



HAL
open science

ÉTUDE DU CHAPITRE “ VIS ET VIR ” : L’ÉPISODE DE LA CARONADE EST-IL UNE ALLEGORIE ?

Caroline Julliot

► **To cite this version:**

Caroline Julliot. ÉTUDE DU CHAPITRE “ VIS ET VIR ” : L’ÉPISODE DE LA CARONADE EST-IL UNE ALLEGORIE ?. Journée d’étude “Quatrevingt-Treize”, de Victor Hugo, Nov 2015, Le Mans, France. hal-01951349

HAL Id: hal-01951349

<https://hal.science/hal-01951349>

Submitted on 20 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉTUDE DU CHAPITRE « VIS ET VIR » :
L'ÉPISODE DE LA CARONADE EST-IL UNE ALLEGORIE ?

Caroline Julliot, Université du Mans, Laboratoire 3L.A.M.



Au début du chapitre « *Vis et Vir* » (I, II, 5), Hugo compare la caronade déchaînée au « chariot vivant de l'Apocalypse » (p. 79)¹. Pas de raison *a priori*, de s'arrêter sur cette image, qui semble à tout lecteur claire et suggestive. Et pourtant ; nul besoin de chercher très loin pour se rendre compte que cette référence n'a rien d'évident : l'*Apocalypse* de Jean, dans le *Nouveau Testament*, ne fait mention d'aucun « chariot ». Il parle, en revanche, dans un passage célèbre, de « quatre cavaliers », l'un sur un cheval blanc, l'autre rouge, le troisième noir, et le dernier « pâle » – annonciateurs de la fin du monde, et chacun, pour les trois derniers du moins, porteur d'un fléau exterminateur : la guerre, la famine, et la mort. Le premier cavalier, le blanc, incarnant « la conquête », est plus ambivalent, de par sa couleur d'abord, traditionnellement marquée d'une axiologie positive, et ensuite parce qu'il réapparaît plus loin, assimilé au Verbe divin. Or, ces quatre cavaliers sont une reprise de l'une des visions du *Livre de Zacharie*, dans l'*Ancien Testament*, qui évoque, en effet, quatre chariots tirés chacun par un cheval de couleur différente. Pour rendre donc totalement compte de cette référence, nous devons donc opérer toute une série de déplacements : du *Nouveau* vers l'*Ancien Testament*, de l'unique vers le multiple, du véhicule vers la monture.

On pourrait voir dans cette incongruité le modèle du rapport heuristique que Hugo entretient avec son lecteur, en particulier dans l'épisode de « *Vis et Vir* » : alors qu'il semble

¹ Toutes les références de pagination sont celles de l'édition de Judith WULF pour Garnier Flammarion (2014).

lui présenter un texte accessible, aux références limpides, au sens relativement transparent, Hugo, à chaque ligne, déjoue l'impression de clarté et de simplicité que peut donner à première vue le symbolisme de ses œuvres, et demande au lecteur de déplacer et d'élargir en permanence son horizon afin de l'élucider – jusqu'à en rendre parfois la signification extrêmement problématique.

De même que Hugo rassemble ici, sans le dire explicitement, les « quatre chevaux » de l'Apocalypse en un seul et unique « chariot », il enclot dans sa caronade une multitude de sens, parfois incompatibles entre eux ; mais, à l'image du conducteur de la carte du « Chariot », l'Arcane VII du Tarot, qui mène deux chevaux qui semblent partir dans des directions opposées, Hugo parvient à orienter parfaitement son récit, sans chercher pour autant à réduire les contradictions de cet « attelage » que constitue la caronade – figure au symbolisme flagrant, mais éminemment complexe, voire, quand on s'y penche vraiment, de plus en plus énigmatique.

Allégorie ou symbole ?

Il y a une certaine provocation à parler d'allégorie à propos d'un chapitre de Hugo – provocation que Delphine Gleizes a néanmoins déjà bravement assumée en réfléchissant sur la pratique picturale de l'auteur², et en développant l'idée que son rejet de l'allégorie n'est qu'apparent, puisque Hugo ne dédaigne pas de faire de sa lisibilité idéologique un « instrument de combat »³ politique. Il n'empêche que l'allégorie constitue une figure particulièrement mal aimée et dévalorisée à partir de la fin du XVIII^e siècle : on oppose alors son intelligibilité à la densité opaque du symbole⁴. Comme le rappelle Myriam Roman, l'allégorie, chez les romantiques en général, mais chez Hugo en particulier, est une forme non artistique : là où le symbole, comme l'indique son étymologie, rassemble un sens propre et un sens figuré, rendant « le signifié abstrait indissociable du signifiant », dans l'allégorie, en revanche, « le signifié abstrait vient effacer l'image »⁵. Dans l'allégorie, telle qu'elle est décriée à cette époque, la forme est un prétexte, une enveloppe vide ; elle est totalement soumise à l'abstraction qu'elle représente ; elle n'existe pas en elle-même.

Rien de tel, évidemment, dans le texte qui nous occupe : la caronade représente peut-être – et même sûrement – autre chose qu'elle-même, mais jamais cette dimension symbolique ne fait disparaître l'intérêt trépidant d'une lecture au premier degré – aux antipodes donc, de cet exemple repoussoir que constitue la laborieuse allégorie mise en scène par Gringoire dans *Notre-Dame de Paris*⁶. L'épisode raconté dans « *Vis et Vir* » constitue, avant tout, un rebondissement narratif parfaitement mené, aux enjeux dramatiques forts : tout l'équipage – et, au-delà, tout l'espoir de la Vendée, et donc aussi, indirectement, tout l'intérêt du roman – menace de périr si l'on ne parvient pas, d'une manière ou d'une autre, à arrêter la caronade.

