Claire GHEERARDYN
Université de Clermont, Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS)

Désarroi des monuments dans la guerre : Sandburg et Maïakovski

ARTICLE

Vladimir Maïakovski (1893-1930) et Carl Sandburg (1878-1967) ne connaissaient pas leur poésie respective et ne pouvaient avoir conscience du moindre partage. Quelques-uns de leurs très grands lecteurs ont pu cependant songer à les rapprocher : Aragon les place sur le même plan [1] ; Borges décèle chez l'un comme chez l'autre l'ambition d'imiter l'ampleur de Whitman [2] . Un intérêt aigu pour le « monument » – terme à entendre ici au sens de sculpture dressée dans l'espace publique, d'effigie ou de dispositif commémoratifs – constitue l'un des traits d'union rassemblant ces deux œuvres qui se font souvent réponse par delà leurs dissemblances. Maïakovski et Sandburg s'intéressent tous deux aux monuments pour leurs fonctions anthropologiques. Ils y voient les fondements sur lesquels édifier une société [3] Parmi ces images, pouvant ou non participer au monde, ils accordent une attention particulière aux représentations des chefs de guerre [4] .

Les monuments publics sont en effet dès leur origine voués à représenter et à exalter la guerre en la transformant en victoire [5] . Ainsi que l'explique l'historien de l'art Kirk Savage, tout l'élan du monument public consiste à remodeler l'histoire pour lui donner sa véritable forme, celle d'une chronique d'exploits héroïques [6] . Le monument donne à la guerre le visage brillant de généraux triomphants, juchés sur leurs fiers destriers : « masque d'airain, bicorne d'or », « Le sabre en bel éclair dans le soleil [7] » selon les mots de Verhaeren. Arthur Danto résume : « Les monuments rendent perpétuellement présents les héros et les triomphes, les victoires et les conquêtes, et les font prendre part à la vie [8] ». La manière dont la littérature convoque le monument intéresse alors tout particulièrement la réflexion sur la guerre et ses représentations. Il s'agit donc d'examiner comment l'Américain et le Russe, dans deux poèmes du désarroi face à la Première Guerre mondiale, mettent simultanément en crise le monument, en passant par des « enfantillages » – des textes dont l'inspiration volontairement infantile surprend en ce contexte terrible. Leurs poèmes prennent l'apparence du mineur et redonnent légèreté à l'objet grandiloquent, pompeux et plein de gravité. Au regard de la brutalité attendue, ces enfantillages se font soudain subversifs.

Le dur, le doux et l'« Enfantin »

En 1916, Carl Sandburg au sein de son premier recueil *Chicago Poems* rassemble onze textes dans une section nommée « Poèmes de guerre » (« War Poems » 1914-1915). Le premier d'entre eux commence par ces mots :

Killers

I am singing to you

Soft as a man with a dead child speaks;

Hard as a man in handcuffs [...]:

Under the sun

Are sixteen million men,

Chosen for shining teeth,

Sharp eyes, hard legs,

And a running of young warm blood in their wrists.

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.

I never forget them day or night:

They beat on my head for memory of them.

Tueurs

Je chante pour vous

Tout doux, comme parle un homme dont l'enfant est mort ;

Tout dur, comme un homme avec des menottes [...] :

Sous le soleil

Seize millions d'hommes,

Choisis pour leurs dents brillantes,

Leurs yeux vifs, leurs jambes de costauds,

Le ruisseau de jeune sang chaud dans leurs poignets.

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 tuent.

Je ne les oublie jamais, jour et nuit :

Ils cognent sur ma tête pour que je me souvienne d'eux [9] .

Le poème « dur » laisse poindre la possibilité d'un chant entièrement *autre*, chant de la douceur, associé ici à la figure de l'enfant mort. Au sein d'une même œuvre, il n'y aurait donc pas un seul mode légitime, mais une multiplicité de tons pour dire la guerre. On supposera aisément que le chant dur passe par des images brutales et des rythmes féroces. Il trouve son illustration dans le jus rouge ruisselant sur l'herbe verte, qui réapparaît dans le poème « Ready to Kill », et dont Sandburg fait une figure du comble de l'horreur [10] . Mais comment définir le chant doux, que Sandburg se contente de nommer ? Serait-il un chant provisoire qui, l'espace d'un moment, laisse de côté l'horreur et ne cherche plus à dire la guerre par son désastre, pour passer par un autre chemin ? Nous tenterons donc de prêter l'oreille à ce « chant doux » de la guerre, qui se présente d'emblée dans une inadéquation déconcertante quant à l'objet chanté.

