

# L'effraction critique

La littérature selon Léon Bloy

Pascal Durand

pour Marie-Christine Thomas

*« Le monstre en art n'existe réellement pas ou plutôt n'existe plus, à l'heure qu'il est, pour nous. L'imagination qui, dans tous les temps, se complut à créer la beauté de l'épouvante a peu varié et n'a obtenu des images de monstres qu'en développant et en déformant les grands carnassiers ou en prenant au corps humain certaines de ses parties qu'elle alliait à d'autres empruntées à des corps redoutés de bêtes. »*

J.-K. Huysmans, *Certains*<sup>1</sup>.

*« Il est difficile de décider si le mot monstre est ici suffisant. Cela ressemble à quelque effroyable polymorphe sous-marin qu'une tempête surprenante aurait lancé sur le rivage, après avoir saboulé le fond de l'Océan. »*

L. Bloy, *le Désespéré*<sup>2</sup>.

Comment parler de Bloy – aujourd'hui?

La question vaut toujours<sup>3</sup> d'être rencontrée, et il convient d'en peser au mieux chacun des termes. Qu'avons-nous en effet, *aujourd'hui*, à faire – à lire encore – de cet homme et de cette œuvre, figure et surgeon monstrueux d'une époque où sans doute la nôtre se reconnaît, selon cette curieuse solidarité qui apparie les fins de siècles, mais à des traits de parenté dont ni l'œuvre ni l'homme ne semblent guère affectés de prime abord? Comment, d'autre part, tenir sur l'une et l'autre un discours qui résiste aux pressions que ceux-ci exercent sur lui, l'infléchissant tantôt vers l'hagiographie complice (Bloy martyr et victime) tantôt vers la condamnation virulente (Bloy *belluaire* et bourreau)<sup>4</sup>? Enfin, qui se tient derrière ce nom raturé par l'histoire littéraire quand il ne s'y trouve pas exhibé en repoussoir ou en faire-valoir? Pour s'acheminer à des réponses,

il suffit, dira-t-on, de lire : tout serait là, offert dans la transparence d'un texte ressasant, dans « cette fureur éclatante qui dit tout <sup>5</sup> », imposé par une écriture obstinée qui « ne désigne qu'elle-même <sup>6</sup> » et dont l'inflation rhétorique dévoile en réalité plus qu'elle ne dérobe, tout entière au service d'un message qui doit passer, coûte que coûte. Il suffirait, semble-t-il, d'enlever au texte bloyen sa charge polémique, de l'assagir, de l'assujettir aux règles de cette bienséance discursive qu'il n'a cessé de violer, pour qu'enfin, dispensé de tout effort critique et interprétatif, l'on détienne, sur le personnage et l'artiste, la pleine vérité : ainsi, Léon Bloy *est* Caïn Marchenoir et, par l'histoire de Marchenoir, dit le vrai de sa propre histoire, sans qu'on puisse en fin de compte déterminer qui, de l'autre, devient le reflet et de quel côté commence la fiction ; chaque article qu'il signe, soulevé par l'énergie manifestaire, assène dans l'immédiat une signification manifeste ; rien, dans les pamphlets, n'est dissimulé de leurs enjeux ni, dans le *Journal*, des motivations et des stratégies de celui qui le *publie*. De là que, parmi la critique bloyenne, on ait été souvent enclin à croire l'écrivain sur parole, à reprendre – l'excès en moins – les termes mêmes dans lesquels celui-ci a conçu et exposé les avatars de sa pensée, les aléas de sa carrière. Mais qu'on y prenne garde : ainsi que nous voudrions le montrer, l'exhibitionnisme de Bloy – comment nommer autrement son insistance à désigner ce que d'autres, plus conformes aux codes littéraires, euphémisent ou déguisent métaphoriquement : ses stratégies symboliques et leur finalité ? – pourrait être façon oblique de détourner l'attention, de la contraindre à fixer l'évidence aux dépens de ce que celle-ci tient en réserve. Sous pareil angle, la question déployée en ouverture se problématise pour devenir bien autre chose qu'un commode artifice d'entrée en matière : elle engage notamment à mettre au jour l'occulte du discours bloyen, le non-dit de sa redondance, et à discerner dans les positions tranchées de l'écrivain tout ce qui, en définitive, ne serait que pose et posture <sup>7</sup>.

