

Pascal Durand

RIRE, CRIER : ÉCRIRE
LES CORPS DU LANGAGE
CHEZ LÉON BLOY

À Sonia Verte Allée

« Je ne crois pas à moi. Je m'ignore. La passion me dévore et je suis prêt à me poignarder ou à rire ».

Chateaubriand, *Confession délirante*

Secousses, clameurs, étranglement. L'écriture de Léon Bloy est de celles, rares en France, qui donnent à connaître ce qu'écrire doit au corps. Non au corps représenté — encore que sa présence soit des plus obsédantes dans l'œuvre bloyenne¹, jusque dans la scatographie délirante de ses chapelets

1. La représentation bloyenne du corps mériterait d'être étudiée de près, notamment sous l'angle de la célébration paradoxale, à teneur sado-masochiste, qu'elle organise, celle d'un corps honteux, tantôt paquet d'entrailles livré à « la volupté de souffrir » (*Le Désespéré*, p. 264), tantôt statue de chair auto-martyrisée en réparation de sa propre beauté, comme celui de Véronique, tantôt encore métaphore de l'abjection morale ou intellectuelle, vouée aux supplices (du *pal*, par exemple) par le grand Inquisiteur des lettres.

d'insultes —, mais à celui de l'écrivain lui-même¹, « impure carcasse »² au travers de laquelle le texte ne cesse de frayer obscurément son passage. Échappant à la représentation, parce qu'il la commande, ce corps-là s'y imprime néanmoins, parce qu'il informe sa mise en œuvre (tout comme « le creux de l'entaille » se reproduit dans « l'empreinte du cachet »³). C'est dire qu'il ne se livrera pas dans le contenu du texte — puisqu'il en est, virtuellement, le contenant — mais dans son tissu rhétorique. Encore faut-il préciser qu'il s'agira d'une rhétorique profonde, matricielle, qui n'aura rien d'ornemental ni de précodé. Ne nous méprenons pas en effet : à la surface des textes de Bloy, tous genres confondus, on n'aurait guère de peine à suivre, par exemple, le réseau profus des figures associant, selon un double mouvement métaphorique et métonymique, la voix, la parole et même l'activité textuelle à des faits de déjection, de vomissure ou d'expectoration (autrement dit, à des productions du corps physique) ; mais il en va là moins de traces laissées par le frayage corporel de l'écriture que de marques expressives à mettre au compte d'une simple rhétorique pamphlétaire, très ritualisée, et dont Bloy n'aura été, dans une époque surchauffée, qu'un adepte parmi bien d'autres⁴.

-
1. Nous y insisterons plus loin, il faut entendre ici par « écrivain » non seulement l'homme qui écrit (l'individu-Bloy, la plume à la main), mais aussi celui qui s'écrit à travers l'œuvre (Bloy comme effet en retour de sa propre écriture, comme être de fiction partout présent et dont Marchenoir, figure emblématique de ce dédoublement auctorial, ne constitue que le prête-nom local).
 2. « Ne comprenez-vous pas, ô mes frères, que je vous *traduis* pour l'éternité et que mon impure carcasse vous reflète prodigieusement ? » Cette apostrophe vient de M. Pleur, « horrible prophète, annonciateur des vomissements de Dieu » : autre prête-nom, me semble-t-il, de Bloy s'écrivant, d'autant plus saisissant qu'il se présente fantasmatiquement comme un corps-traduction, donc comme un corps de langage. (L. Bloy, « La Religion de M. Pleur », dans *Histoires désobligeantes*, p. 204).
 3. Id., *Le Désespéré*, p. 318.
 4. On notera cependant que ces figures puisées au registre de l'excrémentiel, et plus généralement de la déjection, ne désignent pas seulement, en pure logique pamphlétaire, le discours d'autrui ravalé au rang de l'ordure, mais également la parole du pamphlétaire lui-même, voire celle de Dieu parlant par sa bouche, et, au-delà, celle de l'écrivain Bloy derrière ses différents masques génériques. Sous pareil angle, il semblerait que ces figures du texte-corps puissent être comprises comme les indices superficiels de la textualisation du corps telle qu'elle s'effectue en profondeur.

Avant d'étudier ce frayage dans les voies qu'il emprunte et dans les effets qu'il exerce sur l'organisation rhétorique des textes, il convient de s'entendre sur « l'organisme » qu'il traverse. De quel corps parlons-nous ? Son identité, à supposer qu'il en ait une ou qu'il n'en ait qu'une, ne se laisse pas ramener à celle du signataire de l'œuvre, individu isolé et daté. Quelque acharnement qu'il ait mis à rendre indiscernables sa personne et son personnage, quitte à tenter plus tard, lors de « la conspiration du silence », d'accréditer leur réciproque irréductibilité, celui qui a tenu la plume (Léon Bloy, 1846-1917) n'est pas totalement assimilable ni au nom qui s'attache à l'œuvre (et qui apparaît sur la couverture des livres, dans les catalogues d'éditeurs, dans les fichiers de bibliothèque, dans les histoires littéraires, dans les dictionnaires), ni *a fortiori* au « héros », nommé « Caïn Marchenoir », de deux « romans » au statut « fictionnel » déjà bien problématique (impossible ici d'éviter la prolifération des guillemets). D'un côté, lorsqu'on parle d'un « auteur » comme d'un individu formellement identifiable, on néglige en général de prendre en compte le fait qu'entre le signataire et le nom dont il signe, l'œuvre s'interpose en écran, brouillant les cartes par l'image qu'elle-même produit de son producteur et par le savoir les concernant tous deux, qui ne cesse d'augmenter et, le cas échéant, de se transformer à mesure que se développe sa réception (un savoir dans lequel s'amalgament préjugés, lieux communs, évaluations esthétiques et idéologiques, effets de légitimation institutionnelle, etc.). Tout se passe comme si l'œuvre et sa circulation dans le champ social faisaient de tout nom d'auteur, même « propre », un pseudonyme, c'est-à-dire un masque culturel. Cette « mythologie de [l]a signature »¹ vaut par excellence s'agissant de « Léon Bloy », individu raturé par représailles envers l'auteur, corps effacé par un nom, pris au piège de son propre jeu et à ce point prisonnier de l'image construite par son œuvre qu'il n'a pu, malgré ses protestations, se défaire ensuite du reflet radicalisé que lui a renvoyé son public (« Je suis l'auteur du *Désespéré*, c'est incontestable [...] mais seulement du *Désespéré* et il en sera toujours ainsi, eussé-je écrit cent autres livres. [...] J'écrirais *l'Imitation de Jésus-Christ* ou la *Somme* de saint Thomas que je serais toujours le pamphlétaire

1. Id., *La Femme pauvre*, p. 234.

du *Désespéré* »¹). Aussi la conspiration du silence a-t-elle frappé d'un même coup la signature et le signataire, l'auteur et l'homme qui avait écrit. Cette adhésion trompeuse du nom au porteur du nom², peut-être Léon Bloy l'a-t-il conduite à son plus haut degré d'indécidable en inventant, d'un autre côté, avec l'être de papier qu'est « Marchenoir », un double qui tient, de manière paradoxale, à la fois du prête-nom et de la doublure. Prête-nom en ce que — personne n'a cru s'y tromper — « Marchenoir » représente Léon Bloy (mais lequel : l'auteur, être pseudonymique, ou bien le scripteur, main à la plume ?) ; doublure en ce qu'il remplace dans la fiction celui qui entend se maintenir en dehors de la fiction ou se tenir à l'abri des risques qu'il pourrait encourir à y intervenir nommément. La logique du roman à clés veut que chaque nom soit un chiffre : si Léon Bloy donne à reconnaître Bonnetain, l'auteur onaniste de *Charlot s'amuse*, derrière « Dupoignet », alors lui-même se désigne du doigt derrière le masque de « Marchenoir ». Or, tous les noms dans *Le Désespéré* ne sont pas ~~masque de~~ « Marchenoir ». Tous les noms dans *Le Désespéré* ne sont pas

HS

1. Cité par Joseph Bollery, dans son introduction à l'édition du *Désespéré* donnée en référence, p. 22.
2. Cette question du nom comme affiche identitaire problématique, à double fond, est clairement posée au chapitre V de la seconde partie de *La Femme pauvre* lorsque Léopold différencie son nom propre, appartenant à la généalogie familiale, de celui qui lui appartient en propre et qui n'est pas, comme tel, transmissible à d'autres : « Je suis à peu près célèbre et *personne ne sait mon nom*. Je veux dire mon nom de famille, celui qui n'est pas *imprimé* dans l'âme et qu'on laisse à d'autres, quand on meurt. Mes amis ne le connaissent pas et Marchenoir lui-même l'ignore. Ce nom qui *appartient à l'histoire* et qui me fait horreur, je serai forcé, si nous nous marions de le livrer aux gens de la municipalité. Ils l'inscriront sur leur registre, entre celui d'un marchand de volailles et celui d'un croque-mort, et ils l'afficheront à la porte de leur mairie. Les curieux apprendront ainsi que vous êtes coiffée par moi d'une des plus anciennes couronnes comtales qu'il y ait en France. J'espère qu'on l'aura oublié au bout de huit jours ». (*La Femme pauvre*, pp. 184-185.) Il y a donc, d'une part, un nom-symbole « *imprimé dans l'âme* », adhérant à l'intériorité de la personne et, de l'autre, un nom-signe *imprimé au registre de l'état-civil*, archivé, « *affiché* », monnaie du commerce social. Fiction historique, le nom « *propre* » est voué à l'oubli : seul doit demeurer le nom « *figuré* », dont l'authenticité procède de la construction de soi qu'il nomme (construction proprement romanesque, comme le laisse entendre Léopold lorsqu'il ajoute, avant de raconter sa vie : « Voici mon histoire ou mon roman que je vais expédier sans phrases »). Léon Bloy est-il, dans cette logique, le pseudonyme social de Caïn Marchenoir ?

