

« La Fin de Paris ou *La Révolte des Statues* » de Marcel Sauvage [1932] : la statuaire vivante de la copie originale à l'original copié, ou la critique métaphysique de la société entre fiction et réalité

« La Fin de Paris ou *La Révolte des Statues* », fiction catastrophique écrite en 1932 par Marcel Sauvage (1895-1988) — et ayant obtenu le Prix Georges Courteline —, narre une guerre aussi surréaliste que tragique entre « les vivants »¹ et les statues, représentant les illustres et historiques personnages ornant les rues, places et musées de nos villes. Les statues, considérant que les êtres humains s'abandonnent dorénavant à une vie qu'elles jugent « inhumaine »², les menacent en leur adressant un ultimatum : désertier Paris dans un délai d'un mois et cinq jours, ou la ville et ses habitants seront anéantis. L'avertissement ayant naturellement été moqué, les statues se réveillent et s'organisent en armées, pour déclarer la guerre aux Parisiens puis, par extension, à tous les Français.

Si les légendes et histoires au sujet de statues (devenues) vivantes sont nombreuses³, le roman de Marcel Sauvage, chorégraphiant des dizaines de statues complotant contre les humains dans un souci de « revanche »⁴, semble quelque peu inédit en littérature dite *fantastique*, surtout à cette époque. Cette guerre, narrée dans un style tantôt comique, tantôt dramatique, pourrait se donner à lire comme une fresque moraliste, car les personnages célèbres reprochent aux Parisiens anonymes leur désintérêt à leur égard — donc envers leur passé⁵ —, et avant tout le fait

¹ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues* [1932], Paris, éditions Denoël et Steele, 1932, p. 36.

² *Ibid.*, p. 35-36.

³ Pygmalion, Vénus d'Ille, Golem ou le colosse de Memnon (chantant le matin) n'en sont que quelques exemples, cités par ailleurs dans le roman. Voir p. 57-58.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵ Les statues reprochent aux Parisiens leur désintérêt à leur égard, dans la mesure où ils ne les entretiennent et ne les contemplent plus (force de l'habitude, individualisme, rythme de vie accéléré, etc.), en bafouant à la fois leurs images, leurs noms et leurs renommées. Au cours des combats, certains journaux décrivant les événements soulignent que ces attaques contre les humains eurent « un bienfait : celui de rappeler aux Français en général, aux Parisiens en particulier, l'existence et le rôle de personnalités dont la statue ne signifiait plus rien depuis longtemps. Que de découvertes historiques [...] celles de tous les précurseurs oubliés, inventeurs de machines [...], ou promoteurs de mouvements sociaux et coloniaux ». *Ibid.*, p. 53-54.

d'accepter de vivre dans ce « monde nouveau »⁶, ancré dans une ère à la fois machiniste et conflictuelle⁷. En résumé, les statues désirent combattre les hommes qui, selon elles, se condamnent eux-mêmes à « jouer un rôle misérable dans un engrenage de machines qui [les] poussent vers la folie et le suicide »⁸. Les humains, « dont la nervosité, les excès de vitesse et l'inconscience outrepassent [les] espoirs et [les] craintes »⁹ des statues, demeurent d'après elles des « marionnettes et numéros, automates et matricules »¹⁰. Par leur désir inépuisable de conquêtes tant productivistes que consuméristes¹¹, les hommes semblent s'éloigner de toute démarche novatrice et créatrice, leur permettant d'accomplir — et de s'accomplir par — de réelles et bénéfiques entreprises (scientifiques, artistiques, littéraires, etc.). Enfin, les statues, constatant amèrement que leur propre « natalité [...] progresse en