On le sait, Maïakovski a accueilli quant à lui a guerre avec enthousiasme, créant des affiches de propagande avec Malevitch. Il est revenu très vite sur cette position, ainsi qu'il le résume succinctement dans des notes intitulées « Moi-même, autobiographie » et destinées à servir de préface à ses poèmes :

LA GUERRE

Je l'accueille avec émotion. Tout d'abord, son côté décoratif, ses bruits. Poème : La Guerre est déclarée. Je dessine des affiches qui me sont commandées.

AOÛT [1914]

Première bataille. La guerre apparaît dans toute son horreur. La guerre est ignoble. L'arrière encore plus. Pour dire la guerre, il faut l'avoir vue. Je m'engage comme volontaire. On me refuse.

L'HIVER

Dégoût et haine pour la guerre [11] .

Ce pacifisme éclate dans l'énorme poème Война и мир, (*La Guerre et le monde*, 1916), où Maïakovski entonne résolument le chant dur. Ce texte du « dégoût » et de la « haine » sera en conséquence farouchement censuré. Entre mille images de l'insoutenable, Maïakovski y fait couler plus profusément encore le même jus roussâtre que Sandburg :

человечьей кровищей вымочили весь его.

Везде

шаги

одинаково хлюпали,

меся дымящееся мира ме́сиво.

В Ростове

рабочий

в праздничный отдых

захотел

воды для самовара выжать, —

и отшатнулся:

во всех водопроводах

сочилась та же рыжая жижа.

>tout est trempé d’un flot de sang humain.

Partout

les pas

clapotent également,

brassant la purée fumante du monde.

À Rostov,

un ouvrier,

à son jour de repos,

a voulu tirer de l’eau pour le samovar

et il recule, vacillant d’horreur :

dans toutes les conduites

coule le même jus roux [12]

Maïakovski ajoute plus loin :

всеми пиками истыканная грудь,

всеми газами свороченное лицо,

всеми артиллериями громимая цитадель головы —

каждое мое четверостишие.

chacune de mes strophes

est une poitrine traversée par toutes les piques ;

un visage tordu par tous les gaz,

la citadelle d'une tête bombardée par toutes les artilleries [13] .

Un double enseignement se dégage de ces quelques vers quand on les rapproche de « Killers ». D'une part, dans le chant dur, les poètes retournent directement contre eux-mêmes la souffrance générale. La boîte crânienne de Sandburg devient caisse de résonnance du souvenir, le tambour sur lequel marteler la pulsation dure de la guerre, que donnent à entendre les quatre accents toniques du deuxième vers : *« I never forget [the killers] day or night: / They beat on my head for memory of them »*. « To beat », c'est à la fois rouer de coups et battre le rythme. Maïakovski quant à lui 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 »). D'autre part, si Sandburg n'oublie jamais, ni le jour ni la nuit, la guerre, si chaque strophe de Maïakovski se fait poitrine percée de piques, cela signifie que tous leurs textes de cette période – jusqu'aux chants de la douceur et aux plus petits enfantillages – sont bien à déchiffrer comme des « poèmes dans la guerre [14] ». C'est donc ainsi qu'il faudrait lire « Dernier Conte de Pétersbourg » de Maïakovski, où la guerre cesse d'être pourtant explicitement nommée, et « Bronzes » de Sandburg, où le conflit ne survient qu'en mode mineur.

Ces deux textes écrits en 1916, strictement contemporains l'un de l'autre, sont unis par une étrange affinité dans la matière imaginaire qu'ils travaillent – le désarroi des monuments. Ce sont deux poèmes de l'arrière, de villes très reculées des combats, relevant de mondes où il est demeuré possible de refuser son attention à la guerre, et ce d'autant plus que les États-Unis n'étaient pas encore entrés dans le conflit. L'un se déroule à Chicago, l'autre à Saint-Pétersbourg. Chez l'Américain, la guerre apparaît comme ce qui est extrêmement éloigné, et dont on n'entend que des nouvelles doublement assourdies, *(« soft echoes »)* apportées par les journaux [15] :

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.

II

I cross Lincoln Park on a winter night when the snow is falling.

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.

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.

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.

