.
- МАІАКОВСКИ Vladimir, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, 12 vol., Moscou, Pravda, coll. « Biblioteka "Ogonëk", Otečestvennaâ klassika », 1978.
- , *Maïakovski, Vers et proses*, éd. et trad. Elsa Triolet, Les Éditeurs français réunis, 1957.
- , *Vers, 1912-1930*, édition bilingue, trad. Claude Frioux, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 1991.
- , *L'Universel Reportage*, éd. Henri Deluy, Tours, Farrago, 2001.
- MANDELSTAM Ossip, *Египтская марка, Собрание сочинений*, éd. Gleb Struve et Boris Filipow-Filistinsky, New York, Chekov Publishing House of the East European Fund, Inc, 1955.
- , *De la poésie* [1928], Gallimard, coll. « Arcades », trad. Mayelasveta, 1990.
- , *Tristia et autres poèmes*, trad. François Kérel, Gallimard, coll. « Poésie », 1975.
- , *Le Sceau égyptien*, Trad. Claude Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 1968.
- , *Le Timbre égyptien*, Arles, Actes Sud, trad. Évelyne Amoursky, 1995.
- , *Le Timbre égyptien*, trad. Georges Limbour et D. S. Mirsky, Le Bruit du temps, 2009.
- PASTERNAK Boris, *Sauf-Conduit* [1930], trad. Michel Aucouturier, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1989.
- , *Ma sœur la vie*, trad. Michel Aucouturier *et al.*, Gallimard, coll. « Poésie », 1982.
- POUCHKINE Alexandre, *Медный всадник. Петербургская повесть, Полное собрание сочинений в шести*, t. V « Поэмы 1825-1833 » [Poëmy], Moscou, Voskresenie, 1994, p. 148.
- , « Le Cavalier d'airain. Histoire de Saint Pétersbourg », *Œuvres choisies de A. S. Pouchkine, poète national de la Russie, traduites pour la première fois en français, par H. Dupont*, Saint-Pétersbourg, F. Bellizard et Paris, Au Comptoir des imprimeurs unis, 1847, t. II, p. 142-154.
- , *Der eherne Reiter*, trad. Wolfgang E. Groeger, Illustrations de Vassili Massioutine, Berlin, Newa Verlag, 1922.
- , *Œuvres poétiques*, éd. Efim Etkind, 2 vol., Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque de l'Âge d'homme », 1981.
- , *Poésies*, trad. Louis Martinez, Gallimard, coll. « Poésie », 1994.
- REMIZOV Alexeï, *Sœurs en croix* [1910], trad. Robert Vivier, Toulouse, Ombres, 1986.
- , *Les Singes* [1911], *Où finit l'escalier : récits de la quatrième dimension, contes et légendes*, trad. Gilbert Lély, Jean Chuzeville, Denis Roche *et al.*, Toulouse : Éd. Ombres, 1991.

- TSVETAIEVA Marina, *Мой Пушкин* [1937], *Собрание сочинений*, t. V « Автобиографическая проза » [*Sobranie sočineni, Œuvres complètes*, t. V, « Prose autobiographique »], Moscou, Stati Esse. Perevody, 1994.
- , *Mon Pouchkine*, suivi de *Pouchkine et Pougatchov*, trad. André Markowicz, Paris, Clémence Hiver, 1987.
- , *Ariane, la résurrection d'un mythe grec dans la poésie dramatique russe au XX^e siècle : tragédie*, trad. et commentaires de Rose Lafoy, Faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1981.
- VOZNESSENSKI Andreï, *Собрание сочинений*, 3 vol., Moscou : Hudožestvennaâ literatura, 1983-1984.
- , *Аксиома самоиска*, Moscou, Икра, 1990.
- , *Boîte noire*, trad. Christine Lutz, adaptation d'Alain Bosquet, maquette de Joëlle Leblond, Grasset, 1990.
- , *Poèmes*, édition bilingue, trad. Léon Robel, Gallimard, coll. « Poètes russes contemporains », 1973.
- , *Incontrôlable*, suivi de *O*, trad. Léon Robel, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1983.

14. Littérature de langue russe, contextes russes et soviétiques : sources secondaires

- ANTSIFEROV Nicolas, *L'Âme de Saint-Pétersbourg* [1922], trad. Anne de Peretti, Paris, Bernard Giovanangeli, 2003.
- ARMINJON Victor, *Pouchkine et Pierre le Grand*, Paris, Librairie des cinq continents, 1971.
- AUCOUTURIER Michel, *Le Réalisme Socialiste*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- , et BONAMOUR Jean (dir.), *L'Universalité de Pouchkine*, Paris, Institut d'études slaves, 2000.
- BERELOWITCH Wladimir et DAUCE Françoise (dir.), *Contacts intellectuels, réseaux, relations internationales Russie, France, Europe, XVIII-XXe siècle*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2002.
- BETHEA David, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton University Press, 1989.
- , *The Superstitious Muse : Thinking Russian Literature Mythopoetically*, Boston, Academic studies press, 2009
- (dir.), *The Pushkin Handbook*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005.
- (dir.), *Puskin Today*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- BOYM Svetlana, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1994.
- , *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.
- BOWLT John, *Moscou et Saint-Pétersbourg.1900-1920. Art, vie et culture*, trad. Alexis Baatsch, Paris, Hazan, 2008.
- , *Russian Art of the Avant-Garde : Theory and Criticism*, New York, Thames et Hudson, 1988.
- CARLISLE Olga Andreyev, *Far from Russia : a Memoir*, New York, St Martin's Press, 2000.
- , *Voices in the Snow : Encounters with Russian Writers*, New York, Random House, 1962
- , *Des Voix dans la neige*, préf. Claude Bourdet, trad. Raymond Albeck, Paris, Maspero, 1964.
- CLARK Katerina et DOBRENKO Evgeny (dir.), *Soviet Culture and Power. A History in Documents. 1917-1953*, trad. Marian Schwartz, New Haven/Londres, Yale University Press, 2007.

- CONIO Gérard, *L'Art contre les masses : esthétiques et idéologies de la modernité : essais*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 2003.
- , *L'Avant Garde russe et la synthèse des arts*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1990.
- DAVIDENKOFF Anita, *Derjavine, un poète russe dans l'Europe des Lumières*, Institut d'études slaves, 1994.
- DEMENTIEV Valéry, *Ярослав Смеляков : сильный как терн*, Moscou, Sov. Rossia, 1967.
- DUTLI Ralph, *Mandelstam. Mon temps, mon fauve, une biographie* [2003], trad. Marion Graf et Ralph Dutli, Le Bruit du temps et La Dogona, 2013.
- ENDERLEIN Évelyne et VICTOROFF Tatiana (dir.), *Pouchkine, poète de l'altérité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2012.
- ÉPELBOIN Annie et KOVRIGUINA Assia, *La Littérature des ravins. Écrire sur la Shoah en URSS*, Robert Laffont, 2013.
- ETKIND Efim, NIVAT Georges, SERMAN Ilya et STRADA Vittorio (dir.), *Histoire de la littérature russe*, 6 vol. Fayard, 1987-2005.
- FAUCHEREAU Serge (dir.), *Moscou. 1900-1930. Vie quotidienne, arts plastiques, littérature, théâtre, architecture, musique, cinéma*, Paris, Seuil, 1988.
- FIGES Orlando, *La Révolution russe. 1891-1924 : la tragédie d'un peuple*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Denoël, 2007 [1996].
- FITZPATRICK Sheila, *The Cultural Front : Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- GROYS Boris [1988], *Staline œuvre d'art totale*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990.
- JAKOBSON Roman, *Russie folie poésie*, éd. Tsvetan Todorov, trad. Nancy Huston, Marc de Launay et André Markowicz, Édition du Seuil, 1986.
- , « La statue dans la symbolique de Pouchkine » [1937], dans *Questions de poétique*, trad. par Marguerite Derrida, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1973.
- , *La Génération qui a gaspillé ses poètes*, trad. Marguerite Derrida, Paris, Allia, 2001.
- JURGENSON Luba, *Création et tyrannie*, Cabris, Sulliver, coll. « Archéologie de la modernité », 2009.
- KHARDJIEV Nicolas et TRENINE Vladimir, *La Culture poétique de Maïakovski*, trad. Gérard Conio et Larissa Yakoupova, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.
- LEDNICKI Waclaw, *Pushkin's Bronze Horseman, The Story of a Masterpiece, With an Appendix Including, in English, Mickiewicz's "Digression," Pushkin's "Bronze Horseman," and Other Poems*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1955.
- LO GATTO Ettore, *Le Mythe de Saint-Petersbourg, histoire, légende, poésie* [1960], trad. Christine Ginoux et Alice Ryckmans, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 2003.
- LEDNICKI Waclaw, *Pushkin's Bronze Horseman, The Story of a Masterpiece, With an Appendix Including, in English, Mickiewicz's 'Digression,' Pushkin's 'Bronze Horseman,' and Other Poems*, University of California Publications Slavic Studies Volume 1, University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1955.
- LÖVGREN Håken, « Eisenstein Pushkin's Project », dans Ian Christie et Richard Taylor (dir.), *Eisenstein Rediscovered*, Londres et New York, Routledge, 1993, p. 120-133.
- MÉRIMÉE Prosper, *Études de littérature russe*, t. I « Pouchkine et Lermontof », éd. Henri Mongault, fac-simile de l'édition originale, Honoré Champion, 1931.
- MARCADE Jean-Claude, *L'Avant-Garde russe*, Paris, Flammarion, 1995.
- MULVEY Laura, « Reflections on Disgraced Monuments », dans Neil Leach (dir.), *Architecture and Revolution, Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*, Londres et New York, Routledge, 1999, p. 219-227.
- NIVAT Georges, *Vers la fin du mythe russe : essais sur la culture russe, de Gogol à nos jours*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

