

Colloque sur "Hugo et la guerre" organisé par l'université Paris 7 sous la direction de Cl. Millet en juin 2002, paru aux éditions Maisonneuve et Larose, 2002.

Ludmila Charles-Wurtz
Maître de conférences à l'Université de Tours

"Nous sommes des gens qui nous sauvons"

Toute guerre implique des vainqueurs et des vaincus, mais aussi des victimes ; outre les morts et les blessés, il faut compter parmi elles les civils qui, sans prendre part au conflit, en subissent les conséquences. Mais le partage entre vaincus et victimes devient problématique lorsque la guerre est civile - et toutes les guerres le sont, dans une certaine mesure, pour Hugo, puisque l'Histoire tend à ses yeux vers la république universelle et fraternelle. De fait, pour être vaincu, il faut combattre ; mais qui peut éviter de se battre dans une guerre civile ? Parmi les victimes, il y a donc, bien sûr, les femmes, les enfants, les vieillards ; mais aussi les hommes jeunes et valides qui, comme dans "Le jour des rois"¹, sont traqués à mort par un adversaire supérieur en nombre et en force ; et aussi ceux que Hugo appelle, dans *Les Travailleurs de la mer*, les "réfugiés" : dépaysés, déracinés, tombant des nues, "êtres absolument inoffensifs, étrangers, les femmes du moins, aux événements qui les ont chassés, n'ayant ni haine, ni colère, projectiles sans le vouloir, très étonnés"². Pour eux - Gilliatt et sa mère contraints, dans *Les Travailleurs de la mer*, de quitter leur pays, Michelle Fléchard et ses trois enfants, contraints, dans *Quatrevingt-treize*, de quitter leur paroisse, le seul "pays" que connaisse la paysanne Michelle Fléchard -, comme pour ceux dont les enfants meurent - la grand-mère qui veille le corps de son petit-fils de sept ans, tué par les troupes de Louis-Napoléon Bonaparte pendant le coup d'Etat, dans *Châtiments*³ ; le grand-père de la petite Isora de Final, cinq ans, étranglée par le tyran qui convoite sa fortune, dans la Première Série de *La Légende des siècles*⁴ ; la mère dont le bébé de deux mois meurt de faim pendant le siège de la Commune, dans *L'Année terrible*⁵ - la souffrance causée par la guerre n'a pas de sens. "Pourquoi l'a-t-on tué ? Je veux qu'on me l'explique. / L'enfant n'a pas crié vive la République.", dit la grand-mère de "Souvenir de la nuit du 4".

La représentation de leur point de vue n'implique pas pour autant celle d'une guerre vide de sens : si Michelle Fléchard perd son mari pendant l'insurrection

¹ *La Légende des siècles*, Première Série, IV, 5.

² *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 3.

³ II, 3, "Souvenir de la nuit du 4".

⁴ VII, 3, "La confiance du marquis Fabrice".

⁵ Juin, X.

vendéenne, si ses enfants manquent de périr dans l'incendie de la bibliothèque de la Tourgue, si elle-même passe devant le peloton d'exécution, le combat pour la Révolution n'en est pas moins un combat pour la vérité. Hugo est toujours explicite à cet égard ; il faut, parfois, se résigner à faire la guerre : "Une dernière guerre! hélas, il la faut! oui.", s'exclame l'énonciateur de *L'Année terrible*⁶. La figuration des victimes de la guerre n'a pas non plus pour seule fonction de créer du pathétique. On verra qu'au contraire la Commune a pour effet direct le refus, par Hugo, de l'esthétisation de la souffrance des victimes. La représentation poétique et romanesque des victimes a, en définitive, pour fonction d'engager la question du salut : les victimes peuvent en effet être sauvées. Il importe dès lors de se demander qui sont les sauveurs : celui qui accorde la vie sauve se sauve en effet moralement, et, à cet égard encore, à cet égard surtout, la Commune opère un partage dans l'oeuvre : le salut ne peut plus être représenté, après la guerre civile de 1871 et la répression sanglante des Communards, comme une transfiguration définitive. Le tyran et le grand-père, personnages distincts jusqu'alors, ne font plus qu'un, et les victimes ont en cela un rôle de révélateur : elles éveillent le grand-père dans le tyran, garantissant ainsi la possibilité même du progrès historique. Elles sont, pour reprendre les termes du narrateur de *Quatrevingt-treize* dans un passage où réapparaît la métaphore de la victime "projectile" déjà rencontrée dans *Les Travailleurs de la mer*, "l'avertisseur mystérieux des âmes" :