² Delphine GLEIZES, « Allégorie et symbole dans les dessins de Victor Hugo », in Serge LINARES (dir.), *De la plume au pinceau, écrivains, dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 65 sqq.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ Cf sur ce sujet Tzvetan TODOROV, *Théorie du symbole*, Paris, Seuil, « Points », 1977.

⁵ Myriam ROMAN, *Victor Hugo et le roman philosophique*, Paris, Champion, 1999, p. 734 sqq.

⁶ *Ibid.*

Le lecteur vibre et tremble à chaque allée et venue, à chaque coup de boutoir de ce « bélier de fer » (p. 77), qui menace de percer la coque du navire. Le(s) sens profond(s) que recèle(nt) le récit accompagne et se nourrit de tous ces éléments sensibles ; les sens cachés ne passent jamais au premier plan pour le lecteur, qui peut même très facilement les ignorer.

Si l'on parle ici d'allégorie, c'est plutôt dans son sens rhétorique classique⁷ de figure macrostructurale – et indépendamment de la hiérarchie axiologique qu'on vient d'évoquer. L'opposition allégorie/symbole, chère aux romantiques, considère en effet l'une et l'autre figure comme une image ; la rhétorique les oppose également, mais sous l'angle de leur extension, et non de leur valeur. L'allégorie, figure macrostructurale, se construit à travers l'enchaînement cohérent de tropes, de figures microstructurales, au premier rang desquelles figure le symbole. Or, ici, c'est la dimension de récit qui nous intéresse – c'est la manière dont l'épisode de la caronade dans son ensemble propose un sens, ou plutôt une multiplicité de sens philosophiques ; toute notre analyse visera à étudier comment les différents motifs du récit interagissent entre eux, et dans quelle mesure chaque symbole proposé, au fil de la narration, en infléchit l'interprétation.

Si l'on peut parler chez Hugo, et, en particulier, dans l'épisode de la caronade, d'allégorie, il faut donc bien préciser que c'est dans une acception qui se distingue radicalement du sens péjoratif dans lequel l'utilise Hugo lui-même. On proposera, pour la définir, la notion d'« allégorie plurielle », dans le sens où l'emploie, par exemple, Bernd Renner, à propos de Rabelais⁸ : un récit qui fait signe vers une autre dimension de lui-même, incitant à voir, derrière les éléments de la narration la figuration des données d'une question philosophique et abstraite, mobilisant chez le lecteur ses capacités herméneutiques, mais qui, pour autant, n'impose pas un sens figé : « *Soyez vous-mêmes interpretes de vostre entreprise* », lit-on ainsi au début du *Tiers-Livre*. L'allégorie plurielle vise à ouvrir un espace de questionnement philosophique, bien plus qu'à délivrer des réponses.

De même, Hugo, dans ce chapitre, offre à son lecteur un récit où tous les éléments font signe vers un sens caché et profond ; mais, à l'inverse de la forme « froide et pâle »⁹ de l'allégorie traditionnelle que conçoivent les romantiques allemands et Hegel, le sens final n'est pas imposé de l'extérieur et ne saurait se réduire au didactisme lourd d'un pathétique rébus qui se contente de « traduire » la pensée en une illustration symbolique, afin de la rendre plus intelligible. « Allégorie plurielle », ce texte invite au déchiffrement, mais laisse au lecteur le soin d'en construire le sens – et même, bien souvent, les sens ; et, au lieu de lui promettre une intelligibilité, le plonge bien souvent dans les abîmes de l'inconnaissable. On verra donc que cette allégorie plurielle fonctionne bien, en réalité, selon la modalité du symbole, et « impose une nouvelle herméneutique qui ne conçoit pas le signe en terme de révélation mais de conquête » d'un sens « dont l'interprétation erratique relève d'un processus indéfini »¹⁰ – voire, infini.

⁷ Cf. par exemple la définition qu'en donne Georges MOLINIE dans son *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie française générale, 1992, pp. 42-43.

⁸ Bernd RENNER, « *Difficile est saturam non scribere* », *l'herméneutique de la satire rabelaisienne*, Genève, Droz, 2007, p. 310 *sqq.*

⁹ Friedrich HEGEL, « L'Art symbolique », *Esthétique*.

¹⁰ D. GLEIZES, *op. cit.*, p. 87.

En cela, ce passage de *Quatrevingt-Treize*, comme bien d'autres, notamment celui du Massacre de Saint-Barthélémy¹¹, ou, plus généralement, tout l'épisode de la Tourgue, s'inscrit parfaitement dans la conception générale de Hugo, et dans le rapport qu'il vise à établir avec son lecteur – rapport résumé dans le célèbre projet de préface de *L'Homme qui rit*, et dont Myriam Roman a bien montré qu'il constituait le paradigme de son rapport au lecteur¹² : « Le seul vrai lecteur, c'est le lecteur pensif. C'est à lui que ce livre est adressé ». Toute sa narration l'invite ainsi à « penser à chaque ligne »¹³, à chercher et contempler derrière l'anecdote un sens général, philosophique et métaphysique ; mais, à l'opposé de l'allégorie classique, il ne s'agit pas d'un simple dispositif à deux niveaux de lecture, un sens propre, sans grand intérêt en lui-même, et un sens figuré, se résumant à une leçon morale ou philosophique. Au contraire, l'appel au lecteur à « penser » ouvre sur une multitude d'interprétations, et un questionnement sans fin – sans perdre pour autant sa remarquable cohérence et son pouvoir d'évocation sensible.