⁶ *Ibid.*, p. 35. Tel un slogan ou une valeur ajoutée, le terme « nouveau » est de nombreuses fois adapté et associé à des mouvements et courants de pensées dès la fin du XIX^e siècle, à l'image de l'*Art nouveau*, ou des livres d'Edgar Quinet et de Léon Bazalgette, respectivement intitulés « L'Esprit nouveau » (1875) et « *L'Esprit Nouveau, dans la vie artistique, sociale et religieuse* » (1898). Mais l'idée de bâtir un « monde nouveau » se diffuse remarquablement après les horreurs de la Première Guerre Mondiale, prônant une totale révolution des pensées, des mœurs (fameuses « Années folles », symboliquement achevées avec le *krach* boursier de 1929) ou des systèmes productivistes (taylorisme accru) par exemple. Pour vivre dans ce *monde nouveau*, un *homme nouveau* serait donc nécessaire, auquel serait proposé des idées *nouvelles*, liées à son époque et en réponse à ses désirs de changements. Le Corbusier par exemple diffusait ses théories dans sa revue « L'Esprit nouveau » (co-éditée dès octobre 1920 avec Amédée Ozenfant et Paul Dermée), et exposait ses conceptions architecturales dans le « Pavillon de l'Esprit Nouveau » (avec Pierre Jeanneret. Exposition Internationale des Arts Décoratifs à Paris, 1925). L'expression « l'esprit nouveau », certainement empruntée à Guillaume Apollinaire avec son article intitulé « Parade ou l'Esprit nouveau » au sujet du ballet russe « Parade » (1917), désigne selon Le Corbusier ce qu'un architecte devrait partager avec la population. Tous deux devraient disposer d'un tel esprit, le premier afin de concevoir des habitats modernes (confortables, pratiques, sains, etc.) pour la seconde qui, quant à elle, devra accepter cette nouvelle façon de vivre dans ces habitats (fin de la maison traditionnelle). Mais le *nouveau* n'est ni positif ni négatif en soi, et demande à être jugé et analysé selon ses conséquences, bouleversements et changements ; car le *nouveau* peut tendre vers le *re-nouveau* dans les années 1930, comme l'illustre la revue teintée d'idées fascisantes intitulée « L'Ordre nouveau » (1933-1938). Au sujet de Le Corbusier, Marcel Sauvage pourrait suggérer — sans louer ni blâmer — les plans urbanistiques de l'architecte (désirant détruire une partie du centre de Paris avec le « Plan Voisin » en 1922) lorsqu'il écrit : « Détruire le vieux Paris, poussés comme nous le sommes par le passé même de la capitale, n'est-ce pas préparer l'avenir et le futur Paris, à qui nous [les défenseurs de Paris] permettrons ainsi un effort neuf, les percées nécessaires, de vastes constructions modernes ? ». *Ibid.*, p. 102.

⁷ Marcel Sauvage, ancien combattant blessé lors la Première Guerre Mondiale, a écrit trois ans plus tôt un ouvrage aux accents ouvertement antimilitaristes intitulé « Le Premier Homme que j'ai tué » (1929).

⁸ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, *op. cit.*, p. 36. L'auteur fait certainement référence au nombre croissant de suicides en cette période des années 1930 appelée « La Grande Dépression », notamment liée aux conséquences internationales du *krach* boursier américain survenu en 1929, provoquant entre autres ruines bancaires, crises étatiques et monétaires, chômage de masse, mesures déflationnistes, etc.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Lié au « système Taylor », évoqué dans le roman. *Ibid.*, p. 36.

raison directe de la diminution des personnalités marquantes »¹², suggèrent l'idée selon laquelle cette société moderniste (qu'elles réprouvent) ne semble plus produire d'admirables personnalités méritant — comme elles — leurs effigies et célébrations.

Dans un style parfois journalistique, Marcel Sauvage nous conte une histoire fantastique, bien qu'ancrée dans un cadre réel (Paris) avec de réels personnages historiques (français et internationaux). L'auteur fait collaborer dans un parfait anachronisme une centaine de réelles statues de bronze et de pierre, ayant quitté leurs piédestaux pour attaquer Paris sous les commandements militaires de Jeanne d'Arc, Napoléon et Charlemagne par exemple, comme l'illustrent les cocasses photomontages du livre d'origine¹³. Mis en scène au cœur de la Capitale que l'auteur connaît parfaitement¹⁴, l'ouvrage se donne parfois à lire comme un véritable document historique, proposant aux lecteurs une enrichissante visite d'un Paris qui, de nos jours, a parfois disparu (changements de noms¹⁵, sculptures détruites¹⁶, etc.). Mais au-delà du roman quasi documentaire, l'histoire aux portées métaphysiques et surréalistes pose des questions qui le sont tout autant, notamment au sujet des dualités entre copie et original, vie et mort, fiction et réalité.

Selon Étienne Souriau, une statue « crée une sorte de double approximatif de l'homme, pas tout à fait homme mais presque »¹⁷ ; elle se voudrait être une copie — réaliste ou vraisemblable, idéalement identifiable — de son référent, prenant pour modèle l'original sans *être* celui-ci en soi. De fait : qui dans le roman parle lorsque la

¹² *Ibid.*, p. 35.

¹³ L'ouvrage original de 1932 aux éditions Denoël & Steele dispose — contrairement à sa ré-édition de 1983 aux Éditions Grasset — de douze photomontages, réalisés par un certain Constantinesco, artiste semble-t-il fictif selon Simon Baker (voir *Surrealism, History and Revolution*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 149). Ces images surréalistes illustrent parfaitement l'absurdité de l'ouvrage, à l'image du Général Ney brandissant son épée au milieu de l'avenue des Champs-Élysées.

¹⁴ Résidant à Paris, il y travaille en tant que journaliste à *L'Intransigeant*, journal du soir à très fort tirage, renommé *Nouvel Intransigeant* dans le roman.

