



HAL
open science

Monuments en terres étrangères : hommages au poète national hors de sa patrie

Claire Gheerardyn

► **To cite this version:**

Claire Gheerardyn. Monuments en terres étrangères : hommages au poète national hors de sa patrie. 2023. <hal-05011878>

HAL Id: hal-05011878

<https://hal.science/hal-05011878v1>

Preprint submitted on 30 Mar 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Monuments en terres étrangères : hommages au poète national hors de sa patrie (XIX^e- XXI^e siècle).

C'est le monument qui réalise pleinement l'idée d'un poète national autour duquel s'assemble le corps d'une communauté, un peuple se sachant ainsi peuple. En érigeant cet objet, la nation tente d'élaborer une définition visible et tangible d'elle-même. Pourtant, les portraits sculptés des poètes nationaux abondent non seulement sur le sol de leur propre nation mais aussi à l'écart de cette dernière. On rencontre certes de nombreuses effigies de Gabriella Mistral à travers le Chili, mais on découvre aussi son portrait inattendu à Moscou et à Stuttgart. Chicago accueille un *Goethe* et Paris un *Eminescu* de bronze. À Canberra, en Australie, on a dressé une kobza d'airain dont la table de résonance forme le visage de Chevtchenko le Kobzar. Enfin, les monuments à Pouchkine élevés hors de la Russie paraissent innombrables. De tels exemples, que l'on pourrait multiplier, poussent à énoncer la proposition suivante : le poète national est celui qui ne reçoit pas un unique monument. Tout au contraire, les œuvres à son effigie sont appelées à se multiplier tant dans sa propre nation que de par le monde¹, marquant ainsi les territoires toujours plus vastes et plus lointains, touchés par son rayonnement.

Cet article s'intéressera donc au fonctionnement des monuments célébrant les poètes nationaux quand ils sont érigés sur une terre étrangère, loin du sol de la nation incarnée par le poète représenté. Par de tels monuments, il ne s'agit plus seulement pour une nation de se définir pour elle-même, mais d'élaborer une image d'elle-même destinée à autrui. De telles œuvres mettent toujours en relation plusieurs nations. C'est ce que nous voudrions faire apparaître à partir d'exemples concrets où les monuments pour les poètes de nations diverses sont juxtaposés et associés dans l'espace. Un monument constitue un faisceau de signes à interpréter en convergence les uns avec les autres. Notre étude accordera donc une place importante aux sites des œuvres, aux juxtapositions de monuments dans l'espace, et aux inscriptions qui tentent de fixer le sens de ces œuvres. Nous attarderons enfin plus longuement sur un exemple particulièrement riche, la *Colonne* dressée par Antoine Bourdelle à Paris en 1929, pour honorer Mickiewicz, le poète national polonais.

I. Le monument du poète national et la mémoire du lieu : « Le poète a-t-il été ici ? »

La plupart des monuments commémoratifs – honorant les grands hommes variés et non les seuls poètes – peuvent se comprendre selon la logique de ce que l'on peut nommer un « ancrage local ». Ils désignent un site ayant joué un rôle particulier dans la vie du grand homme célébré. Les monuments peuvent alors prendre explicitement la forme d'index pointés vers le sol portant la mémoire et transmettant celle-ci par contact au regardeur. D'autres donnent une forme pleine à des empreintes laissées dans la terre². Goethe donne consistance à cette idée lorsqu'il fait dire aux personnages de son drame *Torquato Tasso*, au moment de couronner les bustes de Virgile et de l'Arioste : « Le sol

¹ À cet égard, les exemples de Dante, de Pouchkine, de Goethe et de Chevtchenko sont éloquentes. Ils se multiplient à la fois sur le sol national et à l'étranger. On dénombre actuellement dans l'espace public français onze monuments pour Hugo dont trois à Paris et deux à Besançon, sa ville natale mais les portraits de Hugo ne sont pas si fréquents à l'étranger (on en trouve à Rome, à Guernesey, à Vianden, à Waterloo et à Moscou).

² On peut songer aux innombrables plaques signalant les lieux où sont déroulés les événements marquants de la vie des grands hommes. Certains dispositifs commémoratifs reposent cependant plus explicitement encore sur l'analogie du monument et de l'empreinte. Ainsi depuis 1975, à Cambridge (MA), des empreintes de sabot coulées dans le bronze marquent la chevauchée historique du patriote William Dawes (1775), alors que les troupes anglaises marchaient sur Concord et Lexington.

qu'un noble esprit de ses pieds a foulé devient sacré ; après des siècles l'écho de ses paroles et de ses actes est encore vivant aux oreilles de nos petits-neveux³. »

Il peut arriver que de la même manière, les monuments dressés à l'étranger proclament : « Un poète national s'est tenu ici. » C'est le cas à Paris où un bronze jouxtant le Collège de France évoque le souvenir de Dante étudiant au Quartier latin⁴. C'est le cas à Strasbourg, où Goethe fit ses études de droit en 1770-1771, comme le rappelle un charmant monument datant de 1904, campant le jeune Goethe en pied, les yeux tournés vers la cathédrale⁵. C'est le cas de Pouchkine exilé, trouvant refuge entre 1820 et 1824 au bord de la mer Noire, ainsi que le commémorent deux sculptures de bronze à Odessa⁶. C'est le cas encore à Guernesey, où l'on trouve un portrait de Hugo en homme qui marche à travers la tempête, vers la mer⁷. Le poète proscrit foule le rocher de l'exil dont le granit, laissé brut, forme une image de l'île à échelle réduite. De tels monuments possèdent bien un « ancrage local ». Ils cherchent à faire affleurer la mémoire particulière à un lieu, surtout quand ce lieu a été celui de l'exil, la proscription jouant de manière récurrente un rôle essentiel dans la constitution même de la figure du poète national.

Pourtant, le monument au poète national est aussi celui qui déborde la logique de l'ancrage local en un site. Il ne signale pas un point dans l'espace, mais il ouvre au contraire un « cercle d'adresse⁸ » à l'envergure extrêmement ample, dessinant l'espace de la nation. Il entretient moins un rapport au site qu'au sol de la nation tout entière, au point que parfois monuments et sol se confondent – comme c'est le cas quand la dépouille du poète national est enterrée en un lieu marqué par un tombeau, ou quand un monument est taillé dans une pierre autochtone. Le monument au poète national est alors formé à même la matière du sol national, dans la chair d'un pays. Ainsi, en 1919 un énorme rocher à Bon Echo au Canada a pris le nom de « Old Walt », et, par l'entremise d'une inscription, il prononce à la première personne quelques vers tirés de « Songs of Myself ». Walt Whitman et la falaise deviennent ainsi interchangeables. Cette opération illustre une idée exposée par Delphine Rumeau⁹ : Whitman, « *American poet* », est non seulement le poète national des États-Unis, mais il est aussi le poète de l'immense continent américain qu'il incarne. Voilà pourquoi il peut se matérialiser jusque dans un rocher canadien. Dans le monde contemporain, le monument continue parfois à accomplir la fusion du poète, du sol et du paysage. Ainsi, en 2002, l'artiste Perejaume a altéré le cours d'une rivière de Catalogne pour former la signature de Jacint Verdaguer, poète national catalan, à l'occasion du centenaire de la mort de ce dernier¹⁰. La rivière et Verdaguer se confondent. Le nom de Verdaguer signe le paysage comme si celui-ci était sa propre œuvre. Bien plus, il l'abreuve et lui donne vie. Cette intervention, relevant du *land art*, a lieu à Folgueroles, dans le village natal de Verdaguer. L'œuvre rappelle bien que « le poète a été ici ». À Bon Echo, c'est la logique inverse qui prévaut. Le texte de l'inscription suggère que le rocher

³ « Die Stätte, die ein guter Mensch betrat, / Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt. / Sein Wort und seine That dem Enkel wieder. » Johann Wolfgang Goethe, *Torquato Tasso* [1790], trad. Hippolyte Loiseau, édition bilingue, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, p. 4.