Comme cette image unique du « chariot de l'Apocalypse », que Hugo forge à partir de quatre cavaliers, l'épisode de « *Vis et Vir* » ouvre en fait sur une pluralité de lectures possibles, et qu'il appartient au lecteur de révéler et d'interroger – comme le souhaite l'auteur à propos de *L'Homme qui rit* : « Peut-être le lecteur découvrira-t-il dans ce livre plusieurs points de vue. Le drame – le roman c'est le drame hors cadre – le drame comme la vie, comme la création, doit avoir plusieurs aspects et ouvrir plusieurs perspectives sans pour autant cesser d'être un. L'unité se compose d'infini »¹⁴. Partons donc en quête de quelques-unes des lectures possibles de ce chapitre¹⁵ – tout en gardant à l'esprit que chacun des niveaux de lecture, à l'opposé de l'allégorie classique, ne sauraient être considérés comme indépendants, et que, au contraire, ils fonctionnent tous selon un système complexe d'échos et d'interpénétration permanente.

Une allégorie cosmique ou morale ?

Une chose semble évidente à la lecture : Hugo nous pousse à chercher dans cet épisode autre chose qu'une simple péripétie de roman d'aventures. À l'instar de nombreux autres passages du roman, Hugo opère sur le texte un grandissement épique, qui pare ce combat d'une dimension mythique – l'élevant au niveau des grandes légendes, païennes ou chrétiennes, figurant le destin de l'humanité.

« Spectacle titanique », « le combat du canon contre le canonier » est d'emblée décrit comme la métaphore d'un combat opposant des entités abstraites – dont l'enjeu n'est d'ailleurs pas sans rappeler cette allégorie ratée que tente de mettre en scène Ursus dans

¹¹ Sur cet épisode, voir notamment Guy ROSA, « Massacrer les massacres », *l'Arc*, Aix-en-Provence, 57, 1974. 04/06, pp. 72-80.

¹² Myriam ROMAN, *op. cit.*, introduction, p. 11 *sqq.*

¹³ *Ibid.*, p. 12. On trouve cette formule dans une lettre à son éditeur, où il analyse les causes de l'échec de son roman.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Parmi les autres pistes d'analyse potentielles, on peut citer la comparaison entre cet épisode et celui de la lutte contre la pieuvre dans *Les Travailleurs de la Mer*, ainsi que, comme le suggère Yvon Le Scanff dans sa communication, le fil symbolique qui unit le canon au motif, très présent dans le roman, de la cloche.

*L'Homme qui rit*¹⁶, écrit quelques années auparavant, en 1869 : « la bataille de la matière contre l'intelligence, le duel de la chose contre l'homme » (p. 82). « Lutte inouïe. Le fragile se colletant avec l'invulnérable. [...] D'un côté, une force, de l'autre, une âme » (p. 83). Allégorie philosophique, le canonier représenterait alors l'humanité, et la caronade la matière brute de laquelle l'homme peut triompher. *Vis*, la force, contre *Vir*, l'homme. Métaphore du difficile progrès de la civilisation, mais aussi des dangers que court l'homme à vouloir se rendre maître de la matière, le combat acharné de l'homme contre le canon ouvre la voie à une réflexion sur le brutal retour de bâton que peut éprouver une humanité qui oublierait qu'elle n'est pas toute-puissante, et peut se trouver face à la révolte des éléments.

Mais ce premier niveau allégorique semble rapidement insuffisant à rendre compte des enjeux symboliques de la narration. La caronade, en effet, dans la dynamique du récit, ne se laisse pas aisément réduire à une « chose », à de la « matière » : « pour tous », dit le texte, « c'était un être » (p. 84). C'est d'ailleurs l'une des figures de style les plus saillantes de ce passage, initiée dès le chapitre précédent, « *Tormentum belli* » : la caronade est personnifiée, ce qui constitue par ailleurs une des constantes stylistiques de l'allégorie ; elle est donc décrite comme vivante. Elle est d'emblée présentée comme « on ne sait quelle bête surnaturelle [...] une machine qui se transforme en monstre » (p. 76). L'enjeu devient alors moral : c'est à l'éternelle lutte du Bien contre le Mal que nous convie ici Hugo. Nouveau Saint Georges terrassant le dragon, nouveau David triomphant de Goliath, l'homme doit affronter ici une force surhumaine nettement définie comme diabolique : « une âme ; chose étrange, on eût dit que le canon en avait une, lui aussi, mais une âme de haine et de rage [...] C'était on ne sait quel insecte de fer ayant ou semblant avoir une volonté de démon » (p. 83). L'accumulation des verbes de doute et d'apparence tempère cette deuxième interprétation : la vie de la caronade n'est qu'une illusion. Il n'empêche. En rajoutant à l'attelage de ce « chariot » un deuxième « cheval », celui de l'axiologie morale, Hugo ouvre la voie à un autre type d'interprétation allégorique, difficilement compatible avec la première orientation proposée.