chiffrés — Sand, Ohnet et Zola sont, parmi d'autres, cités sans fard. Par ailleurs, en un endroit stratégique du roman, évoquant la montée à Paris du jeune provincial qu'est « Marchenoir », une curieuse rupture d'énonciation, qui ne se reproduira pas, vient accentuer cette dérogation à la loi du chiffre et mettre en question l'assimilation du héros au scripteur : « Mais il avait apporté de sa province, en excédent de ce commun bagage, le particulier viatique d'impuissance que j'ai dit plus haut »¹. À bien y regarder, par cette fugitive oscillation à l'intérieur d'une même phrase entre la troisième et la première personne, la contagion pseudonymique se voit bloquée et les rôles apparemment confondus se redistribuent : d'un côté, « Marchenoir », être de fiction, corps d'encre et de papier ; de l'autre, le scripteur, corps de chair et d'os, qui agence de l'extérieur l'espace du texte (« j'ai dit plus haut ») ; entre les deux, l'auteur, être sans corps, effigie juridique, simple nom apposé sur le livre, à l'interface de la réalité sociale et de la fiction littéraire. Trois instances lestées d'un inégal poids d'existence et qu'on n'a pas cessé néanmoins de mêler, contre la volonté de Léon Bloy (lorsqu'il dénie la stratégie de brouillage qu'il a lui-même engagée) et de par sa volonté même (lorsqu'il adhère après coup à son image publique de pamphlétaire invétéré). Mais là où le mélange des rôles et des statuts s'achève, commence la prolifération identitaire. L'homme qui écrit n'est plus celui qui s'écrit, et la griffe de l'auteur se sépare du second sans pour autant s'emparer du premier. Cessant d'être équivalents et commutables l'un par l'autre, le signataire, la signature et « Caïn Marchenoir » installent un espace auctorial aussi dépourvu de centre que de périphérie et qui ne permet pas de décider abruptement entre l'ordre de la réalité et l'ordre de la fiction².

1. Id., *Le Désespéré*, p. 62.

2. C'est peut-être là ce qui, malgré son anti-modernisme déclaré, fait la profonde modernité de Léon Bloy, et de lui l'un des héritiers de Lautréamont/Ducasse, autre dynamiteur de l'identité littéraire, comme aussi le contemporain à part entière d'un Mallarmé proclamant la mort de l'Auteur. C'est cela aussi qui contribue au caractère paradoxal d'une œuvre qui, tout en adoptant le martèlement et la litanie comme armes de persuasion, procède à l'émiettement de son instance d'énonciation. On notera cependant, à titre d'hypothèse, que l'aspect écholalique du message bloyen pourrait bien avoir, en l'occurrence, favorisé la dispersion identitaire de son insituable émetteur.

Revenons maintenant à notre question de départ : quel corps hante ou habite l'écriture bloyenne ? Sans doute s'agit-il d'un corps complexe et composite, retenant un peu de chacun des trois que nous venons de repérer, mais affecté au surplus par ce qu'on pourrait appeler un effet-retour de langage. Ce qui passe entre ces trois instances, ce qui court de l'une à l'autre sans s'arrêter à aucune, c'est une voix qui n'appartient ni au jeu de la fiction ni à celui de la réalité, qui n'est ni intérieure au texte ni extérieure à lui : celle d'un corps-fantôme, d'un corps fait de langage, résultat de la parole qu'il profère. Non Bloy qui écrit, mais Bloy tel qu'il s'écrit. Non l'auteur inscrit en couverture mais celui que le livre fabrique entre ses pages. Non Marchenoir (ou ses avatars en d'autres textes), mais ce qui parle par la bouche de Marchenoir dans une langue qui n'est apparemment la sienne que dans la mesure où il ignore qu'il la possède bien moins qu'il n'en est possédé. Effet de langage et d'écriture plus que de discours, parce qu'il dépend moins de ce qui est dit par lui que de ce qui se met en forme à travers lui, ce corps multiple ne cesse pas de remonter en vis sans fin depuis le fond dérobé du texte vers ses zones apparemment périphériques, depuis les voix intérieures qui parlent par Marchenoir jusqu'à celles qui habitent Bloy écrivant — avec cet effet singulier, machiné patiemment par Bloy à l'exemple de Lautréamont, que la fiction et celui qui l'a agencée communiquent en boucle, rendant impossible toute localisation indiscutable de leurs places respectives. Bref, s'il y a bien un corps bloyen, ce corps n'est pas un, il adopte plutôt la forme insaisissable, éclatée, inquiétante d'un « *monstre* [...] polymorphe »¹ que les contours tranchés d'un organisme dont une autopsie (en l'occurrence exégétique) pourrait méthodiquement discerner, déplier, expliciter la conformation. Aussi, plutôt que de tenter en vain d'en cerner l'improbable contour, allons-nous tâcher de l'approcher métonymiquement, par les effets d'abyme qu'il engendre en passant tour à tour au travers de Marchenoir, du texte, de l'auteur et du scripteur.

Marchenoir n'a pas vraiment de corps propre, aucune description détaillée ne le dotera d'une physionomie connaissable, tout au plus Bloy lui attribue-t-il au passage un « mufler »

1. *Ibid.*, p. 51.

atavique »¹, un visage torturé par une colère rentrée, dont les différents *traits* — bouche, narines, sourcils, teint — fonctionnent en réalité comme signes d'expression émotionnelle, au point que la face qu'ils dessinent semblerait issue directement de telle planche physiognomonique de Le Brun ou de Lavater : « Bouche close, narines vibrantes, sourcils presque barrés et entrant l'un dans l'autre à la plus légère commotion, il avait parfois des colères muettes et blanches de séditieux comprimé, qui eussent donné la colique à un éventrable despote »². Corps soumis à la rhétorique des passions les plus anguleuses, corps-caractère (aux deux sens, psychologique et typographique, du mot), individu « rectangulaire »³ comme une page « rectiligne »⁴ comme un texte imprimé, Marchenoir n'est rien d'autre en fait qu'une langue et qu'un langage, aigus et denses, instruments d'agression plutôt que d'expression (« Il portait sur l'extrémité de sa langue une catapulte pour lancer d'erratiques monosyllabes, qui vous crevaient à l'instant même une conversation d'imbéciles »⁵). Pour autant, et ce point est décisif, il

-
1. *Ibid.*, p. 55. Hallucination révélatrice, Marchenoir apparaît, dans la vision ensommeillée de Clotilde au chapitre XXXIV de *La Femme pauvre* (I), sans qu'« on ne distingue [...] sa figure, tant il marche courbé [par le fardeau épouvantable qu'il porte sur les épaules !] » (p. 163).
 2. *Ibid.* Ce type de descriptions physiognomoniques abonde dans l'œuvre bloyenne. Voir, par exemple, le portrait de Léopold dans *La Femme pauvre* : de son expérience africaine, Bloy nous dit que l'enlumineur a « même gardé une espèce de lividité douloureuse qui descendait jusqu'à la nuance des fantômes, quand une émotion violente *précisait* sa physionomie » et ajoute, plus loin, que « chacun de ses gestes écrivait le mot *Volonté* sur la rétine du spectateur » (pp. 125-126). Dans le même roman, Bloy évoque en des termes qui ressortissent à une logique descriptive comparable — homologuant physionomie et pratique esthétique — le « visage » du peintre Lazare Druides : « La physionomie de l'homme, très jeune encore, est tumultueuse autant que ses œuvres. Jamais un artiste n'a pu porter plus que lui son art sur chacun des traits de son visage » (pp. 139-140).
 3. « [...] l'esprit de vagabondage esthétique et de fantaisie personnelle de l'excellent peintre était opprimé par l'*absolu* qui se dégageait sans cesse du rectangulaire Marchenoir » (Id., *La Femme pauvre*, p. 125).
 4. « [Marchenoir] aimait [Bohémond], d'ailleurs, autant qu'un rectiligne de son espèce pouvait aimer une incarnation du déséquilibre et du chaos » (p. 152).
 5. Id., *Le Désespéré*, p. 55. Dans *La Femme pauvre*, Bloy attribuera à Marchenoir le « dénomiatif monstrueux » de « catapultuosité » (p. 160).

n'est pas « né » ainsi bâti : il y aura fallu d'abord un vide originaire, ensuite un acte d'incarnation verbale.