⁴ Œuvre de Jean-Paul Aubé érigée en 1882 dans le square Mariette-Pacha (actuellement nommé Michel Foucault), juste devant le Collège de France.

⁵ Œuvre d'Ernst Waegener.

⁶ Œuvres de Khrisans Vassiliev (1888) et d'Alexandre Tokarev (1999).

⁷ Œuvre de pierre signée par Jean Boucher, inaugurée le 7 juillet 1914.

⁸ Nous détournons ici une expression de l'historien de l'art de la Renaissance, Michael Baxandall pour analyser la manière dont les sculptures engagent une relation avec le corps du regardeur traversant l'espace. Voir *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1980, p. 166.

⁹ Voir *infra*, l'article de Delphine Rumeau, p. ###

¹⁰ Voir *infra*, les articles de Maria Ana Ramos et de Ramon Pinyol i Torrents, p. ###

pourrait porter l’empreinte des pieds de Whitman¹¹, mais il n’en est pourtant rien. Walt Whitman ne s’est jamais rendu en ce lieu. Le monument s’arrache à son ancrage local.

Les monuments aux poètes nationaux sont ainsi emportés dans des mouvements opposés : tantôt ils désignent le local, le particulier, selon une logique centripète ; tantôt au contraire ils tendent vers le général et l’universel, propulsés par un élan d’expansion centrifuge. Le monument présentant Hugo le proscrit en 1914 à Guernesey a été ainsi précédé par un monument parisien, érigé en 1902 pour le centenaire du poète, et prenant une valeur générale. L’œuvre de Barrias place déjà, elle aussi, Hugo en haut du rocher des proscrits, suggérant que c’est l’exil qui donne au poète sa stature. Si ce monument haut de onze mètres se situe à Paris, ce n’est pas parce que Hugo a vécu en cette ville durant des années, mais parce que Paris est le centre de la nation¹². En vertu de la même logique, en 1880, au moment d’ériger le premier monument célébrant Pouchkine, on préféra Moscou à Tsarskoïe Selo, petite ville dont le poète avait fréquenté le lycée impérial. Le monument dressé à Moscou valait pour l’immensité de l’Empire russe ; un monument à Tsarskoïe Selo aurait seulement exalté la mémoire du lieu. Des monuments comme ceux de Paris et de Moscou ne disent donc pas tant « le grand poète s’est tenu ici » (même si factuellement cela peut être le cas) mais plutôt « ici est le cœur de la nation ».

Quand ils sont dressés à l’étranger et qu’ils débordent l’ancrage du site, les monuments célébrant les poètes nationaux correspondent alors principalement à trois cas de figure. Tout d’abord, ils peuvent lancer à la face du monde la revendication d’une nation qui, dépossédée d’elle-même, réclame une terre. De tels monuments s’exclament « ici devrait être la nation ». Ainsi un très imposant monument pour Dante fut inauguré en 1896 à Trente¹³, ville située alors non en Italie à proprement parler, mais sur un territoire appartenant à l’Empire autrichien. Dans un défi à l’opresseur, le bras droit du poète se tend dans un geste impérieux pour indiquer les Alpes, c’est-à-dire la frontière géographique qui devrait être celle de l’Italie¹⁴.

Puis, les monuments situés en terre étrangère peuvent être élevés par une diaspora d’immigrés, à la manière d’un acte de piété et de fidélité envers la nation quittée. Ils ne disent pas exactement « ici est la nation », « ici est l’Italie ou l’Allemagne » mais « ici sont les fils de la nation. Ici vivent des Italiens ou des Allemands. »

Enfin, ces monuments en terre étrangère peuvent constituer des cadeaux de la part d’un peuple ou d’une ville à un autre peuple, une autre ville. On fait don à l’autre de ce que la nation a le plus précieux : sa poésie. Cette diplomatie des monuments n’a cessé de se développer au cours du XX^e siècle et elle bat actuellement son plein. Elle peut relever d’un désir d’affirmer une grandeur, à travers la poésie, dans une stratégie de *soft power* particulièrement pratiquée par la Russie qui, depuis la célébration en 1999 du bicentenaire de son poète national, ne cesse d’envoyer partout des *Pouchkine*. Très souvent, ces dons impliquent des contredons et les pays s’échangent leurs poètes mutuels, menant une guerre de richesses, presque comme dans un potlatch¹⁵. La diplomatie des monuments ne se trame pas que de gestes amicaux, elle lance aussi des déclarations larvées d’hostilité.

¹¹ « *My foothold is tenon’d and mortis’d in granite; / I laugh at what you call dissolution; / And I know the amplitude of time* » (« Le point d’appui de mes pieds est enté et mortaisé dans le granit ; / Je me ris de ce que vous appelez la dissolution, / Et je sais l’amplitude du temps. ») Walt Whitman, *Feuilles d’herbe*, trad. Roger Asselineau, édition bilingue, Aubier-Flammarion, 1972, p. 104-105.

¹² Le site de l’œuvre, c’est-à-dire la place d’Eylau (renommée place Victor Hugo), était placé près de la maison où mourut le poète. Néanmoins rien dans l’œuvre ne permettait au regardeur d’activer cette lecture locale.

¹³ Œuvre de Cesare Zocchi.

¹⁴ Aldo Gorfer, *Trento Città del Concilio, storia e arte di Trento e dintorni*, Lavis, Arca Edizioni, 2003, p. 318.

¹⁵ En contrepartie aux *Pouchkine* de bronze envoyés en 1999, Paris offre un *Hugo* et Rome un *Dante*. Le buste français et le buste italien voisinent au jardin de l’Ermitage, à Moscou, dans un dialogue signifiant – Hugo étant un ardent

II. Rivalités entre monuments, rivalités entre les nations

La construction des monuments peut parfois, sous-tendue par un principe de pensée magique très actif, vouloir que le monument agisse pour transformer le sol qui l'accueille. En 1931, on a érigé à Strasbourg un bronze réunissant Hugo et Lamartine, dont les manteaux claquent dans le vent du romantisme¹⁶. Cette œuvre, dont rien ne semble *a priori* justifier la présence à Strasbourg plus que dans une autre ville, était destinée à célébrer le centenaire du romantisme¹⁷. Peu de renseignements demeurent sur ce double monument désormais disparu¹⁸. On peut toutefois formuler l'hypothèse suivante : cette œuvre a existé à Strasbourg – ville oscillant entre la France et l'Allemagne, changeant cinq fois d'identité nationale entre 1870 et 1945 – afin de proclamer haut et fort « ici est la France » à un moment où la ville est redevenue française¹⁹. Plus exactement, il s'agirait de *refranciser* Strasbourg par la présence efficace de non moins de deux de ses poètes nationaux français. Cette hypothèse peut être corroborée par trois éléments.

Tout d'abord, l'annexion par l'Empire allemand de l'Alsace et de la Lorraine a profondément heurté Hugo qui fait à la patrie la promesse de lui rendre sa liberté²⁰. Le monument tente en quelque sorte d'accomplir la promesse du poète qu'il représente. Puis, s'il faut deux poètes français à Strasbourg, c'est peut-être parce que cette ville accueille deux monuments pour Goethe : un buste datant de 1872²¹, érigé au moment où Strasbourg est devenue allemande, et le bronze en pied de 1904, déjà évoqué. Durant le deuxième Reich, ces sculptures tentent de germaniser la ville et elles affirment : « ici est l'Allemagne ». Il n'est donc pas trop de deux poètes nationaux français pour contrer cette influence, et rappeler que la France aussi est terre de romantisme. Dès lors, le double bronze français est inauguré en 1931, juste avant le lancement à Strasbourg des célébrations du centenaire de la mort de Goethe, dans une logique de contrebalancement. Enfin, tout semble indiquer que le double bronze français a été détruit durant l'annexion de l'Alsace au Troisième Reich²². Il fallait mettre un terme à son efficace de francisation pour achever de rendre Strasbourg à l'Allemagne. Pendant ce temps, le *Goethe* en pied avait été soigneusement protégé comme le montrent les archives photographiques de la ville. Il avait même été prévu de créer à Strasbourg un musée Goethe, qui n'aura cependant pas le temps de voir le jour avant la fin de la guerre²³. Une étude complète

lecteur de Dante. Sur ce triangle, voir notre article « Les monuments à la gloire de Dante à travers le monde, XIX^e-XXI^e siècles », *La Revue de la BNU*, n°23, 2021, p. 88-99.