Comment donc Hugo, conducteur de ce « chariot vivant », peut-il concilier les deux dimensions allégoriques ? Si nous voulons comprendre la cohérence de son imaginaire, nous devons désormais agrandir notre champ d'investigation, et aller considérer, comme le texte nous y invite, au-delà du huis clos du navire – et élargir le théâtre de la scène pour en avoir une vision plus globale. C'est alors qu'une autre histoire se fait jour : la caronade pourrait bien n'être qu'un effet d'un des grands mythes de l'imaginaire de Hugo – une allégorie par métonymie, en quelque sorte. Ce qui, encore une fois, complexifie singulièrement la lecture et la quête du sens.

Hugo nous dit en effet à plusieurs reprises que, si ce monstre est à la fois vivant et mort, c'est que, tel le zombie haïtien, il est habité, téléguidé par des volontés autres que la sienne. Et la recherche de la cause initiale de ce déchaînement nous place, *in fine*, face aux éléments cosmiques (I, II, 4, p. 77) :

¹⁶ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, II, II, 9, in *Romans II*, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, pp. 553-555 : *Chaos vaincu*, fable allégorique à la manière « d'un nommé Shakespeare », a pour sujet « la victoire de l'esprit sur la matière ».

Il vit d'une vie sinistre qui lui vient de l'infini. Il a sous lui son plancher qui le balance. Il est remué par le navire, qui est remué par la mer, qui est remuée par le vent. Cet exterminateur est un jouet. Le navire, les flots, les souffles, tout cela le tient [...]

Pierre Albouy, dans le chapitre « L'Océan et les hommes » de *La Création mythologique chez Victor Hugo*, a très finement analysé les enjeux de la représentation, chez Hugo, de la mer – et en particulier de la mer agitée :

L'Océan est, par excellence, l'antagoniste de l'homme. La puissance cosmique s'y manifeste à l'état pur, hors du règne humain, tout en laissant deviner une volonté et des intentions irritées et méchantes [...] Nous nous inquiétons de ne pas savoir ce que veut l'Océan. Mais il nous semble bien qu'il nous en veut, puisqu'il offre à nos yeux le spectacle complet de la colère.¹⁷

On a donc chez Hugo un mythe qui allie à la fois une intentionnalité apparente, et, au contraire, une impossibilité absolue d'en déchiffrer le sens – tension oxymorique que reproduit la description de la caronade. On peut donc ici considérer que l'épisode du canon ne recèle de dimension allégorique que dans la mesure où il constitue, en modèle réduit, la figuration d'un autre antagonisme, essentiel chez Hugo : le combat de l'homme contre les éléments cosmiques – ce qui expliquerait la superposition des deux orientations à première vue opposées dans le récit : l'idée d'une « méchanceté » de la caronade, d'une part, et de l'autre, celle d'une violence sans aucune signification.

C'est justement cette tension qui, pour Pierre Albouy, définit le mythe cosmique hugolien :

À travers la figure humaine que revêt l'univers se révèle une redoutable inhumanité : c'est parce que la mer en tempête semble se conduire comme un homme qu'elle dénonce l'inhumanité irréductible des forces, qui sont brutalité pure ; c'est ce dynamisme violent et dépourvu de sens qu'expriment les images de la folie cosmique.¹⁸

« Épouvantable folle », la caronade est comme une figuration « en petit », à taille humaine, du rapport conflictuel qu'entretient l'homme avec cet élément infini, la nature, qui « dirige » les mouvements du canon. De là prennent sens les nombreuses métaphores animales par lesquelles Hugo désigne la caronade : elles renvoient toutes, en réduction, au bestiaire effrayant associé, chez lui, à l'élément marin¹⁹. Ce combat « titanique » n'est en fait qu'une « petite épopée » qui renvoie à l'épopée réelle, celle qui se joue entre l'homme et le véritable monstre : non pas la matière, mais la mer. Non pas l'objet, mais l'élément cosmique indéchiffrable.

C'est là, en effet, l'un des éléments principaux de l'analyse de Pierre Albouy : l'idée d'une profonde illisibilité de ces éléments chez Hugo – image du mystère absolu que constitue, pour lui, le divin :

¹⁷ Pierre ALBOUY, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Corti, 1985, p. 343 et 353.

¹⁸ *Ibid.*, p. 367.

¹⁹ *Ibid.*, p. 360.

L'Océan, c'est l'énigme à l'état tonitruant. Il crie, il hurle : à qui en a-t-il et que veut-il dire ? Sans cesse il s'agite ; pourquoi ce travail ? quel en sera le fruit ?²⁰

Tout ce montage symbolique, toute la recherche heuristique qu'elle met en branle chez le lecteur, nous amène donc à contempler notre propre incapacité à donner un sens à un phénomène qui nous dépasse. Voilà qui, dans un cadre allégorique, est profondément décevant ; mais qui, conformément au programme énoncé dans le projet de préface de *L'Homme qui rit*, nous permet de contempler l'infini à travers l'unité – l'illimité à travers l'objet.