« Né désespéré »¹, écrit Bloy, Marchenoir non seulement apparaît, dans l'histoire personnelle que lui prête le roman, sous le signe du moins, du vide, du creux (l'absence d'espoir désignant une absence intérieure plus générale), mais encore il fait son entrée dans l'œuvre, dès la première page, par le biais d'une lettre imprimée en italiques, c'est-à-dire par la double médiation d'un objet verbal, exhibé comme tel, et d'un acte de communication à part entière (appelant à l'aide Alexis Dulaurier mais adressé tout autant au lecteur du roman). Que cette lettre — et donc le roman — s'ouvre sur l'aveu d'un parricide qui sera « achevé » au moment de sa réception (« Quand vous recevrez cette lettre, mon cher ami, j'aurai achevé de tuer mon père »²) ne fait d'ailleurs qu'aggraver la viduité du héros au moment de son entrée en scène (vide en soi et annulant fantasmatiquement son géniteur). En fait de corps et d'esprit, Marchenoir n'a au départ qu'un réceptacle qu'il lui faudra remplir (c'est « son » mot) à toutes forces, au fil d'une formation sauvage qui le laissera « soudainement rempli des lettres anciennes »³. Plénitude lettrée rendue bientôt insuffisante, après le foudroiement de sa « Révélation divine »⁴, par le « double abîme » qu'elle ouvre en lui et « que rien ne devrait plus combler »⁵, sinon la fureur d'un langage toujours en porte-à-faux sur ce qu'il aura à dire (car « l'Absolu est intranscriptible »⁶). Qu'arrive-t-il à ce moment ? Qu'est-ce qui désormais (se) passe en Marchenoir ? Sans doute la révélation du Verbe divin, reproduit en abyme dans l'incarnation d'un verbe pamphlétaire. Mais, aussi bien, une possession de l'être par une parole implacable et nombreuse. Car Marchenoir, aussi vociférateur que le démoniaque de l'Évangile (Marc, V), pourrait lui aussi s'appeler Légion, sa voix est un faisceau de voix grondantes, l'écho multiplié d'un tumulte intérieur : « Houleux et tumultuaire, ce vaticinateur déchaîné était plein de sanglots, de catafalques et de huées. Il faisait rouler sur les têtes des

-
1. *Ibid.*, p. 51.
 2. *Ibid.*, p. 29.
 3. *Ibid.*, p. 54.
 4. *Ibid.*, p. 57.
 5. *Ibid.*, p. 58.
 6. *Ibid.*, p. 307.

quadriges de Mardi-Gras et des tombereaux de tonnerre. [...] Le mot abject, dont l'usage lui fut reproché si souvent, il avait une manière de la clamer, comme s'il eût été, à lui seul, une multitude et ce mot devenait sublime, autant que l'imprécation désespérée de tout un peuple »¹. Marchenoir n'est pas seulement hanté par un langage pluriel, carnavalesque (« les quadriges de Mardi-Gras »), il est constitué par lui, il n'a d'autre existence, physique et spirituelle, que celle-là même que lui confèrent les voix qui l'habitent². Aussi paraît-il dans la ligne imparable des choses (appelons cela un destin) que la mort de Marchenoir, qui rassemblait en lui « toutes les langues de la Dispersion »³, suive exactement celle de ses capacités expressives (commencé sous le signe de « l'anesthésie d'un assommé »⁴, le roman s'achève sous celui de l'aphasie d'un écrasé) : « Le malheureux, dont les dents noyées d'écume étaient serrées, à faire éclater l'émail, par le cabestan de la *contracture*, faisait des efforts désespérés pour parler. Ses lèvres retroussées et violettes essayaient en vain de configurer les deux syllabes qu'il aurait voulu faire entendre [...]. Dans son impuissance, il montra le crucifix, désigna une feuille de papier, fit à moitié le geste d'écrire. Tout fut inutile »⁵. L'agonie du verbe

1. Ce passage intervient, ne l'oublions pas, dans la quatrième partie du roman, qui s'intitule « L'Épreuve diabolique ». Dans *La Femme pauvre*, (p. 145) le musicien Rollon Crozant, qui se veut d'inspiration macabre et diabolique (« Quand j'ai l'air de chanter moi-même, soyez sûr que c'est un autre qui chante en moi !), se verra explicitement identifié par Gacougnol au démoniaque de l'Évangile selon saint Marc : « Personnellement il ne me coûte rien de croire que vous avez le droit de vous nommer hautement *Légion*, aussi bien que le démoniaque féroce de l'Évangile ». Sous cet angle, Rollon Crozant, accablé par Gacougnol et par Bohémond de l'Isle-de-France, est-il vraiment un anti-Marchenoir — ou son ombre occulte, sa face obscure, sa vérité ténébreuse ?
2. Clotilde, la « femme pauvre », sera d'une même espèce, tout entière habitée par une mosaïque d'objets et d'images qui ne trouve d'unité que dans la prière : « Tout ce qu'il y a en elle de sentiments et de pensées, toutes les choses précieuses de son palais saccagé, toutes les gemmes, tous les émaux, toutes les mosaïques, toutes les saintes images, toutes les armures conquises, et jusqu'au voile de ses anciens repentirs [...], tout cela est précipité dans le gouffre d'une obsécration infinie ». (pp. 264-265).
3. Id., « La Babel de fer », dans *Belluaires et Porchers*, p. 198.
4. Id., *Le Désespéré*, p. 29.
5. *Ibid.*, p. 320. À l'article de la mort, Gacougnol tentera lui aussi d'écrire, en l'occurrence pour faire de « la femme pauvre » son héritière : « [...] je ne veux pas la laisser sans ressources. Donnez-moi du papier, chers

ne sera pas le résultat de l'agonie du corps à son premier stade ni même sa cause profonde, mais la révélation dernière de ce que, chez Marchenoir, corps et langage ont eu partie plus que liée, le corps charnel n'ayant été que l'enveloppe subsidiaire d'un corps verbal. Celui qui est « né désespéré » meurt déserté : « contracté » sur le vide laissé, en le quittant, par la parole et l'écriture qui lui ont, l'espace d'un roman, tenu lieu de corps¹.

Du corps figuré, passons au corps figurant, c'est-à-dire au tissu du texte, à sa conformation et en l'occurrence au télescope qui s'y opère entre les *disjecta membra* d'une culture écartelée. À Clotilde, dans *La Femme pauvre*, le peintre Gacougnol, qui lui enseigne par ailleurs l'art de la lecture, transmet, selon sa coutumière « méthode abrégative », une « science » dont la définition métaphorique conviendrait parfaitement pour rendre compte du texte bloyen : « La science conférée par ce maître était pour elle comme du pain boulangé par quelque mitron somnambule, dans lequel il y aurait eu des pierres, des clous, du papier, des rognures de pantalon, des bouts de ficelles, des tuyaux de pipe, des arêtes de poisson et des pattes de scarabée, — mais, tout de même, du vrai pain de froment qui la fortifiait »². De la même manière, en effet, abyme sur abyme, que Marchenoir est traversé par un faisceau de voix dont il ne peut connaître toutes les provenances, le roman bloyen tient à la fois du manteau d'Arlequin et du palimpseste, de l'assemblage (syntagmatique, littéraire) de citations ou de références plus ou moins directes, et de la superposition (paradigmatique, symbolique) de niveaux d'intelligibilité ou d'interprétation. À cet égard, le premier

amis, je vais écrire un bout de testament. Il avait en effet trouvé la force d'écrire pendant quelques minutes, puis laissant tout tomber, indifférent, désormais, aux choses terrestres, il s'était mis à heurter doucement à la porte pâle... *Le testament avait été reconnu INDÉCHIFFRABLE !* » (*La Femme pauvre*, p. 176). L'agonie, chez Bloy, a bien partie liée avec l'impossibilité d'écrire ou de produire du sens. Si la lettre saisit le vif (et telle est l'histoire de Marchenoir et de ses apôtres), la mort tue la lettre.

1. Il y a bien un corps « véritable » dans le roman, celui de Véronique, mais ici encore rapporté d'abord au langage (« Il était fier de sa Véronique, autant que d'un beau livre qu'il eût écrit », p. 102), puis littéralement « défiguré » — comme s'il s'agissait, en complète inversion quant au corps-langage de Marchenoir, de ramener celui de Véronique à la chair vive et à vif, au « paquet de nerfs » (p. 167), c'est-à-dire au corps propre, non-figural.
2. Id., *La Femme pauvre*, p. 119.

roman de Bloy atteint d'emblée une limite qui ne pourra pas être dépassée par la suite (*La Femme pauvre* sera, sous cet aspect, nettement en retrait). Tout y est, tout y passe : allusions et alluvions. Non seulement certains textes s'y trouvent cités en italiques et dûment référencés (Chateaubriand, un « auteur chartreux », le père de Condren), mais encore l'ensemble du roman se développe comme une sorte de tribunal culturel où seraient cités à comparaître, sous leur nom propre ou sous leur chiffre (tracé par décalque de leurs thématiques de prédilection), écrivains et journalistes, éditeurs et directeurs de revue, théologiens et hommes d'église, et parmi eux, jouant à la fois le rôle de la victime et du bourreau, Bloy/Marchenoir lui-même, à travers ses lettres ou ses articles du *Pal/Carcan*. Le tout soumis à un inlassable travail d'autopsie et de couture intertextuelles qui rappelle d'autant plus « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie¹ que Léon Bloy, dans la première partie de son roman, ne manque pas d'invoquer, en la personne énigmatique² de Lautréamont, l'auteur monstrueux d'un texte « polymorphe »³. Scène capitale sous cet angle, l'entrée de Marchenoir dans le salon de Beauvivier renverse la logique d'incorporation textuelle qui préside à l'organisation du roman : ce dernier intègre et désintègre la littérature de son temps, Marchenoir entre dans une compagnie qui « représent[e] [à ses yeux] toute la presse dite *littéraire*, et même un peu la littérature »⁴. La galerie de portraits-charge qui va suivre n'aura pas seulement pour fonction de définir le cercle des auditeurs auxquels s'adressera le héros, mais surtout d'installer, au cœur du roman, le cadre que ce dernier ne parvient à déborder, semble-t-il, que par une manœuvre de circonwalla-

-
1. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant VI, strophe 3, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, pp. 224-225.
 2. Lorsqu'il mentionne « le comte de Lautréamont », Bloy fait suivre son « nom » d'un point d'interrogation entre parenthèses (*Le Désespéré*, p. 51).
 3. Hommage, sans doute, mais surtout affiche méta-textuelle dont l'efficacité retorse tient à ce qu'en citant Lautréamont, grand architecte de la citation, elle adopte la ruse même qu'elle désigne chez celui qu'elle cite.
 4. *Ibid.*, p. 237.

tion¹ textuelle. Ce faisant, *Le Désespéré* met sans doute en abyme toute l'institution littéraire de son temps, mais, par un singulier retournement opéré peut-être à l'insu de son auteur, il frappe d'impossibilité le projet qui oriente son « entreprise de démolition » : excéder la littérature ne peut se faire sans la littérature, sans les voies, les moyens, les instruments et le cadre institutionnel qu'elle propose à qui la veut « sabouler ». Aussi Marchenoir doit-il passer le fossé qu'il a lui-même creusé, lire au centre de la place « les trois cents lignes de son article »² et devenir à son tour l'assiégé.