¹⁶ Œuvre de Henri Bouchard, bronze, Strasbourg, à droite du Palais du Rhin.

¹⁷ On lit sur la terrasse du groupe les dates de ce centenaire : « 1830-1930 ». Des citations des deux poètes semblent avoir été gravées dans le bronze, mais les photographies d'époque ne permettent pas de les lire.

¹⁸ Les sources divergent sur le destin de cette œuvre actuellement disparue. Selon Feder Pierre et Astrid dans *Strasbourg : un œil inédit, du passé au présent* (Strasbourg, Oberlin, 1997, p. 220), le monument aurait été détruit à la masse par l'occupant allemand en 1940. On en aurait retrouvé quelques restes en août 1945, mais trop endommagés pour permettre la reconstitution de l'œuvre.

¹⁹ Sur ces questions, voir A. Mathias, « La statuaire publique en Alsace et Moselle : enjeu de l'affrontement franco-allemand 1870-1950 », mémoire de D.E.A. soutenu en 2003 à l'Université Paris I.

²⁰ À Thionville, on a érigé en 1951 un tirage en bronze du *Hugo* minéral de Jean Bouchet se trouvant à Guernesey. L'inscription du monument de Moselle cite *in extenso* la promesse du poète.

²¹ Œuvre du sculpteur allemand Heinrich Manger. Dans le cadre de la conquête de Strasbourg par l'Empire allemand, une inscription sur le buste, tirée de *Faust*, qui se réfère une fois de plus l'idée de la trace indélébile dans le sol et la mémoire, prend une valeur presque menaçante : « *Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehen* » (« La trace de mes jours terrestres ne saurait disparaître au fil des millénaires »).

²² Le sort de ce monument aura été semblable à celui des monuments de Kléber, Jeanne d'Arc, Kellerman et Louis Pasteur, ainsi qu'à celui du groupe célébrant la *Marseillaise*. Toutes ces œuvres, construites à Strasbourg dans les années 1830, 1920 et 1930 quand la ville était française, forment autant de symboles de la France. Elles ont toutes été déboulonnées par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale. Seuls *Pasteur* et le groupe *Hugo et Lamartine* n'ont pas pu être reconstruits.

²³ Voir le catalogue de l'exposition *Goethe à Strasbourg, 1770-1771 : l'éveil d'un génie*, Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2020.

serait à mener au sujet de la destruction par l'ennemi des monuments à valeur nationale, afin de pulvériser directement l'âme d'un peuple²⁴. Ainsi, les Allemands déboulonnent le *Mickiewicz* de Cracovie en 1940 et celui de Varsovie en 1944.

Enfin, l'hypothèse selon laquelle le double monument pour Hugo et Lamartine est érigé à Strasbourg pour contrer les deux *Goethe* est confortée par une autre confrontation entre des monuments pour Goethe et Hugo. Il s'agit d'œuvres situées dans les jardins de la Villa Borghèse à Rome. Ce parc contient en effet non moins de onze monuments à des poètes nationaux de pays variés.

Le tout premier d'entre eux a été offert en 1904 par Guillaume II au maire de Rome²⁵, dans le sillage de la célébration du 150^e anniversaire de la naissance de Goethe. L'œuvre exalte les liens personnels de Goethe avec Rome. Elle met en valeur l'inspiration classique du poète grâce à un piédestal formant un magnifique chapiteau corinthien. Quelques mois plus tard, comme pour faire pièce à ce monument, le président de la République française et la ligue franco-italienne offrent à Rome un *Victor Hugo*²⁶, lui aussi en marbre blanc, mais bien moins imposant, en dépit d'un grand lion et d'une haute lyre sur laquelle le poète appuie la main. Toutefois, si le monument allemand n'est gravé que d'un mot unique, « Goethe », le piédestal du *Victor Hugo* accueille au contraire un texte développé, extrait d'un « Discours pour Garibaldi » prononcé par Hugo en 1860 :

Quel merveilleux phénomène
Que l'Unité de l'Italie
Traversant d'un seul éclair
Cette variété magnifique de villes sœurs
Bologne, Pise, Sienne, Vérone, Parme,
Palerme, Messine, Naples, Venise, Rome²⁷ !

L'énumération des villes rappelle le piédestal du *Dante* de Florence : celui-ci comporte les blasons de toutes les villes ayant contribué à édifier cette œuvre pour indiquer ainsi leur aspiration à se fondre dans l'unité de la nation italienne²⁸.

Le marbre envoyé par la France offre un cas frappant de triangulation entre les nations : tout en célébrant Hugo, et donc la France, il rivalise avec Goethe et se fait presque monument pour la nation italienne. Hugo est bien un « poète national » : poète non seulement de sa propre patrie, mais poète aussi de l'idée générale de nation.

III. Galeries de monuments aux poètes nationaux : vers une hospitalité réciproque des cultures

Il peut arriver, comme à Rome, ou dans la cour de la Bibliothèque d'État de littérature étrangère de Moscou que les monuments aux poètes nationaux étrangers soient concentrés en un même lieu. Ce sont de véritables galeries de poètes qui se forment ainsi,

²⁴ Aragon attribue la destruction du *Victor Hugo* de Barrias en 1941 au « déferlement vert des armées hitlériennes ». Voir Louis Aragon, *Avez-vous lu Victor Hugo ?* [1952], Paris, Les Éditions français réunis, 1969, p. 11 : « Donc, les Nazis [...] descendirent en novembre le poète de son socle, enlevèrent les Renommées, laissant la dérision du rocher désert sur la place, qui devait y demeurer dix ans comme une ruine, un rêve, une protestation. » Plus loin, il accuse le général von Stülpnagel (*ibid.*, p. 13). En 1942, il consacre à cette destruction un poème « Langage des statues, fragment ». Pourtant, les historiens sont formels : le *Victor Hugo* de Barrias a été fondu sur l'ordre du gouvernement de Vichy, contrairement aux monuments parisiens pour le général Mangin et pour Edith Cavell, pulvérisés par l'occupant dès 1940. Voir Christel Sniter, « La fonte des Grands hommes Destruction et recyclage des statues parisiennes sous l'Occupation », *Terrains & travaux*, 2007/2, n° 13, p. 99-118.

²⁵ Œuvre de Gustav Eberlein.

²⁶ Marbre de Lucien Pallez, mai 1905.

²⁷ Victor Hugo, *Actes et paroles*, t. II « Pendant l'exil », vol. 3, Paris, Albin Michel, 1875, p. 194.

²⁸ Le rapport n'est nullement fortuit. Victor Hugo, avait été invité par le gonfalonier de Florence à prononcer un discours lors de cette inauguration. Ne pouvant quitter Guernesey, il envoie à la place une lettre qui est lue durant la cérémonie. Voir *ibid.*, vol. 4, p. 69-73.

à la manière d'anthologies en plein air. Ces accumulations d'œuvres rappellent qu'en terre étrangère tout écrivain prend une fonction de représentation nationale. La notion de poète national cesse alors peut-être d'apparaître comme un absolu.