Mais est-ce le seul sens qu'on peut donner à ce chapitre ? Si, tel le « chariot de l'Apocalypse » qui regroupe en fait quatre chevaux, la caronade est susceptible de regrouper au moins trois allégories distinctes, rien n'empêche de penser qu'elle peut également en incarner d'autres. Bien au contraire : l'une des spécificités de la démarche heuristique est qu'une fois qu'elle est lancée, suggérée par le texte lui-même, elle ne s'arrête jamais, et fait de la lecture le déploiement sans fin de son interrogation – en permanence à conquérir et enrichir. De la même façon qu'il est insatisfaisant de se contenter des interprétations allégoriques suggérées par le texte (« le combat de l'homme contre la matière » ou le combat du Bien contre le Mal), il n'est guère convaincant de s'arrêter à l'interprétation qui permet la synthèse des deux, la caronade comme image métonymique de l'Océan. Le texte, au gré de ce combat emblématique de l'homme contre le canon, charrie en effet des notions qui ne peuvent manquer de faire écho, dans le contexte général de *Quatrevingt-Treize*, avec des problématiques politiques et historiques récurrentes dans le roman.

Une allégorie contre-révolutionnaire ?

Nombreux en effet sont les indices qui permettent de faire le lien entre la figure du canon et le phénomène historique qui constitue le cœur du roman : la Révolution. Dans un tel contexte, l'emploi du terme « terreur » (p. 77) pour définir la situation ne saurait en effet être innocent. La caronade est comparée à une « combattante » (p. 81) – ce qui ne peut manquer de faire référence à la guerre civile en cours. De plus, sa « colère » est décrite selon le terme qui, dans le roman, désigne à nombreuses reprises Cimourdain : « inexorable » (p. 77). De même, la description des ravages du canon évoque irrésistiblement les échafauds révolutionnaires – et ce d'autant plus que Hugo parle, pour les dégâts qu'il cause au navire, d'« exécution » (p. 79) : l'image des corps « tués, dépecés, déchiquetés [...] en tronçons » sous les roues du canon, des « têtes mortes » qui « semblaient crier », des « ruisseaux de sang [...] sur le plancher » (p. 80) est trop proche de l'imaginaire de la guillotine pour ne pas inciter le lecteur à superposer, même de façon non consciente, les deux éléments. La parabole cosmique se fait alors métaphore historique et politique. Impossible, pour autant, d'en dégager une lecture univoque.

Si l'on part de l'idée que le canon peut figurer, à la manière allégorique, la Révolution, et en particulier la Terreur, on peut considérer que le chapitre « *vis* et *vir* » propose une

²⁰ *Ibid.*, p. 351.

élucidation métaphorique de ses causes et effets. Et, dans ce cas, force est de constater qu'il devient possible de faire de cet épisode une lecture contre-révolutionnaire – prêtant ainsi le flanc à des critiques comme celle qu'en a faite Barbey d'Aurevilly à la parution du roman : pour lui, *Quatrevingt-Treize* marquerait, malgré les intentions déclarées de l'écrivain lui-même, « La grande trahison du Vicomte Hugo »²¹ et son retour à la monarchie. Même si Barbey ne mentionne la scène de la caronade que pour son invraisemblance²², il est indéniable en effet que cet épisode inspire chez le lecteur « de l'intérêt et de l'admiration pour ces choses scélérates et ces hommes scélérats, les hommes et les choses de la monarchie »²³. Pire, cet épisode pourrait sembler à première vue confirmer symboliquement l'ordre d'Ancien Régime, en mettant en valeur l'autorité de Lantenac. Si l'attitude du canonier, l'« homme du peuple » du camp monarchiste, est incontestablement héroïque, elle fait suite à une grave négligence passée : c'est lui qui a mal attaché le canon et provoqué la catastrophe – indice symbolique de l'incapacité du peuple à se gouverner lui-même. Et, malgré toute sa bravoure, il est impuissant à réparer son erreur. Celui qui sauve la situation, c'est Lantenac, remarquable par sa présence d'esprit et son sang-froid, et qui se révèle, particulièrement dans ce passage, « non seulement un héros dans le sens le plus fier et le plus idéal du mot, mais aussi l'homme du temps qui voit le mieux dans les nécessités du temps, et qui a raison – absolument raison – dans tout ce qu'il fait »²⁴. À lire cet épisode comme une allégorie politique, on pourrait croire que Hugo légitime ici la hiérarchie ancienne, et symbolise à travers l'intervention glorieuse de Lantenac le bien-fondé de l'autorité de la noblesse sur le peuple – à travers la supériorité du Marquis sur le canonier, en premier lieu, mais aussi, à travers l'arrêt qu'il impose à la caronade, qui, en tant qu'image de la Terreur, peut tout aussi bien être interprétée comme figure du peuple révolté.

Comme celle du peuple français, la violence du canon est en effet aussi l'histoire d'une émancipation. « Entrée en liberté », la caronade, image d'un peuple jusque là considéré comme « objet inerte » et « inanimé », « se venge [...] tout à coup » (p. 77). Dans cette lecture, prend directement sens l'assimilation du canon à une force diabolique. On peut remarquer, dans ces énoncés, la récurrence des modalisateurs (« on eût dit », « semblait », etc.), qui jette le doute sur la véracité de cette interprétation de l'épisode, et appelle le lecteur à la prudence dans cette équivalence, suggérée par le texte, du canon au Mal. Une telle perception serait donc mise à distance par le narrateur, et correspondrait bien davantage au point de vue monarchiste qu'à celui de Hugo : c'est exactement celle qu'affirme l'Imânus, lorsque, du haut de la Tourgue, il lance à Cimourdain : « Tu es le démon » (III, IV, 7, p. 383).