¹⁵ Pensons par exemple à la station du métro parisien « Étoile », inaugurée en 1900 et rebaptisée en 1970 « Charles-de-Gaulle-Étoile », en hommage à la fois à la Libération de Paris (dont le défilé de la Victoire fut symboliquement organisé sur les Champs-Élysées le 26 août 1944) et à l'ancien Président de la République (qui décédera cette même année), un des principaux symboles de la Résistance. Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁶ Citons parmi tant d'autres le « Monument des aéronautes du siège de Paris 1870-1871 », construit par Auguste Bartholdi et inauguré en 1906, soit deux ans après la mort de son auteur. Cette sculpture — qui n'était pas en « pierre » mais en bronze, contrairement aux propos de l'auteur —, fut fondue en 1941 sous le Gouvernement de Vichy, au profit des Allemands pour *effort de guerre*. Il s'agit du premier événement surnaturel du roman — l'envol du ballon de cette sculpture — auquel les Parisiens assistent, avant la future déclaration de guerre des statues. *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 1309.

statue de Charlemagne converse avec les Parisiens ou les autres statues, elles-mêmes douées de parole ? Puisqu'il ne peut s'agir de l'Empereur lui-même (décédé il y a plus de mille deux cents ans), s'agit-il de sa ré-incarnation ou de son « double approximatif » ? Comme le précise l'auteur, si le « réveil et la révolte des statues [sont] effectifs. [...] Un mouvement, sinon la vie, une vie en quelque sorte d'au-delà toute vie humaine »¹⁸ se manifeste soudainement. Ainsi, les statues *prennent* littéralement vie ; mais cette vie demeure-t-elle la leur (en tant qu'entité singulière et autonome), ou celle achevée de leurs modèles, dont elles seraient les ré-incarnations ? Exceptés les mannequins des vitrines¹⁹, toutes les statues se révoltant semblent *a priori* être de réelles personnalités défuntées ; or dans la mesure où la représentation d'une chose n'est pas la présentation de cette chose en soi, la statue se veut par essence la représentation sculptée et personnifiée (ornée, parée, mise en scène, etc.) d'une personne qui, dans l'absolu, ne peut être ni présentée ni présentable. La statuaire existe, précisément parce que l'original (le référent) n'existe plus, ou lorsqu'il est dépourvu d'ubiquité²⁰, comme nous l'étudierons dans ces prochaines pages. Les gisants furent ainsi créés afin d'honorer et de célébrer de façon pérenne un défunt (roi, saint, etc.), qui ne pouvait être présenté en soi — d'un point de vue aussi fondamental que formel²¹ — à ses proches comme aux *simples* sujets.

Si les gisants — telle une dernière présentation officielle — représentent littéralement le défunt en train de gésir, les statues figent généralement en pleine action — donc encore en vie — des personnalités pourtant décédées, sauf exceptions. La statuaire, « visant par définition à une quasi-identité de l'effigie et du modèle »²², met habituellement en scène un illustre défunt dans une attitude qui le

¹⁸ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹ Qu'ils soient issus des grands magasins ou du Musée de l'Armée. *Ibid.*, p. 23 et 112.

²⁰ Il n'est plus question à notre époque qu'une personne soit obligatoirement décédée pour obtenir sa propre sculpture, comme en témoignent notamment certains pays dictatoriaux (célébration du culte de la personnalité), ou des musées, exposant des mannequins moulés en cire de personnalités, vivantes ou défuntées. Pensons parmi d'autres, bien après le cabinet de cire conçu par Antoine Benoist à la fin du XVII^e siècle, aux musées Madame Tussaud (Londres, 1835) ou Grévin (Paris, 1882) par exemple.

²¹ Le défunt, au chevet duquel les proches (et les sujets ou fidèles, s'il s'agissait d'un roi ou d'un saint par exemple) venaient se recueillir, ne pouvait déceimment pas être présenté en soi (putréfaction naturelle du corps, blessures ou maladies dévoilées ou exposées, etc.) ; sa représentation en tant que gisant, évidemment embellie et apaisée (le défunt ayant été accueilli par Dieu selon les croyants), demeurait ainsi figée, à la fois dans le temps (temps du recueillement et du deuil prolongés et indéfinis) et l'espace (lieu de recueillement déterminé).

²² Étienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, *op. cit.*, p. 1309.

détermine et l'identifie²³ ; elle glorifie et pérennise cet être grâce à sa représentation (son *étant*), puisqu'il ne s'agit pas — nous le savons — de la réelle personne. Or si les statues du roman se sont réveillées, elles pourraient suggérer l'idée selon laquelle elles n'étaient pas décédées, mais uniquement endormies (parfois depuis plusieurs siècles, voire des millénaires), telles des machines qui auraient été débranchées, puis à nouveau allumées. Dès lors, « Charlemagne et ses Leudes »²⁴ par exemple se sont-ils réveillés après avoir observé le monde depuis leurs décès, ou *seulement* depuis leur représentation statufiée datée de 1878 ? En menaçant le Président de la République de détruire Paris, l'ancien Empereur serait-il re-devenu réel et vivant dans un corps en bronze, ou s'agit-il d'un *autre* que lui-même, jouant à être Charlemagne ?

