

**Mémoire de la guerre**  
**David CHARLES**

**MEMOIRE DE LA GUERRE**

Article publié dans *Hugo et la guerre*,  
 Actes du colloque de Paris (2002)  
 Université Paris 7  
 sous la direction de Cl. Millet,  
 Maisonneuve & Larose, 2002

*Faire sans dire*, "vieille devise" des hommes de guerre, est l'épigraphe de "Canaris"<sup>1</sup>. Le "bon" héros se tait : il ne parle qu'après sa mort au combat. L'oncle Louis Hugo, le vrai héros de la famille qui au contraire du père fait la guerre davantage qu'il n'en parle, paraît pourtant plus loquace. Il dit ce qu'il a fait et son récit participe de *La Légende des siècles*, comme d'autres qui "jaillissent directement des livres de geste de la chevalerie"<sup>2</sup>. Ces "Paroles de mon oncle" veulent rompre avec ce qui, en apparence, "amoindrit" : "l'amour", c'est-à-dire la parole lyrique ; elles préparent le lecteur aux "Paroles de géant" qui vont suivre<sup>3</sup>. Mais elles ne sont pas celles qu'il attend d'une épopée où "les tableaux riants sont rares" parce qu'"ils ne sont pas fréquents dans l'histoire"<sup>4</sup>. Au lieu d'un récit de bataille, l'anecdote d'une sœur de charité réduisant sa guimpe en charpie<sup>5</sup>. Le soldat qu'elle sauve dit en outre la guerre par la mort de la parole poétique amoureuse, dont ne survit que le recours à la litote :

J'avais sur moi des vers ; j'étais, dans ce temps-là,  
 Poète, comme Horace amoureux de Barine.  
 Les lances qui m'avaient fort piqué la poitrine  
 Avaient aussi troué mes quatrains à Chloris.<sup>6</sup>

Louis Hugo raconte aussi la bataille d'Eylau, à des "écoliers éblouis" avant même qu'il ne commence à parler<sup>7</sup>. Voilà bien de "l'histoire écoutée aux portes de la légende"<sup>8</sup>. Mais le soldat dévalue son récit, en le réduisant d'avance à un scénario qui ne laisse rien à l'épopée. Pas d'événements, pas de sens :

- Une bataille, bah ! savez-vous ce que c'est ?  
 De la fumée. À l'aube on se lève, à la brune  
 On se couche ; et je vais vous en raconter une.<sup>9</sup>

<sup>1</sup>. *Les Orientales*, II (la place de ce texte fait de cette devise la maxime du recueil tout entier), p. 428.

<sup>2</sup>. *La Légende des siècles. Première série*, préface, p. 567.

<sup>3</sup>. Voir *ibid.*, *Dernière Série*, XIV à XVIII.

<sup>4</sup>. Préface citée, p. 567.

<sup>5</sup>. *La légende des siècles. Dernière Série*, XV.

<sup>6</sup>. *Ibid.*, p. 653. La litote est soulignée par l'adverbe d'intensité.

<sup>7</sup>. *Ibid.*, *Nouvelle Série*, XXI, <4>, "Le cimetière d'Eylau", p. 484.

<sup>8</sup>. Préface citée, p. 657.

<sup>9</sup>. "Le cimetière d'Eylau", p. 484.

"On se couche" en effet, parce qu'on est mort : toute "bataille" est un "cimetière". Dans le "cont<e>" de Louis Hugo, l'effet de réel n'est pas mis au service de la mimésis, il dit au contraire le mensonge qui préside à toute narration de la guerre :

(...) La neige cachait l'herbe ;  
Nos capotes étaient en loques ; c'est superbe,  
Si l'on veut, mais c'est dur quand le temps est mauvais. <sup>10</sup>