Pose, posture. Est-ce à dire que la démarche bloyenne, telle que nous allons tenter à grands traits de la cerner, nous paraît foncièrement délibérée, concertée, consciente à soi ? Oui et non. Oui, dans la mesure où le pamphlétaire n'ignorait certes rien des enjeux qui le guidaient ni des risques qu'il encourait à exploiter tous les moyens « de [se] rendre insupportable à [ses] contemporains <sup>8</sup> » ; non, dans la mesure où ces enjeux, poursuivis volontairement, et ces risques, pleinement évalués, il en a moins décidé – comme il le crut – qu'il ne les a assumés, tels que l'époque et ses propres dispositions socioculturelles les lui ont en quelque sorte imposés. Disons-le nettement : si Léon Bloy ne fut, à notre sens, qu'à demi « responsable » de ses options esthétiques et, surtout, de la manière paroxystique dont il les performa, sa part d'irresponsabilité nous paraît dépendre de facteurs davantage sociologiques que psychologiques. S'agissant d'expliquer la radicalité de celui qui se présentait lui-même comme le Grand Inquisiteur des lettres françaises <sup>9</sup>, il est tentant en effet d'alléguer quelque prédisposition du personnage à l'outrance, inscrite en lui dès l'enfance et peut-être liée originairement au clivage idéologique du couple parental (un père voltairien, une mère pieuse), et de rapporter du même coup la courbe de sa trajectoire littéraire au tracé primitif d'une destinée incontournable. Mais, ce faisant – et l'on n'y a guère manqué, ainsi, parmi bien d'autres, René Martineau <sup>10</sup> –, on négligerait de prendre en compte les phénomènes institutionnels <sup>11</sup> qui ont orienté cette trajectoire et, sinon déterminé, du moins activé cette radicalité. Or peu d'œuvres sont autant que celle-là liées aux « événements » culturels de l'époque – débats esthétiques et idéologiques, émergences d'écoles nouvelles (insuccès d'œuvres ou d'auteurs, etc. – ; peu d'écrivains ont autant que celui-là questionné l'appareil symbolique, dans ses fonctions comme dans son fonctionnement. Même si ces liens tiennent du garrot (celui du pamphlétaire) et si ce questionnement a la vigueur d'une implacable mise à la question.

## Une stratégie du retrait

A lui-même, à ses pairs, qu'il ne ménagera pas et qui le lui rendirent bien – la fameuse « conspiration du silence » –, à ses scoliastes partagés entre la déférence et l'irrévérence, l'adhésion et la répulsion, Léon Bloy est apparu comme le marginal intégral, l'irréductible *outsider*. « Spécimen curieux de tératologie religieuse et littéraire <sup>12</sup>. » Littérateur « sceptique en littérature <sup>13</sup> », catholique enragé dont la prière touche parfois de près au blasphème. Hétérodoxe perpétuel. Quelque chose comme : un *monstre*. En tout cas, un être *déplacé*. « Je ne suis pas de ce siècle », proclame son alter ego dans *le Désespéré* <sup>14</sup>, et l'auto-exclusion reparaît non sans complaisance en chaque texte, constituant l'un des motifs obsédants de l'œuvre. Mais, n'être pas de son siècle, qu'est-ce que cela veut dire en l'occurrence ? C'est sans doute affirmer tout à la fois un retrait – retrait de l'époque, condamnation de l'Histoire en train de se faire – et une appartenance anachronique – être en deçà ou au-delà de son temps – ; c'est aussi, en un geste paradoxal typiquement bloyen, ruser avec son illégitimité, en la présentant non comme une censure subie mais comme le choix initial et nécessaire d'un artiste d'exception (si l'on ne me reconnaît pas, c'est parce que je ne veux pas être reconnu par ce siècle indigne dont je ne suis pas). Cette conscience d'une étrangeté au siècle n'a donc rien ici de la mélancolie douce d'un Chateaubriand exilé de soi, rien non plus de la révolte d'un Rimbaud en quête effrénée de la « vraie vie », qui est « ailleurs » : faite de mépris et de rancœur, elle traduit métonymiquement – le « siècle » valant pour la sphère littéraire fin de siècle – le rapport contradictoire de l'écrivain à son statut excentrique, tour à tour revendiqué (je me tiens à l'écart, de mon propre chef) et mal accepté (tous conspirent à me refouler, à m'assigner une place qui n'est pas la mienne).