En pleine guerre sociale, en pleine conflagration de toutes les inimitiés et de toutes les vengeances, au moment le plus obscur et le plus furieux du tumulte, à l'heure où le crime donnait toute sa flamme et la haine toutes ses ténèbres, à cet instant des luttes où tout devient projectile, où la mêlée est si funèbre qu'on ne sait plus où est le juste, où est l'honnête, où est le vrai ; brusquement, l'Inconnu, l'avertisseur mystérieux des âmes, venait de faire resplendir, au-dessus des clartés et des noirceurs humaines, la grande lueur éternelle.⁷

Parce qu'elles valent en tant qu'individus, les victimes se définissent dans l'ordre familial : ce sont des mères allaitant des nourrissons, des enfants, des grands-pères, des grand-mères, avant d'être - ce qu'elles peuvent être aussi, mais ne sont pas forcément - des blancs, des bleus, des Versaillais ou des Communards. Mais, contrairement à ce que l'idéologie dominante en ce début du XXI^e siècle peut laisser supposer, la métaphore familiale n'a pas pour fonction d'opposer le privé et le public, l'intimité et la politique, l'individu et l'Histoire. Les liens familiaux échappent si peu à l'Histoire et à la politique que, pour Gauvain "pensif", "renverser les bastilles, c'est délivrer l'humanité ; abolir la

⁶ *L'Année terrible*, Février, V, "Loi de formation du progrès".

⁷ *Quatrevingt-treize*, III, VI, 2, "Gauvain pensif".

féodalité, c'est fonder la famille". La visée des guerres justes est précisément d'établir la famille comme modèle social :

L'auteur étant le point de départ de l'autorité, et l'autorité étant incluse dans l'auteur, il n'y a point d'autre autorité que la paternité ; de là la légitimité de la reine-abeille qui crée son peuple, et qui, étant mère, est reine ; de là l'absurdité du roi-homme, qui, n'étant pas le père, ne peut être le maître ; de là la suppression du roi ; de là la république. Qu'est-ce que tout cela ? C'est la famille, c'est l'humanité, c'est la révolution.⁸

La famille qu'il s'agit de "fonder" n'est pas l'ancestrale famille biologique, au fondement du système monarchique : la famille véritable englobe l'humanité toute entière, car, "au-dessus des royautés, au-dessus des révolutions, au-dessus des questions terrestres, il y a l'immense attendrissement de l'âme humaine, la protection due aux faibles par les forts, le salut dû à ceux qui sont perdus par ceux qui sont sauvés, la paternité due à tous les enfants par tous les vieillards"⁹. Il est remarquable que, dans ce passage de *Quatrevingt-treize*, les grands-pères - les "vieillards" - remplissent le rôle des pères : ce sont à eux d'assumer la "paternité due à tous les enfants". Le roman, paru en 1874, annonce en cela le recueil poétique de *L'Art d'être grand-père*, qui paraît en 1877. Comme l'ont montré Anne Ubersfeld et Guy Rosa¹⁰, ces oeuvres représentent toutes deux la Commune sur le mode métaphorique. Or, *L'Art d'être grand-père* montre que les pères, tenants de l'ordre social, ont failli, laissant aux grands-pères, tour à tour débonnaires et terribles, le soin d'assurer la protection des petits - Georges et Jeanne, les petits-enfants du poète, sont une figuration des Communards. Mais *Quatrevingt-treize* représente également des enfants : Georgette, René-Jean et Gros-Alain, les trois enfants Flécharde adoptés par le bataillon républicain du Bonnet Rouge, qui se proclame leur "père" dans le premier chapitre du roman, puis enlevés à leur mère par les royalistes. A la différence de Georges et de Jeanne, Georgette, René-Jean et Gros-Alain n'ont pas de grand-père naturel : le roman, on va le voir, leur construit un grand-père symbolique, et le plus inattendu : Lantenac, l'impitoyable chef royaliste dont la devise est "Pas de quartier"¹¹. La famille naturelle est ainsi doublement refusée : non seulement les grands-pères remplacent les pères, mais encore les grands-pères d'adoption remplacent les grands-pères biologiques. Comme l'écrit Yves Gohin, "un désir de réengendrement en dehors de la sexualité et de la chaîne parentale chemine à travers *Quatrevingt-treize*"¹². Ce principe, qui se vérifie dans l'ensemble de l'oeuvre hugolienne postérieure à l'exil,

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Anne Ubersfeld, "L'aïeul infini", *Paroles de Hugo*, Messidor / Editions sociales, 1985 ; Guy Rosa, Présentation de *Quatrevingt-treize*, *Oeuvres complètes*, édition dirigée par J. Massin, Club français du livre, 1967-1970.

¹¹ *Quatrevingt-treize*, I, IV, 7.