- , *Vivre en russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007.
- (dir.), *Les Sites de la mémoire russe*, t. I « Géographie de la mémoire russe », Fayard, 2007.
- REID Robert et ANDREW Joe (dir.), *Two Hundred Years of Pushkin*, t. III « Pushkin's Legacy », Amsterdam et New York, Rodopi.
- RIPELLINO Angelo Maria, « La Pétersbourg de Biély : un poème d'ombres » [1961], *Les Chemins du merveilleux Essais sur la littérature russe*, trad. René Daillie, Denoël, 1977.
- ROBEL Léon (dir.), *Pouchkine*, Europe n° 842-843, Juin-juillet 1999
- ROLET Serge, *La Russie et les modèles étrangers*, Villeneuve-d'Ascq, CEGES, 2010.
- RUBINS Maria, *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures, Ecphrasis in Russian and French Poetry*, Palgrave, 2000.
- SCHENKER Aleksander M., *The Bronze Horseman, Falconet's Monument to Peter the Great*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- TROUBETZKOY Wladimir, *Saint-Petersbourg, mythe littéraire*, Presses universitaires de France, 2003.
- VICTOROFF Tatiana, *Anna Akhmatova, Requiem pour l'Europe*, Gollion et Paris, Infolio, 2010.
- (dir.), *Akmatova et les poètes européens*, actes du XX^e congrès de l'AILC, journée du 19 juillet 2013, à paraître.
- , « “Le retour possible à la condition de Lumière” : dialogue entre Yves Bonnefoy et Anna Akhmatova autour de l'œuvre de Chagall », dans Michèle Finck et Patrick Werly (éd.), *Yves Bonnefoy : poésie et dialogue*, textes réunis à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire d'Yves Bonnefoy, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1993, p. 371-392.
- WAEGEMANS Emmanuel, *Histoire de la littérature russe de 1770 à nos jours*, trad. Daniel Cunin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.
- WEINSTEIN Marc (dir.), *La Geste russe, Comment les Russes écrivent-ils l'histoire au XX^e siècle ?*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002.
- Nicolas Werth, *Histoire de l'union soviétique. De l'Empire russe à la Communauté des États indépendants, 1900-1991*, Presses universitaires de France, coll. « Thémis histoire », 5^{ème} édition, 2001.
- WORTMAN Richard, *Scenarios of Power, Myths and Ceremony in Russian Monarchy*, 2 vol., Princeton NJ, Princeton University Press, 2000.

15. Littérature de langue tchèque : sources primaires

- HALAS František, « Praze », *Torso Naděje*, Prague, F. Borový, 1945, p. 17-19.
- KOLAR Jiří, *Dílo Jiřího Koláře*, t. III, éd. Vladimír Karfík, Prague, Odeon, 1993.
- , Gersaintův vývěsni štít [1966], dans *Dílo Jiřího Koláře* t. VI, [Œuvres complètes], *Básně ticha* [Poèmes du silence], Prague, Český spisovatel, 1994.
- , *Œuvres postumes de Monsieur A.*, trad. Erika Abrams, Editions revue K, Coll. « Défectueuse », 1989, n.p.
- KUNDERA Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli* [1978], trad. François Kerel revue par l'auteur, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1985.
- HOLAN Vladimír, [Trialog, 1964], *Spisi svasek*, t. III, 2000.
- , *Noc s Hamletem* [1964]. Traduction française : *Une nuit avec Hamlet, et autres poèmes*, trad. Dominique Grandmont, préface de Louis Aragon, Gallimard, coll. « Poésie », 2000.
- NEZVAL Vítězslav, *Pražký Chodec* [1938, *Le Passant de Prague*], dans *Dílo*, t. XXXI, Prague, Československý spisovatel, 1958.
- , *Ulice Gît-le-cœur*, Prague, František Borový, 1936.

- , *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes*, 1919-1955, trad. François Kérel avec la collaboration de l'auteur, préface de Philippe Soupault, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1960.
- , *Rue Gît le Cœur* [1936], trad. Katia Krivanek, préf. Bernard Noël, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 1988.
- SEIFERT Jaroslav, « Sochy Josefa Wagnera », *Koncert na Ostrove*, 1967, *Dilo*, t. VII « 1965-1968 », Prague, Československý spisovatel, 1970.
- Le Concert en l'île, et autres poèmes*, trad. Igor Polach et Hélène Angliviel de Beaumelle, Paris, Pierre Belfond, 1986.
- VLADISLAV Jan, *Poepos*, 1962-1972, trad. Xavier Galmiche avec l'auteur, Maison de la Poésie Nord-Pas-de-Calais, 1995.

16. Littérature de langue tchèque : sources secondaires

- RIPELLINO Angelo, *I Fatti di Praga*, éd. Antonio Pane et Alessandro Fo, Milano, Scheiwiller, 1988.
- , *Chroniques pragoises*, trad. Marc Fontana, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1992.
- VOISINE-JECHOVA Hana, *Histoire de la littérature tchèque*, Fayard, 2001.
- WELLNER-POSPISIL Michael et PALENICEK Jean-Gaspard (dir.), *La Culture tchèque des années 60*, L'Harmattan, 2007.

17. Littératures écrites en d'autres langues (grec moderne, hongrois, roumain, turc)

Anthologie

- Masa Tăcerii, Simposion de Metafore la Brâncuși*, anthologie de textes dédiés à Brancusi dans toutes les langues, éd. et trad. Ion Caraion, Bucarest, Univers, 1970.

Œuvres

- CARTARESCU Mircea, *Orbitor. Aripa stîngă*, Bucarest, Humanitas, 1996, Traduction française : Alain Paruit, Denoël, 1999.
- HIKMET NÂZIM, *Son Şiileleri (1959-1963)*, Şiirler 7, Istanbul, Adam Yayinlari, 1995.
- , *Il neige dans la nuit et autres poèmes*, trad. Munevver Andac et Guzine Dino, Gallimard, coll. « Poésie », 1999.
- KALNOKY László, PILINSZKY János, WEÖRES Sándor, *Poèmes*, trad. Maurice Regnaut, Avon, Action poétique, coll. « Selon », 1985.
- KERTESZ Imre, *A Kudarc*, Budapest, Szépirodalmi kiadó, 1988.
- Le Refus*, trad. Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Arles, Actes Sud, 2001.
- KOSZTOLANYI Dezső, *Kosztolányi Dezső összes vers*, Budapest, Osiris, 1997.
- , *Ivresse de l'aube*, poèmes, éd et trad. Jean-Paul Faucher et Georges Kassai, L'Harmattan, 2009
- RITSOS Yannis, *Ποιήματα, [Poimata, oeuvres poétiques complètes]*, 11 vol., Athènes, Kédros, 1977-2007.
- , *Témoignages* [1957-1963], dans *La Sonate au clair de lune et autres poèmes 1956-1963*, trad. Gérard Pierrat, Seghers, 1976.
- , *Gestes*, édition bilingue, trad. Chrysa Prokopaki et Antoine Vitez, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1974.

- , *Philoctète, Pénélope, Ajax*, suivi de *Écriture d'aveugle*, trad. Gérard Pierrat, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982.
- , *Selected Poems*, éd. et trad. Kimon Friar et Kostas Myrsiades, Brockport, Boa Edition, 1989.

18. Sources secondaires : études critiques sur la littérature

- ADAMOWICZ Elza, *Surrealist Collage in Text and Image, Dissecting the exquisite Corpse*, 1998, Cambridge University Press, Cambridge.
- ASPLEY Keith, COWLING Elizabeth et SHARRAT Peter (dir.), *From Rodin to Giacometti, Sculpture and Literature in France*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 2000.
- AUGAIS Thomas, *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Université Lumière Lyon II, 2009.
- AURAX-JONCHIERE Pascale (dir.), *Écrire la peinture, entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003.
- AZOUVI Christopher, BONNEFOY Yves, BUTOR Michel, COMPAGNON Antoine, et al., *Jean Starobinski*, textes de Centre Georges Pompidou, Coll. « Pour un temps », 1985.
- BAATSCH Henri-Alexis et BAILLY Jean-Christophe (dir.), *Wozu Dichter in dürftiger Zeit ?; À quoi bon des poètes en un temps de manque ?; Why Poets in a Hollow Age ?*, Paris, Le Soleil Noir, 1978.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, 1943.
- , *La Terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, 1948.
- BARTHES Roland, *Mythologies* [1957], Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1970.
- , *La Chambre Claire* [1980], *Œuvres complètes, livres, textes, entretiens*, t. V « 1977-1980 », éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, 2002.
- , BERSANI Leo, HAMON Philippe et al., *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982.
- BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959.
- , *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.
- , *L'Amitié*, Gallimard, 1971.
- , *L'Espace littéraire* [1955], Gallimard, coll. « Folio essai », 1988.
- BLÜHM Andreas, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Francfort, Peter Lang, 1988.
- BOHN Willard, *The Rise of Surrealism : Cubism, Dada and the Pursuit of the Marvellous*, Albany, State University of New York Press, 2002.
- BORIE Monique, *Le Fantôme, ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, 1997.
- BOSSI Laura, *De l'agalmatophilie ou l'amour des statues*, Paris, L'Échoppe, 2013.
- BON François et MAFFESOLI Michel, *La Colère*, Centre Georges Pompidou, 1996.
- BONFAIT Olivier, *La Description de l'œuvre d'art, Du modèle classique aux variations contemporaines*, colloque, Rome, Villa Médicis, juin 2001, Paris, Somogy, 2004.
- BONNEVILLE-HUMANN Béatrice et HUMANN Yves (dir.), *L'Inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2014.
- BOYER-WEINMANN Martine et MARTIN Jean-Pierre (dir.), *Colères d'écrivain*, Nantes, Cécile Defaut, 2009.
- BRIAND Michel, CAMELIN Colette et LOUVEL Liliane, *L'Intensité. Formes et forces variations et régimes de valeurs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2011.
- , Liliane LOUVEL et GADOIN Isabelle (dir.), *Les Figures du ravissement*, Rennes, Presses

- Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2014.
- BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999.
- CASTANET Hervé, *Entre mot et image*, Cécile Défaud, 2006.
- CATHER Willa, « On Writing », *Critical Studies on Writing as an Art*, New York, Knopf, 1949.
- CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Borges*, Gallimard, 1967.
- CHKLOVSKI Victor, « L'Art comme procédé », *Sur la Théorie de la Prose* [Moscou, 1929], L'Âge d'Homme, trad. Guy Verret, 1973.
- COLLANI Tania, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, 2010.
- COSTANTINI Michel (dir.), *Ecce Femina*, Paris et Turin, L'Harmattan, 2007.
- (dir.), *Pour une sémiotique de la sculpture*, *VISIO*, vol. 7, n°3-4, automne 2002-hiver 2003.
- , GRAZIANI Françoise, ROLET Stéphane (dir.), *Le Défi de l'art, Philostrate, Callistrate et l'image sophistiquée*, *La Licorne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- , « Sculpture et environnement : l'exemple de la sculpture équestre », dans Pascal Sanson (dir.), *Les Arts de la ville dans le projet urbain, Débat public et médiation*, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives villes et territoires, 2011, p. 105-118.
- , « Laokoon chez la marquise », dans Christian Bayard, Doumet Christian (dir.), *Le Détour par les autres arts, Pour Marie-Claire Ropars*, L'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2004.
- DEKONINCK Ralph et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2005.
- DESHOULIERES Valérie-Angélique, « L'Allégorie archéologique dans la littérature contemporaine : les métamorphoses de Pygmalion depuis Mérimée », dans Fonyi Antonia (dir.), *Prosper Mérimée : écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, 1999.
- , *La Voix d'Arkhè ; Le paradigme archéologique dans la création européenne moderne et contemporaine*, Paris, Hermann, 2014.
- , et VACHER Pascal (dir.), *La Mémoire en ruines, le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Presses universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2000.
- DETHURENS Pascal (dir.), *Peinture et littérature au XXème siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.
- DIDIER Béatrice et PONNAU Gwenhaël (dir.), *Le Commandeur et Don Juan*, *Cahiers de littérature générale. Recherche et concours*, Nantes, Opéra éd., diff. SEDES, n° 1, 1994.
- DIJKSTRA Bram, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, trad. Josée Kamoun, Éditions du Seuil, 1992.
- DINTER Annegret, *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur – Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1979.
- DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Bernard Grasset, 1993.
- DURAND Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996.
- DOUBROVSKY Serge, *Corneille et la dialectique du héros* [1963], Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- DUBAR Monique et MOURA Jean-Marc (dir.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000.
- DUCREY Guy, *Corps et graphies : poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », 1996.