L'ambiguïté entre vie et mort demeure constante dans le roman, comme l'illustre l'intervention de Bossuet prédisant à Charlemagne qu'il va « mourir pour la seconde fois »²⁵, ce qui constituera pour l'homme d'Église une « occasion inespérée [d'organiser son] oraison funèbre »²⁶. De fait, si « les statues meurent aussi »²⁷ — pour emprunter le titre du célèbre documentaire — : qui meurt lorsque la statue de Charlemagne meurt ? S'agit-il une « seconde fois » de l'Empereur, ou *simplement* et uniquement de sa représentation de bronze, récemment et mystérieusement réveillée ? Les artilleurs défendant Paris semblent opter pour cette dernière réponse, en considérant objectivement les statues comme des objets, puisque les humains ne forment *a priori* ni remords ni regrets en les bombardant²⁸. Phidias et ses illustres

²³ Par sa posture, sa mise en scène symbolique généralement et traditionnellement flatteuses, etc. C'est précisément ce qui demeure l'objet du scandale suscité par la représentation d'Honoré de Balzac, exposée et officiellement proposée par Auguste Rodin en 1898 à ses commanditaires, la Société des Gens de Lettres. De nombreux critiques blâmèrent le sculpteur, lui reprochant de moquer le génie de l'écrivain, sans comprendre que Rodin désirait tendre à cette époque vers une forme d'abstraction. Le projet refusé sera ainsi confié à Alexandre Falguière, dont l'œuvre — très classique — fut achevée deux ans après sa mort par son élève, Laurent Marqueste, en 1902. La sculpture de Rodin, intitulée « Monument à Balzac », ne sera finalement réalisée en bronze qu'en 1939, bien après la fin de cette fameuse polémique qui, selon certains spécialistes, pourrait symboliquement marquer le début de l'ère de la sculpture moderne.

²⁴ « Charlemagne et ses Leudes », sculpture en bronze créée par Charles et Louis Rochet en 1878. Oeuvre évoquée dans Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, op. cit., p. 71.

²⁵ *Ibid.*, p. 121.

²⁶ *Ibid.*, p. 120-121.

²⁷ Voir *Les Statues meurent aussi* (1953) de Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet.

²⁸ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, op. cit., p. 186-197.

confrères (pairs et successeurs, eux-mêmes sculptés²⁹) souhaitent précisément « statufier les meneurs du camp adverse »³⁰, car ils refuseront de « s'abattre de [leurs] propres mains »³¹, lorsqu'ils devront combattre leurs doubles personnifiés :

Et quand ces œuvres [les humains représentés] seront, par nos soins, animées de notre propre vie, quel homme statufié vivant, tout à coup en présence de lui-même, aurait le cœur de lutter contre lui-même ? [...] Qui voudrait se déboulonner, s'abattre de ses propres mains ? Quel militaire voudrait dégrader sa propre et martiale statue ? Quel homme serait assez fort ou assez fou pour lutter, de quelque façon que ce soit, contre une image de lui-même plus glorieuse que lui, grâce à vous³² ?

Si les sculpteurs peuvent créer des œuvres anthropomorphiques, les statues (conçues par ces mêmes sculpteurs) rendraient réellement vivantes leurs œuvres (grâce à un don démiurgique) en leur attribuant motricité, réflexions, conscience ou parole par exemple. Constituées de la même chair de pierre ou de marbre qu'elles, ces copies seraient réalisées en série comme des clones, bien que cette idée ne soit jamais évoquée en soi dans le roman³³. Si le clonage demeure la démultiplication d'un *même* en dupliquant l'essence d'un être vivant, ce double ainsi créé ne disposera pas du même vécu (passé) que son référent, c'est-à-dire d'une partie des déterminismes qui ont forgé cet être original. Dès lors, la copie statufiée n'est et ne peut *être* le copié en question, tout en étant un *être* singulier, sous forme d'une sculpture vivante. En d'autres termes, la statue n'est et ne sera jamais un double parfaitement identique de son modèle, même si elle imite et s'octroie le passif de ce dernier. Celle de Jeanne d'Arc par exemple perpétue à la fois le rôle de son référent (devenant, à son tour ou à nouveau, une des chefs de guerre) et son dessein initial, proclamant vouloir — entre autres — « bouter »³⁴ les Anglais hors de France. Or des siècles après la mort de la véritable Jeanne d'Arc, la statue calque t-elle son attitude sur celle de la personne qu'elle représente (afin de *jouer à être* Jeanne d'Arc), ou est-elle devenue l'incarnation même de Jeanne d'Arc, en poursuivant sa démarche

²⁹ Phidias a lui-même été sculpté, notamment en marbre par James Pradier en 1831, et exposé au jardin des Tuileries de 1835 à 1993.

³⁰ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, *op. cit.*, p. 175.

³¹ *Ibid.*, p. 176.

³² *Ibid.*, p. 175-176.

³³ Un an avant la parution du livre de Marcel Sauvage, l'ouvrage d'Aldous Huxley intitulé *Le Meilleur des mondes* (1931) traitait du clonage et de ses conséquences, non pas sur des statues, mais appliqué à des individus (pour leurs conditionnements et leur contrôle, etc.).