À l'horizontalité (éclatée) de la mosaïque citationnelle répond la verticalité (feuilletée) des strates interprétatives. Non la diversité des lectures auxquelles le texte est susceptible de se prêter, mais l'empilement des lectures auxquelles il procède. Dans une œuvre tout entière dominée par le démon de l'allégorie, *Le Désespéré*, texte hybride, est autant commentaire que fiction. On a vu déjà que les noms à clés y résultent de toute évidence d'une sorte de réduction exégétique des œuvres ou des attitudes autoriales auxquelles s'attachent ceux qu'ils remplacent. Mais, de façon plus générale, la stratégie du romancier, éminemment paradoxale, consiste à faire passer, par les voies de la fiction littéraire, un savoir sur la littérature, comme aussi bien à faire de ce savoir un élément, un aliment de fiction. Certes, on n'a pas manqué — ceux qu'il visait les premiers — de lire dans *Le Désespéré* un document implacable sur les coulisses de la vie culturelle « fin de siècle », une sorte d'archivage compulsif, alimenté par Huysmans, des petites ruses et des vagues compromissions dont étaient tissés les rapports entre écrivains, journalistes, éditeurs, rédacteurs, gens de théâtre. S'en tenir ici à une telle approche documentaire reviendrait à occulter derrière le grand corps institutionnel le corps subtil de la littérature et à passer à côté de ce qui, dans ce premier roman, échappe de toutes parts au registre de l'imprécation et de l'indiscrétion calculée. On l'a vu, *Le Désespéré* progresse d'un côté par digressions, parenthèses et guillemets marqués ou non, accumu-

-
1. Mot du langage des fortifications militaires, désignant la « tranchée fortifiée établie par les assiégeants autour de la place assiégée pour lui couper ses communications » (*Petit Robert*). Bloy l'emploie, p. 79, pour caractériser le manège de séduction mené par Véronique — alias « La Ventouse » — autour de Marchenoir.
 2. *Ibid.*, p. 266.

lation citationnelle et acclimatation d'autres textes à sa propre logique d'écriture ; mais il constitue aussi bien, d'un autre côté, une sorte de plan en coupe donnant à deviner, à la façon d'une planche anatomique, la structure interne, étagée, d'un organisme qui n'est autre, en l'occurrence, que la littérature elle-même, avec ses réseaux de sens et son système symbolique, en tant qu'elle communique, selon Bloy, avec l'archi-système de l'Absolu. Chaque jugement esthétique prononcé par Marchenoir ou ses alter-egos (dont Bloy lui-même) repose moins sur des questions de goût que sur un problème de pertinence : ce texte est-il lisible, compréhensible (aux deux sens du terme) dans la vaste configuration du Texte universel, entre-t-il en consonance ou en dissonance avec la grande voix du Verbe, s'efforce-t-il de répondre à ce qui, par delà l'Histoire, l'interroge ? Parce qu'il s'agit de mettre en conjonction l'universel et le particulier, le plafond et le fond, le Livre divin et les livres des hommes, une telle évaluation ne s'effectue pas sans rabattre sur l'objet du jugement une multitude de codes, de grilles, d'échelles, ni, par conséquent, sans comprimer dans le texte qui prononce l'un en utilisant les autres, les différents savoirs dont ceux-ci relèvent (savoirs théologique, exégétique, rhétorique, etc.). Double opération sur laquelle repose de toute évidence *l'Exégèse des lieux communs* — « Quand un employé d'administration ou un fabricant de tissus fait observer, par exemple : "qu'on ne se refait pas ; qu'on ne peut pas tout avoir [...]", qu'arriverait-il si on lui prouvait instantanément que l'un ou l'autre de ces clichés centenaires correspond à quelque Réalité divine, a le pouvoir de faire osciller les mondes et de déchaîner des catastrophes sans merci ? »¹ — mais qui, sans être pour autant lisible dans leur déroulement (il s'agit d'un empilement de langages, non d'une succession), organise la totalité des textes bloyens et, par excellence, les « romans », où ce sont parfois les dérapages de la fiction qui favorisent le grand jeu exégétique (la défiguration de Véronique, dans *Le Désespéré*, est l'un de ces dérapages). Bref, il semblerait que derrière « l'entrepreneur de démolitions » se soit caché un entrepreneur en constructions, édifiant étage après étage une tour qui, de Babel, aurait retenu tout à la fois l'orgueil qui l'a fait s'élever (aller du sol des lieux communs vers le ciel de la vérité) et la confusion des langues qui l'a sanctionnée puis abattue (nouer en

1. Id., *Exégèse des lieux communs*, p. 19.

chaque point du texte une tresse de langages codés). Mais, quels qu'en soient les résultats effectifs (entre autres, une écriture aussi emportée et têtue que touffue), l'enjeu de l'entreprise exégétique n'est pas orgueilleux et son but n'est pas la confusion : elle reste en effet toujours tendue vers la perspective d'un espace hors-langage, vers l'échéance de ce moment fictif où la vrille paradigmatique de l'interprétation, remontée jusqu'à l'extrême, rejoindrait le silence contemplatif de la « grande école des imitateurs de la solitude de Dieu »¹ — la Grande-Chartreuse, vers laquelle Marchenoir accomplit son « ascension », physique et symbolique, dans les premières pages de la deuxième partie du *Désespéré*. Ascension à laquelle répondra « la pente » qui, suivant les mots du père Athanase, « va s'ouvrir sous [ses] pieds »² et le précipiter à nouveau vers ce qu'il avait cru pouvoir quitter. Retour donc à Véronique et à l'écriture. Retour aux tumultes du monde, au vacarme pamphlétaire, à l'exégèse de terrain.

Véritable traversée des signes et des discours, l'histoire de Marchenoir revenu dans l'Histoire sera au fond celle d'un exégète embarrassé par sa propre écriture, toujours compromis — et, comme tel, refoulé par ses pairs — dans le verdict qu'il prononce, jamais en adhésion déontologique avec la tâche qu'il entend remplir. Exégète, il appartient au texte qu'il examine. Écrivain, il s'échappe du texte qu'il écrit. Balancement statuaire, propre à l'acteur de l'interprétation, auquel s'ajoute un autre balancement, propre à l'acte exégétique lui-même, d'autant plus inachevable, ici, qu'il s'accompagne d'une démarche créatrice obscurcissant l'objet même qu'il s'agit d'éclaircir. Qu'il y ait en surplomb, référentiel aux convictions générales de Léon Bloy, un savoir symbolique fournissant clés et méthodes interprétatives n'enlève rien au caractère fondamentalement *désespéré* de cette lecture de signes rendus indéchiffrables par l'acte d'écriture qui les recueille : « Il faudrait, bientôt, comme auparavant, inventer d'écrire, en retenant des deux mains plusieurs murailles toujours croulantes et remâcher les vieux culots d'une misère sans issue [...] »³. C'est parce que « l'Absolu est intranscriptible » que l'écriture a lieu de s'inventer, comme inlassable exercice de trans-scrip-

-
1. Id., *Le Désespéré*, p. 97.
 2. *Ibid.*, p. 100.
 3. *Ibid.*, p. 105

tion ; c'est parce que toujours le sens échappe et s'évapore qu'il y a lieu de tenter sans cesse « de récupérer quelque rayon pâle de [la Substance] »¹ ; c'est parce que le *symbole* est à jamais brisé qu'il faut en collecter les fragments. Sorte de chirurgie hystérique, l'opération du texte est « sans issue », puisqu'elle ne cesse d'introduire le désordre dionysiaque d'une écriture dans l'ordre apollinien qu'elle cherche à recomposer.

Si le texte réplique et répercute le corps verbal de son héros dans le tissu de ses citations et de ses interprétations, il ne manque pas, suivant une opération plus complexe encore, d'impliquer dans son architecture de gouffre le corps sans corps de l'auteur. Celui-ci, nous l'avons dit, n'est cependant — du moins au départ — qu'un nom apposé sur la couverture et une marque de propriété. Il est donc, par principe, tout extériorité. Plus exactement, il s'interpose en écran entre le scripteur et l'écrit publié. Or, quand Bloy incorpore dans son roman tel article du *Pal* — rebaptisé en *Carcan* — et l'attribue à Marchenoir ; quand, dans l'autre sens, il greffe la page du *Désespéré* consacrée à Lautréamont au sein d'un article de *Belluaires et Porchers* (« Le Cabanon de Prométhée »²) ; quand, de façon plus retorse, il met en épigraphe d'un compte rendu critique un propos de Caïn Marchenoir³, il ne se livre pas seulement à un chassé-croisé de textes, mais à un chassé-croisé de places et d'identités qui ne laisse pas indemne le statut de l'auteur. Qu'est-ce qui change, en effet, dans un texte lorsqu'il change de site à l'intérieur d'une même œuvre ? Rien dans les

1. *La Femme pauvre*, p. 151.

