Quand les statues d'écrivains fondent devant l'histoire

Autour d'un épisode de l'Occupation

Adeline Wrona
Laboratoire Gripic, Faculté des lettres, Sorbonne Université

Cette réflexion voudrait prendre au sérieux la discrète virgule qui articule les deux notions proposées à la réflexion dans cet ouvrage – objets insignes, objets infâmes de la littérature. Le cas qui sera ici soumis à l'analyse incite en effet à penser à la fois ces deux notions ici posées en alternative – l'insigne, l'infâme – et peut-être surtout à interroger leur indissociabilité.

Je souhaite m'attarder sur un épisode particulier dans l'histoire des monuments littéraires : il s'agit de la mise en œuvre, entre 1941 et 1944, par le gouvernement de Vichy, sur demande des autorités de l'occupation, d'un vaste programme de récupération des métaux non ferreux, qui inclut un plan de fonte des statues de bronze présentes dans l'espace public national.

Parmi les presque 600 statues fondues pendant les quatre années concernées [1], nombreux sont les monuments représentant des écrivains. Les Archives nationales conservent les minutes des délibérations ayant présidé au choix des statues à détruire et à conserver, à Paris et en province [2] ; les paysages urbains français sont quant à eux souvent marqués par la trace de ces disparitions, parfois sous la forme de socles vides, en attente de destruction ou de reconstruction. « Nous savions que le piédestal était

1. Le chiffre de 585 statues détruites est donné par Kirrily Freeman, dans *Bronzes to Bullets*, Stanford University Press, 2009.

2. Ces archives (sous-série F21) sont notamment analysées par Christel Sniter dans « La fonte des grands hommes : destruction et recyclage des statues parisiennes sous l'Occupation », *Terrains et travaux*, 2007/2 (n° 13), p. 99-118.

essentiel à la statue, note dès février 1942 un journaliste du quotidien *Aujourd'hui*, mais qui aurait deviné à quel point la statue est essentielle pour le piédestal [3] ? »

Le sort subi en France par les statues des écrivains entre 1941 et 1944 exemplifie la nature essentiellement dialectique, et donc instable, du couple « insignes / infâmes », dès lors qu'il s'applique à l'objet « littéraire ». Instable et évolutif, car la désignation de la valeur littéraire suppose la mise en œuvre de médiations, qui s'inscrivent dans une historicité, dans des contextes socialement, esthétiquement, politiquement déterminés.

De fait, les statues dont il sera question, alors même qu'elles avaient pour vocation de fixer pour l'éternité les traits d'un illustre écrivain, présentent la caractéristique d'avoir subi une réévaluation ; s'ensuit une métamorphose matérielle les rendant à la fluidité de leur substance d'origine.

La mutation du solide en liquide, de l'objet d'art en matériau industriel permet d'interroger les modes d'attribution sociale de la valeur des figures littéraires selon un parcours en trois temps : d'abord en passant au crible les deux phases de retournement qui font de l'objet insigne un objet infâme, puis de l'objet infâme, un objet insigne ; enfin en proposant de penser ce processus de métamorphose comme révélateur de ce qu'on pourrait appeler le paradoxe de l'écrivain statufié.

1 De l'insigne à l'infâme : la fonte des statues d'écrivain, ou la fin d'un magistère démocratique

Rappelons d'abord quelques éléments factuels : la fonte des statues est décidée par une loi promulguée le 11 octobre 1941 relative à « l'enlèvement des statues et monuments métalliques en vue de la refonte », dont la formulation est la suivante :

Nous, Maréchal de France, Chef de l'État français, décrétons : il sera procédé à l'enlèvement des statues et monuments en alliages cuivreux sis dans les lieux publics et les locaux administratifs qui ne présentent pas un caractère artistique ou historique [4].

Cet acte législatif s'accompagne de la mise en place d'un dispositif administratif : la décision de procéder à la fonte des monuments publics de bronze répond à une exigence de l'occupant (émanant du *Militärbefehlshaber*, soit le commandement militaire allemand), mais ce sont des commissions intégralement françaises, constituées *ad hoc*, qui rédigent les listes des monuments à détruire. Les commissions se réunissent à Paris et en province ; elles désignent plutôt des monuments à conserver qu'à détruire, et opèrent selon des critères flous, mais dont on peut assurer qu'ils mêlent des considérations politiques et esthétiques.