Sur la colline du Pincio, à Rome, on rencontre 229 bustes, érigés entre 1849 et la seconde moitié du XX^e siècle. Ces bustes honorent les grands Italiens, à commencer par Dante. Formant comme une réponse à ce monument national épars, les jardins de la Villa Borghèse regroupe onze portraits de poètes d'Europe, du Moyen Orient, du Caucase et du Pérou. La construction de ces œuvres s'est faite en trois vagues : au début du XX^e siècle, dans les années 1950-1960, et dans le premier quart du XXI^e siècle²⁹. Parcourir cette galerie en plein air peut enjoinde à élaborer la relation d'équivalence suivante : Ahmed Chawqi est à l'Égypte ce que Petar Njegos est au Monténégro et à la Serbie ; Nizami Ganjavi est à l'Azerbaïdjan ce que Pouchkine est à la Russie.

Cependant, si les galeries de Rome et de Moscou croissent de manière aléatoire, au hasard des envois, à Québec un projet a été concerté par la ville – laquelle a statut de « capitale nationale du Québec ». On y trouve une « Allée des poètes », située à proximité du Parlement, et entretenant donc un dialogue avec un lieu où l'on gouverne la nation. Ici, il ne s'agit pas seulement d'accumuler des sculptures de bronze mais d'imaginer une rencontre entre les peuples, les langues et les poésies.

L'« Allée des poètes » aligne six bustes de bronze, soutenus par des piédestaux en grès identiques. Nguyễn-Trai pour le Vietnam³⁰, Pouchkine pour la Russie³¹, Émile Nelligan pour le Canada français³², Dante pour l'Italie³³, le Père Komitas pour l'Arménie³⁴, et Taras Chevtchenko pour l'Ukraine³⁵ sont ainsi tous présentés dans une relation d'équivalence. Dans le cas des monuments russe et canadien, cette équivalence est d'autant plus forte que c'est le même sculpteur russe, Gregory Pototsky, qui a conçu le *Pouchkine* et le *Nelligan*, inaugurés ensemble en 2004. En sus de leur propre socle couvert d'inscriptions, ces deux œuvres partagent une plaque commune, rédigée en français, en anglais et en russe, qui déclare : « Les bustes des poètes Alexandre Pouchkine et Émile Nelligan témoignent de l'amitié qui unit Saint-Pétersbourg et Québec, villes du patrimoine mondial, villes portuaires et capitales culturelles. » Le jumelage des bustes rend visible le jumelage des deux villes, effectif depuis 2002.

On trouverait de très nombreux autres exemples du geste consistant à concevoir des monuments frères, reliés dans l'espace. Cette logique d'adelphité est renforcée par le caractère reproductible des œuvres de bronze. Un an avant l'inauguration à Québec, soit en 2003, un exemplaire du même *Nelligan* a été dressé dans le jardin d'un établissement universitaire, l'Institut de la culture de Saint-Pétersbourg, pour célébrer les trois cents ans de la fondation de la ville russe (1703). Le *Nelligan* russe, que l'inscription présente comme « le grand poète franco-canadien » (*Velikij franko-kanadskij poët*) porte un vers unique, en russe : « Toutes les larmes de la vie ne sont qu'un jeu...³⁶ » (*Vse slězy jizni liš' igrat*), condensant l'œuvre en quelques mots alors que le socle de son homologue québécois présente un sonnet entier.

L'ensemble de l'Allée des poètes constitue un exemple rare où les monuments des poètes nationaux célèbrent la *réciprocité* du don entre les différentes communautés.

²⁹ Un monument pour le poète arménien Hovhannès Toumanian (1869-1923) devrait y être inauguré dans un futur proche.

³⁰ Œuvre de Truong Chanh Trung, 2001

³¹ Œuvre de Gregory Pototsky, 2004.

³² Œuvre de Gregory Pototsky, 2004.

³³ Œuvre de l'atelier Attitude (Montréal), 2005.

³⁴ Œuvre de Samuel Ghazarian

³⁵ Œuvre de Oleh Lesiuk, 2014, pour célébrer le bicentenaire de la naissance de Chevtchenko.

³⁶ Nous ne sommes pas parvenus à identifier le vers de Nelligan dont ces mots seraient la traduction.

Chaque inscription le souligne. On lit ainsi sous le portrait du *Nguyên-Trai* : « Ce buste, offert par les Québécois d'origine vietnamiennes à la population de la capitale, rend hommage à l'accueil reçu et témoigne de l'harmonie et de l'enrichissement mutuel qui en ont résulté. » Et sous le portrait du *Komitas*, l'inscription affirme : « Ce monument constitue un témoignage de reconnaissance de la communauté arménienne envers le Québec et une marque de solidarité des Québécois à l'égard du peuple d'Arménie. Don du Comité national arménien du Québec. »

Or ce don réciproque prend aussi la forme d'une amitié entre les langues. Les inscriptions de l'Allée des poètes insistent certes sur le lien entre le poète et sa langue. À Québec, le *Dante*, présenté comme « poète florentin et père de la langue italienne dont l'œuvre est universelle », est accompagné d'un extrait du Paradis exaltant la puissance de la langue léguée à l'avenir³⁷. Il s'apparente en cela au monument pour Dante à Trente où une inscription déclarait en 1893 : « Il a montré ce que pouvait être notre langue » (*Mostrò ciò che poeta la lingua nostra*). À Québec, du *Taras Chevtchenko*, il est dit : « De portée universelle, sa poésie contribue encore aujourd'hui à l'essor de la langue ukrainienne. » Mais, au-delà de ces célébrations des langues nationales, les inscriptions des bustes de l'Allée des poètes sont présentées en trois versions : en français sur la face avant du support gravé, dans la langue du poète sur le côté droit, en anglais sur le côté gauche³⁸. Cinq de ces bustes sont gravés d'un poème. Il s'agit de faire entendre la poésie du poète honoré dans la langue de la nation qui l'accueille. Les socles deviennent le lieu où se rencontrent les langues, – au point qu'on pourrait parler d'hospitalité du socle, dans la logique de Paul Ricoeur envisageant la traduction comme une hospitalité envers les littératures des autres³⁹. Cette fine attention à la question de l'original et de sa traduction peut s'expliquer par le contexte, où une langue nationale se sent menacée par l'anglais hégémonique.

Un siècle avant l'expérience de l'Allée des poètes à Montréal, un sculpteur a tenté de créer un poète national répandant l'amour entre les peuples. Antoine Bourdelle a travaillé vingt ans à l'œuvre de la vie, une colonne de bronze rendant gloire à Mickiewicz⁴⁰. Cet ensemble, inauguré à Paris en avril 1929, juste avant la mort du sculpteur, constitue l'un des exemples les plus aboutis de monument célébrant un poète national. Il superpose à lui seul les quatre cas de monuments en terre étrangère précédemment distingués : la *Colonne* rappelle que Mickiewicz a longtemps vécu à Paris, elle défend le droit à la Pologne de former un état-nation, elle se présente comme un acte de piété accompli par une diaspora d'immigrés, et enfin elle constitue un don entre les peuples, célébrant l'hospitalité entre les cultures. Nous voudrions donc examiner de manière précise ce monument exceptionnel, et la manière dont il entre en dialogue avec un bronze célébrant Komitas.

³⁷ « Ô lumière souveraine qui tant t'élève / au-dessus des pensées mortelles, reprête un peu / à mon esprit de ce que tu semblais / et rends ma langue si puissante / qu'une étincelle de ta gloire / puisse arriver aux générations futures // O somma luce che tanto ti levi / da' concetti mortali, a la mia mente / ripresta un poco di quel che parevi / e fa la lingua mia tanto possente / ch'una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente (extrait de *La Divine Comédie*, Le Paradis, Chant xxxiii). »

³⁸ Le premier buste érigé, celui pour *Nguyên-Trai*, ne correspond pas encore à ce modèle. Il ne présente que des inscriptions en français, et il ne cite pas de poème.

³⁹ Paul Ricoeur « Défi et bonheur de la traduction » [1997], *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 20.