2. « Dans une sorte de roman, intitulé *Le Désespéré*, publié en 1887 et tout de suite raturé, autant qu'il était possible par le silence hostile de la presse entière, j'avais écrit incidemment les quelques lignes qu'on va lire, avec l'espoir, longtemps déçu, de suggérer à un éditeur quelconque l'idée généreuse d'une réimpression. [Suivent, entre guillemets, les pages citées] » (Id., *Belluaires et Porchers*, p. 188).

3. Voir « La Langue de Dieu ». *Ibid.*, p. 306. L'épigraphe ayant généralement pour fonction de mettre un texte et un auteur sous le parrainage symbolique d'un autre texte et d'un autre auteur, l'opération en question soulève bien des énigmes : si Marchenoir est Bloy, celui-ci se place donc sous sa propre autorité ; si Marchenoir n'est qu'un personnage romanesque, Bloy en appelle donc à la fiction pour cautionner son intervention critique. Quelle que soit l'option à laquelle on s'en remette, cette épigraphe reste foncièrement ironique — à moins qu'elle ne soit, purement et simplement, la parodie d'une pratique particulièrement en vogue à l'époque « fin de siècle » et à laquelle Bloy lui-même s'est livré sans autre réserve que ce clin d'œil en exergue.

phrases qui le composent — pour autant qu'il soit « cité » avec exactitude ; beaucoup sans doute dans « son » sens, qu'il ne peut transporter en d'autres contextes ; plus encore dans la relation qu'il entretient avec celui qui le signe. Citer l'un de ses textes, est-ce simplement se citer soi-même ? Et si cela revient pour une part à affirmer son droit de propriété textuelle, cela ne conduit-il pas également à un singulier dédoublement de l'instance auctoriale : celui qui se cite est-il bien identique à celui qui est cité ? Deux hypothèses se présentent : soit le citant et le cité se différencient dans l'acte de la citation¹, quitte à se trouver englobés dans une troisième instance ; soit le cité perd son caractère auctorial pour devenir, à l'intérieur du texte qui l'incorpore, une figure de fiction. Nous ne trancherons pas ici, d'autant moins que, dans les cas relevés ci-dessus, les effets du transfert sont rendus plus complexes encore par le fait que les statuts génériques des textes mis en communication ne coïncident pas (le fragment sur Lautrémont passe d'un roman dans un article critique, le texte du *Pal* passe d'un journal dans un roman, le fragment de roman est converti en épigraphe d'essai).

Une autre atteinte au statut de l'auteur nous retiendra plus longuement. Au début du chapitre XX de *La Femme pauvre*, Bloy suspend le récit par « une parenthèse » adressée aux « gracieux lecteurs » (il vaut la peine de la relire en entier) :

Une parenthèse est ici nécessaire. Les bonnes gens qui n'aiment pas la *digression* ou qui regardent l'Infini comme un hors-d'œuvre sont dévotement suppliées de ne pas lire ce chapitre qui ne modifiera rien ni personne et qui sera probablement regardé comme la chose la plus vaine qu'on pût écrire.

À tout prendre, ces gracieux lecteurs feraient encore mieux de ne pas ouvrir du tout le présent volume qui n'est lui-même qu'une longue digression sur le mal de vivre, sur l'inférieure disgrâce de subsister, sans groin, dans une société sans Dieu.

L'auteur n'a jamais promis d'amuser personne. Il a même quelquefois promis le contraire et a fidèlement tenu sa parole. Aucun juge n'a le devoir de lui demander davantage. La fin de

1. Dans le deuxième exemple — l'extrait du *Pal* passant dans *Le Désespéré* —, il semble que tel soit le cas, comme en témoigne le nouveau titre donné au journal-source et son attribution à Marchenoir (représentant présumé de l'auteur sans doute, mais peu fidèle puisqu'il meurt à la fin du roman signé par l'auteur).

cette *histoire* est, d'ailleurs, si sombre — quoique illuminée de bien étranges flambeaux —, qu'elle viendra toujours assez tôt pour l'attendrissement ou l'horreur des sentimentales punaises qui s'intéressent aux romans d'amour.¹

La « parenthèse », remarquons-le d'entrée, n'est pas marquée « ici » comme telle — elle s'entame lors même qu'elle s'annonce, sans s'être mise entre parenthèses — et le « chapitre » de « digression » dont elle prévient le lecteur ne coïncide pas, curieusement, avec le discours digressif qu'elle opère d'ores et déjà. Digression avant la digression, en quelque sorte, et dans un roman « qui n'est lui-même qu'une longue digression ». À interrompre ainsi le cours de son récit pour en définir le mode de lecture, Bloy ne fait rien d'autre, en rupture complète avec les conventions paratextuelles, qu'insérer une préface au cœur de l'œuvre — et une préface des plus paradoxales puisqu'elle désavoue l'attente des « gracieux lecteurs », les « suppli[e] de ne pas lire ce chapitre » et va même jusqu'à inviter certains d'eux « à ne pas ouvrir du tout le présent volume », prononçant par là même un interdit en forme de *double bind* (comment obéir à l'interdiction d'ouvrir le volume s'il faut l'ouvrir et en lire plus de cent pages pour recevoir l'ordre de ne pas l'ouvrir et de ne pas le lire ?). « Préface » doublement déplacée : elle n'est pas hors de l'œuvre (en « hors-d'œuvre »), comme c'est l'usage, et prononce au surplus, à l'intention des lecteurs qui viendraient à s'égarer dans un texte qui ne leur est pas destiné, des jugements inconvenants, qui vont de l'apostrophe ironique (« bonnes gens », « gracieux lecteurs ») jusqu'à l'insulte pure et simple (les « sentimentales punaises qui s'intéressent aux romans d'amour »). L'inconvenance du contenu de cette « préface », bien conforme à la stratégie de séduction par l'agression qui caractérise Léon Bloy, surprend moins cependant que l'incongruité formelle de sa position, avec les effets retors qu'elle engendre : l'enveloppe paratextuelle se trouve elle-même enveloppée par le texte ; l'extériorité de principe passe dans l'intériorité de la fiction ; la voix préfacière s'interpose dans les paragraphes du récit pour interpeller ses lecteurs ; bref, une structure singulière se met en place à la faveur d'un repliement vers l'intérieur, connu des biologistes sous le nom d'*invagination* mais auquel on pourrait aussi bien attribuer le terme chirurgical, cher à Bloy

1. Id., *La Femme pauvre*, p. 109.

qui l'emploie souvent¹, de « transfixion ». Mais s'agit-il simplement de géométrie textuelle ? Ou, plus fondamentalement, d'une mise en cause performative de l'Auteur même, dans sa situation comme dans le statut que celle-ci figure ? Happé par le texte, il n'est plus cette instance en surplomb de l'œuvre que désigne le nom en couverture et, ne pouvant être que ce surplomb, il disparaît corps et biens dans la structure abyssale agencée par le scripteur ; c'est lui, tout entier, qu'ampute la transfixion textuelle. « L'auteur » aura beau proclamer qu'il n'a de comptes à rendre à « aucun juge » qui viendrait lui en « demander davantage » et exciper, par là-même, de son droit de propriété sur l'œuvre qu'il a signée : il s'est déchu de son pouvoir juridique, détaché de sa signature et converti — transfixion, transfiction — en être de papier, en personnage de fiction. Mais s'il réclame en pure perte le maintien de son statut, il a raison cependant, y compris contre lui-même, de présenter « le présent volume » comme « une longue digression », c'est-à-dire comme un texte désorbité, allant à la dérive et s'éloignant d'autant plus de l'instance auctoriale qui l'a lancé que cette instance a cessé d'exister en tant que telle (dans le langage de l'astronomie, la digression désigne l'éloignement d'une planète par rapport au soleil). L'œuvre est à l'auteur ce que la planète est à l'astre solaire ; supprimer les seconds, c'est enlever aux premiers leur point de référence, leur ancrage, leur pivot ; commence alors la « digression », l'écart, l'impossible « *histoire* »². Alors s'écrit *La Femme pauvre*, récit situé « hors des limites assignées par les législateurs de la Fiction »³ — texte sans auteur, exact équivalent d'une « société sans Dieu »⁴.