Enfin ces commissions réunissent des représentants du secrétariat d'État à la production industrielle, du secrétariat aux Beaux-Arts, des conservateurs de musée, des préfets et représentants du département, mais tous ces acteurs se trouvent sous l'égide du ministère de l'Éducation nationale.

3. Cité par Kirrily Freeman, *op. cit*, p. 141.

4. Cité par Georges Poisson dans « Le sort des statues de bronze parisiennes sous l'occupation allemande », *Paris et Île-de-France. Mémoires publiés par la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France,* tome 47, 1996, p. 173.

Les choix opérés par ces commissions sont assez complexes, et les versions diffèrent quant à l'interprétation de l'attitude adoptée par la bureaucratie française – selon certains historiens, les commissions ont retardé du mieux qu'elles ont pu les destructions ; selon d'autres, surtout non français, défendre une telle vision est se montrer atteint du syndrome de Vichy tel qu'il a été identifié par Henry Rousso [5] – soit cette tendance qui consiste à attribuer rétrospectivement à l'occupant des initiatives qui relèvent en réalité du pouvoir pétainiste et de la collaboration active.

À Paris, la moitié des statues de bronze sont détruites ; une liste même lacunaire des écrivains concernés par ces liquidations fait apparaître le caractère relativement aléatoire des décisions prises – il est vrai que le critère formulé par la loi du 11 octobre est lui-même plus que flou (« l'enlèvement des statues et monuments en alliages cuivreux sis dans les lieux publics et les locaux administratifs qui ne présentent pas un caractère artistique ou historique »). Si Corneille est fondu, ainsi que La Fontaine, ce n'est pas le cas de Racine : les philosophes des Lumières disparaissent massivement – Voltaire, Condorcet, Rousseau, mais pas tous les Diderot de Paris (celui de Gautherin reste, celui de Lecointe part) ; Lamartine est éliminé, mais pas Stendhal, ni Beaumarchais ni Dumas père. Zola, lui, ne survit pas aux premières campagnes de fonte, que ce soit à Paris ou en province.

Tous ces monuments conçus comme des hommages publics au moment de leur réalisation se trouvent alors engagés dans un circuit logistique complexe qui, de la démolition à la fonte, en passant par le stockage dans des lieux tenus secrets, les fait entrer dans un nouveau régime de valeur. En d'autres termes, l'objet insigne par sa valeur symbolique initiale, se convertit, quand la nouvelle administration le déclare infâme, en bien matériel dont la valeur est calculée en poids de métal – chaque statue fondue produit quelques kilos de bronze – puis en argent (car l'occupant verse une compensation monétaire aux villes concernées).

L'insigne et l'infâme font couple toutefois : car ce que révèle l'épisode de la fonte des statues, c'est moins un revirement strictement politique (présent, certes, mais non suffisant [6]), qu'une mutation dans la place attribuée à la représentation publique de l'écrivain, au sein d'un vaste système de valeurs idéologiques, esthétiques, artistiques.

En ce sens, la fonte de 1941-1944 pourrait être décrite comme une statuophobie, qui produit par symétrique inversé la mise en évidence de la fin d'une époque – celle de la statuomanie. Et plus particulièrement, la fin du rôle accordé à la figure littéraire dans cette statuomanie, qui donne les clés pour comprendre le magistère démocratique exercé par l'écrivain durant la III^{e} République.

Sous le terme de statuomanie, on désigne, dès les années 1840, le phénomène de multiplication des statues dans l'espace public, qui fait suite en France à des siècles d'interdiction : jusqu'à la Révolution française en effet, seules les figures royales bénéficient du droit d'être représentées dans les rues ou les bâtiments publics. Le XIX^{e} siècle des statues est l'histoire d'une progressive démocratisation de ce droit à l'image publique, qui accompagne le processus de libéralisation politique : « la statuoma-

5. Rousso, Henry (1987), *Le Syndrome de Vichy*, Paris, Seuil.

6. Christel Sniter note par exemple, après June Hargrove, que la statue de Déroulède est l'une des premières à être envoyée à la fonte, « La fonte des grands hommes », art. cit., p. 110.

nie » en France, écrit Agulhon, « a fait un bond en avant » à « chaque révolution libérale » [7].