*Faire sans dire* commande au soldat de corriger "c'est superbe", qui intéresse le *dire* ("c'est superbe", je le concède à vous qui m'écoutez), en un "c'est dur" qui ramène au *faire*, voire ici plutôt au *subir* : suivent les "pieds transis" et les "bottes sans semelle". Mais *Faire sans dire* est une "vieille devise". *Dire sans faire* est sans doute la nouvelle, qui opère la correction inverse : "c'était dur mais c'était superbe". C'est la devise des poètes. Dire les guerres d'hier aux hommes de "maintenant" qui arrivent "après la bataille"<sup>11</sup>, dire la guerre à ceux qui se savent "condamnés à la paix"<sup>12</sup>, dire le faire à ceux qui, durant tout le XIX<sup>ème</sup> siècle, n'auront rien fait qui n'ait déjà été expérimenté, raté ou réussi entre 1789 et 1815.

Nous froissons dans nos mains, hélas ! innocupées  
Des lyres, à défaut d'épées ! <sup>13</sup>

### Les monuments

La lyre s'occupe à rappeler le souvenir du froissement des épées. Non directement, car c'est en principe le rôle de l'épopée, mais par un combat en quelque sorte au second degré, qui ne passe pas par le récit des batailles, mais par un discours adressé aux monuments qui leur sont consacrés, ou à ceux qui les menacent ou les oublient. Lyrisme de la mémoire de la guerre, du "souvenir des vieilles guerres"<sup>14</sup>, où le poème concurrence le monument : l'arc de Triomphe de la place de l'Étoile, dans les *Odes* de 1824, puis dans *Les Voix intérieures* en 1837 ; la colonne de la place Vendôme, dans les *Odes* de 1828 puis dans *Les Chants du Crépuscule* en 1835, sans compter le texte consacré à sa destruction en 1871, que recueillera *Toute la Lyre*, ni celui qui associe ces "Deux Trophées" dans *Le Rappel, Actes et Paroles* et *L'Année terrible*. En tout, trois textes sur l'arc et quatre sur la colonne.

Ces textes seraient de circonstance - statut assez rare chez Hugo - et relèveraient donc de la seule polémique, si l'ensemble qu'ils forment en dépit des conditions très diverses de leur rédaction et de leur publication ne faisait système.

<sup>10</sup>. *Ibid.*, p. 485.

<sup>11</sup>. Voir *La Légende des siècles. Première Série*, XIII, 1 et dans ce même volume la communication de P. Petitier.

<sup>12</sup>. *Odes et Ballades*, III, VII, 5, p. 194. L'épigraphe renvoie au passage des *Géorgiques* où Virgile demande la permission "d'écrire petitement sur de grands sujets" pour comparer l'activité des abeilles à celle des cyclopes (trad. E. de Saint-Denis, Les Belles Lettres, 1963, IV, 176).

<sup>13</sup>. *Ibid.*, 4, p. 192.

<sup>14</sup>. Titre des *Chansons des rues et des bois*, II, III, 4 (voir dans ce volume la communication d'A. Ubersfeld). Souvenir nécessaire à "L'ascension humaine" (c'est le titre du poème suivant) à condition de le laver de la "salive des clairons", dont le funeste goût est rappelé par le poème liminaire de ce Livre intitulé "Sagesse".

La frise en bronze longue de 260 mètres qui monte en spirale le long de la colonne - c'est une innovation inédite en matière d'architecture - illustre les principaux faits d'armes de la campagne napoléonienne de 1805. *Illustre* n'est pas le mot exact : l'opération par laquelle cette frise signifie la gloire militaire échappe au principe même de la représentation - et par voie de conséquence au soupçon qui lui est attaché, soupçon de l'arbitraire du signe que Hugo traque dans d'autres systèmes sémiologiques sous la Restauration ou, plus systématiquement encore, sous le Second Empire. Parce qu'elle a été coulée dans le bronze des canons pris à l'ennemi, la frise est faite, non avec du bronze, mais "de gloire"<sup>15</sup>. Parce qu'il est "sort<i> (...) / (...) des arsenaux étrangers", ce "sign<e> de colère"<sup>16</sup> est idéalement motivé : le signifié glorieux est déjà dans le signifiant métallique<sup>17</sup>. Les héros sont "sculptés par la Victoire"<sup>18</sup>, la colonne est bâtie "par les morts"<sup>19</sup>, et non pour servir leur souvenir. Résultat : du sommet de ce monument indistinctement "Fait de gloire et d'airain"<sup>20</sup>, "parle la renommée"<sup>21</sup>, alors qu'elle devrait n'être que le produit, ultérieur, de la réception du monument.