³⁴ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, *op. cit.*, p. 129.

guerrière ? De plus, bien que critiquant ouvertement cette vie moderne, pourquoi et pour qui les statues sont-elles offensées ? S'indignent-elles individuellement pour elles-mêmes, ou en faveur des personnalités (dont elles sont les copies) qui ne sont plus considérées, ni regardées et entretenues ?

De la même manière que le sosie s'imagine *être* la vedette à laquelle il s'identifie — tout en étant *a priori* conscient du jeu auquel il joue et du masque dont il se pare —, la statue vivante incarne ou souhaite incarner ce qu'elle imite, bien qu'elle puisse côtoyer de nombreuses copies qui lui sont similaires. L'étroit et inhérent rapport entre la copie et le copié fait écho à un autre lien — entretenu cette fois-ci par les copies elles-mêmes — avec « la question [des] ubiquités »³⁵. Telle une féconde gémellité, la dé-multiplication des copies — par exemple celle des « mannequins de la mode anonymes »³⁶ — permet d'accentuer et renforcer considérablement les armées des statues, tout en produisant quelques contraintes.

Si les sept statues représentant Louis IX³⁷ se ressemblent — *a priori* —, elles disposent cependant en tant qu'entités de leurs propres singularités, à la fois physiques (différents « formats »³⁸ et styles) et mentales (conscience). Comme l'illustre le refus de combattre formulé par quelques personnages sculptés (Foch, Gallieni, Joffre, Molière ou le Christ³⁹), les statues revendiquent leur libre-arbitre, leur faculté de penser, de s'exprimer, d'avoir des émotions et des sentiments. Une fois de plus, la copie statufiée n'est pas le double parfait de son référent, car les véritables maréchaux et généraux cités plus haut n'auraient *a priori* ni refusé ni discuté un ordre martial. C'est pourquoi Charlemagne précise que « la cause des statues était d'origine purement individualiste et ne pouvait s'allier, ni de fait, ni en esprit, à un état centralisé »⁴⁰, bien qu'elles voulussent initialement et communément chasser puis combattre les Parisiens. Comment en effet satisfaire les individualismes de toutes les statues, dont les conceptions notamment politiques demeurent aussi distinctes qu'anachroniques ?

³⁵ *Ibid.*, p. 84.

³⁶ *Ibid.*, p. 112.

³⁷ *Ibid.*, p. 84.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 71, 109 et p. 194-195.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 88.

Jeanne d'Arc — en l'occurrence une de ses cinquante représentations — souhaite régler la question de l'ubiquité, dans la mesure où il ne peut y avoir qu'une seule statue pour diriger les opérations militaires. S'étant auto-proclamée chef de guerre au détriment des autres copies, *cette* Jeanne d'Arc constate à la fois qu'il sera difficile d'assurer la « relève de soi-même »⁴¹, et que ses semblables pourraient aisément lui subtiliser son grade auto-octroyé. Pourquoi en effet *cette* Jeanne d'Arc serait-elle plus apte qu'une *autre* Jeanne d'Arc pour diriger un bataillon ? Les quarante-neuf autres, de fait, perdraient dorénavant leur statut historique de chef militaire, en devenant soldats aux ordres d'une de leurs semblables. Face à ce dilemme, Louis XIV lui prodigue un conseil : « formez-vous en sections personnelles, si vous avez, sur vous-même, une autorité suffisante [pour] assurer des troupes homogènes composées d'une seule unité, des escouades faites d'un seul homme »⁴². *Cette* Jeanne d'Arc devra donc disposer d'une « autorité suffisante » sur elle-même, c'est-à-dire sur l'ensemble des autres statues autonomes, représentant la même personnalité qu'elle. C'est précisément cette autorité — et l'individualisme évoqué par Charlemagne — que semble craindre Napoléon, pouvant engendrer selon lui un éventuel « coup d'État et une dictature »⁴³, une gouvernance globale dirigée par une seule et même personne, dont les ordres seraient appliqués par ses sujets, issus de la démultiplication de ses doubles. Néanmoins, si nous savons que la copie (la représentation) n'est pas le copié (le présenté), les copies, bien que similaires, se distinguent entre elles et ne peuvent être identiques par essence, comme l'explique Martin Heidegger :

Dans l'expérience de tous les jours nous tombons sans cesse sur des choses individuelles [...]. Cela veut dire tout d'abord : la pierre, le lézard, le brin d'herbe, et le couteau sont chacun pour soi. Cela veut dire en outre : la pierre est une pierre tout à fait déterminée, précisément celle-ci ; le lézard n'est pas le lézard en général, mais précisément celui-ci, et de même le brin d'herbe, et le couteau. Une chose en général, il n'y en a pas. Il y a seulement des choses singulières, et de plus les choses singulières sont chacune cette chose-ci. Chaque chose est cette chose-ci et aucune autre⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ Martin Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ?* [1936], traduit par Jean Reboul et Jacques Taminiaux, Paris, Gallimard, 1971, p. 26.

