



HAL
open science

”L’histoire-Moloch. Élémir Bourges, Sous la hache”

Corinne Saminadayar-Perrin

► To cite this version:

Corinne Saminadayar-Perrin. ”L’histoire-Moloch. Élémir Bourges, Sous la hache”. Presses universitaires de Rennes. L’Histoire feuilletée. L’intertextualité dans la fiction historique du XIXe siècle, p. 155-167, 2022. hal-03947732

HAL Id: hal-03947732

<https://hal.science/hal-03947732>

Submitted on 19 Jan 2023

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.

L'histoire-Moloch. Élémir Bourges, *Sous la hache*

Plus quam civilia bella.
Lucaïn, *La Pharsale*, livre I
Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*

Dans le vaste réseau que tissent les fictions de la Révolution, les « romans de l'Ouest » forment un sous-ensemble d'une grande cohérence¹. Ce quasi-genre articule des lieux communs spécifiques et des motifs narratifs récurrents ; il mobilise une logique intertextuelle parfaitement assumée. Se déploie dans ces récits un espace breton à demi-fantastique, volontiers nocturne et brumeux : l'Armorique est terre de l'archaïque et des confins. Ce paysage de landes, de marais et d'inextricables forêts est peuplé de Chouans romanesques² dotés de surnoms pittoresques, d'allures de sauvages et de mœurs barbares réfractaires aux conquêtes de la modernité (politique, économique, intellectuelle). Enfin, l'intrigue se fonde généralement sur l'opposition entre tradition et innovation, immobilisme et progrès, fanatisme religieux et esprit des Lumières – le partage civilisation / barbarie se trouvant sans cesse interrogé par les violences des guerres civiles qui ravagent le territoire en 1793, puis à nouveau en 1799.

Sous la hache, publié en feuilleton [1883] puis en volume [1885], représente un point d'aboutissement : la longue tradition du « roman chouan », inaugurée avec éclat par Balzac, a traversé le Second Empire portée notamment par les œuvres de Barbey d'Aurevilly, et retrouvé une brûlante actualité après la Commune, cette autre « guerre inexpiable » qu'évoque indirectement Hugo dans *Quatrevingt-treize*³ [1874]. Élémir Bourges a rédigé son roman de décembre 1876 à février 1878, précisément au moment où la Troisième République confirme (enfin) son existence institutionnelle et cherche à s'affermir par une politique réconciliatrice, sans néanmoins prononcer l'amnistie qu'attendent les Communards exilés : dans ce contexte, le recours aux dispositifs intertextuels revêt une portée idéologique voire militante non négligeable.

Sous la hache présente cependant une originalité indéniable, qui complexifie la lignée intertextuelle activée par le récit : Bourges élabore une singulière et surprenante « ethnologie imaginaire » pour caractériser les Maréchains, lesquels, dans le roman, présentent des mœurs et un langage beaucoup plus proches d'un Moyen-Age fantasmé que du dix-huitième siècle, fût-ce dans des campagnes reculées. C'est d'ailleurs dans Joinville ou les *Chroniques de Saint-Denis* que le romancier puise son inspiration, prêtant à ses personnages des archaïsmes très travaillés de langue et de style. Ce décalage, affiché de manière provocante, fait du roman une réécriture de *Salammbô* – pour son roman carthaginois, Flaubert avait lui aussi compilé et amalgamé les documents les plus divers, faute de sources directes sur l'antique Carthage (sans parler des Mercenaires, ces « Barbares » engloutis dans les interstices de l'histoire). *Salammbô* propose d'ailleurs une fiction révolutionnaire décalée, dont plusieurs passages s'inspirent notamment de Michelet, que Bourges lui aussi a beaucoup lu. L'entrelacs des références et des dialogues intertextuels travaille le texte à plusieurs niveaux, produisant un vacillement du régime

¹ Cf. Aude Déruelle, « La Révolution autrement : décalages, décentrement, détours », *Le Roman de la Révolution* (1790-1912), A. Déruelle et J. M. Roulin dir., Paris, Armand Colin, « Recherches », 2014, p. 239-263.

² Claudie Bernard, *Le Chouan romanesque*, Paris, PUF « Écriture », 1989.

³ Cf. Corinne Saminadayar-Perrin, « Le roman du débat républicain », *Le Roman de la Révolution*, op. cit., p. 119-147.

de représentation et une interrogation sur la signification de l'histoire, à tous les sens du terme.

Balzac, Hugo : une poétique du recyclage ?