La sémiologie de l'arc de Triomphe, commencé sous l'Empire et achevé sous la Restauration au lendemain de la guerre d'Espagne, est analogue. C'est un "vaste entassement ciselé par l'histoire", non par l'artiste. L'immédiateté de son régime de signification est pareillement garantie par la continuité du signifiant matériel (la pierre) et du signifié politique (la gloire) : c'est un "monceau de pierre assis sur un monceau de gloire"<sup>22</sup>.

Le lion de Waterloo ne bénéficie de ces qualités dans aucun des nombreux textes qui lui sont consacrés. Du reste, ce n'est pas une victoire que ce lion commémore, parce que Waterloo n'en est pas une : c'est un "quiné gagné par l'Europe, payé par la France"<sup>23</sup>. Aussi le lion de Waterloo n'est-il pas un lion qui atteste une victoire, mais "le fantôme d'un lion" qui "attest<e> (...) / Le mensonge d'une fausse victoire"<sup>24</sup>. Le lion de Waterloo ne signifie pas la victoire des Anglais, mais la défaite de Napoléon - autrement dit la chute du régime idéal de la monumentalisation de la guerre. Le signe-lion est un signifiant en "fonte" - et non

<sup>15</sup>. "18 Mai 1871. Destruction de la colonne. Acceptation du traité prussien", *Toute la Lyre*, "La corde d'airain", III, p. 518.

<sup>16</sup>. "À la colonne de la place Vendôme", *Odes*, III, VII, 1, p. 190.

<sup>17</sup>. Barthes voit là une des caractéristiques du mythe.

<sup>18</sup>. Ode citée, I, p. 189.

<sup>19</sup>. "Les Deux Trophées", *L'Année terrible*, Mai, I, p. 108.

<sup>20</sup>. "A la Colonne", *Les Chants du crépuscule*, II, 1, p. 691. L'inversion de l'ordre des deux termes n'aurait pas produit le même effet.

<sup>21</sup>. Ode citée, *ibid.*

<sup>22</sup>. "À l'Arc de Triomphe", *Les Voix intérieures*, IV, 1, p. 819. Ces qualités sont proprement impériales et manquent à la statue de Henri IV coulée sous la Restauration dans le bronze de la statue de Napoléon : elle est qualifiée d'"image" à trois reprises, et rien de décisif ne la distingue de cet "imaginaire autel" qu'elle doit pourtant faire oublier. Le poète a beau retirer au bronze impérial ses qualités sémiologiques, il ne parvient pas à en créditer le bronze désormais (ou *de nouveau*) monarchique (voir "Le rétablissement de la statue de Henri IV", *Odes et Ballades*, I, 6, pp. 90-91).

<sup>23</sup>. *Les Misérables*, II, I, 16, p. 273.

<sup>24</sup>. "Le Retour de l'Empereur", éd. Massin, tome VI, p. 141.

en bronze - sans signifié. Il est "faux"<sup>25</sup>, son ombre est "vaine", son piédestal est "incertain". Le lion est "un bloc de pierre" que l'Angleterre "fa<it> parler"<sup>26</sup>. L'airain de la colonne parle tout seul.

