

TROIS NOTULES* SUR UNE RHETORIQUE EN EXCÈS

à Philippe Franqus

1. De la solidarité des extrêmes

Bloy : cet homme écrit sans mercy, et sans mesure. Ecrivain par vocation autant que par dégoût de la chose littéraire, persécuté-persécuteur ayant "la convoitise d'un paradis de tortures" (1), revendiquant contre tous "le suprême honneur d'être incompris" (2), il a le verbe ravageur de ceux qui ont tout à dire et dont l'époque étouffe la voix (par ignorance, par refus, par oubli), le souffle formidable des *parias* condamnés à errer dans les marges, à rêver le paradis en enfer : avec Baudelaire, le censuré, dont il huma jusqu'au vertige "les parfums féroces des Fleurs du Mal" (3); avec Lautréamont, qu'il salua non sans équivoque (mais, le mettant au "cabanon", parmi ces "monstres" qui parlent le langage inquiétant de la démence et ces "chiens mélancoliques de Maldoror que tourmente l'infini" (4), ne le faisait-il pas entrer du même coup dans sa propre maison, aux côtés d'Anne-Marie et de lui-même, lui qui se savait un "insensé rêvant d'impossibles justices" ?); avec Barbey qui lui montra la voie de toutes ses impasses et par qui il connut que le diable n'est pas l'Autre absolu de Dieu mais son obscur prête-nom enseignant "la dangereuse pédagogie de l'Abyme" (5); avec Huysmans, démonologue converti dont il répudia l'amitié, par représailles envers celui qui l'abandonna face à la "conspiration du silence" et parce qu'il venait peut-être occuper son propre terrain; mais aussi avec ces autres, grands fécondateurs de cette "fin de siècle", qu'il méconnaît et méprisait ou sur lesquels il fit silence parce que sans doute ils se tenaient en d'autres marges, d'autres parages : Mallarmé, guidé par la "Destruction, (sa seule Béatrice" et instruit du "Livre spirituel" abolissant toute littérature; Rimbaud et son "carnet de damné" rapporté d'Une Saison en enfer; Jarry, ouvrant sous le pas des "phynanciers" et les pâles conformistes la trappe abyssale d'Ubu.

stylistiques) et, notamment, le travail intertextuel - citatif et parodique - qui les traverse tous deux et les propulse en avant. Lautréamont/Ducasse cite et parodie, pêle-mêle, Pascal et Vauvenargues, les romantiques et les Parnassiens, les feuilletonistes et divers encyclopédistes ; Marchenoir/Bloy cite moins (Chateaubriand, lui-même), nomme beaucoup (par cryptonymes éloquents), dénonce à tout va, mais surtout imite le grand imitateur qu'il voua au "cabanon de Prométhée".

Exemple, le plus patent : le fameux "défilé des médiocres et des abjects" ordonné d'abord dans le pamphlet du Pal et repris ensuite dans le Désespéré, qui à tous égards fait écho à la tirade ducassienne des "Grandes-Têtes-Molles" (9) :

"(...) Puis une sale tourbe : Bonnetain, le Paganini des solitudes, dont la main frénétique a su faire écumer l'archet ; - Armand Silvestre, l'éternel rapsode du pet, que ses latrinières idylles ont fait adorer des multitudes ; - le virginal Fouquier, moraliste hautain, héritier du bois de lit de feu Feydeau, ferré aux quatre pieds sur toutes les disciplines conjugales et juge rigide en matière de dignité littéraire ; - l'aquatique Mendès, aux squames d'azur, ami de Judas par charité et lapidateur de l'adultère par esprit de justice (...) ; - Dumas fils, le législateur du divorce et du relevage (...) ; - Alphonse Daudet, le Tartarin sur les Alpes du succès. ... "(10).

Ici comme déjà là, le dévidement d'une litanie négative - mise en paradigme, comme au pilori, d'une dénonciation collective, n'épargnant personne et moins que quiconque les grands "arrivés" -, la nomination définitoire et allusive (renvoyant aux poses convenues, aux préceptes esthétiques, aux thématiques privilégiées des écrivains-cibles). Ici comme là - et peut-être de façon plus risquée chez Bloy qui fustige uniquement des contemporains -, une agression sans retenue envers les personnalités les plus reconnues, les valeurs sûres de l'"institution littéraire".