Avec un méticuleux souci du détail, Bourges donne à certains de ses personnages le patronyme d'acteurs réels de la Révolution : « L'accusateur public du roman porte celui de Jean-Claude Benaben, auteur d'un *Rapport du citoyen B*, commissaire du département de Maine-et-Loire, et le capitaine Gérard Choudieu tient le sien de Pierre-René Choudieu, auteur de diverses brochures et de mémoires, commissaire de la République près des armées de Vendée en 1793⁴. » Malgré tout, une part importante du personnel romanesque donne la curieuse impression de n'être que la doublure de personnages balzaciens ou hugoliens, voire aurevilliens. Gérard, le plus souvent appelé par son seul prénom, ressuscite ainsi le fier officier républicain qui, dans *Les Chouans*, tombe sous les balles des brigands lors de l'embuscade tendue au château de la Vivetière – Bourges souligne explicitement cet effet de reprise : par deux fois, un ami de Gérard tente de lui raconter « un récit, où il était question d'une échelle de soie, d'un ci-devant nommé La Vivetière⁵ »...

Sa bien-aimée Rose-Manon avoue une destinée très proche de celle de Marie de Verneuil : fille illégitime d'un aristocrate riche et puissant amoureux d'une danseuse, elle est élevée dans le luxe et les manières du grand monde avant de se retrouver orpheline et sans ressources ; alors que Marie devient la maîtresse de Danton, Rose-Manon vit une passion brûlante avec son ami le plus proche, Camille Desmoulins, avant de succomber au charme de Fabrefonds, frère de Fabre d'Églantine, un autre proche de Danton. L'amie de Gérard emprunte même sa garde-robe à la belle Marie. Quand celle-ci s'offre pour la première fois aux regards de Montauran, elle porte « une robe verte dont la jolie coupe, dont le spencer orné de brandebourgs dessinaient toutes ses formes [...] et laissaient voir sa taille souple, son corsage élégant et ses gracieux mouvements⁶ » ; Rose-Manon, de son côté, apparaît devant Gérard « svelte et légère, dans une amazone de gros drap vert » (p. 978). Lorsque Marie quitte Fougères pour aller surprendre le marquis, elle se couvre la tête « d'un de ces chapeaux à larges bords que portaient les Chouans » (p. 240) ; Rose-Manon arbore le même couvre-chef, « un grand chapeau de feutre noir » (p. 975). Les personnages secondaires sont atteints d'un semblable syndrome du décalque : Abline, ancien prêtre et commissaire du peuple aux armées, affiche la même raideur inexorable que Cimourdain dans *Quatrevingt-treize*, l'un et l'autre se rattachant par ailleurs à la haute et angoissante figure du Grand inquisiteur⁷.

Côté Chouans, le roman déploie une surprenante ethnologie imaginaire rendue vraisemblable grâce à une mobilisation intensive des effets intertextuels. Surgie des temps immémoriaux (elle est Parque, Sibylle et druidesse), la Grande-Jacquine élève jusqu'au mythe l'archaïque figure dont elle est l'emblème – son nom renvoie explicitement à la légende de Jacques Bonhomme et à la tradition révolutionnaire des jacqueries, tout en féminisant le surnom de Grand-Jacques (*Les Chouans*) ou de Monsieur

⁴ Raymond Trousson, introduction à *Sous la hache, Le Roman noir de la Révolution*, Paris, Nathan, « Éditions Complexe », 1989, p. 941.

⁵ Élémir Bourges, *Sous la hache, Le Roman noir de la Révolution*, op. cit., p. 1004. Toutes les références à ce roman renverront à cette édition, et seront désormais insérées dans le corps du texte.

⁶ Honoré de Balzac, *Les Chouans*, Paris, GF, 1988, p. 134. Toutes les références à ce roman renverront à cette édition, et seront désormais insérées dans le corps du texte.

⁷ Cf. Caroline Julliot, *Le Grand Inquisiteur. Naissance d'une figure mythique au XIX^e siècle*, Paris, Champion, « Histoire culturelle de l'Europe », 2010.

Jacques (*Le Chevalier des Touches*). Son fils, la Goule-Sabrée, est une déclinaison populaire de l'abbé de la Croix-Jugan, surnommé la Goule-Fracassée (Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermé*, 1852).

L'inquiétant Caqueux manifeste la même bestialité que les Chouans de Balzac dont il emprunte le costume ; il « rejet[te] en arrière ses noirs cheveux mêlés sur ses épaules aux poils gris de sa peau de bique » (p. 952), tout comme les paysans balzaciens : « Les mèches plates de leurs longs cheveux s'unissaient [...] aux poils de la peau de chèvre » (p. 49). Marche-à-terre « se dress[e] sur ses pieds [...] comme aurait pu faire un ours » (*Les Chouans*, p. 380) ; le Caqueux fait penser « à quelque bête, à un ours difforme et monstrueux » (*Sous la hache*, p. 953) – dans les deux cas, la comparaison réactive les contes populaires où l'ours incarne l'envers sauvage (et dangereux) de l'homme civilisé. De manière plus angoissante, le Caqueux inverse la figure positive du Caimand, le mendiant-philosophe qui, dans *Quatrevingt-treize*, accueille Lantenac à son arrivée en Vendée ; le lecteur reconnaît aussi en lui un jumeau noir de Quasimodo⁸ – la référence s'impose explicitement lorsque, comme dans *Notre-Dame de Paris*, l'idiot est traduit devant un tribunal : « Le Caqueux ne répondit rien, et il se balançait la tête. Accroupi sur le banc, difforme et fabuleux comme un monstre de cathédrale, il semblait n'avoir rien entendu » (*Sous la hache*, p. 1046). Surdité subite autant qu'intertextuelle, évidemment.