Dans un texte finalement destiné à montrer qu'on a tort de soustraire Napoléon à sa colonne<sup>27</sup>, le poète décrit le régime de signification des canons des Invalides à l'occasion de la mort de Charles X. "Aucun signe n'a lui". "Prostitués dans <les> troubles civils" après avoir servi "au pied des pyramides", les canons sont devenus de "noirs courtisans de bronze" soucieux de glorifier "ceux qui viennent (...), jamais ceux qui s'en vont". Le signifié du signe canon a déchu : les "troubles civils" ont remplacé la "guerre", la "parade" la "solennité", la "fête" la "terreur". Le signifiant lui-même déchoit : le bronze retrouve ce statut d'alliage de cuivre et d'étain que la colonne faisait oublier. Il ne peut donc plus signifier de la même façon que dans la colonne : la fête "émousse" l'épée que la "voix" du canon constituait sous le régime napoléonien ; elle détruit l'intimité du signifié (l'épée, et, par contiguïté métonymique, la guerre) au signifiant (la voix). La disparition de cette intimité autorise la prostitution du signe, impossible autrement. Ce bronze qui n'est plus du bronze n'est plus nécessairement de la gloire, et devient vacant à tout signifié : il a depuis la chute de Napoléon "toujours tout applaudi, toujours tout salué", "autour de tout vainqueur faisant de la fumée". La Restauration restaure l'arbitraire du signe, ce que dit aussi *Notre-Dame de Paris* à propos des monuments civils. Ce sont sans doute les hommes qui "font faire à l'airain tant de choses honteuses". Mais sous Napoléon, précisément, les hommes ne faisaient pas faire à l'airain des choses plus glorieuses : il était la gloire elle-même.

Ces textes se terminent donc logiquement par une hypotypose de la guerre : le poète réveille les soldats sculptés dans l'airain de la colonne et la pierre de l'arc. La mémoire de la guerre est une mémoire vive, quasi-hallucinoïde. Elle l'est complètement à Waterloo, où "l'hallucination de la catastrophe" saisit qui s'y promène dans une nuit paradoxalement "visionnaire", parce qu'elle "efface" la "fausse colline monument" et "dissipe" le "lion quelconque" pour laisser voir "des lignes d'infanterie ondule<r> dans la plaine" et entendre "des galops furieux traverse<r> l'horizon"<sup>28</sup>. Mémoire d'un sujet - celui de l'écriture, qui gage le caractère collectif du souvenir sur sa propre qualité de sujet singulier, réaffirmée dans le chapitre entier que le *Victor Hugo raconté* consacre à l'ode à la colonne : "Ainsi d'un peuple entier je feuilletais l'histoire" est le premier vers du poème suivant. De là que cette mémoire s'éveille et s'éteint en quelque sorte avec cette voix, et avec le texte. La colonne est un "feuillet"<sup>29</sup>, une "page"<sup>30</sup>, l'arc est un "livre"<sup>31</sup>.

<sup>25</sup>. Carnet du voyage à Waterloo destiné à l'achèvement des *Misérables*, II, 1, cité par P. Albouy dans son édition de *L'Année terrible, Œuvres poétiques*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1974, t. III, p. 1126, n. 4.

<sup>26</sup>. "Le Retour de l'Empereur", p. 142 et 141.

<sup>27</sup>. *Les Voix intérieures*, II, 10, p. 815 - les citations qui suivent sont empruntées à la première section du texte. Le titre du poème, "Sunt lacrymae rerum", renvoie au passage de *l'Énéide* où Énée s'émeut au spectacle de la guerre, non directement mais grâce à la médiation de sa représentation sur les murs du temple de Junon : "Ici même, les belles actions ont leur récompense ; il y a des larmes pour l'infortune, et les choses humaines touchent les cœurs." (trad. A. Bellessort, Les Belles Lettres, I, 450-493).

<sup>28</sup>. *Les Misérables, ibid.*, p. 275-276. On remarquera l'alexandrin.

<sup>29</sup>. Ode citée, 3, p. 191.