Mais peut-être l'exemple aveugle-t-il par trop d'évidence. D'autres, moins sous-tendus par l'enjeu pamphlétaire - ceux, lyriques, où Bloy se laisse porter par le flux (toujours contrôlé) de son discours - sont sans doute mieux éclairants.

L'écriture ducassienne se caractérise notamment par son recours fréquent à l'épithète homérique (façon "Achille aux pieds légers"), marque classique du "grand style" qu'elle dévoie le plus souvent vers la dérision ou le "non sens"(11). On connaît, parmi d'autres, ces "canard du doute aux lèvres de vermouth", "humains à la verge rouge", "homme à la figure de canard", "homme aux lèvres de saphir" ou encore cet "Eternel à

Nul oecuménisme ici. La proximité de Bloy avec ces derniers n'est ni promiscuité ni tiède unisson. Elle suppose un pareil décentrement et, surtout, un pareil excès. Une semblable inconvenance. Tous parlent une parole sans écoute (parce qu'elle n'était pas, en leur temps, traductible, c'est-à-dire réductible). Tous écrivent contre le langage. Ils sont également déréglés.

Ecrire contre le langage c'est (notamment) aller au-delà de ce qu'il détermine comme acceptable, recevable : intelligible. C'est consentir à l'inconvenance, et à l'outrance. C'est, aussi bien, accomplir ce que le langage suppose, sans l'autoriser : la dérive irréversible du sens, toutes amarres tranchées ; le défilement accéléré de la métaphore et le gonflement sans réserve de l'hyperbole ; en somme, l'inflation des figures, coupées de tout degré littéral. Ainsi écrivent Ducasse, Mallarmé, Jarry, chacun calculant au plus précis comment passer toute mesure. Ainsi Bloy.

2. D'un grand écart

Nous avons suggéré ailleurs (6) combien la dynamique de son écriture trouve son énergie dans une dérégulation de l'intensité figurale, c'est-à-dire dans une absence radicale de toute rétention rhétorique. Cette écriture est éruptive, déferlante, torrentielle. Elle est bien d'un "rompeur de digues" (7). Mais, pour autant, elle n'est pas sans modèle.

Les Chants de Maldoror sont le bréviaire de l'écrivain Bloy. On n'y insistera jamais assez : Si Barbey fut pour lui un mentor en littérature (comprise au sens le plus institutionnel, le plus abhoré par l'Entrepreneur de démolitions, Lautréamont/Ducasse le fut, au même degré, en écriture (8). Même hargne à vilipender les "Grandes-Têtes-Molles", même rythme (effrené) du discours, même transgression de la bienséance requise au dire, même rire inexinguible, renverseur d'idoles et de fausses valeurs. Tout cela, bien sûr, saute au premier regard jété sur les lignes profuses des textes bloyens et s'impose à qui lit en contrepoint Le Désespéré et Les Chants de Maldoror ; cependant, on a moins mis au jour, dans le tissu de ces deux textes jumeaux par la démesure et la violence, la trame serrée de leurs affinités rhétoriques

(plus largement

texte automatique surgit davantage des entrailles que de la tête (Marcellin Pleynet et Claude Bouché (16) ont fait justice de telles réductions); mais il a raison si, appuyant cette fois sur l'adjectif "littéraire", il veut signifier que l'écriture lautrémontienne transgresse les codes esthétiques et le "bon usage littéraire", aux fins notamment d'en dénoncer la facticité et la contingence. Ceci, dans toute son ambiguïté, vaut aussi bien pour Bloy lui-même. Son écriture s'emporte dans l'emportement furieux qui la soulève, au fil de ses métaphores (voir la dérive incantatoire à propos du visage mutilé de Véronique) (17), et cependant toujours retombe en aphorisme impeccable ou se crispe en pointe ciselée, souvent assassine. Toute éruptive et ruptive qu'elle soit, elle n'en est pas moins canalisée et dirigée de main de maître. L'excès fixe à lui-même sa propre retenue.