¹² *Quatrevingt-treize*, édition d'Yves Gohin, Gallimard, coll. "Folio", 1979, p. 507.

prend racine dans l'expérience de la Commune : le personnage de l'aïeul se transforme radicalement, en ce qu'il n'assume plus de la même façon son rôle de protection à l'égard des petits. On peut en prendre pour première preuve l'incapacité où sont, dans les recueils poétiques antérieurs à la Commune, les grand-parents naturels d'assurer la protection de leurs petits-enfants : le poème de *Châtiments* intitulé "Souvenir de la nuit du 4"¹³ et celui de la Première Série de *La Légende des siècles* intitulé "La confiance du marquis Fabrice"¹⁴ en offrent une illustration remarquable. Les deux recueils, datés respectivement de 1853 et de 1859, mettent en scène le même drame : un aïeul reçoit, impuissant, la dépouille d'un enfant tué par le tyran. Dans *Châtiments*, c'est une "vieille grand'mère", à qui l'on rapporte le corps de son petit-fils, un garçonnet de sept ans, tué de "deux balles dans la tête" par les troupes de Louis-Napoléon Bonaparte pendant le coup d'Etat. Dans *La Légende des siècles*, c'est un grand-père de "quatre-vingts ans", Fabrice d'Albenga, à qui l'on dévoile le cadavre de sa petite-fille de cinq ans, Isora, "étranglée", parmi des centaines d'autres victimes, par le tyran qui convoite le trésor des d'Albenga. Les deux poèmes présentent les enfants comme des orphelins laissés à la garde de leur aïeul maternel : "Hélas! je n'avais plus de sa mère que lui", dit la "grand'mère" de "Souvenir de la nuit du 4" ; quant à Isoretta, elle était pour son grand-père "la petite âme errante de sa mère". La représentation de la mort de l'enfant comporte, dans les deux cas, le même détail pathétique : la main crispée d'Isora "tient encore un hochet", le petit garçon de "Souvenir de la nuit du 4" a "dans sa poche une toupie en buis". Le désespoir des deux vieillards se teinte, enfin, de la même incrédulité horrifiée : "Est-ce qu'on va se mettre / A tuer les enfants maintenant ?", demande la grand-mère de "Souvenir de la nuit du 4" ; "Tout à l'heure, j'étais tranquille, ayant peu vu / Qu'on tuât des enfants", constate amèrement le marquis Fabrice. Ni l'un ni l'autre ne parvient à sauver l'enfant : Fabrice suit Isora dans la mort, et la grand-mère de "Souvenir de la nuit du 4" se demande ce qu'elle va "devenir à présent toute seule", comme incapable de survivre sans l'appui du petit garçon.

La situation narrative se transforme dans *Quatrevingt-treize*, enregistrant indirectement la transformation de la situation politique consécutive à la Commune. Alors qu'Isora de Final et le petit garçon de "Souvenir de la nuit du 4" sont des enfants uniques, les enfants Flécharde sont trois, deux garçons et une fille. Ils sont aussi plus petits : René-Jean a quatre ans, Gros-Alain, trois ans, et Georgette, dix-huit mois. Ils sont ainsi plus innocents - si l'innocence admet les degrés - parce que plus inconscients, et, surtout, forment une communauté des petits. Alors qu'Isora et le petit garçon de "Souvenir de la nuit du 4" ne se définissent que par rapport aux adultes, les trois enfants Flécharde sont livrés à eux-mêmes dans la troisième partie du roman : "Qui avait soin de ces enfants ? on n'eût pu le dire. Pas de mère. Ces sauvages paysans combattants, qui les

¹³ II, 3.

¹⁴ VII, 3.

traînaient avec eux de forêt en forêt, leur donnaient leur part de soupe. Voilà tout. Les petits s'en tiraient comme ils pouvaient. Ils avaient tout le monde pour maître et personne pour père"¹⁵. A ces orphelins - leur père est mort, tué par une balle dont la Flécharde ne sait si elle a été tirée par un blanc ou par un bleu, et on les a enlevés à leur mère -, le grand-père fait défaut. C'est, en définitive, le marquis de Lantenac qui en tient lieu, c'est-à-dire celui-là même qui a fait fusiller leur mère (le fait qu'elle échappe miraculeusement à la mort ne change rien à sa culpabilité à son égard) et qui a fait mettre le feu à la bibliothèque de la Tourgue où ils étaient enfermés, afin de les faire périr à leur tour. Celui qui les sauve des flammes au péril de sa vie les a donc lui-même condamnés. Le tyran devient grand-père. De fait, Lantenac a "quatre-vingts ans", comme le marquis Fabrice, et c'est, selon le sergent Radoub, un "bonhomme" doublé d'un "brave homme" : "Quand j'ai vu cet individu de quatre-vingts ans se jeter dans le feu pour en tirer les trois mioches, j'ai dit : Bonhomme, tu es un brave homme!"¹⁶. Le même Radoub grommelle, lorsque Lantenac crie "Vive le Roi!" : "Tu peux bien crier tout ce que tu voudras, et dire des bêtises si tu veux, tu es le bon Dieu"¹⁷. Lantenac ressemble ainsi étrangement au bon Dieu sous les traits duquel s' imagine l'énonciateur de *L'Art d'être grand-père* : "Si j'étais le bon Dieu, je serais un bon homme"¹⁸. Dans *Châtiments* et dans la Première Série de *La Légende des siècles*, le tyran et le grand-père sont donc deux personnages distincts : en tuant l'enfant, le tyran, dans les deux cas, cause la perte de l'aïeul. Dans *Quatrevingt-treize*, les deux personnages n'en font plus qu'un : le tyran sauve les enfants et, en assumant le rôle du grand-père, se sauve lui-même moralement, jusqu'à se confondre avec Dieu, cet "aïeul infini"¹⁹ ou "sans limite"²⁰, pour reprendre les termes employés par Anne Ubersfeld et Pierre Albouy.