- , «Tanagra ou les anamorphoses d'une figurine béotienne à la fin du XIX^e siècle», dans *Anamorphoses décadentes*, Études offertes au Professeur Jean de Palacio, Isabelle Krzykowski et Sylvie Thorel-Cailleteau éd., Presses Universitaires de la Sorbonne, 2002, p. 207-224.
- DURAND Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996.
- ERGAL Yves-Michel et FINCK Michèle (dir.), *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
- FRANCO Bernard, *Le Héros et l'histoire dans le théâtre romantique*, Honoré Champion, 1999.
- FINCK Michèle, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le Musicien penseur*, Honoré Champion, 2014.
- , *Giacometti et les poètes : « Si tu veux voir, écoute »*, Paris, Hermann, 2012.
- FOURNIER KISS Corinne, *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 2007.
- FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Éditions du Seuil, 1966.
- GEISLER-SZMULEWICZ Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*, Honoré Champion, 1999.
- GIANNAKOPOULOU Liana, *The Power of Pygmalion, Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, Bern, Peter Lang, 2007.
- GOURIO Anne, *Chants de pierre*, Grenoble, ELLUG, 2005.
- GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.
- GROSS Kenneth, *The Dream of the Moving Statue*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2006.
- GROJNOWSKI Daniel, *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories*, José Corti, 2002.
- GUIDEE Raphaëlle, « Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire) », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/guidee.html>.
- HAMON Philippe, *Expositions, Littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989.
- , *Imageries, littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- HAMRICK L. Cassandra et NASH Suzanne (dir.), *Sculpture et poétique : Sculpture and Literature in France, 1789-1859, Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press, vol. 35, N° 1, automne 2006.
- HEFFERNAN James A. W., *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- HERSEY George, *Falling In Love with Statues, Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- HOLLANDER John, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1995.
- KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Corti, 1998.
- KRISTEVA Julia, *Les Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980.
- LAMARRE André, *Giacometti est un texte : microlectures de l'écrit de l'art*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Univ. Microfil International, Ann Arbor, 1993.
- LANDRY Jean-Pierre (éd.), *La Mort du héros dans la littérature française du Moyen-Âge à nos jours : actes du colloque des 13 et 14 décembre 1996*, Lyon, Université Jean Moulin Lyon III, Centre d'études des interactions culturelles, 1997.

- LAVOCAT Françoise, « Le Comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », 2012, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>.
- LYOTARD Jean-François, *Lectures d'enfance*, Galilée, coll. « Débats », 1991.
- MASSON Jean-Yves, « Territoire de Babel, Aphorismes », dans *Babel ou la diversité des langues*, *Corps écrits*, n° 36, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 155-160.
- MAULPOIX Jean-Michel, *La Poésie malgré tout, essai*, Mercure de France, 1995.
- , *Le Poète perplexe*, José Corti, 2002.
- MONTANDON Alain (éd.), *Iconotexte*, éd., Paris, Ophrys, 1990.
- MORTIER Roland, *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.
- MOUCHARD Claude, *Qui si je criais...? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XXe siècle*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2007.
- PAGEAUX Daniel-Henri, *La Recherche en littérature générale et comparée en France, aspects et problèmes*, SFLGC, 1983.
- PÉJU Pierre, *Enfance obscure*, Gallimard, 2011.
- PIETRI Susi, *L'Invention de Balzac, lectures européennes*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004.
- PLASSARD Didier, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Théâtre des années vingt », 1992.
- PRUNGAUD Joëlle (dir.), *Écritures de la Grande Guerre*, Paris, SFLGC, Lucie édition, « Poétiques comparatistes », 2014.
- RAYMOND Marcel, « Baudelaire et la sculpture », *Être et dire, études*, Neufchâtel, Editions de la Baconnière, coll. « Langages », 1970.
- RIALLAND Ivanne (dir.), *Écrire la sculpture, XIX^e-XX^e siècles*, Classiques Garnier, 2012.
- et VAUGEOIS Dominique (dir.), *L'Écrivain et le spécialiste, écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècle*, Classiques Garnier, 2010.
- SELLIER Philippe, *Le Mythe du héros ou le Désir d'être dieu*, Paris, Montréal, Bordas 1970.
- SOLNIT Rebecca, *Wanderlust, a History of Walking*, Londres, Verso, 2001.
- STAROBINSKI Jean, « Le regard des statues » [1994], dans *L'Encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.
- , « Le Regard des statues (sur la généalogie des fêtes galantes) » [1999], dans Murielle Gagnebin et Christine Savinel (dir.), *L'Image récalcitrante*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 43-72.
- STEINER George, *Réelles Présences, Les Arts du sens* [1989], trad. Michel R. de Pauw, Gallimard, coll. « nrf essais », 1991.
- STEWART Susan, *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, and the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993.
- STIERLE Karlheinz, *La Capitale des signes, Paris et son discours*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2001.
- TAÏEB Lucie, *Territoires de mémoire. L'écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2012.
- TOMICHE Anne, « Intimisme d'une poésie de l'impersonnel ? Francis Ponge et Elizabeth Bishop », dans Simone Bernard Griffiths, Véronique Gély et Anne Tomiche (éd.), *Écriture de la personne: mélanges offerts à Daniel Madelénat*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- , et ZIEGER Karl (dir.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspectives*, SFLGC, Camelia, Presses Universitaires de Valenciennes.
- WALSH Timothy, *Dark Matter of Words, Absence, Unknowing, and Emptiness in Literature*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1998.

ZARAGOZA Georges, *Héroïsme et marginalité, Le Crépuscule du Héros*, Nantes, Editions du Temps, 2002.

ZIMMERMAN Laurent (dir.), *Penser par l'image. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Paris, Éditions Cécile Defaut, Paris, 2006.

II. SCULPTURE

19. Écrits de sculpteurs

BOURDELLE Antoine, *Cours et leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, t. II, éd. Laure Dalon, Paris-Musées, Cendres, 2007.

BRANCUSI Constantin, *Aforismi*, éd. Paola Mola, Milan, Abscondita, coll. « Carte d'artisti », 2001.

CELLINI Benvenuto, *Vita di Benvenuto Cellini, oréfice e scultore fiorentino, de lui medesimo scritta* [rédigée de 1558-1567]. Traduction française : *Vie de Benvenuto Cellini, orfèvre et sculpteur florentin, écrite par lui-même*, trad. Denis-Dominique Farjasse, Paris, Audot fils, 1833.

DAVID Jean-Pierre dit David d'Angers, *Carnets de David d'Angers*, 2 vol., Paris, Plon, 1958.

FALCONET Maurice-Étienne, correspondance avec Denis Diderot, dans Denis Diderot, *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Le Club Français du livre, 1970.

—, *Observations sur la statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux-arts*, Amsterdam, M.-M. Rey, 1771.

GIACOMETTI Alberto, *Écrits*, préf. Michel Leiris et Jacques Dupin, éd. Mary Lisa Palmer et François Chaussende, Paris, Hermann, 1990.

—, *Écrits, articles, notes et entretiens*, nouvelle édition revue et augmentée, Hermann, 2007.

HEPWORTH Barbara, *Carvings and Drawings*, éd. Herbert Read, Londres, Lund Humphries, 1952.

—, *A Pictorial Autobiography* [1970], Bradford-on-Avon, Moonraker Press, 1978.

MOORE Henry, *Sculpture and Drawings 1921-1948*, vol. 1, David Sylvester (éd.), Londres, Percy Lund, Humphries and Company Ltd, 1957.

« Notes on sculpture », publié sous le titre « The Sculptor Speaks », dans *The Listener*, 18 août 1937. Traduction française : *Notes sur la sculpture* de Henry Moore, trad. Josette Salesse Lavergne, Caen, L'Échoppe, 1990.

MARINI Marino, *Pensieri sull'arte*, Pistoia, Fondazione Marino Marini, 1998.

— *Sono etrusco*, Pistoia, Via del vento, 1996.

MOORE Henry et CLARK Kenneth, *The Sheep Sketchbook*, Londres, Thames and Hudson, 1980. Traduction française : *Les Moutons de Henry Moore : un carnet de croquis*, Paris, Herscher, 1981.

NOGUCHI Isamu, *Isamu Noguchi. A Sculptor's World*, New York, Harper and Row, 1968.

KING Elizabeth, *Attention's Loop : A Sculptor's Reverie on the Coexistence of Substance and Spirit*, photographies de Katherine Wetzell, New York, Harry N. Abrams, 1999.

KIRILI Alain, *Statuaire*, Denoël, coll. « L'Infini », 1986.

—, *Mémoires de sculpteur*, Paris, École Nationale des Beaux-Arts, 2007.

MORRIS Robert, « Notes on Sculpture » [1966], dans Gregory Battock (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968. Traduction française : Claude Gintz (éd.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Le Vésinet, Territoires, 1979.

PENONE, *Respirer l'ombre*, préf. Didier Semin, Paris, ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 2008.

RODIN Auguste, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell* [1911], Bernard Grasset, 1997.

—, *À la Vénus de Milo*, Paris, La Jeune Parque, 1945.