Car le lyrisme a beau être la poésie de ces "temps primitifs" où il n'y avait "point de guerres"<sup>32</sup>, les poètes lyriques ne disent pas sans faire : ce n'est pas une poésie des mains "inoccupées", ni une poésie par "défaut". La poésie lyrique n'"amoindrit" pas davantage l'épopée que, dans *La Légende des siècles*, *Les Misérables* ou *Les Travailleurs de la mer*, l'amour n'amoindrit la guerre. "Ce que nous chantons vient de ce que vous faites", dit le poète à Canaris<sup>33</sup>. Mais il corrige dans l'ode à la colonne de la place Vendôme : "Nous chantons, comme on combattrait !" <sup>34</sup> À la différence de l'épopée - qui dit la guerre sans la faire, parce qu'elle est un récit - le lyrisme est par nature, du moins par vocation, performatif : dire, c'est faire et les actes seront les paroles. Le monument lui-même ne dit pas la guerre autrement qu'en la faisant. Pour "le poète divin / Qui peut créer un monde avec une parole"<sup>35</sup>, dire la Vendée c'est "vou<er> aux remords <des> cœurs sans repentirs" ; dire Quiberon c'est "venger la cause des morts" ; dire le coup d'État c'est "ten<ir> des glaives dans la nuit" ; dire la France de 1872, c'est chanter des hymnes qui "ressembl<ent> tous à des fourreaux d'épées"<sup>36</sup>.

C'est pourquoi, parallèlement aux monuments du réel auxquels les textes de Hugo se réfèrent, une autre série s'impose, de monuments textuels sans référents dans le réel. Dans l'espace de la fiction, le texte érige les monuments qui manquent à la mémoire de la guerre, où le poète "rallume les auréoles", "redore les autels", ou "ramass<e>" ceux que le temps "jette dehors",

Ceux qui sont oubliés comme ceux qui sont morts.<sup>37</sup>

Monuments à la Vendée, aux vierges de Verdun, à Quiberon, à la guerre de Grèce, aux victimes du 4 décembre, aux morts de 1870, aux fusillés de la Commune.

Les monuments réels eux-mêmes sont d'ailleurs progressivement intégrés au texte et, dans cette opération de substitution de l'œuvre au réel, perdent leur statut de référent : Hugo consacre plusieurs textes à l'arc de Triomphe et à la colonne Vendôme, ce qui fait qu'à la seconde évocation du monument, le monument devient le gardien de la mémoire de l'œuvre elle-même. Si le premier texte sur la colonne (1827) fait l'objet d'un chapitre du *Victor Hugo raconté*, c'est qu'il vaut surtout par la rupture, interne à l'œuvre, qu'il institue et ratifie entre le Hugo de la *Préface de Cromwell* et celui des premières *Odes* - c'est la lecture rétrospective qu'en fait Sainte-Beuve en 1830. La colonne y est "mariée" à la statue de Henri IV, à laquelle Hugo a consacré une ode en 1819. Ce sont des "signes jumeaux" sans doute<sup>38</sup>, mais dans l'œuvre elle-même bien davantage que

<sup>30</sup>. "Les Deux Trophées", p. 110.

<sup>31</sup>. "À l'Arc de Triomphe", *ibid.*, 4, p. 825.

<sup>32</sup>. *Préface de Cromwell*, p. 4-5.

<sup>33</sup>. *Les Chants du crépuscule*, XII, p. 724.

<sup>34</sup>. 4, p. 192.

<sup>35</sup>. *Les Chants du crépuscule*, VIII, p. 715 - c'est le premier des deux textes du recueil consacrés à Canaris.

<sup>36</sup>. Voir *Odes et Ballades*, I, 2 et 4 ; *Châtiments*, I, 1 ; *Toute la Lyre*, "la corde d'airain", poème liminaire.

<sup>37</sup>. *Les Chants du crépuscule*, VIII et XII, pp. 715 et 724-725.

<sup>38</sup>. Ode citée, 1, p. 190.

dans le réel, puisque précisément la statue de Henri IV a été fondue dans le bronze de la statue de Napoléon qui couronnait la colonne : gémellité incontestable, sauf qu'ici un jumeau remplace l'autre. Le second poème adressé à la colonne (1830) fournira l'épigraphe du "Retour de l'Empereur" (1840), et sera par ce biais partiellement publié avec lui dans l'édition collective - *anthologique* - de *La Légende des siècles*. Le poète y parle en auteur de l'ode : la colonne mentionnée dans le titre n'est plus "la colonne de la place Vendôme", mais seulement "la colonne".