Le phénomène réunit à la fois une réalité – l'explosion du nombre de monuments publics prenant la forme de statue, et dont le pic est atteint sous la III^e^ République – et un discours social : le dictionnaire de Larousse mentionne le terme « statuomanie » dans l'article « Statues » de sa deuxième édition (vers 1880), mais il est présent dans la presse dès la première moitié du XIX^e^ siècle.

En ce sens, la statuomanie n'a jamais autant pris corps qu'au moment de la réaction statuophobique : aucun inventaire complet des statues existantes n'existait avant 1941, ni aucune administration systématique ou rationalisante de ce « peuple de statues » qui, à la veille de la Première Guerre mondiale, avait déjà envahi petites et grandes villes. Les séances de réunion des commissions chargées de désigner les statues à fondre sont donc un lieu assez exceptionnel où se trouve mise à plat une pratique jusque là relativement désordonnée, dans sa profusion.

2 Révolution nationale et renversement des icônes

Le renversement de destin subi par les statues d'écrivain emblématise la mutation des pratiques culturelles dans le contexte de « révolution nationale » lié au régime pétainiste. L'ensemble du processus de sélection des « bonnes » et des « mauvaises » statues durant le régime de Vichy s'organise en effet selon trois principes dominants : la centralisation de l'administration culturelle ; la confidentialité des échanges lors des délibérations ; l'absence totale de médiatisation des opérations de destruction.

Trois traits qui mettent en évidence la nature essentiellement, et *a contrario*, fondamentalement démocratique de la statuomanie telle qu'elle s'exerce sous la III^e^ République. Et qui souligne plus particulièrement la place privilégiée accordée par ce régime aux médiations publiques de la figure de l'écrivain, dans une pratique de « pédagogie par l'exemple », selon la formule de Maurice Agulhon.

Ce que Vichy détruit en secret, la République l'avait déployé à grand renfort de médiations publiques : la statuomanie, dans sa version la plus aigüe, est un phénomène médiatique, qui engage au premier chef la mobilisation du public large de la communauté nationale. C'est ce qui assure la pleine démocratisation du processus, dont toutes les étapes sont vouées à des formes systématiques d'appropriations collectives.

Ce processus de mobilisation par la médiatisation se caractérise en effet par une publicisation constante, tout au long de ce qu'on pourrait décrire comme les quatre étapes de l'édification d'un monument public : cela commence par la décision d'élever une statue, décision qui peut être prise par n'importe quel groupe de citoyens, à condition d'obtenir l'autorisation du ministère de l'Intérieur, du préfet, et le cas échéant de la municipalité [8]. Cela se poursuit, dans un deuxième temps, par la mise en place du financement : celui-ci passe par une souscription, qui elle-même circule grâce aux supports médiatiques (car il s'agit de lever des fonds parmi les particuliers et les conseils

7. Agulhon, Maurice (1978), « La statuomanie et l'histoire », *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 8, n° 2/3, « Pour une anthropologie de l'art », p. 145-172.

8. Ceci est précisé par Kirrily Freeman, *op. cit.*, p. 122.

municipaux). Le cas le plus notoire est celui de la souscription lancée par *Le Siècle* pour la réalisation d'une statue en hommage à Voltaire, en 1867.

Puis vient l'inauguration : c'est l'événement médiatique par excellence. La plupart des illustrations conservées dans les archives sont tirées de ces célébrations dont la presse, et en particulier la presse illustrée, se fait largement l'écho. Nombreuses sont les photographies, et même les cartes postales mises alors en circulation, qui fixent l'hommage populaire et politique au grand homme immortalisé, parfois encore de son vivant.

Les statues d'écrivain exposées sur la voie publique prennent donc corps au terme d'un processus qui assure l'appropriation publique de la figure littéraire ; c'est ce même processus qui est stoppé net par le moment de l'Occupation. On pourrait imaginer alors que le retour d'un régime démocratique, après la Libération, entraîne le retour de ces pratiques ; et par la même occasion, la refonte de ces monuments dont on avait parfois conservé les moulages initiaux.