La conversion du tyran en grand-père est opérée par le monologue désespéré de Michelle Flécharde assistant, impuissante, au martyre de ses enfants enfermés dans la bibliothèque de la Tourgue en flammes. Ce monologue s'ouvre sur un hurlement : "Ce cri de l'inexprimable angoisse n'est donné qu'aux mères. Rien n'est plus farouche et rien n'est plus touchant."²¹ Mais le discours articulé qui suit ce cri est, paradoxalement, un exercice rhétorique raté : malgré les détails pathétiques du "petit ventre" et des "petites jambes nues" des enfants endormis au milieu de l'incendie, que la mère aperçoit de loin, ce discours ne touche ni lecteur ni Lantenac, dont le texte ne signale nulle émotion. Essayant de dire l'horreur qu'elle ressent, Michelle Flécharde n'y parvient pas. Cette paysanne illettrée n'a pas, selon la formule de Guy Rosa, le droit à la parole, et

¹⁵ *Quatrevingt-treize*, III, III, 1.

¹⁶ *Ibid.*, III, VII, 3.

¹⁷ *Ibid.*, III, V, 3.

¹⁸ *L'Art d'être grand-père*, VI, 10.

¹⁹ Anne Ubersfeld, article cité.

²⁰ Pierre Albouy, "Un aïeul sans limite (*L'Art d'être grand-père*)", *Mythographies*, Corti, 1976.

²¹ *Quatrevingt-treize*, III, V, 1.

l'expression de son désespoir est désespérément en-deçà de son objet : "Ce qui se passe dans ces temps-ci est abominable", s'exclame-t-elle. La Flécharde, qui ne s'adresse à personne, multiplie pourtant les preuves de ce qu'elle dit, comme si elle avait en définitive à se prouver elle-même : "René-Jean! Gros-Alain! c'est comme cela qu'ils s'appellent. Vous voyez bien que je suis leur mère. (...) J'ai marché des jours et des nuits. Même que j'ai parlé ce matin à une femme." De même, Gilliatt, ce "misérable sans le savoir", cet homme qui fait partie des "gens que rien ne prouv(e)"²², ne parvient pas, dans *Les Travailleurs de la mer*, à dire son amour pour Déruchette. La misère est d'abord énonciative : les misérables ne parviennent pas à rendre leur malheur touchant. Mais, si le discours de Gilliatt n'émeut pas Déruchette, il arrache des larmes au lecteur. Celui de la Flécharde, lui, l'horrifie, précisément parce que ces paroles de désespoir d'une mère n'éveillent en lui aucune émotion. "On est donc des monstres!", s'exclame Michelle Flécharde. L'expression est à prendre à la lettre, puisque le personnage est assimilé à Hécube, puis à Gorgone : "Cette figure, ce n'était plus Michelle Flécharde, c'était Gorgone. Les misérables sont les formidables. La paysanne s'était transformée en euménide"²³. Le personnage incarne la monstruosité de la guerre, la laideur de la souffrance, et cela dans son discours même : tout se passe comme si le souvenir de la Commune interdisait désormais à Hugo toute esthétisation de la douleur. C'est, en définitive, la transfiguration de Michelle Flécharde en monstre qui opère la transfiguration du monstre Lantenac : la conversion au bien du soldat inexorable n'est pas due à l'émotion, mais à l'horreur. De fait, nulle mention de sentiment ou d'émotion dans la description de cette transfiguration :

A travers les broussailles entre-croisées sur lui, (...) il aperçut au-dessus de sa tête (...) une figure hagarde et lamentable, une femme penchée sur le ravin.

C'était de cette femme qu'était venu ce cri.

(...)