⁴⁰ En témoignent la correspondance de Bourdelle mais aussi un long texte au style lyrique que le sculpteur consacre à cette œuvre : Antoine Bourdelle, « Comment j'ai aimé et senti Mickiewicz », *La Vie*, 15 janvier 1923, p. 17-19. Le texte a été traduit en polonais dans *Tygodnik Ilustrowany*, Varsovie, n° 18, 4 mai 1929, p. 350. Nous citerons ce texte réimprimé dans Zofia Mitosek (éd.), *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, Varsovie – Paris, Wydawnictwo naukowe PWN – CNRS éditions, 1992, p. 377-380. Sur cette sculpture, voir la thèse de doctorat de Maria Teresa Diupero, « Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929) et la Pologne », sous la direction de Dario Gamboni, soutenue en 1998 à l'Université Lyon 2.

IV. Le *Mickiewicz* de Bourdelle : un monument universel.

Célébrer le poète national polonais à Paris.

En première analyse, le *Monument à Mickiewicz* correspond bien à la logique de l'ancrage local. Il déclare : « le grand homme a été ici », puisque Mickiewicz, exilé, a enseigné au Collège de France où une chaire de littérature slave a été créée pour lui. L'emplacement qu'avait envisagé Bourdelle, au bas de la rue Soufflot, à proximité du Collège de France, aurait rappelé ce fait⁴¹. En dressant ce poète près de la jeunesse des universités, on aurait fait de Mickiewicz une instance de dialogue avec les grands hommes reposant au Panthéon. Il aurait formé un triangle avec les monuments à Racine et Rousseau, incitant les Français à nuancer leur propre perception du génie national. Pour des raisons légales et techniques, l'œuvre sera finalement érigée dans le XVI^e arrondissement.

Non content de signaler « Mickiewicz exilé a enseigné ici », ce monument a pour mission d'attirer l'attention sur la situation qu'occupe la Pologne sur la carte de l'Europe. L'œuvre a été commandée à Bourdelle par un comité franco-polonais en 1908⁴². Or, à cette date, les monuments à la gloire de Mickiewicz sont tous irrémédiablement dressés en terre étrangère, puisqu'à la fin du XVIII^e siècle la Pologne a été partagée entre l'Empire russe, l'Autriche et l'Allemagne. En attendant la résurrection, l'œuvre de Mickiewicz, et, avec elle, cette *Colonne*, doivent tenir lieu de nation de remplacement pour la diaspora polonaise, nombreuse en France. La *Colonne*, telle qu'elle a été conçue par Bourdelle, semble déclarer alors : « la Pologne n'est plus, mais elle ressuscitera ». Tout ici parle en effet de résurrection. Le sculpteur a voulu aller au-delà de l'apparence d'un corps pour accomplir un *Essai de résurrection de la forme intime*, selon le titre qu'il donne au portrait de Mickiewicz réalisé en 1910⁴³. La « résurrection intime » de Mickiewicz correspond alors à la résurrection publique de la Pologne. La *Colonne* reprend en effet le thème de la Pologne martyre, Christ des nations, et elle se présente comme la croix où ce pays crucifié attend de renaître⁴⁴. Plusieurs des inscriptions de cette œuvre tournée vers l'avenir annoncent cet avènement (On lit : « [...] Les projets / seront accomplis [...] », et incitent le regardeur de la *Colonne* à se battre pour la liberté de la Pologne : « Captif / tu peux par / la pensée / et par la foi / faire crouler / et relever / les trônes. »)

En 1918, la Pologne est recrée. La commande passée à Bourdelle est reprise en 1926 par la Diète polonaise qui veut faire don du monument à la France. C'est donc dans un contexte très différent de celui de sa conception que le monument est inauguré en 1929. Un cartouche en saillie proclame : « À la Pologne ressuscitée ». L'œuvre célèbre désormais l'accomplissement de la prophétie qu'elle avait énoncée. Bourdelle travaille ici la consubstantialité entre le monument et le poète célébré. Les contemporains de Mickiewicz considèrent en effet celui-ci comme un « wieszcz », un barde inspiré,

⁴¹ Cléopâtre Sévastos Bourdelle, *Ma vie avec Bourdelle*, éd. Annie Barbera, Marc Kopylov et Colin Lemoine, Paris, Paris-musées – Éditions des Cendres, 2005, p. 61.

⁴² Bourdelle nous renseigne sur la composition du comité, réunissant J.-H. Rosny, H. Chantavoine, E. Denis, M. Muret, M.-A. Leblond, A. Gide, S.-Ch. Lecomte, Stuart Merrill, Lewandowski, A. Lebey, Kozakiewicz, W. Gąsiorowski, Nicaise, C de Woznicki. Antoine Bourdelle, « Comment j'ai aimé... », art. cit., p. 377.

⁴³ Antoine Bourdelle, *Essai de résurrection de la forme intime. Adam Mickiewicz à Constantinople, 1855*, bronze, 1910.

⁴⁴ « Il est une croix aussi, ce monument composé de deux gestes, l'un vertical, qui va du sol au ciel et l'autre horizontal qui embrasse le front du monde. [...] Il signifie à la fois la Pologne chevaleresque, la Pologne inspirée et il nous dit aussi la Pologne synthèse crucifiée longtemps dans le cœur de son âme, crucifiée en tête des nations et cette croix va devenir un arbre délivré, empli de chants, de feuillages heureux et de fruits purs et libres. » Notes manuscrites de Bourdelle (décembre 1922), citées dans Gaston Varenne, *Bourdelle par lui-même, sa pensée et son art*, Paris, Fasquelle, 1937, p. 189.

possédant le don de prophétie. À Paris, le poète est effectivement apparu comme une sorte de messie, à la parole duquel la diaspora polonaise et le public du collège de France venaient communier dans l'extase, comme le relate notamment avec malaise George Sand en 1839⁴⁵. Bourdelle présente alors un « Prophète de la délivrance⁴⁶ ».

Montrer la poésie et la nation

La *Colonne* conçue par Bourdelle met alors en évidence un phénomène important : dans ses versions les plus réussies, le monument au poète national devrait trouver des moyens d'articuler les représentations de la nation et de la poésie.

Sur la *Colonne*, la poésie est en effet partout. Elle apparaît grâce au portrait du poète-pèlerin marchant dans le vent de l'inspiration, rappelant peut-être *Le Livre des pèlerins polonais* de Mickiewicz (1832) ; elle prend la forme d'une allégorie de l'épopée ; elle se montre dans les cinq bas-reliefs qui traduisent sous forme plastique *Wallenrod* (1828) et *Les Aïeux* (1823 et 1832), c'est-à-dire les œuvres où Mickiewicz évoque l'histoire d'une Pologne captive et dominée. Chacun de ces bas-reliefs, situés au bas de la colonne, est accompagné d'une longue inscription. Il ne s'agit pas de citations directes de Mickiewicz, mais de reformulations par Bourdelle qui est auteur d'une œuvre poétique à part entière⁴⁷. Le sculpteur-poète extrait et condense lui-même l'essence des poèmes qu'il a lus en traduction pour réaliser cette œuvre⁴⁸. Ce sont en tout onze inscriptions, fourmillant dans tous les sens, dégagées en intaille dans le fût de la colonne, encadrées dans des métopes ou dans de petits cartouches, qui apparaissent. La *Colonne* se démarque ainsi de la plupart des monuments, qui comprennent une inscription unique ou qui du moins hiérarchisent leurs devises gravées. Par la grâce de ces mots incisés, la *Colonne* se change en poème. Elle cesse d'être d'airain massif pour se faire « airain pensif », comme l'affirme l'une des inscriptions de Bourdelle, formant un alexandrin : « Colonne, airain pensif, âme de la Pologne ».