Il n'en est rien. Car l'épisode de la fonte des statues a signé aussi un retournement irréversible dans l'ordre des valeurs publiques de la figure littéraire.

3 De l'infâme à l'insigne, ou l'ère du soupçon

La disparition des statues de l'âge statuomane met en évidence l'évolution majeure subie par la représentation de l'écrivain dans l'espace public au tournant des années 1940-1950. Il s'agit surtout d'une mutation d'ordre esthétique, qui apparaît avec évidence quand on confronte les statues conservées, reconstruites, ou même réinventées, à celles qui n'ont pas survécu à la statuophobie.

Un cas emblématique illustre cette évolution : celui de Victor Hugo – mais ceux de Zola, Balzac, La Fontaine, auraient conduit aux mêmes constats. La rupture du second conflit mondial apparaît nettement si l'on confronte les statues d'avant-guerre à celles d'après-guerre. À la fin du XIX^{e} siècle, un hommage national est édifié pour célébrer les 80 ans du grand écrivain : une souscription est lancée dès 1881, qui connaît différentes mésaventures, et n'aboutit qu'un an après la mort du poète, en 1886 ; la réalisation de la statue est confiée au sculpteur Barrias, qui éclipse son concurrent Falguière. Le cahier des charges est fixé par contrat, en 1896, sur injonction de Paul Meurice, exécuteur testamentaire et président du Comité pour le monument : on devra y voir « une statue en pied du poète, en costume moderne, appuyé sur un rocher. Aux quatre coins du monument, les quatre vents de l'esprit, représentés par 4 figures : épopée, lyrisme, drame et satire » [9].

L'œuvre est si gigantesque (11 mètres de haut !) que Barrias doit installer son atelier dans la Galerie des machines ; et tellement lourde, qu'au moment de l'installation du monument, place d'Eylau, devenue place Victor-Hugo, on doit renforcer la voûte du métro.

La surenchère qui la caractérise se lit non seulement dans son volume, mais aussi dans la profusion des éléments décoratifs ; du reste, une seconde inauguration a lieu

9. Tout ceci rappelé par G.Poisson, *op. cit.*, p. 242-250.

en 1910, quand quatre médaillons supplémentaires sont ajoutés au monument déjà pourvu d'imposants bas-reliefs.

Le monument est envoyé à la fonte dès les premières réunions des commissions dédiées, malgré le combat mené par la petite-fille de Victor Hugo, Jeanne, devenue M^me^ Négreponte, pour la sauver. La descendante du poète meurt une semaine après sa destruction, en 1941, à l'âge de 73 ans.

La statue est détruite, mais reste sur place, durant plusieurs années, le rocher symbolisant l'exil, trace désolée d'une grandeur abattue, qui finira par laisser la place à une fontaine.

Aujourd'hui, il n'y a plus de monument à Hugo sur la place qui lui est dédiée. Mais quelques centaines de mètres plus bas, au coin de l'avenue Victor-Hugo et de l'avenue Henri-Martin, a été reconstruit un autre monument. Ce « Victor Hugo assis » avait été réalisé par Rodin à la fin des années 1890, sur une commande visant à élever un monument au poète devant le Panthéon. Comme cela s'était déjà produit pour le célèbre Balzac en 1898, la proposition du sculpteur n'avait pas été jugée digne de l'enjeu, et refusée par les commanditaires. C'est donc bien longtemps après la mort et du poète et de l'artiste que le bronze est réalisé, par une fonte à l'envers ; le monument Rodin vient remplacer le monument Barrias.

Voici donc comment une statue jugée infâmante avant même l'épisode de l'Occupation, trouve sa place comme hommage insigne après la Libération. Le même retournement d'opinion se produit autour de la statue de Balzac : après des décennies de polémiques, le bronze de Rodin est installé boulevard Raspail à la veille de la Seconde Guerre mondiale, en 1939. Le correspondant du *Journal de Saint-Pétersbourg* avait décrit la première exposition de l'œuvre, le 30 avril 1898 au Salon de la Société nationale des beaux-arts :

La foule s'amasse autour de cet étrange envoi. Un étonnement douloureux se lit sur le visage de quelques uns, comme sur quelques autres le plaisir stupide et féroce en face d'un ouvrage conçu au mépris, au défi du bon sens, en dépit des plus simples notions de la statuaire [10].