- , « La Danse de Çiva » [1911], dans *Ars asiatica III*, Bruxelles et Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire et Gérard Van Oest et C^{ie}, 1921.
- , *Les Cathédrales de France* [1914], Denoël, 1983.
- ZADKINE Ossip, *Le Maillet et le ciseau : souvenirs de ma vie*, Albin Michel, 1968.

20. Études d'histoire de l'art et catalogues d'exposition consacrés à la sculpture

- ABADIE Daniel, BOWNESS Alan, CORK Richard, et al., *Un siècle de sculpture anglaise*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1996.
- ADHEMAR Jean, « Les statues parisiennes des grands hommes », *Gazette des Beaux Arts*, LXXXIII, mars 1974, p. 149-152.
- ALEXANDER Davis, *Sculpture and Literature, Art and Literature Compendium*, Companion 2, Londres, Art Design Photo, 2008.
- BARBILLON Claire, *Le Relief, au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Picard, 2014.
- , « Microlecture des *Carnets* de David d'Angers : le relief, un genre renouvelé ? », *Revue de l'Art*, n°162/2008-4, « Sculpture des XIX^e et XX^e siècles », automne 2008.
- , et Sophie MOUQUIN, *Écrire la sculpture*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2011.
- , CHEVILLOT Catherine et MARTIN François-René (dir.), *Histoire de l'art du XIX^e siècle, 1848-1914 : bilans et perspectives*, actes du colloque de l'École du Louvre et du Musée d'Orsay, 13-15 septembre 2007, Paris, École du Louvre, 2012.
- BIZARDEL Yves, « Les Statues parisiennes fondues sous l'occupation, 1940-1944 », *La Gazette des Beaux-Arts*, mars 1974, p. 129-152.
- BLANC Charles, *La Sculpture*, Paris, H Laurens, 1888.
- BLANC Charles, *Grammaire des arts et du dessin* [1867], préf. Barbillon Claire, Paris, ENSBA, 2000, France.
- BREUILLE Jean-Philippe, *Dictionnaire de la sculpture, la sculpture occidentale du Moyen-Âge à nos jours*, Larousse, 1992.
- BOZO Dominique (dir.), *Henry Moore, sculptures et dessins*, catalogue de l'exposition de l'Orangerie des Tuileries, 6 mai-29 août 1977, Paris, Réunion des musées nationaux, 1977.
- (dir.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, 3 juillet-13 octobre 1986fr, Éditions du Centre Pompidou, 1986
- CASTELLO Giogio et CASTELLO Guido, *Marino Marini*, Livourne, Graphis Arte, 1979.
- CHABERT Noëlle et CARRAYOU Stéphane (dir.), *Monument et modernité, à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire, 1891-1996*, fondation électricité de France, espace Électra, catalogue de l'exposition du 30 mai au 21 juillet 1996.
- CHASTEL-ROUSSEAU Charlotte (dir.), *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*, Farnham et Burlington, Ashgate, coll. « Subject/Object: New Studies in Sculpture », 2011.
- CHEVILLOT Catherine (dir.), *Emanuel Frémiet, La main et le multiple*, catalogue d'exposition, Dijon et Grenoble, Musée des beaux-arts et Musée de Grenoble, 1988.
- et La MARGERIE Laure de (dir.), *La Sculpture au XIX^e siècle, mélanges pour Anne Pinget*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008.
- CLADEL Judith, *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Grasset, 1936.
- CLERBOIS Sébastien et DROTH Martina (dir.), *Revival and Invention: Sculpture Through its Material Histories*, Oxford, Bern et Berlin, Peter Lang, 2010.

- COLE Michael W., *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- CRICUI Jean-Pierre et DURAN Simon, *Didier Vermeiren*, catalogue de l'exposition de la Kunsthalle de Zürich, du 14 janvier au 12 mars 1995 et de la Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, du 3 mai au 18 juin 1995, Stuttgart, Cantz, 1995.
- CURTIS Penelope (dir.), *Scultura Lingua Morta - Sculpture from Fascist Italy*, Leeds, Henry Moore Foundation, 2003.
- , *Taking Positions, Figurative Sculpture and the Third Reich*, Leeds, Henry Moore Foundation, 2001.
- CUZIN-SCHULTE Séverine et BLANCHETIERE François, *Rodin*, anthologie de textes, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts, 2011.
- DA COSTA Valérie, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, 2006, Paris, Norma Éditions.
- DEBUISSON France, CHEVILLOT Catherine, GEORGEL Chantal, et al., *À nos grands hommes : la sculpture publique française jusqu'à la seconde guerre mondiale à travers la carte postale*, Paris, Musée d'Orsay, Institut national d'histoire de l'art, 2004.
- DUBOIS Isabelle, GADY Alexandre et ZIEGLER Hendrik, *Place des Victoires : histoire, architecture, société*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2004.
- DUFRENE Thierry, *Giacometti, les dimensions de la réalité*, Genève, Skira, 1994.
- , « Les "places" de Giacometti ou le "monumental à rebours" », dans *Histoire de l'art*, n°27, octobre 1994.
- et RINUY Paul-Louis (dir.), *De la Sculpture au XX^e siècle*, Presses universitaires de Grenoble, 2001.
- DUPRE Michel, *Sculptures Sculpture : Rodin Giacometti Picasso*, Campagnan, E.C. éditions, 2006.
- ÉCOLE DU LOUVRE, *La Sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée*, rencontres de l'École du Louvre, avril 1986, Paris, la Documentation française, 1986.
- EINSTEIN Carl, *Negerplastik, La Sculpture nègre [1915]*, édition bilingue, éd et trad. Liliane Meffre, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1998.
- FAUCHEREAU Serge, *Sculpture du XX^e siècle : l'animal*, Paris, CNDP, 1984, (livre accompagné de 24 diapositives).
- , *Sur les pas de Brancusi : de Tîrgu Jiu à Philadelphie, via l'impasse Ronsin*, Paris, Édition du Cercle d'art, 1995, rééd. Paris, Hermann, 2013.
- , (dir.), *Forger l'espace. La sculpture forgée au vingtième siècle*, catalogue d'exposition, Cabildo de Gran Canaria, Calais et Valence, Centro atlántico de arte moderno, Musée des Beaux-Arts et de la dentelle et IVAM-Centre Julio González, 1998.
- FRANCE, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, *La Sculpture : vocabulaire et méthode*, dir. André Chastel et Jacques Thirion, rédigé Baudry Marie-Thérèse et Dominique Bozo, Imprimerie nationale, 1978.
- GARNIER Bénédicte (dir.), *Rodin et Freud collectionneurs, la passion à l'œuvre*, catalogue d'exposition, 15 octobre 2008-22 février 2009, Paris, Nicolas Chaudun, Musée Rodin, 2008.
- GOLDWATER Robert, *What is modern sculpture?*, Catalogue d'exposition, New York, MoMA, 1969.
- GUEDRON Martial, *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, Honoré Champion, 2003.
- HALL James, *The World as Sculpture: the Changing Status of Sculpture from the Renaissance to the Present Day*, Londres, Chatto & Windus, 1999.
- HARGROVE June, *Les Statues de Paris, la représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Anvers, Fonds Mercator et Paris, Albin-Michel, 1989.

- HERDER Johann Gottfried von, *La Plastique : quelques perceptions relatives à la forme et à la figure : tirées du rêve plastique de Pygmalion*, [1778], trad. Pierre Pénisson, revue par Michel Espagne et Isabelle Kalinowski, préf. Jacqueline Lichtenstein, Édition du Cerf, 2010.
- HULKS David, POTTS Alex, WOOD Jon (éd.), *The Modern Sculpture Reader*, Leeds, Henry Moore Institute, 2007.
- HULTEN Pontus, DUMITRESCO Natalia et ISTRATI Alexandre, *Brancusi*, Flammarion, 1986.
- JAHAN Pierre, « La Mort et les statues, décembre 1941 », *La Gazette des Beaux-Arts*, mars 1974, p. 153-156.
- JANSON Horst Woldemar, *Nineteenth-Century Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1985.
- , « The Equestrian Monument from Cangrande della Scala to Peter the Great », dans Archibald R. Lewis (éd.), *Aspects of the Renaissance, a Symposium*, actes du colloque « Meaning of the Renaissance », Austin et London : University of Texas Press, 1967, p. 73-85.
- , « Realism in Sculpture. Limits and Limitations », Gabriel P. Weisberg (dir.), *The European Realist Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
- JOLLET Étienne, « La valeur narrative du sol dans la sculpture française du XVIII^e siècle » dans *Arts et culture une vision méridionale*, dir. Marianne Barrucand, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 25-34. p. 242-251.
- JONES Andrew and BONAVENTURA Paul (dir.), *Sculpture and Archaeology. Shaping the Past*, Farnham et Burlington, Ashgate, coll. « Subject/Object: New Studies in Sculpture », 2011.
- JUDRIN Claudie, LAURENT Monique, VIEVILLE Dominique, *Auguste Rodin : le monument des Bourgeois de Calais, 1884-1895, dans les collections du musée Rodin et du musée des beaux-arts de Calais*, Paris et Calais, Musée Rodin et Musée des Beaux Arts, 1977.
- KELLY Franklin (dir.) *Frederic Edwin Church*, catalogue d'exposition de la Washington National Gallery of Art, Smithsonian Institution Press, 1989.
- KRAUSS Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde, and Other Modernist Myths*, Londres et Cambridge (MA), MIT Press, 1985. Traduction française : *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1985], trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.
- , *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977. Traduction française : *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997.
- LAFFON Juliette, CURTIS Penelope, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette et al., *La Mémoire à l'œuvre. Les archives Antoine Bourdelle*, Paris-Musées, INHA, Cendres, 2009.
- LAMARRE André, *Giacometti est un texte : microlectures de l'écrit de l'art*, Université de Montréal, Univ. Microfil International, Ann Arbor, 1993.
- LANFRANCHI Jacques, « Les Statues des Grands Hommes élevées à Paris », thèse de doctorat soutenue à Paris I en 1979.
- LARFOUILLOUX Jacques, *Sculpture et philosophies, Perspectives philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate à Hegel*, Paris, Éditions Arguments, 1999.
- LEGERET Katia (dir.), *Rodin et la danse de Çiva*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Vaudoyer, une dynastie d'architectes*, dossier du Musée d'Orsay, Paris RMN, 1992.
- , PINGEOT Anne, HOHL Reinhold et ROSE Barbara, *La Sculpture : L'Aventure de la sculpture moderne, XIX^e –XX^e siècles* (Genève, Skira), t. I, 1986.
- (dir.), *La Sculpture dans l'espace, Rodin, Brancusi, Giacometti...*, catalogue de l'exposition du Musée Rodin, 17 novembre 2005-26 février 2006, Musée Rodin, 2005.