Dans ce sens, la fable de l'« inanimé » qui prend brusquement vie et se retourne, sans raison, contre l'Autorité, renverrait à une « cécité » (p. 77) autre que celle du canon lui-même – c'est-à-dire, dans notre lecture, du déchaînement révolutionnaire. Elle ferait plutôt référence à l'aveuglement du camp monarchiste, qui voit l'Ancien Régime en termes anhistoriques, de

²¹ Jules BARBEY D'AUREVILLY, article paru dans *Le Constitutionnel*, le 9 Mars 1874, repris dans le recueil *Le XIX^e siècle, des œuvres et des hommes*. Reproduit partiellement dans l'anthologie figurant en fin du volume que Pierre-Louis REY consacre à l'étude de *Quatrevingt-Treize*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2002, pp. 181-185.

²² Cf extrait reproduit dans le Dossier de l'édition GF, p. 510.

²³ *Ibid.*, p. 183.

²⁴ *Ibid.*, pp. 183-184.

droit divin. Ce sont les royalistes qui considèrent « l'esclavage » du peuple, réifié puisque nié comme sujet politique, comme « éternel » et naturel (p. 77). Ce sont eux qui sont incapables de donner sens, au-delà de la violence, à cette « étrange revanche obscure », autrement qu'en termes de condamnation morale, de « méchanceté » (p. 77). Ce sont eux qui pensent que, à l'image de la caronade, la foule, « livrée à elle-même », « sa maîtresse, et la maîtresse du navire » – c'est-à-dire de la France (p. 78) – ne peut être qu'une « épouvantable folle » meurtrière, qu'il « faut arrêter » (p. 81).

L'épisode de la caronade peut donc être lu comme une « petite épopée » figurant, du côté monarchiste, la grande Histoire épique qui est en train de s'écrire – offrant aux nostalgiques de l'Ancien Régime, comme Barbey d'Aurevilly, la satisfaction du triomphe d'un ordre « naturel », celui de l'intelligence sur la matière, symbolisant celui de la Monarchie sur la Révolution, d'un ordre ancien se ressaisissant de son ancienne tutelle sur un peuple violent et absurdemement révolté. Satisfaction extrêmement temporaire et illusoire – aussi temporaire *in fine* que les tentatives de restauration tyranniques qui jalonnent le XIX^e siècle. Le début du chapitre suivant (p. 85) ne laisse pas place à l'ambiguïté sur ce point :

L'homme avait vaincu, mais on pouvait dire que le canon avait vaincu aussi. Le naufrage immédiat était évité, mais la corvette n'était point sauvée. Le délabrement du navire paraissait irrémédiable.

Autrement dit, l'ordre ancien a pu paraître la meilleure solution dans certaines situations précises, et vue depuis l'intérieur du « bateau » royaliste ; mais, contrairement à la République, elle ne saurait proposer une solution pérenne. Elle peut survivre à court terme, mais n'est pas l'avenir. Il est temps maintenant de sortir de la cale pour avoir une vue un peu plus large et objective de l'événement.

Une allégorie de la désindividualisation de la Terreur.

Cette lecture allégorique qui semble flatter l'idéologie contre-révolutionnaire est en fait contredite par la dynamique narrative et symbolique – non seulement par la suite immédiate du récit, qui proclame le naufrage prochain du navire, et donc, si l'on suit le fil interprétatif qui nous occupe, la victoire de la Révolution sur le camp royaliste, mais aussi à l'intérieur du récit lui-même.

En effet, la narration ne se prive pas de porter un regard critique sur les moyens, peu héroïques pour le coup, employés par le camp royaliste pour torpiller la révolution en marche. Lantenac « arrête » le canon grâce à un ballot de faux assignats (p. 84) – ces faux billets-papier destinés à être massivement mis en circulation en France pour aggraver, en renforçant l'inflation galopante due à leur surproduction, la crise économique qui faisait rage, et donc accélérer la chute du régime ; or, Hugo ne cache pas son dégoût pour « cette infamie anglaise » qui était, du point de vue de la partialité monarchiste, « regardée comme de bonne guerre » (p. 80). Autrement dit, sur le plan de l'allégorie politique, les émigrés mettent « des bâtons dans les roues » de la Révolution par une ruse ouvertement décrite comme contraire à l'éthique, bien en accord avec la légendaire perfidie d'Albion ; peut-être même, s'ils s'étaient battus « à la loyale », n'auraient-ils pas pu entraver l'élan révolutionnaire. Lantenac, c'est-à-

dire la Monarchie, est assez habile pour mettre un frein temporaire à la Révolution en marche, mais c'est par des moyens sournois, voire déshonorants. Voilà qui plombe considérablement l'héroïsation apparente du personnage.

Ensuite, Hugo nous montre des individus habiles et courageux, mais, en réalité, ayant peu de prise sur les événements. Hugo ne nie pas l'héroïsme individuel de ses personnages ; il en montre la limite face à la volonté de l'Absolu. Le canonier, comme Lantenac, comme tous les individus « embarqués » dans ce périple, sont, comme le canon, les jouets d'une force qui les dépasse ; ils sont ballotés par la mer et les vents, derrière lesquels se devine l'intentionnalité divine. Une fois encore, il nous faut sortir de la cale pour méditer plus avant sur le sens symbolique de ce passage – autrement dit, nous ne pouvons nous contenter de l'étroitesse du point de vue monarchiste, qui tendrait ici à l'héroïsation du chef émigré noble et à la légitimation des hiérarchies d'Ancien Régime.