Ainsi, chacune des huit statues⁴⁵ de Louis XIV se présentant à l'attaque se veut donc être un « spécimen »⁴⁶ comme l'écrit plus loin Heidegger, « cette chose-ci et aucune autre », puisqu'« il n'y a jamais deux choses semblables » selon le philosophe :

Seulement, la proposition : « Toute chose est cette chose-ci et aucune autre » a-t-elle donc une valeur absolument générale ? Il y a cependant des choses, dont aucune n'est autrement que l'autre, les choses exactement *semblables*, deux seaux ou deux aiguilles de pin, que nous n'arrivons pas à différencier [...]. Mais à supposer que les deux choses singulières soient absolument semblables, chacune n'en est pas moins cette chose-ci, car chacune des deux aiguilles de pin se trouve dans un lieu différent ; et si elles doivent occuper le même lieu, cela ne peut arriver qu'à un autre moment. Lieu et moment font que même les choses semblables sont ces choses-ci, c'est-à-dire qu'ils les rendent distinctes. Mais dans la mesure où chaque chose a son lieu, son moment et sa durée, il n'y a jamais deux choses semblables⁴⁷.

En définitive, l'ubiquité illustre l'idée selon laquelle toutes les statues et leurs copies sont des « spécimens », à la fois des *mêmes* (associables et ressemblantes au même modèle) et des *autres* (dissemblables et singulières), car elles demeurent des « choses-ci » occupant un « lieu différent [...] qui les rendent distinctes », et donc uniques. Chaque statue est ainsi un original (œuvre et entité), tout en étant à la fois copie, imitation et représentation d'un autre original (modèle et référent) ; et nous savons que l'absence de l'original (présentation) provoque la présence de la copie (représentation) qui, à son tour, ne pourrait exister sans la présence et l'existence de son modèle. Il est évident par exemple que la statue de Colbert, en tant que « cette chose-ci » (matériellement présente), dépend en soi de l'existence (réelle) à la fois de cet ancien Ministre (qu'elle imite et copie) et du sculpteur qui l'a créée, sans lequel elle n'aurait pu être matérialisée et façonnée (selon son style). C'est en ce sens qu'un des prisonniers — condamné en tant que sculpteur à renforcer « les armées de Charlemagne »⁴⁸ — accuse les statues d'être des « parricides »⁴⁹, puisqu'elles désirent anéantir leurs créateurs, aux sens à la fois premier (sculpteurs, modeleurs, etc.) et second du terme (les hommes).

⁴⁵ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, op. cit., p. 84.

⁴⁶ Martin Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, op. cit., p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁸ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, op. cit., p. 165.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 164.

Mais la question de l'original est également suggérée lorsque les bustes, décidés à combattre, se greffent (assistés des autres sculptures) des membres de statues extérieures, en marbre ou en métal. De cocasses et inédites associations se composent, en modifiant ainsi l'identité du buste qui, dorénavant pourvu de bras, jambes et troncs, est ainsi à considérer comme une statue. Or si un buste est une représentation tronquée de son référent, qu'en est-il de cette nouvelle création, alliant un buste à des membres qui ne lui appartiennent pas ? À l'image du bateau de Thésée dont l'authenticité après d'innombrables modifications était questionnée par Plutarque⁵⁰, quelle serait celle d'un buste se greffant — ou auquel on aurait greffé — des membres de plusieurs statues ? Tout en matérialisant une nouvelle, originale et inédite composition, ce buste doté de membres provoquerait ainsi une double distance avec l'original : à la fois avec son état initial (buste devenant une statue re-composée) et avec le modèle d'origine, dont il était une copie tronquée (étant dorénavant une copie faussée et monstrueuse).

Bustes ou statues, ces atypiques créations auront le même destin que les autres sculptures, en étant soit détruites, soit rendues — à nouveau — « mystérieusement immobiles »⁵¹ sous les décombres de Paris. Si les humains s'accordent sur l'idée commune du « triomphe des artilleurs »⁵² contre les statues, ils ont malheureusement perdu leur Capitale⁵³ et toutes leurs œuvres sculptées. Il en est de même pour tous les autres pays qui, par « crainte [de vivre le] sort dont Paris fut victime »⁵⁴, décidèrent à la suite de ces événements de déboulonner et démonter toutes leurs statues, pour les déporter « par avions, au Sahara »⁵⁵. La statuaire et les mannequins (musées, magasins⁵⁶) étant dorénavant interdits, les sculpteurs du

⁵⁰ « Le navire sur lequel Thésée s'était embarqué avec les jeunes enfants et qui le ramena sain et sauf avait trente rames : les Athéniens l'ont conservé jusqu'au temps de Démétrios de Phalère. Ils en enlevaient les planches quand elles étaient trop vieilles, et les remplaçaient par d'autres, plus solides, qu'ils fixaient à l'ensemble. Aussi, quand les philosophes débattent de la notion de croissance, ils voient dans ce navire un exemple controversé : les uns soutiennent qu'il reste toujours le même, les autres disent qu'il n'est plus le même ». Plutarque, *Vies parallèles*, traduit par Anne-Marie Ozanam, Paris, Gallimard, 2001, p. 76. Cette question est notamment posée et analysée par Stéphane Ferret dans son ouvrage intitulé *Le Bateau de Thésée. Le problème de l'identité à travers le temps* (Paris, Minuit, 1996).