Certes, l'us et l'abus de la métaphore visent, chez Ducasse et Bloy, des enjeux tout différents et renvoient, si l'on y regarde bien, à deux idéologies distinctes : chez Ducasse, l'imagination analogique est dérive déstabilisante et non équilibrage des identiques (si tout renvoie à tout, si l'autre est toujours le même, alors se dérobe l'assise même du langage, qui repose sur la tension des différences); chez Bloy, elle satisfait en dernière instance, aussi profuse soit-elle, à la vision d'un monde unifié en Dieu, souverain garant du symbolisme universel (si la nature ducassienne n'est le palimpseste d'aucun texte divin, l'écrivain Bloy gratte, quant à lui, à grands coups de stylet, la trame serrée qui occulte le message d'un Dieu partout caché). Mais il n'en reste pas moins, malgré les projets opposés qui dirigent leurs démarches respectives, qu'il ont tous deux contraints le langage à déborder ses limites et, ce faisant, conduit la littérature en des parages jamais explorés avant eux.

3. De l'Autre, qui est le Même

Il est cependant une figure, presque systématique dans l'oeuvre de Bloy, par laquelle celui-ci rencontre Ducasse dans une même atteinte portée à l'économie du langage (encore que sa radicalité soit quelque peu entamée par une secrète visée symboliste ou mystique). Il s'agit de

la figure de vipère" qui émaillent de proche en proche les textes lauréatamontiens. Le procédé n'est pas moins courant chez l'auteur du Désespéré où l'on relève, ici et là, tel "grand lion à tête de porc de la Puberté" ou telle "convoitise, au télescope d'écaillés" (12). Mais le déportement de Bloy vers Ducasse ne tient pas seulement à cette prise en charge et ce détournement, à sa semblance, de tours conventionnels parmi les plus littérairement marqués; il procède parfois par un renvoi citatif plus direct, ainsi lorsqu'il donne voix (et majuscule) à l'Océan - comme dans la strophe 9 du premier Chant de Maldoror (13) - ou lorsque, voulant ravaler tel roman de Beauviviér (alias Mendès) au rang de "copie d'Hugo", il le condense en une formule "corrosive" renvoyant tout à la fois à diverses potions lénitives basées, dans les Chants de Maldoror, sur des rapports mathématiques (liés à des états mentaux), et à telle recette destinée à séduire un adolescent imaginée par Ducasse à la strophe 6 du premier Chant :

"Son dernier roman [...] est un dosage monstrueux de neige, de phosphore et de cantharides, calculé pour corroder les entrailles d'un adolescent, vingt-quatre heures au moins, après l'absorption, - la lâcheté de son coeur étant égale à la timidité de sa pensée " (14).

Coupons en ce point le fil longuement dévidable des exemples, pour nous en tenir à la matrice rhétorique dont ils procèdent. Deux figures majeures l'informent, la métaphore et l'hyperbole, chacune opérant par un déport du sens (étymologiquement, la métaphore est transport et l'hyperbole, projection par dessus la clôture : passage de/à la limite); mais, chez Ducasse comme chez Bloy, avec une telle force que le sens littéralement échappe et s'emballe. Ce qui ne veut pas dire, j'y insiste, qu'il échappe à la maîtrise de l'écrivain mais, précisément, qu'il passe la clôture et s'écarte au plus loin des parcours balisés par les règles du bien-écrire (et s'agissant surtout de Bloy, du "savoir-vivre").

Ici, une parenthèse. Lorsque l'auteur du Désespéré parie pour la monstruosité de Lautréamont et soutient qu'il n'y a pas, chez celui-ci, de "forme littéraire" (15), il se trompe si, mettant l'accent dans l'expression sur le mot "forme", il entend par là que Les Chants de Maldoror seraient une oeuvre improvisée sous l'emprise de la folie, un

mouvement et la représentation commune du monde (toute chose est identique à soi) et la structure profonde du langage (chaque signe vaut par son opposition aux autres).

Reste (mais dans ce restant gît l'essentiel de la recherche) à se demander si l'usage frénétique de l'oxymore procède d'une volonté consciente de déstabiliser l'ordre du sens ou plutôt traduit, en une stratégie de style, la situation idéologique à partir de laquelle et contre laquelle il écrit. De la posture discursive et institutionnelle du pamphlétaire, Marc Angenot écrit ceci, qui vaut exemplairement pour l'inquisiteur du Pal :

"La position du pamphlétaire [...] est à proprement parler paradoxale. Le pamphlétaire prétend affronter l'imposture, c'est-à-dire le faux qui a pris la place du vrai, en l'excluant, lui et sa vérité, du monde empirique. Autrement dit, le pamphlétaire est porteur d'une vérité à ses yeux aveuglante, telle qu'elle devrait de toute évidence imprégner le champ où il prétend agir - et pourtant il se trouve seul à la défendre et refoulé sur les marges par un inexplicable scandale" (18).