Quant à l'arc de Triomphe, le texte de 1837 lui associe deux autres monuments qui sont à cette date monuments de l'œuvre autant que du réel, Notre-Dame de Paris et la colonne elle-même. Et le recueil est constitué comme monument textuel par l'inscription à son fronton du nom qui manque sur le monument réel. Les "deux trophées" menacés par les Versaillais, qui bombardent l'arc de Triomphe, et par les Communards, qui ont décidé la destruction de la colonne, sont donc trophées de l'œuvre autant que de l'Histoire.

De même Canaris, qui se voit consacrer trois poèmes, dont deux dans le seul recueil des *Chants du crépuscule* (VIII et XII) Dans le second de ces trois textes, le poète parle de Canaris comme de "<s>on" grec et le troisième fait explicitement référence aux deux précédents dès ses premiers vers :

D'où vient que ma pensée encor revole à toi,  
Grec illustre à qui nul ne songe, excepté moi ?

La guerre de Grèce n'a d'ailleurs d'autre monument que *Les Orientales* elles-mêmes ; c'est du moins ce que suggère Hugo en 1884 en répondant en ces termes à l'invitation à participer à un banquet commémorant la "délivrance de la Grèce" :

Je serai par le cœur avec vous. Personne ne peut manquer à la célébration de la délivrance des Grecs. Il y a des titres sacrés.

J'ai autrefois, dans les jours de combat, fait ce vers dont le souvenir me revient au jour de la victoire :

L'Italie est la mère et la Grèce est l'aïeule.

Victor Hugo.<sup>39</sup>

### Les traces

La mémoire de la guerre ne tient pas tout entière dans les monuments qui lui sont consacrés. L'arc, la colonne et le lion ne sont pas les témoins exclusifs de l'épopée napoléonienne et la guerre se dit aussi, sinon mieux, dans les vestiges, les traces, les débris : tout ce que précisément l'arc de Triomphe, trop neuf mais aussi trop "trionphant", n'est pas et qui oblige le poète à rêver sa ruine dans *Les Voix intérieures*.

Le récit de la bataille de Waterloo s'inscrit dans ce nouveau régime de l'historiographie que Hugo théorise dans *William Shakespeare* : "l'histoire réelle" de Waterloo exige la construction d'un véritable monument textuel, ce à quoi l'insurrection de 1832, racontée dans *Les Misérables*, ne saurait prétendre. Mais

<sup>39</sup>. Réponse publiée dans *Le Rappel* du 7 avril, *Actes et Paroles IV*, Notes, XIV, p.1045.

elle exige aussi le relevé de détails qui sont de l'ordre de la mémoire davantage que de l'ordre de l'histoire, parce qu'ils sont constatés par un sujet, "celui qui écrit ces lignes", et restent épars, disséminés, justiciables seulement de l'inventaire :

À côté d'une jolie plaque de serrure gothique il y a sur cette porte une poignée de fer à trèfles, posée de biais. Au moment où le lieutenant hanovrien Wilda saisissait cette poignée pour se réfugier dans la ferme, un sapeur français lui abattit la main d'un coup de hache.

Au milieu de l'herbe on remarque un tronc déraciné, gisant, verdissant. Le major Blackmann s'y est adossé pour expirer.<sup>40</sup>

"Sous les pas de l'homme ineffaçable, / Tout devient monument" : une poignée de fer, un tronc déraciné sont les signes de cette sémiologie de la mémoire aussi complète que la monumentale, mais mouvante. "Son pied colossal laisse une trace éternelle / Sur le front mouvant du désert."<sup>41</sup>

La même démarche commande le récit destiné "à dire ce que les journaux ne disent pas" à propos de la cérémonie du retour des cendres. Aux journaux la description de la cérémonie (de l'appareil monumental), au passant l'inventaire intime et secret des traces qu'elle a laissées, comme si - de même qu'à Waterloo - la mémoire de Napoléon était dans la ruine du monument destiné pourtant à la célébrer (donc dans la ruine de l'Histoire), davantage que dans le monument lui-même, trompe-l'œil sans consistance historique d'ailleurs rapidement vendu à l'encan<sup>42</sup>.