La nation quant à elle est d'abord montrée dans le trio formé par des jeunes filles. Ce sont les « Trois Polognes », issues du démantèlement du pays, mais appelées à se réunir dans la figure unique du Poète surplombant le chapiteau : « Rassemblées / les trois âmes / de la Pologne / songent / vers Mickiewicz [...] » dit une inscription. Un deuxième élément figure la nation, suspendue à la colonne : une femme ailée, brandissant une énorme épée, et dont les bras et la jambe forment une oblique vigoureuse. Le drapé qui enveloppe son genou et claque au vent accroît encore sa puissance et l'impression de mouvement qui se dégage de son corps. Elle est identifiée par une inscription qui décrit aussi la *Colonne* entière, à la manière d'un titre : « L'Épopée de défense polonaise / *Epopcja walk polskich*⁴⁹ ». Cette inscription, qui fait voisiner amicalement deux langues au centre de l'œuvre, remplace les mots attendus au centre de l'œuvre, ceux qui préciseraient tout simplement le nom et les dates de Mickiewicz.

⁴⁵ George Sand, *Journal intime*, éd. Aurore Sand, Paris, Calmann-Lein, 1926, p. 92-98, cité dans Zofia Mitosek (éd.), *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, op. cit., p. 93-97. Sur l'atmosphère des cours de Mickiewicz, voir aussi les rapports du préfet de police dans *ibid.*, p. 242-253.

⁴⁶ Inscriptions de la *Colonne*.

⁴⁷ Antoine Bourdelle, *L'Atelier perpétuel : proses & poésies, 1882-1929*, éd. Kopylov et Colin Lemoine, Paris, Paris musées – Éditions des Cendres, 2009.

⁴⁸ Bourdelle avait découvert le poète polonais grâce à Jules et Athénaïs Michelet qui évoquaient pour lui l'esprit du « poète-prophète », du « Vatès qui planait au Collège de France » (voir Antoine Bourdelle, « Comment j'ai aimé et senti... », art. cit., p. 377 et Cléopâtre Bourdelle-Sevastos, *Ma vie avec Bourdelle*, op. cit., p. 61). Pour pouvoir répondre à la commande, le sculpteur lit en traduction les œuvres complètes du Polonais (*ibid.*). Il adresse de plus des lettres à Ladislas Mickiewicz, fils et traducteur d'Adam Mickiewicz. Il s'entretient enfin du sort de la Pologne dès que possible, comme avec les jeunes sculptrices polonaises dont il dirige l'apprentissage au sein de son atelier de la Grande Chaumière. Voir *Cours & leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, éd. Laure Dalon, t. I, Paris, Paris-musées – Éditions des Cendres, 2007, p. 173.

⁴⁹ La partie en polonais de la citation peut se traduire plus exactement : « Épopée des combats polonais ».

L'épopée est le genre où se réalise l'idée même de poésie nationale. En en plaçant la représentation allégorique au centre de la *Colonne*, Bourdelle répond au *Monument à Victor Hugo* de Barrias. Il remplace la trompette du chant et de la gloire par l'épée de l'action. Bourdelle représente l'Épopée non comme une allégorie abstraite pouvant inspirer le Poète qui célèbre sa nation, mais comme la poésie en arme, se battant directement dans l'histoire pour changer le sens de cette dernière. L'épopée ne *chante* plus une bataille, elle est elle-même le combat, au point que chez Bourdelle la poésie peut tout : défendre la nation, la sauver, la faire revivre. Cette « Épopée de la défense polonaise » remplace le Pégase qui apparaissait sur la maquette primitive⁵⁰. Elle a été conçue pendant la Première guerre mondiale, avec, ainsi que l'affirme Bourdelle dans une lettre à André Suarès, en arrière-plan le « souffle des Grosses Berthas⁵¹ ». Le mot « Défense » situé au cœur du monument fait alors écho à des monuments français que Bourdelle connaît bien, depuis *La Défense de Paris* par Barrias (1883), jusqu'à son propre *Monument aux combattants et défenseurs du Tarn-et-Garonne de 1870-1871* (Montauban, 1902), en passant par *La Défense de Verdun* de Rodin ()

Déborder le nationalisme

Comparer la *Colonne* de Bourdelle et les monuments célébrant Mickiewicz sur le sol de ce qui fut naguère la Pologne révèle l'invention formelle déployée par le sculpteur français. Bourdelle, après avoir reçu la commande, accomplit en 1909 un voyage à Cracovie et Varsovie⁵². Or, le centenaire de la naissance du poète-prophète y a été célébré en 1898 par la création de deux monuments, l'un placé au cœur historique de Varsovie, alors en possession de l'Empire russe, et l'autre sur la Grand-Place de Cracovie, alors sous domination autrichienne. Ce dédoublement nous renseigne à lui seul sur l'écartèlement d'une Pologne qui a perdu son unité. Bourdelle ne mentionne pas ces monuments dans ses très succinctes notes de voyage, mais il est nécessairement passé devant ces œuvres. En revanche, il n'a pas vu voir en propre le monument conçu par Antoni Popiel pour Lviv (1904). Nul doute pourtant que Bourdelle se soit intéressé à cette autre colonne : le vol d'un génie offrant une lyre à Mickiewicz y est suspendu ; l'ensemble, surmontée d'une flamme de bronze doré, prend la forme d'une bougie commémorative.

Toutefois, c'est avant tout au monument de Cracovie, signé par Teodor Rygier, que Bourdelle répond. Quatre allégories en cantonnent le piédestal : le Courage, la Science, la Poésie et surtout, sur la face avant de l'œuvre, la Nation. Sur un cartouche, cette dernière a inscrit de son stylet les mots suivants : « Il aimait la Nation » (*On Kochał Naród*). D'un geste de la main, elle désigne l'inscription quelque peu redondante du piédestal : « À Adam Mickiewicz, la Nation » (*Adamowi Mickiewiczowi Naród*). Cette relation entre le portrait en pied et la figure allégorique dessine, dans un mouvement circulaire, l'amour réciproque qui unit un poète et son peuple. Par opposition à cette œuvre soulignant à trois reprises son caractère national, le monument parisien tente d'atteindre à une forme d'universalité.

La dissociation de la nationalité du sculpteur et de celle du poète célébré contribue à faire du *Mickiewicz* parisien un monument universel. Dans un système aussi cohérent que celui formé par un monument, tous les signes doivent être interprétés. Une tendance actuelle, allant en s'accroissant – ce qui peut être jugé inquiétant – veut que l'identité du

⁵⁰ Maria-Teresa Diupero, « Le Monument à Mickiewicz de Bourdelle et son double commentaire par l'artiste », *Histoire de l'art*, 1995, n° 29-30, p. 89-101.

⁵¹ Antoine Bourdelle, lettre à André Suarès, été 1929, *De l'Amitié, lettres*, présentées par Michel Dufet, Paris, Arted, 1977, p. 80.

⁵² Antoine Bourdelle, *Chemin faisant : notes et révélations de voyages, 1901-1927*, éd. Marc Kopylov et Colin Lemoine, Paris, Paris musées – Éditions des Cendres, 2010, p. 53-67.

sculpteur reflète l'identité de la personnalité honorée. Ainsi les inscriptions des bustes de l'Allée des poètes, à Québec, précisent explicitement que c'est un « sculpteur arménien » (Samuel Ghazarian) qui réalise le *Komitas*, ou un « sculpteur ukrainien » (Oleh Lesiuk) le *Chevtchenko*, alors même qu'il faudrait nuancer ces affirmations. Si S. Ghazarian est bien basé à Erivan, O. Lesiuk a quitté l'Ukraine en 1992 pour le Canada anglophone, et il contribue activement à l'art public de son nouveau pays. Sa trajectoire est comparable à celle de Chanh Trung Truong, auteur du buste vietnamien, qui s'installe au Québec en 1980. C'est parce que ces sculpteurs émigrés incarnent la rencontre des cultures qu'ils reflètent les œuvres qu'ils réalisent⁵³.