La laideur superlative du Caqueux et de la Goule-Sabrée (on songe à l'Imânu dans *Quatrevingt-treize*) redouble la figure barbare de leur chef, Carrier, lequel se caractérise par « son front bas, son crâne aplati, sa bouche énorme et un grand nez busqué aux naseaux dilatés » (*Sous la hache*, p. 1052). En l'occurrence, le romancier reprend et condense un portrait saisissant de Michelet :

J'ai vu [...] un monument bien étrange, c'est le plâtre complet de la tête de Charette, moulé sur le mort. J'ai été frappé de stupéfaction. On sent là une race à part, fort heureusement éteinte, comme plusieurs races sauvages. À regarder par-derrière la boîte osseuse, c'est une forte tête de chat. Il y a une bestialité furieuse, qui est de l'espèce féline. Le front est large, bas. Le masque est d'une laideur vigoureuse, scélérate et militaire, à troubler toutes les femmes. L'œil arrondi, enfoncé, pour d'autant mieux darder l'éclair de fureur et de paillardise. Le nez est le plus audacieux, le plus aventureux, le plus chimérique qui fut et sera jamais. Le tout effraie⁹.

Ces êtres semi-barbares évoluent dans un monde étrange, plein d'objets archaïques et bizarres aux noms déroutants – de manière significative, Bourges ne donne pas d'explication lorsque ces termes figuraient déjà chez Balzac. On voit ainsi la Grande-Jacquine « allumer un *oribus* » (p. 979) ; le lecteur perplexe trouvera l'explication dans *Les Chouans* : « Quand la nuit fut venue, Babette s'empressa d'allumer un feu clair et deux *oribus*, nom donné aux chandelles de résine dans le pays compris entre les rivages de l'Armorique jusqu'en haut de la Loire » (p. 350). De même, la chinchoire passe de mains de Marche-à-terre à celles des compagnons de la Goule-Sabrée.

Ces détails relevant de la culture matérielle, bien dignes des Peaux-Rouges de Cooper, se combinent à des croyances de sauvages, suggérées et encouragées par l'Église. Croisant dans la brume la silhouette spectrale de Marie, Marche-à-terre en conclut : « Marie Lambrequin est ressuscité » (*Les Chouans*, p. 247) ; chez la Grande-Jacquine, un Maréchain raconte un miracle du même genre, qu'il enrichit d'emprunts libres à la Légende dorée : « J'ai vu un des *ressuscités* ; même c'était un monsieur prêtre, et il avait

⁸ Cf. Corinne Saminadayar-Perrin, « Les fils de Quasimodo », *Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social*, Y. Kor, D. Plassard et C. Saminadayar-Perrin dir., Presses universitaires de Liège, « Situations », 2020, p. 19-29.

⁹ Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, tome VI, livre XI, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, tome 1, p. 584.

encore au col la marque rouge du couteau¹⁰, la guillotine, qu'ils appellent ; et il leur sort du corps une colombe blanche, sitôt que la tête a roulé » (p. 985).

Alors que les Maréchains adhèrent naïvement et spontanément, sans aucune distance critique, à un fonds immémorial de croyances et de traditions venues des âges obscurs, les Républicains, enfants des Lumières, ont la claire conscience de façonner leur destin en prenant pour modèles leurs œuvres préférées. Travaillant passionnément à l'évasion de Rose-Manon, Gérard pense « à Héro et Léandre » (*Sous la hache*, p. 1036) ; la jeune femme, comme Élodie dans *Les Dieux ont soif* [1912], préfère la tendresse avec laquelle Rousseau célèbre l'amour : « [Elle] lut Rousseau. Comment dire le ravissement, le bouleversement de la jeune femme ? Un monde lui fut révélé [...] L'amour était à lui-même son absolution ; la passion, cette vertu, dispensait de toutes les autres ; la femme n'avait qu'un devoir, qui était d'aimer, et sa faiblesse était le vœu de la nature » (p. 1018).