Le journaliste du *Matin* s'exclame : « Ce n'est pas fini » ; d'autres décrivent « une borne infâme et grotesque », « un bloc de sel qui a subi une averse, un stalactite ayant une vague ressemblance avec une forme humaine ». La palme revenant peut-être à un critique qui voit dans l'œuvre de Rodin « un bonhomme de neige, vêtu d'un peignoir de bain dont la manche vide suggère une camisole de force » [11].

C'est pourtant ce « dolmen déséquilibré », pour reprendre encore une autre spirituelle description, qui bénéficiera d'un sort dont peu d'autres écrivains ont eu le privilège : le *Balzac* de Rodin est l'une des rares statues d'écrivains mises à l'abri au moment de l'Occupation. Le bronze est caché pendant quatre ans dans un vestibule de l'Observatoire, et peut donc être réinstallé dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, le 29 octobre 1945.

10. Article du *Journal de Saint-Petersbourg*, 13 mai 1898, cité par Georges Poisson, *op. cit.*, p. 77.
11. Tous ces commentaires, *ibid.*, p. 78.

La confrontation entre Hugo avant et après la guerre, tout comme celle du Zola édifié par Constantin Meunier en 1924, fondu sous l'Occupation, sans moulage, avec le monument de remplacement installé seulement en 1984, ou encore la comparaison entre le Balzac de Falguière, commandé après l'échec de Rodin en 1898, et celui du même Rodin réinstallé rend évidente une évolution qu'on pourrait décrire comme celle d'une dé-littéralisation de la figure d'auteur.

Renversement de statues, réédification de monuments décriés ; le passage de l'insigne à l'infâme, et de l'infâme à l'insigne traduit un changement de contexte dans les formes acceptables de représentation de l'écrivain : celui qui devait, du haut d'un socle imposant, écraser de sa supériorité le public de ses lecteurs et spectateurs, se voit désormais mis à hauteur de regard ; celui qui ne pouvait figurer qu'entouré de ses œuvres, voire de ses personnages, au moins de citations transformant l'œuvre en morceaux choisis, se voit réduit à une figure nue, parfois un simple buste, sans accessoire indiquant la spécificité de son activité créatrice.

C'est bien la place et le rôle de la littérature dans l'espace social qui se voient remis en question : alors que la « III^{e} République des lettres » figure l'écrivain comme l'auteur d'une œuvre qui s'enseigne – Hugo est entouré des genres qu'il a illustrés, ceux que son œuvre donnera l'occasion de parcourir en classe (la satire, l'épopée…) – la IV^{e} République s'en tient, comme Rodin l'avait en précurseur annoncé, au spectacle énigmatique du génie, placé sous le signe de l'inachèvement.

Telle est l'ère du soupçon dans laquelle entre, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la figure de l'auteur, et de ses personnages, emportés avec lui « dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours », ainsi que l'écrit Nathalie Sarraute en 1950 dans l'article paru sous ce titre dans *Les Temps modernes*[12].

Il n'y a pas peut-être plus frappante illustration de cette nouvelle valeur de la statue que le livre publié en 1946 par Jean Cocteau et le photographe Pierre Jahan, *La Mort et les statues* : il s'agit d'une série de courts textes accompagnant des photographies prises en 1942 dans un entrepôt parisien où les statues détruites étaient stockées en attendant la fonte. La splendeur monumentale, abattue et humiliée, y trouve une nouvelle gloire, celle de l'éclat, du discontinu, du mystère, « un drame de solitude » : les fables de La Fontaine, usées par un enseignement scolaire dont la statue de Dumilâtre est l'incarnation écrasante, deviennent la conversation mystérieuse entre des fragments d'animaux chimériques :

Sous des stalactites, sous des kiosques de tôle, L'OURS ET L'AIGLE s'observent. Lequel des deux se laisse appréhender au piège du chasseur. Léonard de Vinci se le demande.

« Ce livre », écrit Cocteau, « a été composé pendant l'Occupation, à une époque où commence la grande guerre du pluriel contre le singulier ».