Le marquis tâta sa poche et y toucha la clef de la porte de fer. Alors, se courbant sous la voûte par laquelle il s'était évadé, il rentra dans le passage d'où il venait de sortir.²⁴

La transfiguration de Lantenac n'est pas motivée psychologiquement : elle est d'ordre purement moral, semblable en cela à celle d'un autre monstre, le "Sultan Mourad" de la Première Série de *La Légende des siècles*, telle que l'a analysée Claude Millet²⁵. Lantenac est "terrible" selon Cimourdain, "affreux" selon Robespierre : "Il

²² *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 3.

²³ *Quatrevingt-treize*, III, V, 1.

²⁴ *Ibid.*, III, V, 2.

²⁵ Claude Millet, "Epopée, Histoire universelle et psychologie", *La Légende des siècles de Victor Hugo, Les "sombres assonances" de l'Histoire, Romantisme-Colloques*, textes réunis par José-Luis Diaz, SEDES, 2002.

brûle les villages, achève les blessés, massacre les prisonniers, fusille les femmes"²⁶. Mourad, lui, "f(ait) étrangler ses huit frères", s'amusant à laisser courir les deux plus petits "tout autour de la chambre" avant de les faire mourir. Lorsque ces deux monstres font preuve de clémence, c'est à l'égard de l'être pour eux le plus repoussant : "un porc fétide qu'un boucher / Venait de saigner vif avant de l'écorcher"²⁷, dans le cas de Mourad ; une "villageoise quelconque, vulgaire, ignorante, inconsciente", dans le cas de Lantenac. Il semble que le destin veuille "confronter / Les deux extrémités sinistres des ténèbres"²⁸ : pour que la conversion soit pleinement morale, il est nécessaire que la victime soit hideuse.

Lantenac n'éprouve d'émotion que dans un second temps, lorsque la petite Georgette lui sourit :

Georgette était restée seule. Il alla à elle. Elle sourit. Cet homme de granit sentit quelque chose d'humide lui venir aux yeux. Il demanda :

- Comment t'appelles-tu ?

- Orgette, dit-elle.

Il la prit dans ses bras, elle souriait toujours, et au moment où il la remettait à Radoub, cette conscience si haute et si obscure eut l'éblouissement de l'innocence, le vieillard donna à l'enfant un baiser.²⁹

L'attendrissement - "l'immense attendrissement de l'âme humaine" qu'évoque le monologue intérieur de Gauvain - est donc second. La révélation de l'horreur est première, et Lantenac s'apparente en cela, plus encore qu'à l'aïeul de *L'Art d'être grand-père*, recueil postérieur de trois ans au roman, à celui de *L'Année terrible*, recueil paru en 1872, soit deux ans avant *Quatrevingt-treize*.

L'énonciateur de *L'Année terrible* est déjà un aïeul - ou plutôt il le devient. Entre le grand-père de Georges et Petite Jeanne et celui, symbolique, de Georgette, René-Jean et Gros-Alain, les liens ne sont pas qu'onomastiques. Tous deux participent à construire la figure de "l'aïeul infini" au centre de *L'Art d'être grand-père*. Le grand-père de Georges et de Jeanne est aussi, et en même temps, celui des Communards réprimés dans le sang par la jeune Troisième République : les poèmes consacrés à Petite Jeanne qui scandent le recueil assimilent métaphoriquement la maladie puis la guérison de l'enfant à celles du peuple ; quant à Lantenac, il n'est le grand-père de Georgette, René-Jean et Gros-Alain que parce qu'il est celui de "tous les enfants". Les enfants Fléchard sont pour lui, selon les termes du monologue de "Gauvain pensif"³⁰, "trois petits pauvres, les premiers venus, des enfants trouvés, des inconnus, des déguenillés, des va-nu-pieds". La transfiguration de Lantenac prolonge en ce sens celle dont fait l'expérience l'énonciateur

²⁶ *Ibid.*, II, II, 3.

²⁷ *La Légende des siècles*, Première Série, VI, 3, "Sultan Mourad".

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Quatrevingt-treize*, III, V, 3.

³⁰ *Ibid.*, III, VI, 2.

de *L'Année terrible*, pour qui la découverte de la "facilité sinistre de mourir" des misérables est une "révélation" :

Là des tas d'hommes sont mitraillés ; nul ne pleure ;
 Il semble que leur mort à peine les effleure,
 Qu'ils ont hâte de fuir un monde âpre, incomplet,
 Triste, et que cette mise en liberté leur plaît.
 Nul ne bronche. On adosse à la même muraille
 Le petit-fils avec l'aïeul, et l'aïeul raille,
 Et l'enfant blond et frais s'écrie en riant : Feu!
 (...)
 Etre avec nous cela les étouffait.
 Ils partent. Qu'est-ce donc que nous leur avons fait ?
 O révélation! Qu'est-ce donc que nous sommes
 Pour qu'ils laissent ainsi derrière eux tous les hommes,
 Sans un cri, sans daigner pleurer, sans un regret ?³¹