Le « lecteur pensif » est amené à voir plus haut et plus loin que les personnages plongés dans l'action. En ce sens, l'épisode de la caronade est une allégorie mensongère, décrite, dès le chapitre suivant, comme une péripétie en trompe l'œil, qui a masqué quelque temps l'essentiel : cette « diversion tragique » (p. 86), qui donne aux personnages l'occasion d'éprouver leur valeur héroïque, ne doit pas faire oublier que le navire de la monarchie « fait fausse route », autrement dit, qu'il s'égare à vouloir lutter contre la République ; et surtout, que le vrai danger est tout aussi inhumain, mais bien plus grand que le canon : la tempête, qui menace, et les écueils. Et, de ce côté, les éléments semblent s'acharner contre les marins. Le sort est contre eux – ce que va résumer ironiquement La Vieuville à la fin du chapitre : « Des deux côtés nous avons le quine²⁵ » (I, II, 7, p. 92). Mais y a-t-il réellement place pour le hasard dans ce roman ? Comme le dit le pilote lorsque La Vieuville demande où ils sont : « Nous sommes dans la volonté de Dieu » (I, II, 7, p. 90). Et tout incline à penser que Dieu n'est pas dans leur camp : la victoire sur la caronade ne saurait allégoriser leur victoire dans le combat qui les oppose à la République.

Le canon, on l'a vu précédemment, est « le jouet » de l'Océan et des vents ; autrement dit, d'une force supérieure et en apparence indéchiffrable. Or, il se trouve que l'Absolu est en partie compréhensible dans *Quatrevingt-Treize*. Le Vent et l'Océan, contrairement au navire monarchiste qui se trompe de route et navigue à vue, savent très bien où diriger les événements – le roman insiste plusieurs fois sur cette idée. Ils dirigent la petite histoire en provoquant les allées et venues du canon, mais, surtout, image de la volonté divine, ils dirigent la grande Histoire. Hugo, dans le chapitre « la Convention », reprend la métaphore de la tempête pour livrer au lecteur sa vision de la Terreur (II, III, 1, 11, pp. 236-237) :

Esprits en proie au vent.

Mais ce vent était un vent de prodige.

Être un membre de la Convention, c'était être une vague de l'Océan. [...] La force d'impulsion venait d'en haut. Il y avait dans la Convention [...] une idée, idée indomptable et démesurée qui soufflait dans l'ombre du haut du ciel. Nous appelons cela la Révolution. Quand cette idée passait, elle abattait l'un et soulevait l'autre ; elle emportait celui-ci en écume et brisait celui-là aux écueils. Cette idée savait où elle

²⁵ Expression faisant référence à un jeu de l'époque, ancêtre de la loterie, que l'on pourrait traduire par « des côtés nous touchons le gros lot, nous avons une chance inespérée », ce qui est évidemment, ici, antiphrastique ; on retrouvera cette expression à propos de Cimourdain, lorsqu'il retrouve Gauvain (p. 294).

allait, et poussait le gouffre devant elle. Imputer la Révolution aux hommes, c'est imputer la marée aux flots.

La Révolution est une action de l'inconnu. Appelez-la bonne action ou mauvaise action, selon que vous aspirez au passé ou à l'avenir, mais laissez-la à celui qui l'a faite. [...] Le rédacteur énorme et sinistre de ces grandes pages a un nom, Dieu, et un masque, Destin. [...]

La Révolution est une forme du phénomène immanent qui nous presse de toutes parts et que nous appelons la Nécessité.

Il demeure toujours chez Hugo l'expression d'une incompréhension radicale, vis-à-vis de la violence de ce phénomène historique, comme de l'Océan déchaîné (p. 237) :

Devant cette mystérieuse complication de bienfaits et de souffrances se dresse le Pourquoi ? de l'histoire.

Parce que. Cette réponse de celui qui ne sait rien est aussi la réponse de celui qui sait tout.

Mais le roman affirme, malgré tout, la certitude de la main de Dieu sur les événements.

L'allégorie de la caronade, force de destruction aveugle, nous place face à l'interprétation purement négative de la Terreur, celle des monarchistes ; mais ce que Hugo demande au « lecteur pensif », c'est, en déplaçant et élargissant sa perspective, d'y voir aussi autre chose – la part des « bienfaits » de la Révolution. Comme il le dira plus loin, prendre de la hauteur permet d'avoir une vue plus complète, plus juste, et, en l'occurrence, plus positive, de l'événement (II, III, 1, 1, pp. 209-210) :

Admirer les médiocres et les collines, c'est aisé ; mais ce qui est trop haut, un génie aussi bien qu'une montagne, une assemblée aussi bien qu'un chef d'œuvre, vus de trop près, épouvantent. [...] On voit les abîmes, on ne voit pas les sublinités ; on voit le monstre, on ne voit pas le prodige. Ainsi fut d'abord jugée la Convention. La Convention fut toisée par les myopes, elle, faite pour être contemplée par les aigles.