(...) Tout autour de la cour (...) sont encore collées, derniers vestiges des funérailles, les longues bandes minces de toile noire sur lesquelles on avait peint en lettres d'or, par trois, les noms des généraux de l'empire. Le vent commence pourtant à les arracher çà et là.

J'ai regardé là pendant quelques instants un joli petit enfant qui jouait et cherchait dans l'herbe les premières violettes. Comme je suivais de l'œil cet enfant, j'ai remarqué dans l'herbe où il marchait, trois gros aigles en plâtre, jetés à terre et couverts de moisissures. J'ai reconnu les aigles et les sphères qui ornaient le couronnement des cippes funèbres des Champs-Élysées le jour des funérailles de Napoléon. L'enfant faisait attention aux violettes et non aux aigles. Je suis resté là longtemps rêveur.<sup>43</sup>

Dans une Lettre du *Rhin*, ce texte qui emmène le lecteur dans un espace saturé par les signes de la guerre<sup>44</sup>, le voyageur raconte avoir cherché à Sedan des "vestiges" de Turenne. Il y a trouvé une statue en bronze, assez "médiocre" :

<sup>40</sup>. *Les Misérables*, II, I, 2, pp. 245 et 246.

<sup>41</sup>. *Les Orientales*, XL, 2, p. 535.

<sup>42</sup>. Voir *Choses vues*, "Le temps présent", I, "Jusqu'en 1844", notes du 15 décembre 1840, p. 815, et la notice de C. Trévisan, p. 1446. L'écriteau : "NAPOLEON DANS SON CERCUEIL. Trois sous." est scandaleux par la réduction qu'il opère du signe - qui peut bien valoir trois francs - à son référent.

<sup>43</sup>. *Ibid.*, notes du 8 mai 1841, p. 818, et du 1er avril 1842, p. 825. Comme nous l'a fait remarquer N. Petiteau, les violettes sont aussi l'emblème du bonapartisme - parce que, écrit Larousse, Napoléon est revenu de l'île d'Elbe en mars, leur mois de floraison.

<sup>44</sup>. Voir la préface des *Burgraves*, p. 152 et *Le Rhin*, XV et XXV.

Le pavillon où il est né a été démoli. (...) Cette statue, c'est de la gloire. La chambre où il est né (...), c'étaient des souvenirs.<sup>45</sup>

La mémoire a un sujet - quelqu'un se souvient - et ce sujet ne saurait être pluriel - et la mémoire collective - sans être d'abord individuel : le souvenir, loin d'être le degré zéro du monument, est au contraire sa plénitude parce qu'il consiste en quelque sorte en un signifié irréductible, inaltérable et irrécusable car sans signifiant. Aussi le récit du *Rhin* abonde-t-il en ces choses vues qui garantissent, par le sujet qui les voit, la perpétuation de la mémoire de la guerre. Ainsi ce texte sur le passage à Mézières :

(...) j'ai levé les yeux (...), et j'ai vu une large déchirure à la voûte au-dessus de ma tête. Dans cette déchirure, une grosse bombe se tient suspendue à des saillies de la pierre par ses oreillons que je distinguais parfaitement. C'est une bombe prussienne qui, après avoir percé le toit de l'église, les charpentes et les massifs de maçonnerie, s'est arrêtée ainsi comme par miracle au moment de tomber sur le pavé. (...) Cette bombe et cette plaie béante au-dessus de la tête des passants font un étrange effet. L'effet est plus singulier encore (...) quand on songe que c'est précisément sur Mézières que furent jetées en 1521 les premières bombes dont la guerre se soit servie.<sup>46</sup>