Dans le cas de Mickiewicz, c'est bien un Français qui entreprend de révéler « l'âme de la Pologne » sous la forme d'une colonne de bronze. Bourdelle précise qu'il crée un « Monument d'admiration et de fraternité du génie de la France au génie de la Pologne⁵⁴ ». Le sculpteur interprète l'élan polonais d'aspiration à l'indépendance nationale comme un prolongement du mouvement de libération des peuples, lancé par la Révolution française. Il écrit : « Michelet m'avait fait suivre cette Pologne dans l'immense épilogue de la Révolution française : épilogue de feu qui éclaira tant de nations ! [...] La base monte des racines de pierre [du Monument à Mickiewicz], plongeant l'histoire de la Pologne au cœur de notre sol français⁵⁵. »

En célébrant Mickiewicz, la France en vient en quelque sorte à se célébrer elle-même, mais Bourdelle aspire à dépasser ce patriotisme. Durant vingt ans à la Grande Chaumière, il a formé dans une atmosphère chaleureuse des centaines d'élèves venus du monde entier. Le 14 juillet 1909, jour de fête nationale, il prononce sa leçon inaugurale, longue profession de foi très élaborée, intitulée « L'Âme des nations », invitant ses élèves à délaisser tout nationalisme. Bourdelle souligne que le « contentement de soi » est le « mal des nations⁵⁶ » auquel peut échapper la « France intellectuelle » (c'est-à-dire constituée aussi de tous les étrangers qu'elle accueille ou qu'elle forme) puisqu'elle « porte en elle l'amour universel⁵⁷ ». Dans ce texte, rédigé au retour de son voyage en Allemagne, à Prague, à Cracovie et Varsovie, Bourdelle exalte la sculpture polonaise, qu'il a découverte à travers l'œuvre de Dunikowski, mais il met en garde l'Allemagne qui se dévoie en accumulant des « statues de Bismarck à demi semblables à des tours d'épouvante⁵⁸ ». En toute chose, le *Monument à Mickiewicz* doit donc s'opposer à ces « immenses sculptures patriotiques, deshéritées d'art⁵⁹ ».

Ceci se traduit alors dans le syncrétisme des sources de l'œuvre, réunissant la poésie polonaise à la sculpture grecque et française. Ainsi le groupe des « trois Polognes » superposent différentes sources grecques archaïques et renvoient aux poses extasiées des Ménades en transe⁶⁰ ; l'Épopée est à la fois à rapprocher de la *Victoire* de Samothrace, mais aussi de la *Marseillaise* de Rude (1836).

Le refus du nationalisme apparaît enfin dans la manière dont sont rédigées les inscriptions dans des cartouches latéraux. Ainsi, on ne lit plus au centre du monument la formule consacrée : « À Adam Mickiewicz, la Nation », comme c'est le cas à Cracovie, mais on trouve sur le côté un double énoncé demeurant ouvert : « À Adam Mickiewicz » et « À la Pologne ressuscitée ». Nul besoin d'être polonais pour pouvoir

⁵³ Le buste du *Komitas* est gravé de vers extraits du *Chant de l'émigré* ».

⁵⁴ Antoine Bourdelle, « Comment j'ai aimé... », *op. cit.*, p. 378.

⁵⁵ « Comment j'ai aimé... », *art. cit.*, p. 377-378.

⁵⁶ Antoine Bourdelle, *Cours et leçons*, t. I, *op. cit.*, 2007, p. 52.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁰ Marina Lambraki-Plaka, *Bourdelle et la Grèce : les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle*, Athènes, Akadēmia Athēnōn, 1985.

prononcer ces formules dédicatoires. Tout passant, quel qu'il soit, lisant l'inscription peut reprendre ces mots à son compte. « Esprit / de liberté / les grands / êtres sont / avec toi » déclare encore une autre inscription à visée universelle.

Ouvrir le *Mickiewicz* à d'autres nations ? La Géorgie et l'Arménie

En 1923, Bourdelle a exprimé la volonté que son *Mickiewicz* forme un monument pour « tous les opprimés de la terre », ajoutant « *Mickiewicz* étant la Pologne [il] les a dressés tous devant nous⁶¹ ». Ce vœu s'est réalisé. En juillet 1929, le Géorgien Giorgi Gvazava consacre à l'inauguration du monument un article dans la revue *Prométhée*⁶². Cette publication mensuelle paraissant en français se consacre notamment à la culture de Géorgie, d'Azerbaïdjan et du Caucase du Nord, et aux peuples non-russes passés sous la domination soviétique. Dans son sous-titre, « organe de défense nationale des peuples du Caucase, de l'Ukraine et du Turkestan », on reconnaît les mots de « défense nationale » jouant un si grand rôle dans la *Colonne* de Bourdelle. Dans son article, Gvazava dresse alors un parallèle entre la poésie de *Mickiewicz*, celle de Sophocle et celle de Roustavéli, poète national de Géorgie. Des citations de Roustavéli remplacent alors celles de *Mickiewicz*. Gvazava cherche à démêler pourquoi *Mickiewicz*, chantre de la liberté des peuples ayant combattu l'empire russe, fait office d'aède pour chaque peuple opprimé. Ainsi, une fois de plus, un monument pour un poète national érigé en terre étrangère devient le support permettant d'imaginer les relations de plusieurs peuples, et en l'occurrence permettant de nouer la fraternité de toutes les nations dominées.

L'article de Gvazava ne relate pas l'inauguration du monument le 28 avril 1929, mais il évoque un geste d'appropriation accompli par les Géorgiens, le jour de leur propre fête nationale, commémorant l'indépendance de la Géorgie déclarée le 26 mai 1918. Dès 1921, la Géorgie a été réintégrée à l'Union Soviétique que Gvazava qualifie d'État prison » et qu'il accuse d'avoir fait aussi « succomb[er] les Républiques nationales de l'Ukraine, du Caucase du Nord, de l'Azerbaïdjan, de l'Arménie [...] et d'autres encore⁶³ ». Ces émigrés ayant perdu leur nation offrent alors au monument parisien une couronne enrubannée de l'inscription suivante : « Au glorieux exilé, Adam *Mickiewicz*, grand poète et précurseur de l'indépendance. Les Exilés géorgiens ». Gvazava décrit alors comme un peuple peut faire corps avec un monument honorant un poète national qui n'est pas le sien :

Combien impressionnant fut le moment où la foule, tête inclinée, se figea un instant dans un pieux recueillement. [...] Une seule et même idée, une aspiration, une foi unique animaient en ce moment et le bronze et les hommes qui l'entouraient. On aurait dit qu'ils faisaient partie d'un tout, qu'ils étaient partie intégrante du monument lui-même⁶⁴.

C'est ainsi que le cercle d'adresse du monument s'étend à de nouvelles nations.

Parmi ces nations, Gvazava mentionne notamment l'Arménie, comme le faisait Bourdelle lui-même qui, en 1923, écrivait que le *Mickiewicz* devait servir de monument à « l'Arménie ensanglantée⁶⁵ ». Or si ce désir ne s'est pas à proprement parler accompli, l'œuvre de Bourdelle entre bel et bien en dialogue avec un monument consacré à « l'Arménie ensanglantée ». Elle en complète et en nuance la signification. En 1955, le monument, jusqu'alors dressé sur la place de l'Alma, a été déplacé sur le Cours Albert I^{er}. Depuis 2003, de part et d'autre d'une grande allée, la *Colonne* pour *Mickiewicz* fait face

⁶¹ Antoine Bourdelle, « Comment j'ai aimé... », art. cit., p. 378.

⁶² « Adam *Mickiewicz* », *Prométhée*, n° 32, juillet 1929, p. 5-9. Cette revue reprend les idéaux du prométhéisme, prôné par le Polonais Józef Piłsudski et qui se diffusait en Europe de l'Est durant dans l'entre-deux-guerres.