- LEVEQUE-CLAUDET Camille (dir.), *Giacometti, Marini, Richier. La figure tourmentée*, catalogue de l'exposition du Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, 31 janvier - 27 avril 2014, Milan et Lausanne, Cinq Continents et Musée cantonal des beaux-arts, 2014.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, *La Tache aveugle, Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Gallimard, 2003.
- MAEGHT (Fondation Marguerite et Aimé), *Sculpture au XX^e siècle, 1900-1945 : tradition et rupture*, catalogue de l'exposition du 4 juillet au 4 octobre 1981, Saint-Paul-de-Vence, 1981.
- , *Chillida*, préf. d'Octavio Paz, « Chillida : Entre le fer et la lumière », Paris, Maeght, 1979.
- MAGNIEN Aline, *La Nature et l'antique, La chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.
- MASON Heinrich (dir.), *Pygmalion photographe. La sculpture devant la caméra : 1844-1936*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1985.
- MCEVILLEY Thomas, *Sculpture in the Age of Doubt*, New York, Allworth Press, 1999.
- MERRICK Jeffrey, « Politics on Pedestals : Royal Monuments in Eighteenth-Century France », *French History*, Vol. 5 No. 2, June 1991, Oxford, Oxford University Press.
- MICHALSKI Sergiusz, *Public Monuments, Art in Political Bondage, 1870-1997*, Londres, Reaktion Book, 1998.
- MOLA Paola et TABART Marielle, *Brancusi, l'œuvre au blanc*, trad. Evelyne Giumelli, catalogue de l'exposition de la Collection Peggy Guggenheim, Venise, 19 février-22 mai 2005, Milan, Skira, 2006.
- MONOD-FONTAINE Isabelle et TABART Marielle (dir.), *Brancusi photographe*, Paris, Musée national d'art moderne, 1977.
- MONTALBETTI Valérie et RINUY Paul-Louis (dir.), *Sculptures d'Antoine Poncet. Résonances poétiques avec Jean Arp et Philippe Jaccottet*, Lyon et Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Éditions Fage et Fondation de Coubertin, 2009.
- MOPINOT Chevalier de, *Observations et propositions sur l'emplacement des Statues exécutées à la mémoire des Français qui se sont illustrés par leurs actions*, Paris, 1792.
- MUSEE RODIN, *Rodin et les danseuses cambodgiennes : sa dernière passion*, Paris, Musée Rodin, 2006.
- PATOUL Brigitte de et VANDEPITTE Francisca (dir.), *Charles Van der Stappen, 1843-1910*, catalogue de l'exposition des Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2 juillet-26 septembre 2010, Gand et Courtrai, Snoeck, 2010.
- PESSARD Gustave, *Statuomanie parisienne, étude critique sur l'abus des statues*, Paris, H. Daragon, coll. « Bibliothèque du vieux Paris », 1912.
- READ Herbert, *The Art of Sculpture*, Londres, Faber and Faber, 1956.
- READ Peter et KELLY Julia (dir.), *Giacometti : Critical Essays*, Aldershot, Ashgate, coll. « Subject/Object: New Studies in Sculpture », 2009.
- REININK Wessel et STUMPEL Jeroen (dir.), *Memory and Oblivion*, 2 vol., actes du XXIX^e Congrès international d'histoire de l'art, Amsterdam, du 1^{er} au 7 Septembre 1996, Dordrecht, Kluwer Academic Publications, 1999.
- RICHIR Luc, *Dieu, le corps, le volume – Essai sur la sculpture*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2003.
- RIEGL Aloïs, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* [1903]. Traduction française : *Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, traduction française : Daniel Wiczorek, Éditions du Seuil, coll. « Espacements », 1984.
- RINUY Paul-Louis (dir.), *Dodeigne*, catalogue d'exposition, Paris et Saint-Rémy-lès-Chevreuses, Adam Biro et Fondation de Coubertin, 2002.
- SATZ Aura et WOOD Jon (dir.), *Articulate Objects: Voice, Sculpture and Performance*, Peter

- Lang, Bern, 2009.
- SAVAGE Kirk, *Standing Soldiers, Kneeling Slave: Race, War and Monument in Nineteenth century America*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- SCHNEIDER Pierre, *Brancusi et la photographie : un moment donné*, Paris, Hazan, 2007.
- STOKES Adrian, *The Quattro Cento. A Different conception of the Italian renaissance* [1932], *The Critical Writings of Adrian Stokes*, t. I 1930-1937, Londres, Thames and Hudson, 1978.
- TATE GALLERY, *The Unknown Political Prisoner*, London, Tate Gallery, 1953.
- TILLIER Bertrand, « Noisot, Rude et Napoléon, le pouvoir de résurrection de la sculpture », dans *Sociétés et représentations*, n°32, 2011-2012, Publications de la Sorbonne.
- VIIATTE Françoise, CORDELLIER Dominique, JEAMMET Violaine (dir.), *Masques, mascarades, mascarons*, préf. Jean Starobinski, catalogue d'exposition Musée du Louvre, Paris et Milan, Louvre éditions et Officina Libraria, 2014.
- WALDBERG Patrick, *Œuvre complet de Marino Marini*, catalogue et notes par Gualtieri Di San Lazzaro, introduction par Herbert Read, Paris, « XXe siècle », 1970.
- WIESINGER Véronique (dir.), *L'Atelier d'Alberto Giacometti, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, catalogue de l'exposition du 17 octobre 2007 au 11 février 2008, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti et Centre Pompidou, 2007.
- WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XXe siècle*, trad. Béatrice Bonne, Macula, 1977
- WÖLFFLIN Heinrich, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* [1896, 1897 et 1915]. Traduction française : *Comment photographier les sculptures*, éd. et trad. Jean-Christophe Chirollet, Paris, L'Harmattan, 2008.
- YOUNG James Edward, *The Texture of Memory : Holocaust Memorials Meaning*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993.
- , *At Memory's Edge : After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2000.

21. Sculpture et cinéma

Filmographie

- CHAPLIN Charlie, *City Lights*, 1931.
- COCTEAU JEAN, *Le Sang d'un poète*, 1930. Scénario dans Dominique Haas, *Le Testament d'Orphée, Le Sang d'un poète*, Éditions du Rocher, l'Avant scène, 1983.
- EISENSTEIN, Sergueï, *Броненосец « Потёмкин »*, (*Le Cuirassé Potemkine*), 1925.
- , *Октябрь : Десять дней, которые потрясли мир*, (*Octobre : dix jours qui ébranlèrent le monde*), 1928.
- GREENAWAY Peter, *The Draughtman's Contract, Meurtre dans un jardin anglais*, 1982, 1h43.
- , *The Belly of an Architect, Le Ventre de l'architecte*, 1987, 1h58.
- HERZOG Werner, *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, (*La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner*, 1974, 45 minutes, (documentaire) Süddeutscher Rundfunk (SDR), Werner Herzog Filmproduktion
- MARKER Chris et RESNAIS Alain, *Les Statues meurent aussi*, 1953, 29 minutes, Tadié-Cinéma. Scénario dans Chris Marker, *Commentaires*, t. I, Les Éditions du Seuil, 1967.
- MULVEY Laura et LEWIS Mark, *Disgraced Monuments*, 1991, 48 minutes, documentaire
- RESNAIS Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961.
- RIVETTE Jacques, *Le Pont du Nord*, 1981.
- RIEFENSTAHL Leni, *Olympia (Les Dieux du stade)*, 1936-1938.
- SASLAVSKY Luis, *La Couronne noire*, scénario de Jean Cocteau à partir de *La Vénus d'Ille* 1951.

- TRUFFAUT François, *Jules et Jim*, 1961.
 VARDA Agnès, *Les Dites Cariatides*, 1984, Ciné Tamaris, TF1, 13 minutes.
 —, *Le Lion volatil*, 12 minutes, Ciné-Tamaris, 2003.

Études critiques sur la sculpture et le cinéma

- ACKERMAN Ada, « Les Statues dans Octobre d'Eisenstein », *La Revue de l'Art*, automne 2008, n°162, p. 71-78.
 LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Cinéma et sculpture : un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2002.
 NEYRAT Cyril, « Filmer des statues, sculpter un film », *Labyrinthe*, n° 6, Printemps été 2000.
 ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « Des Statues et des hommes », *L'écran de la mémoire, essais de lecture cinématographique*, coll. Esprit « La Condition humaine », 1970.

III. AUTRES ETUDES

22. Autres catalogues d'expositions

- ALLARD Sébastien et COHN Danièle (dir), *De l'Allemagne : de Friedrich à Beckmann*, Hazan et Musée du Louvre, 2013.
 AMELINE Jean-Paul et BELLET Harry (dir), *Face à l'histoire, 1933-1996, l'artiste moderne devant l'événement historique*, Flammarion et Centre Georges Pompidou, 1996.
 ARASSE Daniel, FALGUIERES Patricia, FRECHURET Maurice, et al., *Les Figures de la marche : un siècle d'arpenteurs*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
 AMELINE Jean-Paul et BELLET Harry (dir), *Face à l'histoire, 1933-1996, l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
 BARBER Tabitha et BOLDRICK Stacy (dir.), *Art under Attack, Histories of British Iconoclasm*, catalogue de l'exposition de la Tate Britain du 2 octobre 2013 au 5 janvier 2014, Londres, Tate, 2013.
 BLISTENE Bernard (dir.), *Poésure et peinture. D'un art l'autre*, Marseille et Paris, Direction des musées de Marseille et Réunion des musées nationaux, 1993.
 BRITT David (dir.), *Art and Power, Europe Under the Dictators, 1930-1935*, Londres, Thames and Hudson, Hayward Gallery, 1995.
 CLAIR Jean (dir.), *Cosmos, from Romanticism to Avant-garde*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux Arts de Montréal, 17 octobre-17 juin 1999, Munich, Londres, New York, Prestel Verlag, 1999.
 — (dir.), *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, catalogue de l'exposition de la Galerie nationale du Grand Palais, Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard et Electa, 1993.
 COGEVAL Guy (dir.), *Voir l'Italie ou mourir, photographie et peinture dans l'Italie du XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Skira, Flammarion, 2009.
 —, *Masculin masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Flammarion et Musée d'Orsay, 2013.
 —, DUREY Philippe, MAI Ekkehard, REPP-ECKERT Anke, et al., *Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet* : catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Lyon, 19 mai-19 juillet, 1988, Milan et Lyon, Electa et Musée des beaux-arts de Lyon, 1988.
 CUZIN Jean-Pierre, GABORIT Jean-René et PASQUIER Alain (dir.), *D'après l'antique*, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001, Paris, Musée du Louvre, 2000.