L'énonciateur de *L'Année terrible* s'inclut au début du recueil dans le "nous" des Parisiens assiégés par les Prussiens : "Donc luttons. Plus que Troie et Tyr, plus que Numance, / Paris assiégé doit l'exemple. Soyons grands." (Octobre, I). La guerre étrangère soude la communauté qu'est censée former le peuple français. Mais, dès lors que commence le récit de la guerre civile qu'est, à ses yeux, la Commune, il n'est plus qu'un "je" déchiré qui refuse d'abdiquer son "droit à l'innocence" (Avril, V, "Pas de représailles") : les Versaillais et les Communards sont tour à tour interpellés à la deuxième personne. "Les fusillés", poème qui s'inscrit dans le cadre du récit de la répression sanglante de la Commune, opère à cet égard une transformation énonciative radicale, puisque le poète s'inclut désormais dans le "nous" des coupables :

Que leur font nos pitiés tardives ? Oh! quelle ombre!
 Que fûmes-nous pour eux avant cette heure sombre ?
 Avons-nous protégé ces femmes ? Avons-nous
 Pris ces enfants tremblants et nus sur nos genoux ?
 (...)
 Les avons-nous instruits, aimés, guidés enfin,
 Et n'ont-ils pas eu froid ? et n'ont-ils pas eu faim ?³²

C'est, en définitive, dans ce poème que le grand-père de "Petite Jeanne" devient, grâce à la "révélation" causée par l'indifférence des victimes face à la mort, celui de tous les "enfants tremblants et nus" ; le poème est le lieu d'une conversion énonciative et morale. *Quatrevingt-treize*, roman qui suit chronologiquement le recueil de *L'Année terrible*, explicite le sens de cette conversion : grand-père et tyran ne font qu'un. Alors que, dans la Première Série de *La Légende des siècles*, le grand-père de la petite Isora

³¹ *L'Année terrible*, Juin, XII, "Les fusillés".

³² *Ibid.*

de Final pouvait encore s'écrier, en s'adressant au bourreau de l'enfant : "J'étais un meurtrier d'avoir pitié de vous!"³³, dans *L'Année terrible*, c'est en lui-même que le grand-père découvre le bourreau, et c'est au prix de cette découverte qu'il peut atteindre à l'innocence. La proximité des personnages de Lantenac et du grand-père de *L'Année terrible* a une autre conséquence majeure : elle suggère que la transfiguration de l'énonciateur du recueil poétique ne saurait être, comme celle de Lantenac, que "provisoire"³⁴, pour reprendre ici les termes de Bernard Leuilliot. Si Lantenac se sauve moralement en sauvant les enfants, la logique historique veut en effet que le chef vendéen retourne à son combat contre-révolutionnaire ; s'il est "transfiguré", son destin n'est pas explicitement scellé par la transfiguration. Il se différencie en cela du sultan Mourad, qui meurt "le soir même" de sa bonne action, et que Dieu accueille dans la lumière : "Entre, transfiguré! tes crimes ténébreux, / Ô roi, derrière toi s'effacent dans les gloires ; / Tourne la tête, et vois blanchir tes ailes noires"³⁵. Lantenac, lui, survit, et rien dans le roman ne permet d'imaginer qu'il renonce à être l'"homme de granit"³⁶ qu'il a toujours été. C'est qu'entre la Première Série de *La Légende des siècles* et *Quatrevingt-treize* survient "l'an terrible", c'est-à-dire, pour Hugo, la prise de conscience d'une culpabilité collective à l'égard des misérables : si le tyran peut se transformer provisoirement en grand-père, l'inverse est vrai aussi - le grand-père se découvre tyran du fait de son appartenance sociale, et la tyrannie est en cela une façon d'être soi, un abîme moral au bord duquel la conscience vacille sans cesse.

La fonction poétique des victimes est, dans ces conditions, de sauver provisoirement les bourreaux en les renvoyant à leur propre ambivalence, et par là même de sauver la possibilité du progrès. La confrontation de deux poèmes parus, pour l'un, dans *L'Année terrible*, en 1872, pour l'autre, dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, en 1877, est éclairante à cet égard. Ces deux poèmes représentent tous deux un acte de clémence accompli pendant la Commune. Dans *L'Année terrible*, un officier versaillais épargne un enfant de douze ans sur le point d'être fusillé³⁷ ; dans le poème "Guerre civile" de la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*³⁸, des Communards épargnent un officier versaillais grâce à l'intervention de son fils, un enfant de six ans. Ces deux poèmes, publiés à cinq ans d'intervalle, semblent ainsi se répondre : l'enfant empêche les vainqueurs du moment de sombrer dans la barbarie. Le garçon de douze ans représenté dans *L'Année terrible* demande la permission de rapporter une "montre à (sa) mère" avant d'être exécuté ; les soldats le laissent partir en riant avec mépris, persuadés qu'il cherche à fuir : "Ces voyous / Ont peur!" Mais l'enfant revient,

³³ *La Légende des siècles*, Première Série, VII, 3, "La confiance du marquis Fabrice".