On a parfois l'impression troublante que les personnages saisissent la dimension intertextuelle de la fiction dont ils participent, voire la signalent avec insistance au lecteur. Dans *Les Chouans*, Balzac crée, avec le sinistre château en ruines de la Vivetière, un décor angoissant venu tout droit du roman gothique (p. 186 sq.) ; lorsque Gérard et Rose-Manon découvrent « le réduit humide et ténébreux » où se trouve enfermée la Grande-Jacquine, ils réagissent aussitôt en victimes du livre : « [Ils] étaient impressionnés ; on était au temps de la vogue littéraire des souterrains, et des lambeaux de romans oubliés revenaient à Rose-Manon » (p. 1033).

L'histoire cannibale

Roman palimpseste, *Sous la hache* élabore un épais feuilletage intertextuel où la réécriture multiplie les décalages et les dispositifs déceptifs. Le jeu des références génériques s'en trouve profondément perturbé. L'intrigue amoureuse entre Gérard et Rose-Manon s'inscrit dans le sous-genre du roman révolutionnaire que constitue l'« idylle sous la Terreur », qui « commence à se constituer en topos au cours du XIX^e siècle, avec ses trois éléments obligés (le couple amoureux, le lieu champêtre, la petite société pacifique qui entoure le couple¹¹) ». On songe entre autres à Dumas (*Le Chevalier de Maison-Rouge*, 1846), ou à Sand (*Nanon*, 1872). Le roman de Bourges emprunte à Flaubert ces moments de suspension universelle des êtres et des choses, qui font basculer fugacement les personnages dans l'espace-temps préservé de l'idylle – même si les détails prosaïques (jour verdâtre, herbes sèches) invalident de manière provocante les prairies ensoleillées des amours pastorales :

Alors, ils ne parlèrent plus, et, se joignant les mains mollement, s'abîmèrent dans une extase. Ils n'entendaient aucun bruit autour d'eux ; un jour pâle arrivait par les carreaux verdâtres ; des paquets d'herbes desséchées, pendues aux poutres du plafond, ne bougeaient pas, – et il semblait aux deux amants qu'ils étaient loin, dans quelque pays inconnu, au milieu d'une solitude (p. 1020).

« L'amour a ceci de sublime qu'il détruit la notion du temps », commente le narrateur (p. 1008). Mais cette clôture hors-champ vole en éclats sous la pression de

¹⁰ Ce détail est emprunté à *Quatrevingt-treize* : « Les prêtres leur montraient d'autres prêtres dont ils avaient rougi le cou avec une ficelle serrée, et leur disaient : *Ce sont des guillotins ressuscités* » (Paris, GF, 2002, p. 236).

¹¹ Paule Petitier, « Amour et révolution : les intrigues sentimentales dans quelques romans de la Révolution », *Fictions de la Révolution*, Jean-Marie Roulin et Corinne Saminadayar-Perrin dir., Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2018, p. 79.

l'histoire. Le temps accéléré de la Terreur mord sur la suspension de l'extase amoureuse – dans *Les Chouans*, Montauran notait déjà cette précipitation quasi pathologique : « Remarquez-vous [...] combien les sentiments suivent peu la route commune, dans le temps de terreur où nous vivons ? Autour de nous, tout n'est-il pas frappé d'une inexplicable soudaineté ? » (p. 160). Gérard et Rose-Manon sont eux aussi victimes d'un rapport dérégulé à la durée : l'officier croit siéger « depuis des heures » alors qu'il n'est pas encore midi (le procès a commencé à dix heures) ; c'est entre midi et demie et deux heures et demie que les amants noient le couperet de la guillotine dans le marais, alors que l'épisode leur semble interminable.

À ce temps tantôt dilaté, tantôt emballé, répond une distorsion de l'espace : dans le roman, la « poésie puissante des limites¹² » qui caractérise le Finistère – cette zone de confins appartient « plutôt à la féerie qu'à la vérité¹³ » – se fait cauchemardesque. Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, comme son nom l'indique, est l'une des portes des Enfers, et les marais se font royaumes des ombres, les *inania regna* de Virgile (*Énéide*, livre VI, v. 269) :

La barque avançait lentement, déplaçant une eau lourde et noire comme l'eau du Styx ; on y distinguait deux ombres, assises [...] Des oiseaux qui s'envolaient des roselières venaient tourner autour du bateau, et se brûler le bout des ailes ; cela faisait penser à des âmes dolentes, faisant cortège à quelque nocher infernal (p. 981).