- COLE Michael, DROTH Martina, SCHOLTEN Frits (dir.), *Bronze: The Power of Life and Death*, Leeds, Henry Moore Institute, 2005.
- EKSERDJIAN David et TREVES Cecila (dir.), *Bronze*, catalogue de l'exposition de la Royal Academy de Londres 15 septembre-9 décembre 2012, Londres, Royal Academy Edition, 2012.
- FRECHURET Maurice, *L'Envolée, l'enfouissement : histoire et imaginaire aux temps précaires du XX^e siècle*, catalogue des expositions du Musée Picasso d'Antibes et du Musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq, Paris et Genève, Réunion des musées nationaux, Skira, 1995.
- HUNT Ronald, HULTEN Pontus, WALDEN Katja, *Föändra världen! Poesin maste göras av alla !.../ Poetry must be made by all !... Transform the World !* Moderna Museet Stockholm, 1969.
- HULTEN Pontus (dir.), *Paris-Moscou. 1900-1930*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.
- LATOUR Bruno et WEIBEL Peter (dir.), *Iconoclasm, Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, catalogue de l'exposition du 4 mai au 1^{er} septembre 2002, Karlsruhe et Cambridge (MA), Zentrum für Kunst Medientechnologie et MIT Press, 2002.
- LOISY Jean de (dir.), *Formes simples*, Metz et Paris, Centre Pompidou-Metz et Fondation d'entreprise Hermès, 2014.
- MUNRO Jane (dir.), *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, Paris, Musée Bourdelle, Réunion des Musées nationaux, 2015.
- MUSÉE NATIONAL du PRADO, *La Apoteosis de Claudio. Un monumento funerario de la epoca de Augusto y su fortuna moderna*, Madrid, Musée National du Prado, 2002.
- PAGE Suzanne et VIDAL Aline (dir.), *Années 30 en Europe, le temps menaçant, 1929-1939*, exposition du 20 février au 25 mai 1997, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris musées, Flammarion et Paris-Musées, 1997.
- SELZ Peter (dir.), *New images of Man, with Statements by the Artists*, catalogue d'exposition, New York, MoMA, 1959.
- TAPIE Michel, *Un art autre*, Paris, Artcurial, 1994, n.p., fac-similé de l'ouvrage édité pour accompagner l'exposition de 1952, « Quelque chose de très mystérieux : intuitions esthétiques de Michel Tapié ».
- WALDEN Katja (dir.), *Poesin maste göras av alla !... / Poetry must be made by all !... Transform the World !*, Stockholm, Moderna Museet, 1969.

23. Art, histoire, philosophie, anthropologie, sciences humaines

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le commandement*, trad. Joël Gayraud, Paris, Rivages, 2013
- , *Le Règne et la gloire : pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement, Homo sacer, 2,2*, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff, Éditions du Seuil, 2008.
- , *Signatura rerum, sur la méthode*, trad. Joël Gayraud, Librairie philosophique J. Vrin, 2008.
- AGULHON Maurice, *Histoire vagabonde I, Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Gallimard, 1988.
- Les Métamorphoses de Marianne, L'imagerie et la symbolique républicaine de 1914 à nos jours*, Flammarion, 2001.
- ALAIN, *Système des Beaux-arts* [1920], Gallimard, 1926.
- , *Éléments de philosophie* [1916], Gallimard, coll. « Tel », 1941.
- APOSTOLIDES Jean-Marie, *Héroïsme et victimisation, Une histoire de la sensibilité*, Paris, Exils, 2003.
- ARASSE Daniel, *Anachroniques*, Gallimard, 2006.

- , *Histoires de peinture*, Denoël, 2004.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Hardy, Gallimard, coll. « Tel », 1996.
- AUGE Marc, *Le Dieu objet*, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1988.
- BAILLY Jean-Christophe, *L'Atelier infini, trente mille ans de peinture*, Paris, Hazan, 2007.
- , POIRIER Jean-François, NANCY Jean-Luc et al., *Art, mémoire et commémoration*, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Nancy, Montigny-lès-Metz, Editions Voix Richard Meier, 1999.
- BAKER Simon, *Surrealism, History and Revolution*, Bern, Peter Lang, 2007.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images* [2001], trad. Jean Torrent, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004.
- , *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Le Cerf, 1998.
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire, Œuvres*, Édition du Centenaire, Presses Universitaire de France, 1991.
- BLUMENBERG Hans, *Die Lesbarkeit der Welt* [1981]. Traduction française : *La Lisibilité du monde*, trad. Pierre Rusch et Denis Trierweiler, Le Cerf, 2007.
- BOLDRICK Stacy et CLAY Richard (dir.), *Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms*, Aldershot, Ashgate, coll. « Subject/Object: New Studies in Sculpture », 2007.
- BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757]. Traduction française : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Vrin, 1998.
- CARERI Giovanni, *La Torpeur des ancêtres, juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, EHESS, 2013.
- CHALIER Catherine, *Traité des larmes. Fragilité de Dieu, fragilité de l'âme*, Albin Michel, 2003.
- CHAUDUN Nicolas, *La Majesté des centaures*, Arles, Actes Sud, 2006
- et al., *Le Cheval dans l'art*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008.
- CHRETIEN Jean-Louis, *L'Inoubliable et l'inespéré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991
- , *Promesses furtives*, Les Éditions de Minuit, 2004.
- CLAIR Jean, *Méduse, contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Gallimard, 1989.
- , *Hubris, la fabrique du monstre dans l'art moderne. Homoncules, géants et acéphales*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2012
- CLAY Richard, *Iconoclasm in Revolutionary Paris : the Transformation of Signs*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012.
- COBLENCÉ Françoise, COUDERC Sylvie, et EIZYKMAN Boris (dir.), *L'Esthétique de la rue*, L'Harmattan, 2008.
- COHEN-HALIMI Michèle, *Stridence spéculative : Adorno, Lyotard, Derrida*, Paris, Payot, 2014.
- DANTO Arthur, « The Vietnam Veterans Memorial », *The Nation*, 31 août 1986.
- DAVILA Thierry, *Marcher, créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2002.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, 2 vol., Éditions de la différence, coll. « La Vue le texte », 1994
- , « Lettre-préface », dans Mireille Buydens, *Sahara. L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, coll. « Pour demain », 1990.
- DETIENNE Marcel, *Apollon le couteau à la main, une approche expérimentale du polythéisme grec*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1998, rééd. 2009.
- , *Comparer l'incomparable. Oser expérimenter et construire* [2000], Éditions du Seuil, 2009.
- (dir.), *Tracés de fondation*, Paris et Louvain, Peeters, 1990.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan et musée du Louvre, coll. « La Chaire du Louvre », 2013.
- , *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'Œil de l'histoire, 3*, Éditions Minit, coll. « Paradoxe », 2011
- , *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minit, 1992.
- , *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minit, 2000
- , *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minit, 1990.
- , *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Les Éditions de Minit, 2000.
- , *Gestes d'air et de pierre : corps, parole, souffle, image*, Les Éditions de Minit, 2004.
- , *L'Image ouverte*, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007.
- , *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minit, 2002.
- , *La Peinture incarnée*, Les Éditions de Minit, 1985
- , *Phalènes*, Éditions de Minit, 2013.
- , *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995.
- , *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minit, 2008.
- , *Quand les images prennent position, L'Œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de minuit, coll. « Paradoxe », 2009.
- , « Des œuvres sans queue ni chef », dans Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d'œuvres ?*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou-Metz, 12 mai 2010-29 août 2011, Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2010.
- DURKHEIM, Émile, « Le Rôle des grands hommes » [1883], dans *Éléments d'une théorie sociale*, Éditions de Minit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 409-417.
- ELIADE Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, 1956, rééd. 1977.
- , *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. « Idées », 1963.
- FINLEY Moses, « Mythe, mémoire, histoire », *Mythe, mémoire et histoire, les usages du passé*, trad. Jeannie Carlier et Yvonne Llavaor, Flammarion, 1981.
- FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, trad. Jean Mouchard, Saulxures, Circé, 1996.
- FORTY Adrian et KÜCHLER Suzanne (dir.), *The Art of Forgetting*, Oxford, New York, Berg, 1999.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » [1984], *Dits et écrits*, t. IV 1980-1988, éd. Daniel Defert et François Ewald, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.
- FRANÇOIS Étienne et SCHULZE Hagen (dir.), *Mémoires allemandes*, Gallimard, 2007.
- FREEDBERG David, *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1989. Traduction française : *Le Pouvoir des images*, trad. Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, coll. « Imago mundi », 1998.
- FREUD Sigmund, *Das Unheimliche und andere Texte, L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, trad. Fernand Cambon, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2001.
- , *L'Inquiétant familial*, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011.
- , *Psychopathologie de la vie quotidienne*, trad. Serge Jankélévitch, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001.
- FUSTEL DE COULANGES Numa Denis, *La Cité antique, étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome* [1864], Flammarion, 1984.

- GAMBONI Dario, *Un iconoclisme moderne : théorie et pratique contemporaines du vandalisme artistique*, Zurich et Lausanne, Institut suisse pour l'étude de l'art et Les Éditions d'en-bas, 1983.
- , *Destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism*, Londres, Reaktion Books, 1997.
- GAUCHET Marcel, *Le Désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- GILLIS John R. (dir.), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- GRIMALDI Nicolas, *Bref Traité du désenchantement*, Le Livre de poche, 1998.
- GRIMAUD Emmanuel et VIDAL Denis, *Gradhiva, au Musée du quai Branly : revue d'anthropologie et de muséologie*, n° 15, 2012.
- HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective [1950]*, éd. Gérard Namer et Marie Jaisson, Albin Michel, 1997.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique [1832]*, 2 vol., trad. Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Imprimerie général française, coll. « le Livre de Poche », 1997.
- HEIDEGGER Martin, *Die Kunst und der Raum. L'Art et l'espace*, trad. Jean Beaufret et François Fédier, texte allemand suivi de la traduction française, St. Gallen, Erker-Verlag, 1969.
- , *Remarques sur art - sculpture – espace [1964]*, éd. Hermann Heidegger, trad. Didier Franck, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite Bibliothèque », 2009.
- , « Pourquoi des poètes ? », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll. « Tel », 2006.
- ISAMBERT François, *Rite et efficacité symbolique. Essai d'anthropologie sociologique*, Cerf, 1979.
- KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin et SAXL Fritz, *Saturne et la Mélancolie*, Gallimard, 1989.
- LATOUR Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches (sic)*, suivi de *Iconoclash*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, La Découverte, 2009.
- LORAUX Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain* n° 27, Éditions du Seuil, 1993.
- LYOTARD Jean-François, *Lectures d'enfance*, Galilée, 1991.
- MALDINEY Henri, *Art et existence*, Klincksieck, 1986.
- MASSIN Marianne, *Les Figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Bernard Grasset / Le Monde de l'éducation, 2001.
- MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques [L'Année sociologique, t. I, 1924]*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012.
- MARIN Louis, *Le Portrait du roi*, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1981.
- , *Des pouvoirs de l'image. Glose*, Édition du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1993.
- , « Visibilité et lisibilité de l'histoire : à propos des dessins de la colonne Trajane » [1984]
- , *De la représentation*, éd. Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri et al., Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit [1960]*, Gallimard, coll. « Folio essai », 1985.
- MICHALSKI Sergiusz (dir.), *L'Art et les révolutions, les iconoclastes*, Strasbourg, Société Alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, 1992.
- MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Editions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996.
- NANCY Jean-Luc, *À l'écoute*, Galilée, 2002.
- , *Au fond des Images*, Galilée, 2003.
- NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, coll. « Quarto », 1986, réédition 1997.