³⁴ *Quatrevingt-treize*, édition de Bernard Leuilliot, Le Livre de Poche, 2001, Présentation, p. 32.

³⁵ *La Légende des siècles*, Première Série, VI, 3, "Sultan Mourad".

³⁶ *Quatrevingt-treize*, III, V, 3.

³⁷ *L'Année terrible*, Juin, XI.

³⁸ *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, XXIII, "Les petits".

"s'adoss(e) au mur et leur dit : Me voilà". L'officier décide alors de l'épargner : "La mort stupide eut honte et l'officier fit grâce." On pourrait penser que l'officier versaillais fait grâce deux fois, puisqu'il laisse l'enfant s'enfuir. Mais c'est un "drôle" et un "voyou" qu'il laisse partir, et c'est à un fils soucieux de sa mère qu'il fait grâce. Le fait que l'enfant rapporte une "montre" à sa mère dramatise d'ailleurs le rapport de filiation : l'enfant, qui devrait survivre à sa mère, lui rend une montre qui ne peut plus désormais mesurer qu'un temps arrêté, sans avenir. Il en va de même dans "Guerre civile" : l'officier pris par les Communards est d'abord présenté comme l'un de "ceux qui font l'aveugle guerre / Des rois contre le peuple". A ce titre, il mérite la mort. Mais à cette définition de l'officier, son fils de six ans en superpose une autre :

A mort! c'est un brigand! - Soudain on entendit
Une petite voix qui disait : - C'est mon père!

Ce n'est pas seulement aux "pâles citoyens" déterminés à mettre l'officier à mort que l'enfant rappelle que celui-ci est aussi un père ; c'est encore à l'officier lui-même. Alors qu'il est décrit au début du poème comme un soldat "inexorable" et qu'à la question inquiète que les vainqueurs lui posent lorsqu'ils découvrent que l'enfant n'a plus de mère - "Il n'a donc plus que vous ?" -, il se contente de répondre : "Qu'est-ce que cela fait ?", l'officier, lorsque son fils refuse de le quitter de peur qu'on lui fasse "du mal", demande à ses geôliers de jouer une comédie destinée à rassurer l'enfant :

(...) Alors le père
Parla tout bas au chef de cette sombre guerre :
- Lâchez-moi le collet. Prenez-moi par la main,
Doucement. Je vais dire à l'enfant : A demain!
Vous me fusillerez au détour de la rue,
Ailleurs, où vous voudrez. (...)

L'enfant une fois parti, c'est donc à un père soucieux de son fils que les Communards font grâce :

Alors, dans cette foule où grondait la bataille,
On entendit passer un immense frisson,
Et le peuple cria : Rentre dans ta maison!

La "foule" furieuse redevient "peuple" en faisant grâce. Telle est, en définitive, la fonction poétique des victimes : rendre provisoirement leur humanité à ceux que la guerre civile transforme en "chiens" et en "loups". La métaphore animale est récurrente et réversible. Dans "Guerre civile", l'officier versaillais est le "loup" : "Tuons-le comme un loup! - Et l'homme dit, tranquille : / - C'est bien, je suis le loup, mais vous êtes les chiens". Dans *L'Année terrible*, c'est une Communarde insultée par des bourgeoises qui

est comparée à la "louve" : "Les chiennes font horreur venant mordre la louve"³⁹. La "guerre fratricide" est une "guerre bestiale"⁴⁰ : l'enfant, ni vainqueur ni vaincu, échappe à cette dénaturation, et a pour fonction de rappeler la réversibilité de la victime et du bourreau, du grand-père et du tyran.

La victime sauve ainsi son sauveur : non pas une fois pour toutes, puisque l'expérience de la Commune a appris à Hugo que la tyrannie est *aussi* intérieure, mais de moment en moment, comme pour préserver, au coeur des ténèbres de la guerre civile, un éclat de la lumière divine. La fréquence des occurrences des verbes "sauver" et "se sauver" dans *Quatrevingt-treize* est significative à cet égard. A la question portant sur son identité que lui pose le sergent Radoub au début du roman - "Tu ne sais pas qui tu es ?" -, Michelle Flécharde répond : "Nous sommes des gens qui nous sauvons"⁴¹. Le verbe signifie, au sens propre, "s'enfuir", "se réfugier". Mais il est toujours préféré à ses synonymes lorsqu'est évoquée la fuite de Michelle Flécharde : "On a mis le feu au village. Nous nous sommes sauvés si vite que je n'ai pas eu le temps de mettre des souliers.", raconte Michelle Flécharde un peu plus haut ; "Et comme ça, madame, tu te sauves ?", reprend le sergent Radoub un peu plus loin. Il est, au contraire, corrigé par Lantenac lorsque l'Imânus l'emploie pour évoquer la retraite des soldats :