II

Je traverse Lincoln Park par une nuit d'hiver alors que la neige tombe.

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,

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[/note.

Quant à Maïakovski, souvent comparé à un « tremblement de [note id="17"]terre [16] », à un « ouragan » et une « tornade [17] », ou réduit à la figure d'un « démolisseur de choses tendres [18] », à la grande indignation de Pablo Neruda, il 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 ».

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 сорва́лась, 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.

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 ».

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.

1916 [19] .

Ces deux poèmes nocturnes, qui dressent des silhouettes de bronze sombre sur la neige, s'imbriquent presque l'un dans l'autre. Les monuments subissent des épreuves où ils échouent. Le *Pierre le Grand* de Falconet et le Général Grant, compagnons d'infortune, désirent participer au monde. Celui-ci les repousse et les attaque. À Chicago comme à Saint-Pétersbourg, les foules ne sont que superficialité et indifférence. Les deux textes, qui possèdent en commun l'humour et l'incongru, partagent un animisme juvénile, et attribuent chacun aux monuments une timidité, une candeur presque puériles. Ils mettent en position de fragilité ces images de la force. En bref, ils transforment les monuments en enfants, comme l'indiquent le détail de la grenadine ou le défi lancé par le Général Grant au lac. L'« Enfantin » s'érige ici en catégorie et devient ici une disposition au monde. Les monuments s'opposent à des adultes désenchantés, aux yeux émoussés, bardés de certitude, qui sont trop occupés à conduire ou à manger pour remarquer ce qui les entourent. C'est au contraire en tant qu'ils relèvent de l'« Enfantin », et que pour eux tout est neuf, que les monuments se trouvent dépositaires de l'attention portée au monde [20] . Dès lors, ils sont les seuls à percevoir à la guerre. Dire la guerre dans un chant doux passe donc ici par l'invention de ces figures paradoxales d'enfants que sont les monuments.

Guerre élidée

Ces deux poèmes constituent des « chants doux » en ce qu'ils laissent libres leurs 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 « inexpliquée, et peut-être inexplicable la conclusion symbolique de sa *Dernière Fable pétersbourgeoise* [21] ». 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 lire ce texte comme un poème de la *guerre élidée*. Et puisque la littérature comparée peut apparier ce que délie l'histoire littéraire, lire le poème de Maïakovski à la lueur de celui de Sandburg semble confirmer cette intuition. Maïakovski voile ce que Sandburg dit en revanche explicitement quand, enchâssant la guerre au centre de son poème, il en fait la cause du désarroi des monuments. 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-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 plus [22] . 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.

L'élision de la guerre se fait soudain évidente lorsque l'on rapproche *Dernier Conte de Pétersbourg* d'un poème de Velimir Khlebnikov simplement intitulé « Pamiatnik », (« Monument »), datant de 1909 et finissant par ces mots :

И памятник вели в участок

Но он не раскрыл свой гордый рот […]

И в лике скачущего застыл

И оттираясь жирно, в сале

Ему в участке предписали

На площадь оную вернуться

И пребывать на ней и впредь без гривы, дела, куцо.

И конь по прежнему склоняет низко

Главу, зияющую пастью. […]

Толпа беседует игриво […]

И кто-нибудь подсмеиваясь над гривой,

Советует позвать портних.

И пленному на площади вновь тесно и узко.

Толпа шевелится как зверя мех.

et le monument a été amené à la station de police

mais il n'a pas ouvert sa bouche fière, [...]

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, ni queue. [...]

Et le cheval comme avant, penche très bas

La tête, bouche ouverte. [...]

La foule bavarde, espiègle, [...]

Et quelqu'un, en se moquant de la crinière,

Suggère d'appeler à la rescousse les couturières.

Et, au captif, la place paraît de nouveau étroite et serrée,

La foule remue comme une fourrure de bête [23] .

Les quolibets d'une foule frivole, la crinière piteuse du cheval, le sentiment de captivité d'un monument incompris, qui n'est plus caractérisé que par ce qu'il ne possède pas (ni sceptre, ni queue, ni crinière, ni occupation) : la fin du poème de Maïakovski fait des emprunts explicites au texte de Khlebnikov [24] . Maïakovski n'a rien conservé en revanche du début de « Monument », qui contait la guerre russo-japonaise de 1905, guerre qui se solda par la défaite cuisante des Russes. Khlebnikov mène un récit burlesque de cette guerre. Le monument à Alexandre III part comme un boulet de canon pour combattre les Japonais sur fond de ballet marin, tandis que couinent les baleines [25] . Il envoie l'ennemi au fond de la mer. Si l'auteur donne la victoire militaire à la Russie, la défaite sourd de manière oblique dans l'étrange fin du poème où les hommes condamnent et humilient le monument surpuissant au lieu de glorifier son exploit.