Le village des Maréchains n'a rien de pastoral, avec sa « Maison rouge » (p. 957) « peinte du haut en bas d'un rouge sang de bœuf » (p. 954) : sinistre augure qui rappelle le Moulin rouge du *Chevalier des Touches*¹⁴. La nature elle-même se métamorphose, devient méconnaissable. Le lever du soleil porte une sanglante promesse : « Le globe de l'astre, énorme et privé de ses rayons, tel qu'un bloc de métal rougi, s'élevait avec lenteur » (p. 156) – là encore, l'hommage à Flaubert est manifeste : « Souvent, au milieu du jour, le soleil perdait ses rayons¹⁵. »

Dans cet univers dégradé, les valeurs héroïques que défend Gérard sont vouées à l'échec voire à l'absurde. Rose-Manon incarne aux yeux de l'officier une moderne Clorinde, une Bradamante républicaine ; face à cette radieuse apparition, lui-même se rêve en chevalier blanc, sur le modèle de Gauvain dans *Quatrevingt-treize* – mais c'est une bien piètre armure qu'il doit revêtir, « les misérables hardes qui étaient celles de Gauvain conservées depuis des années » (*Sous la hache*, p. 980 – Gauvain a été jadis le mari, frustré et grossier, de la Grande-Jacquine). Mains détails signalent la chute de l'épique dans le trivial ; ainsi, le petit hussard Bara, malgré l'auréole de sa gloire et de sa mort futures, monte « un grand bidet, laid au possible, long comme le cheval des quatre fils Aymon » (p. 1002), cette grotesque Rossinante portant le nom éloquent de Misère...

Aussi l'héroïsme s'inverse-t-il en déchaînement de violence bestiale ; Bourges emprunte à une longue tradition intertextuelle l'image du cannibalisme, associée au cauchemar de la Terreur – « ce cannibalisme du fond du cœur de l'homme, qui y dort parfois, comme une bête féroce dans son antre, quand elle est repue, mais qui s'y réveille à certains moments de l'histoire ; le cannibalisme [...] qui mangeait les cœurs tout chauds, faisait couler dans la bouche, ouverte de force, des frères vivants, le sang des

¹² C'est l'imaginaire associé, notamment par Michelet, à ce bout du monde qu'est l'Armorique (cf. Paule Petitier, *Avant-propos à Michelet. Rythme de la prose, rythme de l'histoire*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 12).

¹³ Balzac, *Les Chouans*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁴ Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches* [1864], Paris, « Grands écrivains », 1986, p. 170.

¹⁵ Gustave Flaubert, *Salammô* [1862], Paris, GF, 2000, p. 156.

frères égorgés¹⁶ ». Le motif du cœur arraché cristallise une horreur innommable¹⁷, alors même que, aux yeux des Jacobins, ces actes de mutilation avaient un sens avant tout symbolique : « Arracher le cœur, c'est priver la contre-révolution de sa volonté d'agir¹⁸ » ; boire le sang (de son père, de ses frères) inverse la symbolique de la communion, désormais ramenée à sa réalité la plus matérielle, et quasi-anthropophage. Dans *Le Chevalier des Touches*, l'image du cannibalisme est récurrente. Le héros éponyme coupe d'un coup de dents le pouce d'un brigadier qui tentait de l'arrêter, avant de le lui souffler à la figure ; quant à la terrifiante Hocson, que doivent affronter les Douze, « elle avait goûté au cœur de M. de Belzunce, quand les autres poissardes du Bourg-l'Abbé et de Vaucelles avaient, après l'émeute où il fut massacré, arraché le cœur à ce jeune officier et l'avaient dévoré tout chaud¹⁹. »

Dans *Sous la hache*, la guillotine, éloquentement surnommée la Vorace, garde le monopole du cannibalisme – quoique la Grande-Jacquine s'y réfère également lorsqu'elle voue Gérard à la mort : « Oui, celui-ci mourra ; il est mis en ma bouche » (p. 988). En revanche, le roman travaille jusqu'à l'obsession l'image du sang, en une angoissante inversion la transsubstantiation : « Il est mort !... [...] Lorsque j'ai reçu, vendredi, le vrai sacré corps du Sauveur, ma bouche a été comme emplie de sang, et bien je le sentais couler sur mes lèvres et sur mon menton, jusqu'à terre, ce qui était le signe du sang de Perrot » (p. 979). Quand le Caqueux cherche l'endroit où les eaux mortes des marais dissimulent le couteau de la guillotine, il en boit l'eau pour détecter le goût du sang : « L'eau est changée en sang ; elle a le goût du sang [...] Le sang s'épaissit, disait-il, le marais a le goût de la mort » (p. 1030-1031). Cette scène de cauchemar s'inspire directement d'un passage célèbre de *L'Enfermée*, où un berger maléfique lèche frénétiquement son couteau trempé dans l'eau du lavoir où repose le corps de son ennemie, Jeanne Le Hardouey : « Il passa, sur toute la largeur de cette lame, une langue toute rutilante de la soif d'une vengeance infernale. Tout en la léchant, il l'accompagnait d'un grognement féroce [...] Il ressemblait à quelque loup égaré qui, traversant un bourg la nuit, se fût arrêté, en haletant, à laper la mare de sang filtrant sous la porte mal jointe de l'étal immonde d'un boucher²⁰. »