- MICHELET Jules, *Histoire de la Révolution française* [1847, 1868], t. I, Paris, A. Le Vasseur, 1880.
- NIETZSCHE Friedrich, *Aurore, pensées sur les préjugés moraux, Œuvres philosophiques complètes*, t. IV, trad. Julien Hervier, Gallimard, 1970.
- , *La Naissance de la tragédie* [1872], trad. Jean Marnold, Jacques Morland et Angèle Kremer-Marietti, Paris, Le Livre de poche, 1994.
- ONFRAY Michel, *La Sculpture de soi. La morale esthétique*, Bernard Grasset, 1993.
- OTTO Rudolf, —, *Der Doppelgänger* [1914], Traduction française dans *Don Juan et Le Double*, trad. Dr. S. Lautman, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001.
- , *Das Heilige. Ueber das Irrationale n der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem*, [1917]. Traduction française : *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. André Jundt, 1929.
- OUAKNIN Marc-Alain, *Les Dix Commandements*, Édition du Seuil, 1999.
- PAYOT Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1990.
- , *L'Art africain entre silence et promesse*, Belfort, Circé, 2009.
- , *La Statue de Heidegger, art, vérité, souveraineté*, Belfort, Circé, 1998.
- PAULME-SCHAEFFNER Denise, *La Statue du commandeur : essais d'ethnologie*, Paris, Le Sycomore, coll. « Les Hommes et leurs signes », 1984
- PILES Roger de, *Dissertation où l'on examine si la Poésie est préférable à la Peinture*, dans *Cours de Peinture par principes* [1708], Gallimard, coll. « Tel », 1989.
- PIRSON Jean-François, *Aspérités en mouvement*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000.
- PREVOST Bertrand, *La Peinture en actes : gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Actes Sud, 2007.
- , « Puissance de l'art, force des images, intensités esthétiques », dans Lucas Acquarelli (dir.), *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, Rennes, PUR, 2015.
- PROUST Françoise, *L'Histoire à contretemps*, Le Cerf, 1994.
- QUATREMER DE QUINCY Antoine, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'Influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1815.
- QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994.
- RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.
- , *Temps et récit*, t. III, *Le Temps raconté*, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1985.
- , « Le Scandale du mal » [1986], *Esprit*, juillet-août 1988.
- ROBIC Jean-François et ROESZ Germain, *Sculptures trouvées : espace public et invention du regard*, préface de Michel Demange, postface de Daniel Payot, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2003.
- ROSIER-CATACH Irène, *La Parole efficace : Signe, rituel, sacré*, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 2004.
- SERRES Michel, *Hermaphrodite* [1986] dans Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Flammarion, 1989
- , *Rome, le livre des fondations*, Bernard Grasset, 1983.
- , *Statues, le second livre des fondations*, Paris, François Bourin, 1987.
- SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1990.
- SIMMEL Georg, *Le Cadre et autres essais*, trad. Karine Winkelvoss, Gallimard, 2003.
- SLOTERDIJK Peter, *Tu dois changer ta vie, de l'anthropotechnique* [2009], trad. Olivier Mannoni, Libella Maren Sell, 2011.

- STOICHITA Victor, *L'Effet Pygmalion, Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2008.
- STOKES Adrian, *The Stones of Rimini* [1934], dans *The Critical Writings of Adrian Stokes*, t. I « 1930-1937 », Londres, Thames and Hudson, 1978.
- THEVOZ Michel, *L'Académisme et ses fantasmes. Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- TIMOTHY Snyder, *Terres de sang. L'Europe entre Hitler et Staline* [2010], trad. Pierre Emmanuel Dauzat, Gallimard, 2012.
- TYLOR Edward, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, 2 vol., Londres, J. Murray, 1871. Traduction française : *La Civilisation primitive*, trad. Pauline Brunet et Edmond Barbet, 2 vol., Paris, E. Reinwald et C^{ie}, 1876-1878.
- VARNER Eric, *Mutilation and Transformation, Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden et Boston, Brill, 2004.
- VERNANT Jean-Pierre, *Entre mythe et politique*, Éditions du Seuil, 1996.
- , *Figures, idoles, masques*, Julliard, coll. « Conférences, essais et leçons du Collège de France », 1990.
- , *L'Individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1989.
- , *La Mort héroïque chez les Grecs*, Nantes, Pleins Feux, 2001.
- , *Religions, Rationalités, Politiques, Œuvres*, 2 vol., Éditions du Seuil, coll. « Opus », 2007.
- , « En Grèce ancienne, la mort plurielle », *La Mort en ses miroirs*, dir. Michel Constantini, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- WARBURG Aby, « Einleitung zum Mnemosyne-Atlas » [1929], éd. Ilsebill Barta-Fliedl, *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg-Vienne, Residenz Verlag, 1992, p. 171-173. Traduction française : Pierre Rusch, « Mnémosyne (Introduction) », *Trafic*, n° 9, 1994, p. 38-44.
- , *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg* [1927-1929], éd. Italo Spinelli et Roberto Venuti, Rome, Artemide, 1998.
- WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1904-1904], Paris, France loisirs, 1990.
- , *Essais sur la théorie de la science* [1904-1917], trad. Julien Freund, Paris, Plon, 1965.
- , *Le Savant et le politique* [1919], Paris, Union générale d'édition, Paris, 1963.
- WINCKELMANN Johann Joachim, *L'Histoire de l'art dans l'Antiquité* [*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764], éd. Danilla Gallo, trad. Doniminique Tassel, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 2005.

Table des matières

Remerciements	3
Table des matières	7
Note préalable.....	11
Introduction	13
1. Regarder la statue.....	13
2. Cécité envers la sculpture	16
3. État de la recherche : littérature et sculpture.....	23
4. État de la recherche : étude de la sculpture en France et en Angleterre	35
5. En quête du sculptural : écrire comme on sculpte ?.....	41
6. En quête du sculptural : la volte – tourner autour de la statue.....	52
7. Corpus et définition de l’objet d’étude : le monument	60
8. Pour un comparatisme du « point de contact ».....	73
PREMIERE PARTIE : Enquête sur l’efficace du monument	85
Préambule : À propos de la notion d’efficace	87
CHAPITRE I : Gloire aux héros !	97
Introduction : Effigies héroïques	97
A. « Raconter les pompeuses légendes de la gloire et du martyr » : acte de gloire et prouesse héroïque	104
1. Le sacre de Robert Gould Shaw, héros bostonien	104
2. « Où le conduisez-vous ? — À la mort ! — À la gloire ! » : la prouesse et le sacrifice.....	106
B. « L’airain est un héros » : le bronze comme protagoniste de la représentation	113
1. Chair de héros, chair de canon : le corps en arme	114
2. La prouesse d’une naissance.....	118
C. « Que ma gloire commence » : faire mémoire	122
1. Déplorer, célébrer : vers la commémoration	123
2. Stabilité du souvenir	125
3. Lieux de mémoire	128
4. « Hommes de l’avenir, souvenez-vous de lui » : la mémoire au futur	134
D. « Sortir de la tombe avec un air de gloire » : accomplir l’apothéose du héros	139
1. Le devenir apothéose du monument	139
2. Debout : verticalité héroïque et monumentale	142
3. <i>Resurgere</i> : redresser les morts	145
E. Héros en gloire : entre le faire et l’être	150
1. Colleone	150
2. L’être du monument comme force au corps	152
3. Monument héroïque : héros tragique, héros sublime.....	157
4. Sculpter la gloire visible sur le piédestal	160
CHAPITRE II : Signifier l’histoire : visible lisible, visible efficace	167
A. Expliquer l’Histoire	167
1. Le monument absent et l’obscurcissement de l’Histoire	169
2. Le poème peut-il combler l’absence du monument ? Le cas du poème-mémorial d’Andreï Voznessenski	174

3. Fantasma de lisibilité et métaphores scripturaires	179
4. Écrire l'Histoire avec les monuments : représentations obliques – « La Révolution » de Victor Hugo	186
B. Ostension : montrer pour signifier	199
1. « Être visible de loin » : pour une nouvelle définition du monument.....	199
2. Du socle et du piédestal	205
3. L'emprise sur le lieu : centralité et points de repère.....	209
4. Plus grand que l'homme : surplomb – la montagne, la mer, les étoiles	213
C. Renchérir sur le visible : le monument sur-visible	220
1. Prendre le regard de force : réclame et propagande.....	220
2. Tyrannie du sur-visible, tyrannie du monosémique.....	228
3. Écrire contre le sur-visible.....	233
 CHAPITRE III : Édifier la société	 249
A. Montrer les fondations	249
1. Fondateurs et archétypes	249
2. Valeurs fondatrices	253
3. Les monuments, des objets-origines ?	261
B. Renforcer l'édifice	270
1. Remparts contre la détresse : force des monuments en temps de guerre.....	270
2. Le monument, gardien des heures ordinaires	284
C. L'exemplarité en clé de voûte	292
1. L'éducation par l'exemple : monument à imiter, monument à reproduire	292
2. La « leçon admirable » de patriotisme.....	297
3. Le poème patriote à l'école du monument.....	306
4. Modèles poétiques et éthiques : « Ode en temps d'hésitation » de William Moody et « Langage des statues (fragment) » de Louis Aragon.....	310
Conclusion: Vers l'épreuve du réel	327
 DEUXIEME PARTIE : L'épreuve du réel. Achoppements de l'entreprise monumentale	 335
 CHAPITRE IV : Les promesses brisées du monument érodé	 337
A. Les statues meurent aussi : ruines au bord du néant	337
1. Face aux ruines antiques : le monument, chevalier de la désespérance.....	339
2. Face aux ruines modernes : indifférence et désenchantement	351
B. L'effondrement du sens	358
1. <i>Damnatio memoriae</i> : le nom arraché.....	359
2. La rencontre inaccomplie : iconoclasme inéluctable – René de Chateaubriand.....	364
3. La rencontre inaccomplie : défiguration du monde et imprésence – « The Statue » de John Berryman	369
4. Décombres de héros en terres soviétiques	379
 CHAPITRE V : Refuser le monument	 393
A. Pourfendre les idoles de la société	395
1. Colère contre les monuments aux tyrans : attendre la chute des despotes.....	395
2. Colère contre les monuments belliqueux : récuser les héros erronés	411
3. Colère contre les monuments aux bourgeois : s'insurger contre le prosaïque, le massif et la laideur	424
B. Les armes de la colère : entre iconoclasme empirique et iconoclasme textuel	443
1. Réinventer la destruction	445