-
1. Notamment dans *La Femme pauvre* : « [Clotilde] avait tellement sur sa figure la plaie de sa vie, le carnage de ses entrailles, la transfixion de son sein ! » (p. 179) ; « La piété haute et surnaturelle, qui assume le remords des implacables, paraît être la transfixion la plus douloureuse » (p. 217). Pour rappel, la transfixion est le procédé d'amputation consistant à percer d'un coup, avec le bistouri, la partie à amputer et à trancher les chairs de dedans en dehors.
 2. On l'aura remarqué, Bloy écrit ce mot en italiques, pour le nimber d'un doute.
 3. *Ibid.*, p. 122.
 4. Marchenoir ne manquera pas d'exploiter cette parabole astronomique décrite en filigrane dans la totalité du roman, y compris, comme on vient de le voir, dans sa géométrie paratextuelle : « Antérieurement au crétinisme scientifique, les enfants savaient que le Sépulcre du Sauveur

Reste un corps, de chair et d'os celui-ci, inhumé en 1917, et dont les œuvres qu'il a composées demeurent comme autant de prothèses posthumes. C'est à travers lui que tout s'est machiné, même s'il n'était pas seul aux commandes (qui écrit est toujours plus ou moins sous dictée : de l'institution littéraire, des genres pratiqués, des névroses historiques ou personnelles), et même s'il n'a pas totalement gardé le contrôle des opérations auxquelles il s'est livré. Sa physionomie nous est connue, des portraits nous la restituent sous l'aspect fantôme du grain photographique, du crayonnage de bistrot ou du tableau. Paradoxalement, ce corps « réel » — celui du scripteur — est le seul, semble-t-il, à ne pouvoir s'insinuer dans l'espace de la fiction. L'auteur n'a pas de corps, mais son acorporalité même, on vient de le voir, le soumet à l'appropriation textuelle ; le personnage n'en a pas davantage, mais il agit dans le récit, qui lui prête un visage. Au scripteur, en revanche, l'accès au texte paraît barré, par hétérogénéité des mondes qu'ils habitent respectivement (d'un côté, le monde du langage médiatisé, de l'autre, le monde immédiat des corps et des choses) et par ce qui semble bien être une nécessité génétique de la fiction (il faut que le scripteur oublie son corps propre pour que vive le corps figuré de ses créatures romanesques, sans quoi il tombe dans l'illusion projective du récit autobiographique). Mais, tout du texte étant passé par lui — à travers le filtre de ses affects, de ses désirs, de ses embarras, de ses emportements, de ses réticences —, il est possible cependant de retrouver ce corps oublié sous la forme de traces, d'empreintes, d'indices laissés, serait-ce par mégarde, et sous celle, plus directement fiable à quelque volonté du scripteur de s'autofigurer dans son œuvre, de simulations rhétoriques ou typographiques.

Entre le corps et le texte existe un premier point de jonction, le contact de la pointe de la plume, prolongement de la main, avec la surface du papier qu'elle griffe ou caresse pour la tatouer de signes. Évidence sans doute frappée d'impertinence dès que la presse à imprimer substitue au tracé individuel

est le Centre de l'univers, le pivot et le cœur des mondes. La terre peut tourner autant qu'on voudra autour du Soleil. J'y consens, mais à condition que cet astre, qui n'est pas informé de nos lois astronomiques, poursuive tranquillement sa révolution autour de ce point imperceptible et que les milliards de systèmes qui forment la roue de la Voie lactée continuent le mouvement. Les ciels inimaginables n'ont pas d'autre emploi que de marquer la place d'une vieille pierre où Jésus a dormi trois jours » (*Ibid.*, p. 161).

l'artifice technique d'une typographie égalisatrice, mais qu'il vaut cependant la peine de ré-affirmer s'agissant de Léon Bloy, homme de lettres et peintre à la fois, aussi attaché à l'agencement littéraire de ses textes qu'à l'ornementation littérale de ses manuscrits (en cela, artiste hybride, véritable peintre de lettres). Esthétisation et personnalisation du graphisme, exercices d'historiage, projets de couvertures enluminées : autant de marques de la nostalgie du parchemin qui aura hanté, à l'ère du livre industrialisé, un survivant du Moyen Âge enclin à se reconnaître, à quatre siècles de distance, parmi « les rêveurs au désespoir [qui] tombèrent dans l'encre indélébile de Gutenberg »¹. Autant de manifestations, également, de son souci d'illustrer la sacralité de l'écriture, en ayant recours à l'ascèse calligraphique. Mais, de notre point de vue, ce qui importe dans cette « application de [l]a main à des ornementsations hétéroclites »², ce n'est pas tant l'ornementation elle-même que la main qui s'y applique, ce n'est pas tant le dessin que l'effort à dessiner en ce qu'il fait passer du bras à la page le fantôme d'un geste, l'épure abstraite d'un mouvement. De plus, l'ascèse calligraphique est aussi jouissance, la patience est aussi pulsion : un corps, celui qui tient la plume, joue avec un autre corps, celui de la lettre, celle-ci homologuant — les théoriciens de l'écriture au Moyen Âge, les artisans-typographes et bien des artistes, de Léonard à Erté, l'ont toujours su — les figures du signe écrit aux positions du corps. Rien d'étonnant dès lors si le travail d'historiage appelle une comparaison corporelle chez Bloy-Léopold lorsqu'il avoue son « goût passionné de ces formes vénérables dans lesquelles il faisait entrer sa pensée, comme il aurait fait entrer ses membres dans une armure »³. Si la lettre a un corps, elle le tient aussi de celui qui s'y glisse comme « dans une armure ». Un tel jeu engage cependant celui qui s'y livre au-delà du principe de son propre plaisir et, dans le cas de Bloy peut-être à son insu, vers une pratique scripturale profanatrice, excédant les frontières de l'intelligibilité. Car jouer avec le corps de la lettre revient à jouer la « lettre ornée » (le corps) contre le sens (l'esprit) et, au bout du compte, à consentir au non-Sens, à la

1. *Ibid.*, p. 132.

2. *Ibid.*, p. 127.

3. *Ibid.*, p. 128.

mort du langage comme substitut mondain du Verbe éternel (« la lettre tue », disait Pascal¹).

De tout cela subsiste dans le texte imprimé au moins une empreinte, qui rythme avec insistance la typographie bloyenne : *l'italique*. Bloy use sans parcimonie de cette lettre oblique conçue par Alde Manuce pour mimer, dit-on, l'écriture de Pétrarque, chacune de ses pages comporte un ou plusieurs mots, parfois des phrases entières, dans ce caractère (ou de ce caractère), son texte ne cesse de vouloir pencher à droite, comme s'il s'agissait de retrouver l'obliquité cursive de l'écriture manuscrite, le *ductus* de la main glissant sur le papier. Certes, l'italique appartient, avec les parenthèses, les tirets, la manie de l'épigraphe et des notes en bas de page, au répertoire des procédés de l'écriture « artiste » et de l'esthétique dandy. Mais il remplit, chez Bloy, des fonctions spécifiques, outre celle, déjà soulignée, de rendre par instants la ligne d'impression à la ductilité des impressions subjectives. Nous en désignerons deux, ici à grands traits, par manque de place². Dans le discours pamphlétaire, l'impression en italiques résonne comme un martèlement visuel, cognant tel mot pour le projeter, détaché du reste, dans l'œil du lecteur. Aussi bien, l'italique pourra servir d'opérateur et de marqueur, soit de double sens, ainsi dans le cas du mot de « digression » étudié plus haut, soit d'antiphrase (son obliquité est alors signe d'ironie), soit enfin de mise en doute, comme on l'a aperçu pour le terme d'« histoire » dans la « parenthèse » préfacière de *La Femme pauvre* (l'oblique induit ici un effet de vacillement). En chaque cas, il s'agit bien de jalonner le texte imprimé d'une série de signaux à fonction déictique, pointant vers le sujet-scripteur tout en signalant que celui-ci prend position quant à ce qu'il formule et met en forme (la détermination de cette position et de l'affect qu'elle traduit chez l'énonciateur relève de la responsabilité du lecteur, orienté par le contexte).

En passant maintenant à l'écriture au sens rhétorique, nous ne quitterons guère le terrain de l'écriture au sens (calli)graphique, dès lors que le style de l'écrivain Marchenoir, s'il faut en croire Léopold l'enlumineur, constitue l'exact « miroir » de son propre travail d'historiage :

-
1. B. Pascal, *Pensées*, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1963, p. 534.
 2. Nous entreprendrons ailleurs une étude détaillée du traitement de l'italique chez Bloy.

[Léopold] se persuada que l'art de son étrange défenseur correspondait mystérieusement au sien. La violente couleur de l'écrivain, sa barbarie cauteleuse et alambiquée ; l'insistance giratoire, l'enroulement têtue de certaines images cruelles revenant avec obstination sur elles-mêmes comme les convolvulacées ; l'audace inouïe de cette forme, nombreuse autant qu'une horde et si rapide, quoique pesamment armée ; le tumulte sage de ce vocabulaire panaché de flammes et de cendres ainsi que le Vésuve aux derniers jours de Pompéi, balaféré d'or, incrusté, crénelé, denticulé de gemmes antiques, à la façon d'une châsse de martyr ; mais surtout l'élargissement prodigieux qu'un pareil style conférait soudain à la moins ambitieuse des thèses ; — tout cela parut à Léopold un miroir magique où bientôt il se déchiffra lui-même, avec le hoquet de l'admiration.¹

La correspondance dont se « persuade » Léopold exige quelques précautions de lecture. Pas plus que l'enluminure telle qu'il la conçoit, l'écriture ne se laisse réduire à un simple rôle décoratif. Comme ce qu'elle reflète, elle opère à la fois un « élargissement » du discours (elle s'ajoute à ce qu'elle exprime) et un chiffrement de qui discourt (de là que Léopold puisse « se déchiff[r]er lui-même » dans son « miroir magique »). Autrement dit, au même titre qu'elle informe ses « thèses », l'écriture communique au texte, en les travestissant, les impulsions du sujet. Elle est, en quelque sorte, le masque dont s'affuble l'écrivain pour paraître sur la scène de ce qu'il écrit, le simulacre esthétique sous lequel se dissimule « cette hypophysique de la parole »² que Roland Barthes désignait du nom de « style ». C'est dire qu'il faut, avant d'évoquer la rhétorique profonde du texte bloyen, prendre soin de faire la part du général et du particulier, du social et de l'individuel, de la responsabilité historique et de l'irresponsabilité personnelle — et cela d'autant plus que le rapport entre ces deux niveaux d'élaboration n'est pas sans incidence sur la dynamique de l'œuvre.