L'horreur culmine avec l'épisode quasi-anthropophage qui marque le premier combat entre Bleus et Maréchaux : « Un nègre qui servait parmi les Maréchaux, – et il avait appartenu au premier président du Parlement de Rennes, – se jeta à genoux sur un soldat blessé, lui planta ses crocs dans la gorge, et lui buvait ainsi le sang » (*Sous la hache*, p. 962). L'épisode reconfigure et subvertit le lieu commun du discours colonialiste, attribuant aux Noirs des pratiques cannibales que la civilisation est censée éradiquer : l'égorgeur a servi un haut magistrat avant de s'engager parmi les paysans révoltés, sa violence traduisant une certaine vérité des rapports sociaux qu'euphémise et voile le discours légitimé du droit. Par ailleurs, cet acte de violence traduit l'aveuglement et l'aliénation de son auteur, lequel défend l'Ancien régime, qui a fait de lui un esclave et un exilé, contre les républicains qui ont aboli l'esclavage.

Or, ce climax *gore* reprend une scène analogue dans *Salammbô*, lorsque Zarxas venge ses frères baléares lâchement assassinés par les Carthaginois : « Zarxas accourut, et, le terrassant, lui enfonça un poignard dans la gorge ; il l'en retira, se jeta sur la

¹⁶ J. Barbey d'Aureville, *Les Historiens*, Paris, Quantin, 1888, p. 195.

¹⁷ Cf. J. M. Roulin, « Les registres romanesques de la Révolution », *Romans de la Révolution*, op. cit., p. 281 notamment.

¹⁸ Antoine de Baecque, *La Gloire et l'effroi. Sept morts sous la Terreur*, Paris, Grasset, 1997, p. 96.

¹⁹ J. Barbey d'Aureville, *Le Chevalier des Touches*, op. cit., respectivement p. 58 et 102-103.

²⁰ J. Barbey d'Aureville, *L'Enfermée* [1852], Paris, GF, 1966, p. 193. Après quoi, l'inquiétant sorcier se met à laper avec frénésie l'eau du lavoir, qui a pour lui le goût de la chair et du sang de son ennemie.

blessure ; – et, la bouche cillée contre elle, avec des grondements de joie et des soubresauts qui le secouaient jusqu’aux talons, il pompait le sang à pleine poitrine²¹ ». La réécriture d’Elémir Bourges, signalée stylistiquement par la reprise du « et » flaubertien, aggrave le sens de la scène : le fondeur baléare exerce une vengeance, lorsque le nègre maréchain s’en prend à ses propres défenseurs ; en outre, « cette chose atroce fit horreur aux Barbares » dans l’armée des mercenaires²², alors que l’anthropophage breton fait immédiatement des adeptes : « Des furieux qui mordaient les ennemis à la figure leur coupaient, d’un seul coup de dent, l’oreille ou le nez » (p. 963).

Sous le signe de Moloch

Clio anthropophage ôte désormais à l’histoire tout lien avec la transcendance. La Révolution, qui chez Michelet s’affirme d’emblée comme promesse de régénération (la nation trouve au Jeu de paume son « étable de Bethléem²³ »), s’inverse dans *Sous la hache* en contre-nativité :

« Vise-à-gauche est l’âne, vous voyez le bœuf, il ne manque que le petit Jésus.
– Le voici, riposta un homme qui se baissa pour ramasser Tristan.
Mais il recula aussitôt :
– Tonnerre ! dit-il, le crapaud est mort » (p. 991).

Quant à la Grande-Jacquine, elle embrasse le cadavre de son fils avec l’attitude et les larmes d’une *mater dolorosa* paysanne : « Elle le serrait, le baisait, poussait des cris, des grognements, se jetait sur lui quelquefois, comme si elle avait espoir qu’il reprît vie dans ses bras » (p. 1042). Perrot ne ressuscitera pas – mais sa mère vengera sa mort avec férocité : la promesse des Évangiles se noie dans le sang.