Dans le sillage 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 torture [26] . 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 pas [27] . »

Or cette peur et cette honte sont aussi précisément les affects caractérisant l'Enfantin [28] . 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 démuni 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 nommé, ni identifié [29] . L'Enfantin c'est alors le sentiment de la catastrophe inexplicable, puisqu'aucune certitude ni explication n'ont été préalablement élaborées face aux choses.

Héritages en désuétude

Convoquer la figure du monument, et en faire un enfant plongé dans le désarroi permet d'énoncer l'abolition de l'ancien monde. Sandburg le dit clairement avec la figure mal en point de Grant. Il souligne l'inhérente inadéquation des imaginaires et représentations de la guerre héritées du passé – ici en l'occurrence la guerre de Sécession. « Bronzes » se déploie sous le signe du verbe « to shrivel », qui condamne le monument à se rétracter sur lui-même, se dessécher, vieillir. Ce verbe, dans son acception psychologique, indique la retombée de l'élan, de la volonté et du désir, affaissement qui s'accompagne d'un sentiment de déchéance. La guerre moderne a signé la fin de la grandeur et de l'héroïsme, elle a tué l'épopée. Elle met un terme au monde de gloire belliqueuse des monuments, les vouant à la fragilité et à l'impuissance.

Sandburg montre l'anachronisme consubstantiel aux monuments et à l'héritage qu'ils prétendent transmettre, tandis que chez Maïakovski, il y va d'une rupture complète avec le passé, bien plus radicale encore. La fonction du monument consistait à lier ensemble les époques et à maintenir entre elles une continuité. L'échec de ce monument, qui ne peut échapper au passé dont il est prisonnier – marqué par la formule « de nouveau » *[« вновь »],* et par l'impossibilité pour le cheval de renoncer à l'habitude de manger de la paille – annonce que rien ne peut plus relier l'ancien monde au monde nouveau qui vient d'émerger.

Pour rendre compte de ce bouleversement total du monde, le poète russe accomplit 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 démuni, le guider en temps de guerre, mener le combat. La littérature a pu exalter ce rôle, et le poème de Sandburg en conserve encore la trace, dans les efforts dérisoires accomplis par les monuments (tenir le piédestal toute la nuit, comme une ultime portion de territoire à défendre). Maïakovski est très conscient de cette tradition séculaire, comme le montre non seulement sa réécriture du texte de Khlebnikov mais aussi son terrible poème de 1914 « La Guerre est déclarée » où 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 поедем [30] !" »].

Le second renversement consiste à agir sur l'héritage russe spécifique et à transformer, comme l'indique le titre – « Dernier conte pétersbourgeois » – la matière imaginaire de la ville, élaborée en 1833 par Pouchkine dans *Le Cavalier d'airain, histoire pétersbourgeoise*. Un jeune homme assez médiocre, Eugène, tombe fou de voir sa fiancée emportée par les flots lors de l'inondation de Saint-Pétersbourg en 1824. Éperdu, il erre la nuit dans un monde ravagé qu'il ne reconnaît plus. Dans sa démence, il accuse le monument de Pierre le Grand qui s'anime et le poursuit en galopant dans les rues, jusqu'à ce qu'Eugène tombe mort. Maïakovski fait du monument un nouvel Eugène. Il inverse alors radicalement le rapport entretenu par le monument avec ce qui l'entoure. Comme Eugène, Pierre devient vulnérable et inadéquat au monde qui le met en péril, et le force à fuir. Comme Eugène immobilisé sur un lion de marbre par l'eau de la Néva, Pierre est fait prisonnier de sa ville. Dans le poème de Pouchkine, l'ouïe joue le rôle de l'organe de la peur, selon l'aphorisme fameux de Nietzsche. L'angoisse d'Eugène fait de lui un *poursuivi*. Toujours, il entend derrière lui :

> Бежит и слышит за собой —
>
> Как будто грома грохотанье —
>
> Тяжёло-звонкое скаканье
>
> По потрясённой мостовой.
>
> – Fracas de foudre déchaînée – ,
>
> Sur le pavé qui en frémit,
>
> Puissante, pesante, écrasante,
>
> Une galopade effrayante [31] .