Nous l'avons dit en commençant : Bloy est autant parlé par le langage de son époque qu'il parle dans un langage qui lui appartient en propre. Tout ce qui le caractérise intimement, la luxuriance ou le *kitsch* lexical, l'inflation rhétorique, les ruses déployées afin d'enrayer la fiction ou de lui faire excéder les

1. L. Bloy, *La Femme pauvre*, p. 130.

2. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 12.

limites du vraisemblable et de l'acceptable¹, la dissémination du sujet narratif et de l'instance auctoriale, tout cela s'inscrit aussi bien dans l'ample mouvement de déconstruction traversant la littérature « fin de siècle » et en particulier les zones du roman symboliste et de la poésie d'avant-garde (Lautréamont, Mallarmé, Jarry). Ici comme ailleurs, entre l'écriture et le style, entre éthos et thymie, il n'y a pas de frontière nette, mais plutôt un entrelacement d'énergies agissant tantôt en sens contraire (dialectique dont relève par excellence le texte mallarméen), tantôt en s'équilibrant (ainsi chez Gide, dans l'euphorique *Paludes*, roman-type de la séduction du moi par l'esthétique d'époque), tantôt encore dans le même sens, comme c'est le cas, nous semble-t-il, chez Léon Bloy, auteur d'une œuvre dont le caractère scandaleux, littéralement excessif, procède d'une démarche dans laquelle un style (une pulsion de langage) rencontre à ce point l'écriture de son temps qu'il l'accélère, la prend de vitesse et en devient la quintessence inacceptable — « miroir » grossissant dans lequel les contemporains ont refusé de se « déchiffrer », par crainte de s'en trouver médusés. La rage du texte bloyen, son caractère *emporté*, vient moins de sa thématique pamphlétaire — désignant une coupure entre l'homme et « son » époque — que de ce mouvement de relance rhétorique, animant une parole qui réplique à l'excès le discours dominant et rend au centuple ce que celui-ci ne cesse de lui prêter.

Son écriture étant connue — c'est la décadente-symboliste, aujourd'hui très étudiée —, la question devient donc : quel est le « style » de Léon Bloy, qu'est-ce qui passe de son corps dans son langage ? Pareil passage ne saurait s'accomplir directement : il n'existe pas de « glande pinéale » où s'articuleraient sans faille le tissu charnel et le texte, il y faut une médiation, l'intervention d'une tierce instance, faisant sas entre l'une et l'autre. Cette médiation, dirons-nous, c'est le *rire*. Ceci ne surprendra que les lecteurs pressés. Véritable anthologie de l'humeur noire, l'œuvre bloyenne abonde autant en traits d'humour, d'ailleurs décochés souvent par l'excès même de ses imprécations. Mais le rire qui nous intéresse ici n'est pas celui qui vient au lecteur en lisant le texte, mais le rire du texte lui-même, tel qu'il vient du scripteur. Les témoignages de ses

1. Il faudrait relire sous cet angle les *Histoires désobligeantes*, recueil au titre éloquent.

proches s'accordent à reconnaître que Léon Bloy, placé devant « la séculaire farce tragique de l'Homme »¹, avait l'humour ravageur ; l'un d'entre eux tente même d'en décrire l'expression physique : « Son rire, dit Georges Auriol, n'éclatait pas. Il lui montait aux narines, comme l'acide carbonique d'un soda pour s'épanouir ensuite, avec un renâchement, dans sa formidable moustache. Rire périgourdin, dominé par un flamboiement d'œil, qu'on eût vainement attendu sous les sourcils blonds d'Alphonse Allais »². Ceci établi, l'énigme reste entière touchant à la fonction médiatrice que le rire remplirait entre physiologie et sémiologie. Pour nous éclairer, remontons vers Baudelaire. Ce ne sera pas un détour, Bloy ayant eu pleine vénération envers cet inventeur d'une langue poétique définitive³, qui s'est penché, non sans vertige, sur le problème qui nous occupe dans un essai court mais capital, « De l'essence du rire »⁴.

Bien loin des studieuses platitudes de Bergson, Baudelaire ne voit pas dans le rire l'effet induit par la vision de quelque scène où « du mécanique [serait] plaqué sur du vivant »⁵, mais l'expression convulsive d'une plaie ouverte au sein de la machine humaine ; encore moins une « correction » remplissant « une fonction utile »⁶ de régulation sociale, mais une énergie contradictoire explosant en pure dépense chez « l'être déclassé »⁷. Le rire baudelairien n'est pas une réponse à quelque sollicitation extérieure ; comme les larmes, il sort du « corps de l'homme énervé manqu[ant] de force pour les contraindre »⁸ (aussi a-t-il partie liée avec la douleur, moins comme le veut l'expression « rire aux larmes » que dans ce sens où l'un et l'autre « sont également enfants de la peine » et « s'expriment par les mêmes organes [...] : les yeux et la

-
1. L. Bloy, *Le Désespéré*, p. 59.
 2. Propos rapporté par Joseph Bollery, *Léon Bloy, op. cit.*, t. I, p. 70.
 3. De Verlaine dans *Sagesse*, Bloy remarque qu'il « parle la langue de Baudelaire puisqu'il n'existe plus d'autre langue pour un artiste » (« Un brelan d'excommuniés (IV) », in *Belluaires et Porchers*, p. 279).
 4. Ch. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Ceuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1968, pp. 370-378.
 5. H. Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, 1977, p. 29.
 6. *Ibid.*, p. 150.
 7. Ch. Baudelaire, « De l'essence du rire », éd. citée, p. 374.
 8. *Ibid.*, p. 371.

bouche »¹). Humain, trop humain, le rire illustre une oscillation perpétuelle entre « une grandeur infinie » et « une misère infinie »², dont Melmoth l'errant, figure générale du déchu, homme poignardé par son rire, constitue l'exemplaire incarnation :

[Son] rire est l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance. Il est [...] la résultante de sa double nature contradictoire, qui est infiniment grande relativement à l'homme, infiniment vile et basse relativement au Vrai et au juste absolus. Melmoth est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie ; ses organes ne supportent plus sa pensée. C'est pourquoi ce rire glace et tord les entrailles. [...] Et ainsi le rire de Melmoth, qui est l'expression la plus haute de l'orgueil, accomplit perpétuellement sa fonction, en déchirant et en brûlant les lèvres du rieur irrémédiable.

Déchirure et brûlure ressortissant moins à l'ordre des effets qu'à celui des signes, dans la mesure où le rire, comme Baudelaire y insiste, « n'est qu'une expression, un symptôme, un diagnostic. Symptôme de quoi ? Voilà la question. La joie est *une*. Le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire ; et c'est pour cela qu'il y a convulsion »³. Bref, fait d'expression autant que d'explosion, le rire traduit convulsivement l'écartèlement intérieur du sujet (émanant de ce qu'il exprime, il appartiendrait à la catégorie des signes indiciels). Comme tel et parce qu'il sémiotise les profondeurs béantes de l'être, il mord déjà sur le langage ; plus justement, il ménage un espace d'interaction entre le non-verbal et le verbal, entre le corps et la parole.

Retour à Bloy, chez qui l'on pourrait aisément collecter, ici et là, maints débris de la réflexion baudelairienne — ainsi lorsqu'il soutient qu'« il est impossible d'excogiter la joie sans qu'aussitôt vienne s'offrir la concomitante notion de la Mort »⁴ ou lorsqu'il oppose « "la gaieté de l'indignation" [...] à l'autre

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 373.

3. *Ibid.*, p. 374. Descartes déjà, dans son traité sur *Les Passions de l'âme* (Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969), avait nettement dissocié « le ris », « voix inarticulée et éclatante » (Art. 124, p. 112), venue d'un enflamment du poumon sous l'afflux de sangs contradictoires (Art. 126, pp. 113-114), de la « joie », simple dilatation euphorique du cœur (Art. 104, pp. 99-100).

4. L. Bloy, « L'Idole des mouches », dans *Belluaires et Porchers*, p. 238.

gaieté qu'elle fait ressembler à une gardeuse de dindons »¹. Viendrait recouper de tels propos, pour les constituer en système de pensée, une conception du rire comme catégorie philosophique, assez comparable à celle de Kierkegaard qui situait entre le stade éthique et le stade religieux un stade humoristique permettant le passage, le saut qualitatif de l'un à l'autre. Mais, pour atteindre au rire du texte, il faut quitter les chemins de la théorie. En s'en écartant, on pourrait déjà relever que le déferlement chez Bloy du sarcasme et de la caricature, ces grimaces de la représentation, participe d'un imaginaire sauvage, marchant à la dérision, plutôt que d'une imagination raisonnée, calculant ses effets. Mais, au plus profond, là où le style informe l'écriture, ce que le rire communique du corps au texte bloyen — comme au texte baudelairien —, c'est l'énergie de la contradiction, la secousse de l'énervement intérieur. Et cette énergie comme cette secousse trouvent à s'exprimer, pensons-nous, dans les deux figures autour desquelles s'organise le système rhétorique bloyen : l'oxymore et l'adynaton.