Ce dévoiement s’incarne exemplairement dans le réseau d’épisodes et d’images renvoyant à la Crucifixion. Barbey d’Aurevilly avait déjà placé en tête du *Chevalier des Touches* un Christ inquiétant – la grand-place de Valognes est « devenue presque terrible, depuis [...] qu’on avait dressé au milieu une croix sur laquelle, colorié grossièrement, se tordait, en saignant, un Christ de grandeur naturelle²⁴. » Cette statue cauchemardesque se retrouve, presque identique, à Saint-Judicaël-de-Mer-Morte : « Un Christ de bois, de grandeur naturelle, y était attaché, et la pluie, en mêlant les grossiers peinturages de ses cheveux et de sa chair, lui avait donné un aspect hideux » (p. 955). Cette figure grossière ne renvoie, aux yeux des fidèles, à aucune forme de transcendance ; on l’adore avec des pratiques héritées du paganisme²⁵, et on y voit une idole incarnant matériellement la divinité : « La disparition du Christ, de ce Dieu qui était leur Dieu [...] les frappait jusqu’au fond d’elles-mêmes. Eh quoi ! Est-ce que c’était possible ? Jésus était donc retombé au pouvoir des princes du monde ? » (p. 957). Rien d’étonnant donc à ce que le

²¹ G. Flaubert, *Salammbô*, *op cit.*, p. 239.

²² *Ibid.*, p. 239.

²³ « Triste lieu, laid, démeublé, pauvre... Et il n’en valait que mieux. L’Assemblée y fut pauvre, et représenta ce jour-là d’autant plus le peuple. Elle resta debout tout le jour, ayant à peine un banc de bois... Ce fut comme la crèche pour la nouvelle religion, son étable de Bethléem. » (J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, *op. cit.*, livre I, t. 1, p. 100.

²⁴ J. Barbey d’Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, *op. cit.*, p. 10. Dans le noir, rien de plus inquiétant que « l’image de ce Dieu sanglant qui, le jour, grâce à la grossièreté de la peinture, épouvantait le regard, sous les joyeux rayons du soleil, et qu’on savait là, sans le voir, étendant ses bras dans la nuit » (p. 11).

²⁵ « Le bois de la croix, sous ses pieds, était surchargé de colliers, de cœurs de cuivre, et de rubans que les fidèles y avaient appendus » (*Sous la hache*, *op. cit.*, p. 955).

sang coule lorsque les Bleus s'attaquent à un calvaire, et ce sang produit des miracles²⁶ – nul besoin désormais du mystère de la transsubstantiation : une désymbolisation brutale affecte désormais l'ensemble des pratiques religieuses.

Aussi la Croix perd-elle toute valeur sotériologique, pour redevenir instrument de supplice. Les Maréchains, qui font un Dieu d'une grossière idole peinturlurée, ne reconnaissent pas le Christ dans le malheureux jeune homme qu'ils crucifient : « Contre la porte était cloué un être humain, hideux, méconnaissable. Piqué au battant verroulé, ainsi qu'une énorme chauve-souris, un Bleu avait agonisé, sous les coups de la populace. Deux fiches de fer lui perçaient les mains ; deux autres écartelaient ses jambes ; et l'on voyait saillie ses côtes une à une, par les déchirures de son habit » (p. 954). L'épisode repose sur l'amplification d'un passage assez bref de Michelet : « Quand les Nantais arrivèrent, en avril 93, à Challans, ils virent cloué à la porte je ne sais quoi qui ressemblait à une grande chauve-souris ; c'était un soldat républicain qui depuis plusieurs heures restait piqué là, dans une effroyable agonie, et qui ne pouvait mourir²⁷. » Mais le détail de ce tableau d'horreur sont empruntés au roman barbare de Flaubert, *Salammbô* : « C'était un lion, attaché à une croix par les quatre membres comme un criminel. Son muflon énorme lui retombait sur la poitrine, et ses deux pattes antérieures [...] étaient largement écartées comme les deux ailes d'un oiseau. Ses côtes, une à une, saillaient sous sa peau tendue ; ses jambes de derrière, clouées l'une sur l'autre, remontaient un peu ; et du sang noir, coulant parmi ses poils, avait amassé des stalactites au bas de sa queue qui pendait toute droite, le long de la croix²⁸ ».

Le soldat supplicié a souffert son atroce agonie face au « Christ assassin » du calvaire, qui répète, « simulacre insensible, le geste horriblement douloureux du cadavre » (p. 955) ; l'inversion comparant / comparé rend sensible l'aveuglement des bourreaux, incapables de voir dans leur geste une atroce répétition de la Passion. Loin d'être promesse de résurrection, la croix devient une sorte de double de la guillotine ; l'hallucination de Gérard, qui croit voir la Vorace « se dresser et venir à lui » (p. 966), ressemble au cauchemar d'Étiennette : « [Le Christ du Calvaire] s'est décloué, et il passait son bras autour de mon cou, afin de m'attirer à lui » (p. 972).

La confrontation des Bleus et des Blancs passe, dans ce texte, par la confrontation de deux attributs : le crucifix, et la guillotine, tous deux significativement badigeonnés de rouge. Le crucifix est à l'origine un instrument de supplice, devenu symbole de rédemption, mais que la guerre va dépouiller de sa valeur sotériologique ; la guillotine est un instrument de supplice, qui se hausse à son tour en symbole²⁹.