En 1916, cette situation s'inverse. C'est le monde qui fait retentir un bruit infernal, tandis que les monuments sont voués au silence. Chez Sandburg, le général Grant est enveloppé d'un bourdonnement de moteur. Chez Maïakovski, Pierre se déplace 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 Lyotard [32] .

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 du massacre du « Dimanche rouge » de janvier 1905 [33] , jusqu'à voir dans le monument équestre un Cavalier de l'Apocalypse. Dans un poème d'Innocent Annenski, la ville est ainsi plongée dans le venin par le serpent [34] . Or, dans *La Guerre et le monde* Maïakovski s'écriait :

Куда легендам о бойнях Цезарей

перед былью,

которая теперь была!

Как на детском лице заря,

нежна ей

самая чудовищная гипербола.

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'enfant [35] .

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 [36] . Le poème souligne le nécessaire abandon de la littérature d'un monde aboli, tout en n'annonçant pas encore quelle autre littérature pourrait surgir à la place, d'où cet immense désarroi.

À l'écoute

Par delà cette désuétude de l'héritage, commune aux deux poèmes, le texte de Sandburg convoque les monuments pour une autre raison encore. Le monument constitue l'un des moyens à disposition des sociétés pour qu'elles s'expliquent leur passé à elles-mêmes [37] . Il définit pour une société donnée la signification à accorder à telle ou telle guerre, telle ou telle bataille. Il confère *rétrospectivement* aux événements une lecture univoque et inébranlable, qu'il prétend souvent imposer de force au sujet regardeur. Dans le poème de Sandburg, l'enfantillage et la légèreté permettent de se débarrasser de cette rhétorique de la certitude rétrospective pour propulser les monuments dans l'ère de l'incertitude, là où le sens des événements n'est ni déterminé, ni fixé, mais encore en devenir, dans leur indétermination. Loin de repousser l'incertitude, la

fin du poème l'épouse alors, en substituant à l'image unique et monosémique, dorénavant insuffisante, de Grant, un réseau de monuments disparates, de compagnons improbables et saugrenus, certes, mais complémentaires. Ni Shakespeare, ni Garibaldi ni le chef Indien ne peuvent venir seuls à la rescousse du monde. Ensemble, puisque les monuments constituent les derniers bastions de vaillance et de rectitude éthique, ils accompliront peut-être un effort dont on ignore encore l'issue.

La tâche de ces monuments consiste cependant moins à combattre qu'à se placer *à l'écoute* du monde et *en attente*, à se mettre sur le qui-vive, à se faire sentinelle. Ici, l'ouïe n'est exactement plus l'organe de la peur mais l'organe de l'attente inquiète et de l'ouverture au présent, c'est-à-dire à l'événement en train de se produire. Contrairement à ce qui se joue avec la vue, l'écoute engage une perception du monde par delà l'espace immédiat. Elle dilate le monde. Le son que le monument recueille élargit l'espace restreint et menacé où il se tient, à un espace lointain, bien plus menacé encore. Ce thème crucial est développé à partir de la figure de Lincoln, qui incarne pour Sandburg la bonté [38] . C'est alors autour de la question du corps que les deux poèmes se séparent. Le monument, chez Maïakovski, cherche à gagner un corps, par l'ouverture (boire de la grenadine et se l'incorporer). Il ne parvient pourtant pas à inscrire ce corps dans le présent et il se voit irrémédiablement enchaîné au passé, cantonné dans une insularité radicale sans qu'il n'y ait jamais plus d'actualisation possible. En se vouant tout entier à l'écoute, Lincoln en revanche trouve pleinement un corps, le rugissement de la ville remontant de ses pieds de bronze à sa tête de bronze, son front devenant comme une nouvelle oreille. Il quitte sa passivité pour se porter à la rencontre du réel, et l'accueillir. Le corps bruissant de Lincoln, transformé, laisse entendre quelque chose du monde à travers lui. Organe de l'actuel et du réel, il s'intègre au présent, et forme un « lieu de passage » et un « trait d'union » entre lui et ce qui l'entoure, pour reprendre les termes de Bergson [39] .