Les souvenirs valent davantage que la gloire, c'est en eux que s'origine la mémoire de la guerre. Le narrateur des funérailles de l'Empereur ne met fin à l'inventaire des soldes après cérémonie (soldes des estrades, soldes des décors, soldes du petit matériel de la manifestation) qu'en racontant sa visite à l'ébéniste qui a fabriqué le cercueil de Napoléon :

Cette boîte noire, c'était le cercueil de l'empereur. (...) je l'avais vue vide, creuse, toute grande ouverte. Je la revoyais pleine, habitée par un grand souvenir, à jamais fermée<sup>47</sup>.

De là la vigilance à l'égard de la mémoire, publique autant que privée, du père :

La France a le droit d'oublier, la famille a le droit de se souvenir.

L'oubli de son nom sur l'arc de Triomphe est réparé deux fois, par son inscription au seuil du recueil des *Voix intérieures*, dont la préface s'achève sur cette phrase, et par l'installation de Gavroche et ses frères au sein de l'éléphant de la Bastille, "trace" d'un monument qu'on avait prévu, en 1806, de forger avec le bronze des canons pris aux insurgés espagnols et d'installer place de l'Étoile.

### **L'oubli**

Dans une société en voie de pacification, ou "condamn<ée>" à l'être par l'échec des hommes de guerre, "les deux devoirs : veiller et espérer"<sup>48</sup> excluent

<sup>45</sup>. IV, p. 38-39.

<sup>46</sup>. *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>47</sup>. *Choses vues, ibid.*, notes du 8 mai 1841, p. 821.

<sup>48</sup>. *Les Misérables*, IV, VII, 4.

tous deux le remords. La poétique du remords, qui est la négation même de la mémoire, est abandonnée par Hugo dès la quatrième de ses odes :

Moi je n'ai point reçu de la Muse funèbre  
Votre lyre de bronze, ô chantres des remords<sup>49</sup>

Mais ces deux devoirs ne sont pas deux devoirs de mémoire. La vigilance est une paix armée, elle exige le souvenir :

Mon esprit, dans ces temps d'oubli contagieux,  
Fera veiller dans l'ombre un vers religieux !<sup>50</sup>

L'espoir est au contraire cet "oubli généreux"<sup>51</sup> qui seul permet de fonder l'avenir :

Peuple ! soyons cléments ! soyons forts ! oublions !  
Jamais l'odeur des morts n'attire les lions.<sup>52</sup>

"L'horreur du monument" existe, c'est de "prendre en force la mémoire" : Hugo l'écrit dans "La Révolution", à propos des statues de rois amnésiques qui ont oublié qu'ils ont construit la guillotine<sup>53</sup>. La mémoire totale revient en effet à l'amnésie : ne rien oublier, c'est tout oublier<sup>54</sup>. De là ces deux images concurremment associées au lion de Waterloo, qu'un aigle soufflette dans *Le Retour de l'Empereur*, où un moineau s'abrite dans *L'Année terrible* : c'est le moineau de "l'avenir".

<sup>49</sup>. *Odes et Ballades*, I, 4, p. 83 - dans la première, la muse "vou<e> aux remords <les> cœurs sans repentirs" (p. 74).

<sup>50</sup>. "Sunt lacrymae rerum", 3, p. 809.

<sup>51</sup>. *La légende des siècles. Première Série*, XIV : "Vingtième siècle", 2, p. 819.

<sup>52</sup>. *Ibid.* (l'évolution des idées politiques de Hugo, y compris sur la guerre elle-même, et la coupure de l'exil n'affectent donc pas ce dispositif), 9, p. 815.

<sup>53</sup>. *Les Quatre Vents de l'esprit*, IV, 1p. 1378.

<sup>54</sup>. C'est un des postulats de P. Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, "L'ordre philosophique", 2000, III, 3, qui reprend une proposition de *La Généalogie de la morale*.