Ainsi s'opère un inquiétant transfert de sacralité. La Terreur adopte pour déesse tutélaire la guillotine ; celle-ci, surnommée par ses fidèles « La Vorace », entre en scène par une saisissante contre-Épiphanie : « Cette géante toute rouge, avec ses deux bras teints de sang et son glaive à couper les têtes, était apparue au Caqueux comme un Moloch dévorateur et se rassasiant de meurtres. Cette brute aux idées informes avait compris la grandeur de ce Dieu, à qui appartenaient le sang, la chair des hommes » (*Sous la hache*,

²⁶ « Au lieu-dit de la Noë-Bourine, un de ces Domitiens brisa d'un coup de pierre un bras du grand Jésus de bois ; lors aussitôt le sang coula, comme si c'eût été d'un bras véritable, et maints qui se trouvaient là et en recueillirent furent guéris de diverses infirmités » (*Ibid.*, p. 985).

²⁷ J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, op. cit., livre XI, t. 2, p. 588-589.

²⁸ G. Flaubert, *Salammbô*, op. cit., p. 85-86.

²⁹ Claudie Bernard, « “Ne touchez pas à la hache.” La malédiction du couperet dans *Sous la hache* d'Élémir Bourges », *Fictions de la Révolution*, op. cit., p. 276.

p. 952). Si l'allusion au Moloch vient de Michelet³⁰, la dernière formule reprend presque textuellement le texte de *Salammbô* : « Tous [les dieux] étaient faibles près de Moloch-le-Dévorateur. L'existence, la chair même des hommes lui appartenait³¹ ». Le Caqueux figure la monstrosité du devenir, la part de sauvagerie archaïque tapie au plus profond de la modernité ; mais il n'est pas le seul à vouer un culte à la Vorace. Humaniste, héritier des Lumières, Gérard est pris d'une « horreur religieuse » face à la guillotine, revêtue à ses yeux d'un caractère « presque sacerdotal » (p. 1022) ; lorsqu'avec Rose-Manon il dérobe le couperet pour sauver la Grande-Jacquine, tous deux sont frappés d'épouvante, « pareils à quelque sacrilège qui fuit en emportant l'hostie et qui se sent lourd du poids d'un Dieu » (p. 1023). Le roman se ferme sur l'image infernale de Moloch repu et triomphant, la Vorace « levant ses deux bras triomphants, baignée de sang, tout éclairée par la lueur de l'incendie » (p. 1059).

L'exceptionnelle densité intertextuelle à l'œuvre dans *Sous la hache* manifeste et problématise les débats contemporains de la rédaction et de la publication du roman. Comme Hugo dans *Quatrevingt-treize*, avec qui Élémer Bourges engage un débat circonstancié, la fiction développe une réflexion sur la guerre civile et la violence inhérente au processus révolutionnaire et à la consolidation républicaine de l'unité nationale : la tradition du « roman chouan » connaît un infléchissement sensible après la Commune de Paris, écrasée dans le sang par une Chambre introuvable commandant une armée de ruraux. Par ailleurs, les emprunts insistants, thématiques et stylistiques, à *Salammbô* portent une interrogation angoissée sur les rapports (et les frontières) entre civilisation et barbarie, dans un monde déserté par la transcendance : l'ethnologie imaginaire des Maréchains, la surexposition des scènes de violence, la figure surplombante d'une Clio anthropophage font de Moloch-le-Dévorateur l'inquiétante incarnation d'un devenir opaque, dérégulé, travaillé de pulsions obscures et incontrôlées. Cette double interrogation, idéologique et anthropologique, opère une sorte de décrochement par rapport au régime réaliste de la fiction historique ; le récit oscille entre une esthétique fantasmagorique et un perpétuel jeu de miroirs intertextuel – comme si l'histoire, cette autre Vorace, relevait sinon de l'irreprésentable, du moins d'un questionnement toujours recommencé.

Corinne Saminadayar-Perrin
Université Paul-Valéry, Montpellier 3 / RIRRA 21

³⁰ Pour la fête du 10 août 1793, David édifie des statues colossales que la Convention commet l'erreur de laisser se dégrader au grand air ; la Liberté, se dresse face à la guillotine : « La foule en vint à la prendre en haine, n'y voyant qu'un Moloch à dévorer les hommes. Fâcheuse image qui entra bien loin dans l'âme de nos pères, calomnia la Liberté dans leurs cœurs. Pendant qu'elle fleurissait jeune, forte, invincible à Wattignies, à Dunkerque, à Fleurus, ici, chez elles, hideuse et délabrée, elle épouvantait les regards » (J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, op. cit., livre XII, t. 2, p. 668).

³¹ G. Flaubert, *Salammbô*, op. cit., p 318.