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 possible [40] . Voilà pourquoi peut-être face aux terribles nouvelles venant de Belgique, pleines de l'inintelligibilité de l'horreur, les monuments de Sandburg se tiennent *en attente*, *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 en guerre a basculé dans l'irrésolu.

À peine entrouverte par Sandburg et Maïakovski, la brèche se referme : la fin de la Première Guerre mondiale rend le monument à la gravité, avec les dizaines de milliers de monuments aux morts ou aux anciens combattants érigés de par toute l'Europe. La poésie prétend accompagner ce reflux d'héroïsme, comme le montrent par exemple les vers patriotiques du Belge Jean Delville. Les années 1930 font certes chanceler le monument sous les coups de boutoir d'une littérature iconoclaste et statuophobique. Et pourtant, de nouveau, en 1942, les Américains Robert Lowell ou John Berryman prennent plus que jamais au sérieux les monuments bostoniens de la guerre de Sécession, tout en les privant de leur héroïsme. Lowell va jusqu'à montrer le Général Hooker écrasant Noël entre ses gantelets de bronze, et lançant les serpents du Mal à l'assaut de l'humanité [41] . La légèreté qu'annoncent Sandburg et Maïakovski ne se matérialise qu'après la Seconde Guerre mondiale, dans une nouvelle monumentalité qui invente des formes inédites pour l'héroïsme, puis tente de remettre radicalement en cause cette catégorie en empruntant le chemin d'une invisibilité paradoxale.

NOTES

[1]
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.

[2]
Jorge Luis Borges, *Préface avec une préface aux préfaces* [1975], *Œuvres complètes*, t. II, éd. Jean-Pierre Bernès, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 448.

[3]
Citons de manière non exhaustive pour Maïakovski « Aux ouvriers de Koursk qui ont extrait le premier minerai. Monument provisoire réalisé par Vladimir Maïakovski » (1923), « Jubilaire » (1924), « À pleine voix » (1930), et pour Sandburg, « Washington Monument by Night » (1922), « Streets Too Old » (1922), « Savoir Faire » (1922) et « Lavender Lillies » (1928). Maïakovski, contrairement à Sandburg, envisage parfois la question d'un monument à sa propre effigie.

[4]
Pour Maïakovski, 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. Pour Sandburg, voir principalement « Ready to Kill » (1916), « Good Morning America » (1928), et « Cheap Rent » (1928).

[5]
Les Romains dressaient des statues équestres pour honorer les généraux victorieux ; les plus anciens monuments des villes européennes honorent les monarques en tant que généraux vainqueurs de batailles. Les premiers monuments représentant, non plus des rois, mais de simples profanes célèbrent des chefs de guerre tels Souvorov, Wellington ou Nelson.

[6]
Kirk Savage *Standing Soldiers, Kneeling Slaves. Race, War and Monument in Nineteenth-Century America*, Princeton University Press, 1997, p. 4.

[7]
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.

[8]
Arthur Danto, « The Vietnam Veterans Memorial », *The Nation*, 31 août 1986, p. 152.

[9]
Carl Sandburg, « Killers», *Chicago Poems* [1916], *The Complete Poems*, New York, San Diego et Londres, Harourt Brace, 1991, p. 36. Traduction française : C. G. Pour une traduction, voir *Chicago Poems*, édition bilingue, trad. Thierry Gillybœuf, Paris, Le Temps des cerises, 2011, p. 189-191.

[10]
« Ready to Kill » [1916], *Ibid*., p. 28-29. Il s'agit de la description d'un monument de général devenu machine à tuer ses soldats.

[11]
Vladimir Maïakovski, *Vers et proses de 1913 à 1930*, trad. Elsa Triolet, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1957, p. 194.

[12]

Vladimir Maïakovski, « La Guerre et le monde », *Poèmes*, t. I « 1913-1917 », édition bilingue, trad. Claude Frioux, Paris, Messidor / Temps actuels, 1984, p. 170-171.

[13]

Vladimir Maïakovski, « La Guerre et le monde », *Poèmes*, *op. cit.*, p. 178-179.

[14]

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… » *in* Joëlle Prungnaud (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.

[15]

Sandburg, lui-même journaliste, accordait une importance fondamentale. Lui-même couvrit la toute fin de la Première Guerre en tant que correspondant à l'étranger.

[16]

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.

[17]

Elsa Triolet, « Souvenirs », préface à Vladimir Maïakovski, *Vers et proses*, *op. cit.*, p. 20.