- Il faut commencer la retraite.
- Elle commence. Beaucoup se sont déjà sauvés.
- Il ne faut pas se sauver ; il faut se retirer.⁴²

Dans un roman centré sur le salut (Gauvain doit-il sauver Lantenac qui a sauvé les enfants ? Cimourdain doit-il sauver Gauvain qui a sauvé Lantenac ?), ce verbe est à l'évidence choisi pour sa polysémie. Sa forme pronominale entre en résonance avec sa forme simple lorsqu'elle a "soi-même" pour objet : "Lantenac s'était racheté de toutes ses barbaries par un acte de sacrifice ; en se perdant matériellement il s'était sauvé moralement ; il s'était refait innocent ; il avait signé sa propre grâce."⁴³, lit-on dans le monologue intérieur de Gauvain. Or, si la tournure employée par la Flécharde est grammaticalement correcte, elle n'en est pas moins étrange : au verbe conjugué à la première personne ("Nous sommes") succède un attribut qu'on associe inconsciemment à la troisième personne ("des gens"), mais qui est cependant déterminé par une relative dont le verbe est conjugué à la première personne ("qui nous sauvons"), si bien que la forme pronominale du verbe est démembrée. En définitive, ceux qui "se sauvent" sont aussi ceux qui sauvent le "nous", le peuple fédéré en grande famille humaine. Aussi,

³⁹ *L'Année terrible*, Juin, IX.

⁴⁰ *Quatrevingt-treize*, III, VI, 2.

⁴¹ *Ibid.*, I, I, 1.

⁴² *Ibid.*, III, II, 3.

⁴³ *ibid.*, III, VI, 2.

malgré les apparences, Michelle Flécharde ne dit-elle pas du tout la même chose que l'Imânus lorsque celui-ci lance aux républicains qui assiègent la Tourgue : "Nous sommes des gens qui habitons notre pays (...). C'est la république qui nous a attaqués ; (...) et nos femmes et nos enfants ont été obligés de s'enfuir pieds nus dans les bois pendant que la fauvette d'hiver chantait encore"⁴⁴.

Michelle Flécharde, que les républicains découvrent abritée dans un "trou de branches, espèce de chambre de feuillage, entr'ouverte comme une alcôve"⁴⁵, habite son pays de la même manière que le mendiant Tellmarch, dont le logis habituel est une "sorte de chambre qu'un grand vieux chêne avait laissé prendre chez lui à cet homme", "creusée sous ses racines et couverte de ses branches"⁴⁶. Ces lieux ouverts s'opposent au lieu fermé qu'est la Tourgue, bastion d'une oppression centenaire : la fuite de Michelle Flécharde pieds nus dans les bois a symboliquement commencé bien avant le début de la guerre de Vendée, parce que "c'est une pauvre"⁴⁷, selon les termes de Radoub au début du roman, tout comme Tellmarch qui, à la question de Lantenac : "êtes-vous républicain ? êtes-vous royaliste ?", répond seulement : "Je suis un pauvre"⁴⁸. La définition de Michelle Flécharde, "Nous sommes des gens qui nous sauvons", ne vaut donc pas seulement dans le présent de son énonciation ; elle a valeur de vérité générale : les victimes de la guerre militaire sont aussi, et d'abord, les victimes de la guerre sociale. Or, dans cette guerre fratricide entre toutes, celui qui sauve une victime est coupable de ne les avoir pas sauvées toutes. "Quand le coupable reconnaît sa faute, il sauve la seule chose qui vaille la peine d'être sauvée, l'honneur"⁴⁹, affirme Gauvain lorsqu'il prend la parole pour sa défense devant le tribunal militaire dirigé par Cimourdain. Tel est, peut-être, le rôle poétique que Hugo assigne aux victimes après la Commune : amener le lecteur à se reconnaître coupable, comme se reconnaît coupable le poète de *L'Année terrible* ; conduire le sujet individuel à endosser la culpabilité collective que lui impose l'Histoire ; et, ce faisant, le sauver, faute de pouvoir l'innocenter.

⁴⁴ *Ibid.*, III, II, 10.

⁴⁵ *Ibid.*, I, I, 1.

⁴⁶ *Ibid.*, I, IV, 4.

⁴⁷ *Ibid.*, I, I, 1.

⁴⁸ *Ibid.*, I, I, 4.

⁴⁹ *Ibid.*, III, VII, 3.