Bloy, qui condamne l'antiphrase parce qu'il y reconnaît la figure centrale de « la rhétorique du Bourgeois »², pratique cependant l'oxymore, dans le « sage tumulte »³ de ses phrases, avec une abondance qui défie tout inventaire (citons au hasard : « grand homme raté », « sale poème », « frugal festin », « enfance chenu », « viatique d'impuissance », « l'élite de cette superfine crapule », « digne salope », « impuissance divine », « paradis de tortures », « chérir sa peine », « une gloire de misère », etc.). C'est que l'oxymore, étant au syntagme ce que l'antiphrase est au paradigme (un rapprochement de notions contraires), joue la contradiction cartes sur table. Tandis que l'une confine à la tautologie en proposant *in absentia* l'infinie commutabilité des contraires, l'autre transgresse à la fois le sens et le bon sens, en maintenant intacte la tension des termes configurés et sans laisser entrevoir, en surplomb ou au-delà, la possibilité de leur réconciliation dans quelque terme « englobant ». C'est dire que l'oxymore tire son

1. Id., *Le Désespéré*, p. 192.

2. Id., *Exégèse des lieux communs*, pp. 24-26 (dénonciation de l'antiphrase) et p. 100.

3. Soulignons que cette expression oxymorique constitue, au surplus, une formule méta-rhétorique, par laquelle Bloy désigne son trope privilégié.

puissant dynamisme du déséquilibre qu'il engendre tant au niveau du lexique et du monde dénoté qu'à celui du discours¹. Nulle ironie dans cette figure crépusculaire, aucune ruse : tout en elle est rictus, spasme, convulsion. Convulsion de la langue, dont se trouve sapée l'assise différentielle ; spasme de la logique, en rupture avec sa propre juridiction ; rictus du texte, assumant sans réserve les torsions qu'il impose aux deux codes qui échouent à le régir. On aperçoit là ce qui lie la compulsion oxymorique de l'écriture bloyenne à la convulsion du rire, dont elle retient le dynamisme explosif en même temps qu'elle exprime, au fil tranchant des phrases, la « transfixion » interne qu'il traduit. Même rupture avec l'ordre établi, qu'il soit moral, social ou langagier ; même caractère d'énergie dépensée en pure perte, ici contradiction non dialectisable, là joie tragique de « l'être déclassé » ; et, surtout, même pouvoir critique, faisant de deux « symptômes » exprimant l'intériorité d'un style ou d'un corps, deux outils propices à un travail de sape sous les bases conventionnelles du langage ou de la société. Car, comme le rire de Melmoth dans le monde où il erre sans fin, l'oxymore accomplit, au cœur du texte bloyen, une tâche de déconstruction jubilatoire qui n'est pas sans rappeler celle dont *L'Exégèse des lieux communs*, sur une plus large échelle, aura fait son programme : d'un côté, il s'agit de dynamiter et de dynamiser rhétoriquement le langage en y faisant passer les contradictions du rire ; de l'autre, l'opération consiste à culbuter, en démontant la rhétorique « bourgeoise » qui les étaie, les idoles et les fausses valeurs d'une société fondée sur l'inégalité et le cynisme souriant. Tâches sans fin elles aussi, toujours à recommencer et dont le caractère inachevable explique, pour une autre part, l'emportement rageur précipitant Léon Bloy dans les voies de la répétition et de la surenchère.

Hyperbole absurde à force d'exagération, l'adynaton est la marque de cette précipitation, l'opérateur de cette surenchère. Deux exemples d'une telle rhétorique de l'excès, en évitant de les choisir parmi les délires imprécatoires dont l'œuvre est coutumière : « La naissance [...] d'un fils fut un événement plus considérable que l'abolition définitive de la

1. Voir, sur ce point, R. Martin, « Deux questions sémantiques à propos de l'oxymore », in *Revue d'Esthétique*, 1979, n° 1-2, pp. 96-115.

durée, pour ces deux buveurs d'extase »¹ ; « Il pleuvait un silence énorme, un de ces silences qui font perceptible la rumeur des petites cataractes artérielles »². Ces accélérations du sens, qui passent les bornes de la figuration vraisemblable, répondent sans doute, du point de vue de l'écriture, au « besoin famélique d'hallucination littéraire »³ provoqué, comme le soutient Bloy lui-même, par l'objectivité étriquée du naturalisme ; mais la propulsion rhétorique dont elles procèdent n'en prend pas moins élan dans la pulsion proprement stylistique d'un sujet-scripteur qui non seulement ne peut rien contenir de ce qui, dicible ou non, (se) passe en lui, mais ne parvient à s'exprimer que dans l'urgence, l'insistance, le martèlement. L'expression, chez Bloy, exige le paroxysme, comme si, en deçà de l'excès, n'existait qu'un en-deçà de la parole, qui serait moins le silence qu'une forme de consentement au bavardage social. Bref, si l'oxymore est l'extériorisation rhétorique du rire, l'adynaton s'apparente quant à lui à une sorte de cri textuel.

Mais de quel cri s'agit-il ? D'un simple cri de colère poussé par le pamphlétaire en direction de ses contemporains, semblerait-il, si l'on n'y entendait pas résonner l'écho tout intérieur d'une rage impuissante. Parlant au nom de la génération littéraire des « désespérés », l'écrivain lui-même apercevait dans la tendance aux excès verbaux l'effet esthétique d'une privation de transcendance, portant « toute pensée vigoureuse [...] dans cette direction, aspirée et avalée par ce Maëlstrom »⁴. Si Dieu est absent au monde, seule peut l'atteindre une parole hyperbolique, sautant les clôtures du parler conforme. Mais cette explication, trop évidemment liée aux enjeux explicites qui mobilisent Léon Bloy, ne rend guère compte de ce qui meut son texte et qui, pour être éclairci, exigerait une analyse approfondie du sujet-Bloy, menée au croisement d'une psychanalyse de l'individu (l'exaspération du discours apaise-t-elle une souffrance intérieure indicible ?) et d'une sociologie de l'écrivain (sa radicalité compense-t-elle son entrée tardive en littérature et « l'insuffisance de [son]

1. L. Bloy, *La Femme pauvre*, p. 199.

2. *Ibid.*, p. 205.

3. *Ibid.*, p. 122.

4. *Id.*, *Le Désespéré*, p. 51.

outillage cérébral »¹ ?). Bornons-nous ici à relever que le premier roman de Bloy, récit d'une formation, d'une initiation et d'un cheminement littéraire aboutissant à l'échec, ouvre la voie d'une telle analyse. Si Bloy a inventé Marchenoir et a laissé transparaître, au-delà même de ce qu'il escomptait, tout ce qui animait les comportements et les discours de « son » personnage — le gouffre intérieur, les langages pluriels, l'esprit de tumulte et de dérision —, c'est peut-être parce qu'il ne pouvait apercevoir ce qui l'habitait lui-même que dans les abymes de la fiction. Marchenoir meurt tétanisé dès que la parole l'abandonne : il n'était que cette parole crispée sur un vide intérieur. De la même manière, les excès du texte bloyen se retournent contre eux-mêmes : la puissance de la parole n'est que la traduction d'une impuissance à dire, d'autant plus douloureuse que celui qui en est atteint n'en est pas moins hanté par l'urgence et la nécessité qu'il y a, ici et maintenant, de dire. C'est de ce décalage profond que viennent les convulsions agitant le corps du scripteur et dont les ondes de choc — rires et cris — se répercutent à tous les étages de la Babel bloyenne. C'est lui qui met les créatures du romancier, aussi hantées soient-elles par la sainteté, au nombre « [...] de ces grands abandonnés / Au rire éternel condamnés, / Et qui ne peuvent plus sourire ! », dont Baudelaire, dans son « Héautontimorouménos »², déclinait les rictus — qu'il s'agisse de Marchenoir, enragé du langage, de Véronique, littéral « bourreau de soi-même », ou de Clotilde suffoquant dans les miasmes d'un taudis qui semble l'antichambre de l'enfer. C'est lui qui frappe le texte d'entropie et le contraint, dans ses efforts de coudre ensemble des lambeaux de littérature, à trahir sa déchirure. Lui encore qui arrache à l'auteur son aura ou son nimbe pour le compromettre, ironiquement, dans l'espace de la fiction et lui faire descendre pas à pas « l'escalier en colimaçon de l'Abîme »³. Partout le grand vacarme de l'hyperbole, partout les convulsions de l'oxymore. Laissez toute espérance, vous qui lisez, car ici écrire se passe toujours entre rire et cri.

1. *Ibid.*, p. 54.

2. Ch. Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », in *Ceuvres complètes*, op. cit., p. 91.

3. L. Bloy, *La Femme pauvre*, p. 217.

Dans cette « spirale si furieuse de sarcasmes, de contumélies, de grincements »¹, y a-t-il place, comme dans l'œil du cyclone, pour le silence, l'immobilité, le suspens rhétorique ? L'œuvre ménage au moins l'espace virtuel d'une telle accalmie, d'une telle sidération : là où la douleur physique vient stigmatiser, en l'écrivant à la surface du corps propre, l'extase mystique. Adeptes d'un « Art passionnel »², alliant souffrance et jouissance, Léon Bloy ne cède au silence que dans cet instant panique où le sien s'étrangle devant le rire défiguré de Véronique.

Pascal Durand
(Université de Liège)

1. *Ibid.*, p. 130.

2. *Ibid.*, p. 160.