2. Transformer le monument pour mieux le réformer	454
3. Souiller, humilier, profaner, transgresser.....	461
C. Pour une poétique du contre-monument : la poésie de Wallace Stevens	469
1. Prendre les monuments et statues pour outils poétiques.....	471
2. <i>Notes pour une fiction suprême</i> : elle doit changer, elle doit être humaine, on doit y croire .	475
3. « Une soirée ordinaire à New Haven » : « Du vent et du vide, leurs statues ! »	482
CHAPITRE VI : La Géographie du Mal	491
A. Paris et ses fables statuophobiques : « Trop de statues, en vérité »	492
1. « C'est de la statuomanie qu'elle périra, l'humanité » : Marcel Sauvage et Marcel Brion	492
2. La statuophobie et le « stupéfiant image » de Marcel Sauvage.....	501
3. Une torsade de mythes : Don Juan et la Vénus d'Ille.....	507
4. Paris, Venise, Rome et Saint-Pétersbourg : le stéréoscope géographique de Cocteau.....	518
B. Détour par Florence, ville du sang et des monstres	523
1. La République des décapitations	523
2. David et Méduse en miroir	529
3. De Florence à Saint-Pétersbourg	540
C. Saint-Pétersbourg : « la ville du serpent et du Cavalier d'airain »	543
1. <i>Le Cavalier de bronze</i> de Pouchkine et sa constellation poétique.....	544
2. Mettre le Mal en acte dans l'Histoire.....	555
3. Acculer l'individu au Mal : <i>Pétersbourg</i> d'Andreï Biély.....	569
4. Figurer le Mal métaphysique	580
D. Boston et Concord : entre Genèse et Apocalypse	593
1. La Nouvelle-Angleterre géographique et historique dans la poésie de Robert Lowell.....	594
2. « Adam and Eve » : l'anamnèse à rebours.....	598
3. « Christmas Eve Under Hooker's Statue » : quand l'image de l'autrefois détruit présent et futur.....	606
CHAPITRE VII : En des temps de détresse, à quoi bon des monuments ?	617
Introduction : La nébuleuse du désarroi	617
A. Défection patriotique : les monuments désarmés de Khlebnikov et Maïakovski	623
B. Injustices sociales et désespoir : les monuments fragiles de Lowell et Neruda	632
1. <i>Le Colonel Shaw</i> et le Mouvement des droits civiques	632
2. <i>Pouchkine, Maïakovski</i> et les dissidents de Moscou	646
C. Défaillir face au mal : les regardeurs démunis chez Carl Sandburg, Zbigniew Herbert et Wallace Stevens	653
1. Les pastorales ravagées de Sandburg et Herbert.....	653
2. Se heurter au réel : « La Vieille et la statue » de Stevens.....	660
Conclusion : Pour une relève des promesses du monument ?	667
TROISIEME PARTIE : Dons inattendus. La relève	673
Chapitre VIII : Libérer le monument	675
A. Ouvertures	675
1. Déprenre le monument du monumental : Elizabeth Bishop.....	679
2. Nid aux oiseaux : Carl Sandburg et Victor Hugo	685

3. Boîte à gamin et palais de l'enfance – les retrouvailles du monument avec l'enfantin : Hugo et Chklovski	692
4. Le clochard et le monument : John Berryman	698
B. Les larmes de métal	704
1. Iaroslav Smeliakov : larmes de tendresse et d'amour	706
2. Anna Akhmatova : larmes pour l'apaisement	708
3. Le <i>Requiem</i> d'Anna Akhmatova selon Robert Lowell : larmes rédemptrices du Cavalier de bronze	714
4. Tahar Ben Jelloun : larmes de bronze et cris de marbre pour les mères endeuillées	720
5. Dezső Kosztolányi et Marino Marini : larmes du héros renouvelé	725
C. Le commun des mortels : l'ecce homo du monument (I)	729
1. Une nouvelle <i>mimesis</i>	729
2. Miroirs de sénescence : « La Statue » d'Aragon et <i>Écoutez-voir</i> d'Elsa Triolet	736
D. Giacometti, sculpteur de la relève : l'ecce homo du monument (II)	745
1. Remplacer la statue dans la ville ?	745
2. L'homme réduit à sa simple humanité	747
3. Les « nouvelles images de l'homme » : homme écorché, homme décharné	751
4. La blessure lumineuse et le héros léger	758
CHAPITRE IX : En tête-à-tête	767
Introduction : « l'interrogation extrême »	767
A. Accessoires dans l'exégèse de la vie	773
1. Le surgissement interrogatif du Colleone : Henry James et Aragon	775
2. D'un monument à l'autre, les « soubresauts de la conscience » : Virginia Woolf	782
3. Variante parodique : <i>Le Poète assassiné</i> d'Apollinaire	789
B. Les fêtes rares de l'intensité	793
1. La citadelle entrouverte : Rilke et la rencontre intense avec l'œuvre	793
2. Brodsky : traces d'une intensité atténuée	801
3. « Tu dois changer ta vie » : Hawthorne et le monument thaumaturge	809
Postlude : Dans la ville merveilleuse du collage	829
Conclusion	839
1. Récapitulations	839
2. Le « rôle divin de la sculpture » : traces et survivances du sacré	849
3. Janus contradictoires : survivances du <i>kolossos</i> et de l' <i>agalma</i>	856
4. Envoi	863
Index	867
Bibliographie	889
I. LITTÉRATURE	889
1. Littérature en grec ancien et en latin	889
2. Littérature de langue allemande : sources primaires	889
3. Littérature de langue allemande : sources secondaires	891
4. Littérature de langue anglaise : sources primaires	891
5. Littérature de langue anglaise : sources secondaires	895
6. Littérature de langue espagnole : sources primaires	896
7. Littérature de langue française : sources primaires	897
8. Littérature de langue française : sources secondaires	903
9. Littérature de langue italienne: sources primaires	904
10. Littérature de langue italienne : sources secondaires	905
11. Littérature de langue polonaise : sources primaires	905

12. Littérature de langue polonaise : sources secondaires.....	906
13. Littérature de langue russe : sources primaires.....	906
14. Littérature de langue russe, contextes russes et soviétiques : sources secondaires.....	909
15. Littérature de langue tchèque : sources primaires.....	911
16. Littérature de langue tchèque : sources secondaires.....	912
17. Littératures écrites en d'autres langues (grec moderne, hongrois, roumain, turc).....	912
18. Sources secondaires : études critiques sur la littérature.....	913
II. SCULPTURE.....	917
19. Écrits de sculpteurs.....	917
20. Études d'histoire de l'art et catalogues d'exposition consacrés à la sculpture.....	918
21. Sculpture et cinéma.....	922
III. AUTRES ETUDES.....	923
22. Autres catalogues d'expositions.....	923
23. Art, histoire, philosophie, anthropologie, sciences humaines.....	924
Table des matières	977

ANNEXE : Cahier d'illustrations, numéroté de I à XLVII

Résumé

Ce travail interroge les rapports entre littérature et sculpture à partir d'un objet, le monument, qui constitue à lui seul un « fait social total ». Dispositif autoritaire destiné à exercer une efficace et à dominer celui qui le rencontre, le monument est érigé dans l'espace quotidien pour transformer ses regardeurs et le monde. À partir d'un corpus rassemblant de très nombreux auteurs, nous examinons comment la littérature accueille les enjeux propres au monument (héroïsme, figuration de l'histoire et du pouvoir officiel, patriotisme, questions posées à la mémoire des peuples, réponses à la détresse), comment elle les subvertit par des stratégies d'iconoclasme textuel, les transforme ou les renverse de fond en comble. Afin d'inquiéter la stabilité fallacieuse du monument, la littérature lui fait subir l'épreuve du réel. Elle montre qu'il est incapable de tenir les promesses exorbitantes qui lui avaient été extorquées. Elle entreprend alors de l'en délier, pour l'alléger, notamment par l'acceptation de la finitude et l'ouverture à autrui par la compassion. Le monument est réinventé, jusqu'à devenir le lieu d'une nouvelle magie. La littérature redonne ainsi le dispositif monosémique à un pluriel des significations.

Monument, sculpture, statue, poésie, efficace, héroïsme, représentation de l'histoire, iconoclasme

Résumé en anglais / Abstract

Statues in cities. European, Russian and American Literatures Encountering Monuments (19th-20th Centuries)

This dissertation, based on a broad corpus of texts, explores the crossroads between literature and sculpture. The starting point is the monument, an object that is a micro-summation of an entire culture (Marcel Mauss would call it a “social total fact”). It is a device designed to hold an authority on those who encounter it. It stands in public space in order to transform its beholders and the world. This study probes how authors appropriate monuments for their own uses, *via* strategies of “textual iconoclasm”. They either accommodate or subvert the specific issues raised by public sculpture: heroism, patriotism, visual representations of history and official power, national memories, and strength as a protection against despair. Literature unsettles and debunks the monument, and shows that it cannot withstand the test of reality. It fails to keep all its promises. However it may be given a new freedom if it opens to compassion and finitude. Literature aims at making monuments lighter. Once recreated, statues in cities become objects that make magic happen. Literature thus manages to reinvent a polysemy around objects that were supposed to reinforce a monosemy.

Monument, sculpture, statue, poetry, heroism, iconoclasm, efficiency and agency, representation of history