⁵¹ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, op. cit., p. 197.

⁵² *Ibid.*, p. 214.

⁵³ Dans le roman, Orléans devient la nouvelle capitale française après la destruction de Paris. *Ibid.*, p. 205.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁵⁶ *Ibidem.*

« monde entier »⁵⁷ renoncèrent à exercer leur art⁵⁸, achevant définitivement par conséquent l'art de la sculpture, tant sur le plan national qu'international.

En désirant attaquer « ce monde [qui] est à refaire et d'abord à détruire »⁵⁹, les statues ont donc réalisé leur dessein avec l'aide de leurs propres ennemis, les humains. Ce nouveau monde est aujourd'hui dépourvu, non pas d'Art en soi (peinture, musique, architecture, etc.), mais de Sculpture, un des arts ancestraux et majeurs de nos civilisations, considérée comme *le deuxième Art* par Hegel⁶⁰. L'humanité, devenue iconoclaste, vivra donc sans une immense et précieuse partie de sa culture, détruisant ou déboulonnant toutes les statues sans exception, et non pas seulement les effigies sculptées des êtres les plus *controversés*⁶¹ et *condamnables*, comme l'illustrent, parfois tardivement, les nombreux exemples réels du xx^e siècle (Staline⁶², Saddam Hussein⁶³, Franco⁶⁴, etc.).

La Fin de Paris, nous exposant le récit catastrophique d'un monde en perte, n'est pas formellement daté⁶⁵, d'autant plus que la destruction de statues demeure intemporelle en soi, étant autant liée à notre passé (religion⁶⁶, guerre⁶⁷,

⁵⁷ « Le monde entier [...] se défit de toutes ses statues, petites ou grandes, de tous ses bustes, tous ses hauts et bas-reliefs ». *Ibid.*, p. 206.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, au cours de ses leçons sur l'esthétique dispensées à l'Université de Berlin (1821-1829), distingua cinq arts qu'il classa selon leurs degrés de matérialité et d'expressivité : l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. Ces notes et cours furent réunis dans l'ouvrage intitulé *Esthétique*, publié par un de ses élèves à titre posthume en 1835, soit quatre ans après le décès du philosophe. Voir Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique* [1835], 3 tomes, traduit par Serge Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.

⁶¹ À l'image de la statue à l'effigie de « Captain Miller », le premier *Tigre Noir* du LTTE ayant mené une attaque-suicide le 5 juillet 1987 à Nelliady, au Sri Lanka. L'œuvre et son mausolée, construits à sa gloire à Jaffna (Sri Lanka), ne furent définitivement détruits qu'en 2010. Plus récemment, le projet de retrait de la statue du Général sécessionniste américain Robert Lee (achevée en 1924) provoqua à Charlottesville en Virginie de violentes manifestations en août 2017, entre les sympathisants de la cause confédérée et les militants anti-racistes, faisant un mort et de nombreux blessés.

⁶² Malgré la *déstalinisation* officiellement entreprise en 1956 par Khrouchtchev, une des dernières effigies de l'ancien dictateur fut déboulonnée en 2010 à Gori (sa ville natale en Géorgie, où se trouve encore actuellement un musée célébrant son culte), c'est-à-dire 57 ans après son décès.

⁶³ Les Américains firent choir les innombrables statues du dictateur à Bagdad en avril 2003, action faisant symboliquement écho à la chute de son régime.

⁶⁴ La dernière statue équestre du dictateur (décédé en 1975) fut retirée en 2008, à Santander en Espagne.

⁶⁵ L'« Appendice », dernier chapitre entièrement écrit en italiques et concluant le roman, indique en note de bas de page : « Sur le dernier feuillet [de l'Appendice] étaient écrits, d'une écriture tremblée, une date que je n'ai pu lire, un nom qui m'a surpris, le mien : j'étais devenu très vieux ». *Ibid.*, p. 199.

⁶⁶ Si l'origine du mot *vandalisme* renvoie à la fin du xviii^e siècle, celui-ci se pratique depuis le xvi^e siècle selon Louis Réau, notamment au cours des guerres de Religion. Pour l'historien, les premières

etc.) qu'à notre plus récente actualité⁶⁸. Si Marcel Sauvage semble dépeindre le revers de sa propre société (excès de vitesse, machinisme, consumérisme, etc.), des indices nous permettraient en revanche d'inscrire le roman dans une certaine *science-fiction*, à l'image des nombreuses « traversées de la terre à la lune »⁶⁹ ou de l'invention de la « matière à mouvement perpétuel »⁷⁰, aux portées aussi révolutionnaires qu'improbables. Écrit en 1932 dans une période teintée de menaçants nationalismes, l'ouvrage s'achève au contraire par une soudaine, inédite⁷¹ et bénéfique cohésion mondialisée, provoquée — malgré elles — par les statues. Tous les pays en effet s'associent pour se prémunir d'une hypothétique seconde révolte des sculptures ; et en autorisant par « des traités spéciaux [...] l'univers à reléguer ses grands hommes statufiés dans nos déserts »⁷², le monde semble s'être accordé une paix préventive contre les statues, devenues l'ennemi commun de tous les peuples.