Telle est, finalement, la voie de recherche la plus rentable qui s'ouvre à celui qui veut comprendre cette écriture (dans son excès, sa radicalité, sa sauvagerie) : elle engage à cerner les médiations par lesquelles Léon Bloy a pu - a su - "inventer d'écrire" (19) à partir du paradoxe frappant dès l'origine sa carrière ; mais elle porte, aussi bien, à rencontrer cela qui toujours fait question (et pas seulement s'agissant de Bloy) : qu'est-ce qui, de l'écriture et de l'écrivain, aura "inventé" l'autre ?

* Le lecteur voudra bien considérer ces quelques notes comme ce qu'elles sont : fragments, linéaments d'un projet, grandes lignes d'un programme en cours d'effectuation.

1. Le Désespéré, Paris, U.S.E., 10/18, coll. "Fins de siècles", 1983, p. 61.
2. "La religion de M. Pleur", in Histoires désobéissantes, Paris, U.S.E., 10/18, coll. "Fins de siècles", 1983, p. 33.
3. "Le réveil d'Alain Chartier", Ibid., p. 73.
4. Ibid., p. 73.
5. Le Désespéré, éd. cit., p. 86.
6. Voir notre article "L'effraction critique. La littérature selon Léon Bloy", dans Cahier de l'Herne Léon Bloy, 1989.
7. Le Désespéré, éd. cit., p. 82.
8. Curieusement, l'élève et le professeur ont tous deux bénéficié d'une première reconnaissance venue d'un même champ périphérique (belge), et d'un même honneur (Max Waller). Sur les rapports (et la correspondance) entre Bloy et Max Waller, voir Jean Warnoes, "Léon Bloy et Max Waller. Avec des

l'oxymore, figure de la coincidentia oppositorum, de l'alliance des contraires.

23

La figure est rare chez Ducasse. C'est, peut-être, que son geste parodique le maintient sous l'emprise de l'esthétique qu'il révoque (essentiellement la romantique, où prime les valeurs analogiques) et qu'à forcer le cadre de cette dernière, il emporte en y échappant le plus marqué de ses procédés (la métaphore). Bloy, qui pratique abondamment l'oxymore (et même, ici encore, excessivement), se situe au contraire, et de plain-pied, dans cette époque post-romantique où prime non plus le paradigme de l'identité mais celui de la différence, où la quête poétique de la coïncidence passe désormais davantage par une dialectique de la contradiction que par une magie de la ressemblance. Baudelaire fut, à cet égard, le grand initiateur, qui fit de l'oxymore et de l'antithèse les figures maîtresses d'une poésie tragique, illustrant les déchirements d'un sujet en proie au monde, toujours écartelé entre son aspiration à l'Infini et la séduction malsaine du Gouffre. Après quoi, cette rhétorique s'impose à toute la génération des poètes qui travaillent dans les marges du symbolisme (Corbière, Laforgue, Cros, Nouveau, Jarry, Rimbaud, et surtout Mallarmé).

Parmi tous ces dialecticiens du verbe, Bloy n'est pas en reste. Pour s'en tenir au Désespéré, qu'on en juge par ces quelques exemples, prélevés sur un tissu dense et, semble-t-il, inépuisable :

"Vive la mort !", "une foi de tous les diables", "une enfance chenue", "chérir sa peine", "la concupiscence de la Douleur et la convoitise d'un paradis de tortures", "des brûlures d'enthousiasme", "impuissance divine", "une gloire de misère", "l'amour extatique dans les lits de boue", "l'ordinaire presque frugal de leurs festins", "la charité consiste à vociférer et [...] le véritable amour doit être implacable", etc.

Que le blanc soit noir, que la Divinité soit impuissance, qu'un festin soit frugal constitue plus qu'un effet de style, qu'un baroquisme de l'expression. Combinant à l'écart proprement linguistique un écart logique, transgressant tout à la fois le sens et le bon-sens, l'oxymore porte en effet atteinte au code en son point fort, là où, semble-t-il, sa rigueur est imparable et inébranlable sa stabilité : il met en crise la différencialité qui fonde toute sémiotique et conditionne toute signification. C'est dire qu'à généraliser l'oxymore en l'intronisant comme figure maîtresse de son écriture, Bloy tend à ruiner d'un même

mouvement et la représentation commune du monde (toute chose est identique à soi) et la structure profonde du langage (chaque signe vaut par son opposition aux autres).