⁶³ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁵ Antoine Bourdelle, « Comment j'ai aimé... », art. cit., p. 378.

à un monument élevé en hommage à Komitas⁶⁶ – celui-là même qui était honoré par un buste dans l’Allée des poètes à Québec. Le père Komitas (1869-1935) fut un théologien, compositeur et un musicologue, qui, selon l’une des inscriptions du monument parisien, « a recueilli, jusqu’au génocide de 1915, les chants de la tradition orale du peuple arménien et les a retranscrits ; il a pu ainsi sauver un patrimoine de portée universelle⁶⁷ ». Komitas apparaît comme le « poète national » de l’Arménie, moins peut-être pour son œuvre poétique, existant pourtant bel et bien (il a écrit une centaine de poèmes en arménien, destinés à être chantés, et quelques poèmes en allemand), que pour avoir sauvé l’âme de sa nation en préservant la musique de son peuple. Mais si Komitas est « poète national », c’est aussi et surtout parce que son destin de souffrance se confond avec celui de sa nation. Arrêté le 14 avril 1915, le prêtre a subi la déportation, l’incarcération et la torture. S’il échappe *in extremis* au massacre, il passe le reste de sa vie en hôpital psychiatrique pour mourir à Paris en 1935.

Les monuments de Québec et de Paris ne donnent donc pas la même signification à Komitas : le buste de l’Allée des poètes n’évoque en rien le génocide des Arméniens, tandis que le monument parisien place au contraire, en son cœur, la mémoire de ce crime de masse. Les inscriptions de ce *Komitas* énoncent, tant en français qu’en arménien les mots suivants⁶⁸ : « En hommage à Komitas, compositeur, musicologue, et aux 1 500 000 victimes du Génocide arménien de 1915, perpétré dans l’Empire ottoman. » Pour achever de faire de ce monument une œuvre de deuil, le prêtre porte dans son dos une stèle funéraire, un *khatchkar* (ou « pierre à croix ») marqué d’une croix arménienne ornée. Entre les bras de cette croix, jaillissent les lettres de l’alphabet arménien. C’est toute la culture arménienne qui est ici résumée, dans un raccourci rapprochant Komitas du moine Mesrop Machtots, lequel créa l’alphabet arménien en 405, rendant ainsi possible la traduction des textes sacrés, puis le développement de la littérature et des sciences, et jusqu’à la collecte des chants traditionnels par Komitas. Machtots marque un point d’origine de la culture arménienne, et Komitas un point d’aboutissement. L’alphabet, doté d’une importante force spirituelle⁶⁹, permet de les réunir.

Loin de toute monosémie, la signification de cette œuvre se module alors à mesure que le regardeur fait le tour du monument. Le regardeur passant sur la gauche découvre qu’un enfant émerge de la silhouette du *Komitas*. Ainsi, la vie rejaillit de ce bronze de souffrance. La bordure du *khatchkar* – lequel constitue le symbole de la culture arménienne – se développe sous la forme d’un arbre. De même que le *Mickiewicz* annonçait la résurrection de la Pologne crucifiée, de même, cette œuvre parle de la possibilité de la renaissance du peuple arménien. Le face à face entre ces deux monuments pour des poètes nationaux dressés en terre étrangère accroît leur portée d’espoir. La *Colonne*, telle une corde de bronze, vibre par l’entremise de trois inscriptions qui se prolongent les unes les autres autour de la base : « le vieux barde / Halban / touche les cordes. / En accords timides / il suit les tons / farouches de son maître » ; « [...] J’ai écouté le chant [...] » ; « Chant / d’Aldona que l’auditeur sensible t’achève dans son âme ». Le

⁶⁶ Œuvre de David Eravantzi, bronze. Le monument, érigé grâce à une souscription permettant à chaque Arménien de se l’approprier, a été inauguré le 24 avril 2003, jour du 88^e anniversaire du début du génocide. En son honneur, la partie du Cours Albert I^{er} où il se dresse a été renommée « jardin d’Erivan » en 2009. Cette œuvre, voisine de diverses ambassades, se trouve à une centaine de mètres de la cathédrale arménienne Saint-Jean-Baptiste. Ces proximités renforcent son impact.

⁶⁷ Inscription (apparaissant seulement en français) sur la face gauche du socle. Sur la face droite on lit : « À la mémoire des combattants arméniens, engagés volontaires et résistants morts pour la France ».

⁶⁸ Le français se lit sur la face avant du socle, sous le portrait en pied du prêtre. L’arménien se lit de manière symétrique, sur la face arrière, sous le *khatchkar*.

⁶⁹ Korioun, disciple de Machtots ayant rédigé vers l’an 443 une *Vie* de son maître, rapporte comment le saint, après d’intenses recherches et travaux, a reçu une inspiration divine, où il a vu les lettres se former. Merci à Stéphane Cermakian pour ces précieux renseignements sur l’alphabet arménien.

chant de liberté s'amplifie peu à peu jusqu'à être entonné par le regardeur. Le *Komitas*, quant à lui évoque la forme d'une cloche, et sur le *khatchkar*, dans le dos du monument, on découvre des personnages d'anges musiciens, évoquant les collectes menées par le prêtre. Dans la mesure où chacun de ces deux monuments représente la musique, ils semblent chanter ensemble.

Les monuments aux poètes nationaux ne sont jamais à interpréter seuls. Ce sont les proximités de ces monuments les uns avec les autres dans l'espace, les constellations qu'ils forment, qui modulent leurs significations. Ainsi s'ouvre des dialogues entre les poésies définissant les différentes nations. Le sens des monuments aux poètes nationaux est appelé de surcroît à se transformer en fonction des circonstances extérieures, leur sens n'est pas fixé pour toujours et à jamais. Le monument pour Chevtchenko dressé à Toulouse l'illustre de manière frappante. Le sculpteur espagnol républicain Antonio Alos, venu s'installer en France au moment de la *Retirada*, a façonné dans un morceau de marbre des Pyrénées ce buste en bas-relief. En 1971, l'œuvre a été dressée dans le quartier de Bellefontaine, à la périphérie de la ville, devant une barre d'immeubles, constituant ainsi un cas rare puisque les monuments sont presque toujours érigés au centre des villes. En ce site, l'œuvre (peu connue des visiteurs ou des touristes) suggérait que ce quartier avait naguère été lié à une diaspora ukrainienne gardant fidélité à son poète national. La guerre opposant la Russie à l'Ukraine depuis février 2022 a transformé le sens de ce monument – dont une inscription de 1971 proclamait déjà : « Lutte et vous vaincrez⁷⁰. » Le *Chevtchenko* de Toulouse semble dorénavant proclamer : « L'Ukraine existe, et il est du devoir de tous de défendre son existence. » Le 24 août 2022 (jour de la fête nationale de l'Ukraine célébrant son indépendance), la municipalité a déplacé le monument pour le faire installer dans le jardin Compans-Caffarelli, au cœur de la ville, tentant ainsi de raviver ses liens avec Kiev, et exhibant le soutien que Toulouse prétend apporter au pays assiégé. Ce déplacement rappelle que la signification des monuments aux poètes nationaux demeure toujours ouverte, sans cesse sur le point d'être redéfinie.

⁷⁰ Dans la pierre une fois de plus deux langues voisinent. On lit « Taras Chevtchenko / 1814-1861 / poète national ukrainien / *Boritecja poborete* / Lutte et vous vaincrez / De la part de ses compatriotes 1971 / *Vid svoix zemljakiv* ». Sur une plaque, une inscription de 2022 ajoute : « *Pam'jatnyk ces dar ljubovy, / Propokovy Svobody / Veletnju duxa obnoby / – vozdyhnuly zemljaky.* / Ce monument, présent d'amour / au Prophète de la liberté / Au géant de l'esprit rénovateur, / érigé par ses compatriotes. »