Mais cette unité mondialisée dans le roman, par le retrait total de milliers de sculptures, a malheureusement pour conséquence la perte des spécificités culturelles et historiques des différentes nations. Initialement originales par la multiplicité de leurs identités, elles demeurent dorénavant neutres, globalisées et

formes de vandalisme à l'encontre des monuments, statues et sépulcres catholiques, sont perpétrées par les huguenots. Ce vandalisme religieux ne pouvait être à cette époque qu'« unilatéral » selon lui, « puisqu'il n'y avait pas d'art protestant » chez ces « adversaires [du catholicisme] iconophobes qui célébraient un culte sans images [...] ». Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'Art français*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 78.

⁶⁷ Avant la Convention de La Haye de 1954 protégeant symboliquement — sans pouvoir le garantir — le patrimoine des pays en guerre, évoquons la notion d'*effort de guerre*, contraignant en l'occurrence un pays occupé à détruire et faire fondre ses statues (pour créer des munitions par exemple). L'ouvrage *La Mort et les Statues* (1946) illustre cette idée, associant le remarquable travail photographique de Pierre Jahan aux commentaires et légendes de Jean Cocteau.

⁶⁸ Comme l'illustrent les destructions par les Talibans des Bouddhas de Bâmiyân en Afghanistan en 2001, celles des innombrables effigies sculptées de Lénine, par les opposants anti-russes en Ukraine entre 2013 et 2016, ou les destructions de statues perpétrées par l'État Islamique, notamment dans le plus grand musée irakien à Mossoul en 2015.

⁶⁹ Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, *op. cit.*, p. 55-56. Ajoutons qu'avec les nouveaux transports tels que les aérobus, « le Sahara est à deux pas d'Orléans ». *Ibid.* p. 208.

⁷⁰ « [...] une seule matière première nous permet, aujourd'hui, grâce à des traitements appropriés, de fournir tout ce qu'on peut souhaiter manger, boire ou voir, y compris le chocolat, la crème de beauté radio-active et la dentelle comestible, car tout est comestible, bien entendu, — à commencer par le verre qu'il n'est plus besoin de piler comme au moyen âge [...] ». *Ibid.* p. 207-208.

⁷¹ Unité mondiale lorsqu'elle est totale et non partielle, à l'image de la Société des Nations créée à la suite du Traité de Versailles de 1919, dont un des desseins était de préserver la paix en Europe au lendemain de la Première Guerre Mondiale.

⁷² Marcel Sauvage, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, *op. cit.*, p. 206.

taylorisées, les sociétés ne produisant que des copies de copies de pays anonymes, dépourvus d'Histoire et de modèles, comme le craignaient les statues révoltées.

Aujourd'hui parquées dans un désert devenu un immense musée ouvert au public, elles y sont paradoxalement admirées et non plus ignorées, contrairement à leur *ancienne vie* lorsqu'elles ornaient librement les rues et places de nos villes. Ainsi, elles y poursuivent paisiblement leur « immortalité sur le sable »⁷³ et leur destinée d'*êtres* immobiles, symboliquement et littéralement *détachées* — mais non *libérées*⁷⁴ — des humains qui, comme elles l'ont elles-mêmes compris, sont malheureusement capables de provoquer leur propre perte.

Édouard Rolland

(Docteur en Arts et Sciences de l'Art – Paris-1 Panthéon-Sorbonne – AIAC, « Art des Images et Art contemporain », EA 4010)

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Par peur des représailles, la France et l'Allemagne, le « premier bloc des États-Unis d'Occident », ont piégé toutes les sculptures de ce désert surnommé le « *baigne des statues* », en y installant sous chacune d'elles de la dynamite. *Ibid.*, p. 207-210.

Bibliographie

- BAKER, Simon, *Surrealism, History and Revolution*, Bern, Peter Lang, 2007.
- COCTEAU, Jean et JAHAN, Pierre, *La Mort et les statues* [1946], Paris, Seghers, 1977.
- FERRET, Stéphane, *Le Bateau de Thésée. Le problème de l'identité à travers le temps*, Paris, Minuit, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique* [1835], 3 tomes, traduit par Serge Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.
- HEIDEGGER, Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?* [1936], traduit par Jean Reboul et Jacques Taminiaux, Paris, Gallimard, 1971.
- PLUTARQUE, *Vies parallèles*, traduit par Anne-Marie Ozanam, Paris, Gallimard, 2001.
- RÉAU, Louis, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'Art français* [1958], édition augmentée par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux, Paris, Robert Laffont, 1994.
- SAUVAGE, Marcel, *La Fin de Paris ou La Révolte des Statues*, Paris, Denoël et Steele, 1932.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 2004.