Revenons au « Chariot de l'Apocalypse ». Au lecteur de se souvenir que, dans cet attelage, amalgame de quatre chevaux distincts, il n'y a pas que des fléaux ; il y a aussi le cheval blanc, annonçant un règne de justice et d'harmonie suprême. Au lecteur de prendre de la hauteur, et de considérer que, si l'Apocalypse est une catastrophe violente, qui précipite la fin du Monde tel que nous le connaissons, elle n'est qu'un chaos momentané, prélude à un nouvel ordre, au règne définitif de Dieu sur Terre – tout comme, pour Hugo et de nombreux romantiques, la Révolution est une de ces « catastrophes climatériques qui dévastent et vivifient la civilisation » (II, III, 1, 11, p. 238), et a permis l'avènement, dans la sphère du politique, des promesses du christianisme. La caronade, « cet exterminateur », n'est qu'« un jouet » (p. 77), une image tronquée de la véritable figure de l'Apocalypse que l'on trouvera plus loin dans le roman, dans la vision, « rêverie qui était presque une extase », de Cimourdain (III, II, 5, p. 296) :

Gauvain écrasant du pied les ténèbres, cuirassé de lumière, avec une lueur météore au front, ouvrant les grandes ailes idéales de la justice, de la raison et du progrès, et une épée à la main ; ange, mais exterminateur.

Au lecteur, surtout, de continuer à chercher la vérité hors des points de vue limités, monarchiste, mais aussi terroriste ; et de voir que le véritable cavalier blanc de l'Apocalypse,

celui qui annonce l'avenir, Gauvain, refuse justement, pour faire advenir le royaume de Dieu sur Terre, d'être un exterminateur ; qu'il professe une religion fondée sur « des dogmes de paix et d'harmonie » (III, II, 7, pp. 309-310) :

Il ne faut pas faire le mal pour faire le bien. [...] Abattons les couronnes, épargnons les têtes. La révolution, c'est la concorde, et non l'effroi. Les idées douces sont mal servies par les hommes incléments. Amnistie est pour moi le plus beau mot de la langue humaine.

L'épisode de la caronade, et ses cinq morts déchiquetés permet ainsi de donner symboliquement chair à la réserve que fait entendre Gauvain quand il explique à Cimourdain pourquoi il « absou[t] le moment présent » (III, VII, 5, p. 475) :

Parce que c'est une tempête. Une tempête sait toujours ce qu'elle fait. [...] La civilisation avait une peste, ce grand vent l'en délivre. Il ne choisit pas assez peut-être. Peut-il faire autrement ? Il est chargé d'un si rude balayage ! Devant l'horreur du miasme, je comprends l'horreur du souffle.

Mais il tempère également l'image d'une violence absurde et tous azimuts qu'évoque le canon, lorsqu'on en reste à l'intérieur du navire. La vision du canon déchaîné, qui occupe toute la narration le temps de quelques pages, et donc tend aussi à absorber toute l'attention du lecteur, masque peut-être l'idée que l'Océan et le vent, qui en dirigent les mouvements, sont en fait moins effrayants et meurtriers qu'il n'y paraît, depuis un point de vue « myope » – c'est-à-dire, depuis l'intérieur du navire. Que le canon puisse être arrêté par un simple ballot de faux assignats est ainsi, finalement, peut-être moins l'effet de la bravoure de Lantenac que celui de la clémence divine – qui, somme toute, ne fait jamais advenir cette tempête, maintes fois annoncée, qui menace durant tout le chapitre suivant (« Les deux plateaux de la balance », pp. 85-88), et qui, aux dires du narrateur, aurait peut-être permis d'immobiliser plus vite le canon en furie²⁶ (p. 80), mais qui, « nécessité plus impérieuse encore » (p. 86) aurait sûrement été immédiatement fatale à l'ensemble de l'équipage.

Conclusion

L'originalité et la complexité du dispositif symbolique élaboré par Hugo, à travers cet épisode dont nous avons tenté de mettre en valeur la dimension allégorique, est que, conservant la pluralité de sens et l'opacité propre au symbole, et exigeant en permanence du lecteur qu'il fasse varier son point de vue, il est capable de concentrer et de faire entendre en même temps, sans trancher, deux discours antagonistes sur ce qu'il représente, la Terreur. Dualité irréductible de la parole hugolienne, fondatrice de son identité poétique et discursive, qu'il revendiquait déjà en 1831, dans le célèbre poème liminaire des *Feuilles d'Automne*, « *Ce siècle avait deux ans...* » :

Fidèle enfin au sang qu'ont versé dans ma veine
Mon père vieux soldat, ma mère vendéenne !

²⁶ « Une tempête eût été désirable ; elle eût peut-être culbuté le canon, et, une fois les quatre roues en l'air, on eût pu s'en rendre maître »

Aussi ambivalente que le rapport complexe qu'entretient Hugo lui-même à la Terreur, la caronade peut tout-à-fait figurer et annoncer cette force à la fois destructrice et salvatrice, sans agent humain, qu'il décrira notamment dans le chapitre « la Convention ». Pour autant, il serait très injuste de croire que Hugo balaie grâce à quelques commodités rhétoriques la question morale que pose la Terreur – et en particulier tous les morts qu'elle a provoqués. Au contraire, la description très concrète des ravages du canon fait entendre en permanence, en même temps que l'affirmation d'une volonté divine, derrière le *non humain* de l'« épouvantable folle » Terreur, la souffrance, l'*inhumain* de la situation – pôle sombre de la Révolution, incarné par Cimourdain dans le roman, et auquel répond ce pôle lumineux qu'est Gauvain – ange que Hugo préférera toujours à l'exterminateur.