[18]

Voir Claude Frioux, « Traduire », présentation de Vladimir Maïakosvki, *Vers*, 1912-1930, édition bilingue, trad. Claude Frioux, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, p. 294-299, p. 51.

[19]

Pablo Neruda, *Elegia*, Buenos Aires, Losada, 1974, p. 41. Traduction française : *La Rose détachée et autres poèmes* [1973], trad. Claude Couffon, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1979, p. 233. Cet autre poème des monuments répond en partie à « Dernier Conte de Pétersbourg ».

[20]

Vladimir Maïakosvki, « 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 ».

[21]

Sur cette capacité du regard propre à l'enfance, voir Pierre Péju, *Enfance obscure*, Gallimard, 2011, notamment p. 52-54. Péju fait alors de l'» Enfantin » une catégorie à part entière.

[22]

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. 286.

[23]

À ce sujet voir le poème « Петроград » (« Petrograd », 14 décembre 1914) de Zinaïde Hippius, qui se désespère de cette transformation.

[24]

Velimir Khlebnikov, « Памятник » [1909], *Sobranie sočinenij*, t. I, éd. Rudolf Duganov, Moscou, IMLI RAN, Nasledie, 2000, p. 218. Traduction française : Ksenia Fesenko et C.G.

[25]

Nicolas Khardjiev signale la proximité des deux poèmes dans « Maïakovski et Khlebnikov », Nicolas Khardjiev et Vladimir Trenine, *La Culture poétique de Maïakovski*, trad. Gérard Conio et Larissa Yakoupova, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 180.

[26]

Cette œuvre controversée, et généralement jugée hideuse de Paolo Troubetzkoy, avait été inaugurée en 1909, c'est-à-dire après la défaite contre le Japon.

[27]

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.

[28]

Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, « Folio », p. 22, cité par Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, *op. cit*., p. 9.

[29]

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 ».

[30]

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'élision » : « 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. »

[31]

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.

[32]

Alexandre Pouchkine, « Медный всадник. Петербургская повесть » [1833], Полное собрание сочинений в шести, t. V « Поэмыь [Poèmy] 1825-1833 », éd. Choudojnik S. Borachov, Moscou, Voskresenie, 1994, p. 148. Traduction française : « Le Cavalier d'airain », trad. Jean-Louis Backès, *in* Dominique Fernandez (éd.) Saint-Pétersbourg : le rêve de pierre, Paris, Omnibus, 1995, p. 19.

[33]

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.

[34]

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 Hippius (« Петербург », » Pétersbourg », 1909).

[35]

Innocent Annenski, « Петербург » [« Pétersbourg », 1910], *Trèfles et autres poèmes*, édition bilingue, trad. Natacha Strijevskaïa et Jean Pierre Balpe, Paris, La Différence, 1993, p. 116-119.

[36]

Vladimir Maïakovski, « La Guerre et le monde », *op. cit*., p. 160-161.

[37]

Le poème de Pouchkine connaîtra évidemment encore à d'innombrables réécritures, telles celles de Valéry Brioussov (« Вариации, на тему "Медного всадника" », « Variations sur le thème du "Cavalier d'airain" », 1923) ou de Victor Sosnora (« Медная сова », « Hibou d'airain », 1963).

[38]

James Edward Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials Meaning*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993, p. 2.

[39]
Lincoln est le véritable héros de Sandburg, qui évoqua très fréquemment dans sa poésie les monuments à la gloire du président, et qui lui consacra une gigantesque biographie en plusieurs volumes, remportant le prix Pulitzer d'histoire en 1940.

[40]
Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *Œuvres*, Édition du Centenaire, Presses Universitaire de France, 1991, p. 153 et p. 168-169. Sur cette question voir aussi la communication d'Anna Soncini, « Le *King Albert's Book* ».

[41]
Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Galilée, 2002, p. 19 et 21.

[42]
Robert Lowell, « Christmas Eve Under Hooker's Statue », *Collected Poems,* éd. Franck Bidart, New York Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 21.

POUR CITER CET ARTICLE

Claire GHEERARDYN, "Désarroi des monuments dans la guerre : Sandburg et Maïakovski", *in* M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC* , URL : https://sflgc.org/acte/claire-gheerardyn-desarroi-des-monuments-dans-la-guerre-sandburg-et-maiakovski/, page consultée le 15 Décembre 2025.