12. Sarraute, Nathalie, « L'ère du soupçon », *Les Temps modernes*, février 1950.

4 La grande guerre du pluriel contre le singulier : paradoxe de l'écrivain statufié

Le cas des statues fondues donne à lire le brouillage des valeurs induit par la mise en objets de la littérature, ici plus spécifiquement de la figure d'écrivain. Ce brouillage, qui nous ramène à la virgule séparant / réunissant l'insigne et l'infâme, pourrait se décrire comme une oscillation entre deux pôles. D'une part, le pôle du monument littéraire : c'est celui de la statue façon III^e^ République ; l'écrivain y est célébré, élevé en modèle social. Cela passe par la réduplication de sa figure – la statue reproduit son visage, souvent repris en miniature sur les socles et ornements représentant l'écrivain dans la scène publique : Hugo est ainsi figuré en quatre bas-reliefs reproduisant des scènes emblématiques de sa carrière d'homme de lettres ; à Paris, sur l'actuelle place Pereire, ou du général Catroux, trois Dumas devaient accompagner la statue consacrée à l'auteur des *Mousquetaires* – son fils, mais aussi son père, le général Alexandre Dumas, bénéficiant d'une gloire par délégation ou par filiation.

Ce pôle monumental place la figure de l'écrivain au cœur de la vie publique et politique, comme l'ont suggéré les traces médiatiques des scènes d'inauguration. Pourtant, cela ne va pas sans menacer la définition de la littérature elle-même, comme activité créative, autonome, faisant sens selon ses propres lois. L'écrivain en proie à la statuomanie se voit en effet soumis à une standardisation de la représentation, qui l'assimile aux autres personnages honorés dans cette obsession de la figure sculptée, parlementaires, savants, ingénieurs plus ou moins oubliés. Voici l'écrivain victime d'une esthétique du « navet » – comme on désigne, dès la fin du XIX^e^ siècle, les statues stéréotypées qui peuplent les rues des grandes villes, et dont le jardin du Luxembourg est l'espace privilégié.

Célébré, monumentalisé, statufié, l'écrivain se dissout dans les formes collectives de l'hommage ; ainsi un journaliste de *L'Éclair*, Paul Birault, parvient-il, en 1913, à lever des fonds tout à fait conséquents auprès d'une centaine de parlementaires pour édifier une statue en hommage à un « grand précurseur », né en 1814, « à Poil, dans la Nièvre ». Il s'agit d'Hégésippe Simon, connu pour une déclaration digne de mémoire : « Les ténèbres s'évanouissent, quand le soleil se lève. »

À l'autre pôle, la figure de l'auteur est rendue à son absolue singularité – celle du génie, tel que le saisit Rodin : génie qui ne se résout ni dans les livres achevés, ni dans les personnages créés, ni dans les citations de l'œuvre publiée, mais dont le travail du sculpteur restitue l'énergie créatrice.

Pourtant, dès lors que la statue est fondue, dans un sens comme dans un autre, pour être édifiée ou pour être détruite, cette singularité entre dans un régime de matérialité qui la soumet à une évaluation dominée par l'ambiguïté. Les effigies de Rodin n'échappent pas plus que celles d'Hégésippe Simon à la loi de la reproductibilité, une fois exposées par des médiations industrialisées, au regard du public ; une simple recherche sur un moteur en ligne livre des dizaines de vignettes en réponse à la requête « Balzac de Rodin ».

Faut-il penser cette mise en objet comme une menace pesant sur la figure de l'écrivain statufié ? Ou bien comme une reconnaissance de la place de la littérature dans une

société démocratique qui, depuis la Révolution française, réinvente périodiquement les formes par lesquelles la Patrie se montre aux grands hommes reconnaissante ?

Cette incertitude ne doit pas sans doute espérer être résolue, car elle est la marque de cette irréductible « incommensurabilité » qui, pour le sociologue Lucien Karpik, domine « l'économie des singularités [13] ». Elle est aussi ce qui justifie de prendre au sérieux les tâtonnements collectifs par lesquels l'admiration pour une œuvre devient production matérielle, augmentant d'autant la collection d'objets soumis au jeu toujours recommencé de l'évaluation esthétique et idéologique.

13. Lucien Karpik.