Reste (mais dans ce restant git l'essentiel de la recherche) à se demander si l'usage frénétique de l'oxymore procède d'une volonté consciente de déstabiliser l'ordre du sens ou plutôt traduit, en une stratégie de style, la situation idéologique à partir de laquelle et contre laquelle il écrit. De la posture discursive et institutionnelle du pamphlétaire, Marc Angenot écrit ceci, qui vaut exemplairement pour l'inquisiteur du Pal :

"La position du pamphlétaire [...] est à proprement parler paradoxale. Le pamphlétaire prétend affronter l'imposture, c'est-à-dire le faux qui a pris la place du vrai, en l'excluant, lui et sa vérité, du monde empirique. Autrement dit, le pamphlétaire est porteur d'une vérité à ses yeux aveuglante, telle qu'elle devrait de toute évidence imprégner le champ où il prétend agir - et pourtant il se trouve seul à la défendre et refoulé sur les marges par un inexplicable scandale" (18).

Telle est, finalement, la voie de recherche la plus rentable qui s'ouvre à celui qui veut comprendre cette écriture (dans son excès, sa radicalité, sa sauvagerie) : elle engage à cerner les médiations par lesquelles Léon Bloy a pu - a su - "inventer d'écrire" (19) à partir du paradoxe frappant dès l'origine sa carrière ; mais elle porte, aussi bien, à rencontrer cela qui toujours fait question (et pas seulement s'agissant de Bloy) : qu'est-ce qui, de l'écriture et de l'écrivain, aura "inventé" l'autre ?

* Le lecteur voudra bien considérer ces quelques notes comme ce qu'elles sont : fragments, linéaments d'un projet, grandes lignes d'un programme en cours d'effectuation.

1. Le Désespéré, Paris, U.G.E., 10/18, coll. "Fins de siècles", 1983, p. 61.
2. "La religion de M. Pleur", in Histoires Désobligeantes, Paris, U.G.E., 10/18, coll. "Fins de siècles", 1983, p. 33.
3. "Le réveil d'Alain Chartier", Ibid., p. 73.
4. Ibid., p. 73.
5. Le Désespéré, éd. cit., p. 86.
6. Voir notre article "L'effraction critique. La littérature selon Léon Bloy", dans Cahier de l'Herne Léon Bloy, 1989.
7. Le Désespéré, éd. cit., p. 82.
8. Curieusement, l'élève et le professeur ont tous deux bénéficié d'une première reconnaissance venue d'un même champ périphérique (belge), et d'un même honneur (Max Waller). Sur les rapports (et la correspondance) entre Bloy et Max Waller, voir Jean Warnoes, "Léon Bloy et Max Waller. Avec des

lettres inédites', dans Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, tome LVIII/1, 1990, pp. 78-99.

10. Le Désespéré, éd. cit., p. 401 (O.C. t. III, pp. 254-255). article écrit pour le n° 5 du Pal, non paru.
9. Poésies I, dans Lautréamont/Nouveau, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1970, pp. 262-269.
11. Voir, sur ce point, Lucienne Rochon, Lautréamont et le style homérique, Paris, Minard, "Archives des Lettres Modernes", 1971.
12. Ed. cit., respectivement aux pp. 62 et 259.
13. "Quand (Véronique) crachait, la terre avait envie de devenir poissonneuse comme la mer et l'Océan lui-même aurait à peine pu répondre, en se tuant d'orgueil ; L'écume de ses naufragés n'est pas moins amère !" (Le Désespéré, éd. cit., p. 261).
14. Ibid., p. 306.
15. Ibid., p. 54.
16. M. Pleyne, Lautréamont, Paris, Seuil, "Ecrivains de toujours", 1976, Cl. Bouché, Lautréamont, Du lieu-commun à la parodie, Paris, Larousse, "Thèmes et textes", 1974.
17. Le Désespéré, éd. cit., pp. 257-262.
18. Marc Angenot, La Parole paaphlétaire, Paris, 1982, p. 38.
19. Le Désespéré, éd. cit., p. 131.

Pascal DURAND

Liège