Sur cette déclaration du *Désespéré* greffons maintenant, *l'infirmité et la confirmant*, telle autre adressée à Rodolphe Salis, dédicataire des *Propos d'un entrepreneur de démolitions* :

Les choses qui sont ici et que tu connais bien, puisque tu les as souvent inspirées, ont au moins ceci pour elles d'être de sincères coups de botte dans le derrière maculé d'un grand nombre de mes contemporains. [...] Au fond, tu ne l'ignores pas, je suis un doux et un naïf, en dépit des poètes pyrénéens qui sont absolument sûrs du contraire. Mais *il fallait m'ajuster à mon siècle d'une façon quelconque et je n'ai trouvé que celle-là* <sup>15</sup>.

Ainsi, en manière de confidence et à l'ouverture du premier recueil de pamphlets critiques, se donnait déjà à lire cette double ambivalence dont s'affectent, d'un côté, la position objective de l'écrivain (à l'écart/« ajustée ») et, de l'autre, son rapport subjectif à cette position (refus/adhésion). La dédicace ne fait-elle pour autant qu'anticiper le propos amer et triomphant de Marchenoir, explicitant par avance ce que celui-ci devait ensuite contenir dans la crispation farouche d'une formule ? En réalité, les messages délivrés par l'une et l'autre sont moins redondants que concurrents : là où Marchenoir décrète une rupture absolue – antérieure à toute « façon quelconque » d'adhésion et excluant d'office tout compromis ultérieur –, Bloy fait entendre que la radicalité polémique qui le caractérise s'est à vrai dire imposée à lui (« *il fallait m'ajuster* ») comme le seul moyen, purement offensif, de s'adapter à son temps ou de garder contact avec lui. Imposition d'autant plus scandaleuse qu'elle aurait, à l'en croire, conduit un sujet foncièrement « doux et naïf » à renier ou tout au moins à masquer sa véritable nature. En somme, Marchenoir va plus loin, dans la même direction, que celui dont il est l'imparfait porte-parole. A moins que Bloy, entre le moment du recueil et celui du roman, n'ait lui-même durci sa position <sup>16</sup>. Quoi qu'il en soit, la dédicace à Salis retient l'attention en ce qu'elle permet non seulement de cerner, dans son ambiguïté même, l'attitude initiale de l'écrivain, mais encore de discerner les raisons implicites de celle-

ci. L'essentiel en effet, dans cette page liminaire signée par un auteur en début de carrière, est qu'elle laisse entrevoir – à l'insu peut-être du signataire lui-même – que sa démarche « inquisitoriale » répondit moins à l'exigence d'une vocation ou à la contrainte intime d'une nature qu'à l'urgence d'une stratégie particulière, propre à lui permettre de prendre position dans un champ auquel les autres voies d'accès lui semblaient barrées. Comme si le pamphlétaire n'avait fait, au fond, que retourner contre l'institution littéraire une violence dont il fut – ou se crut – d'abord et d'emblée la victime.

Le retrait de Léon Bloy – entendons par là : sa marginalité effective et le réflexe d'auto-marginalisation engendré par elle en manière de compensation ou de défense – est selon nous fonction, en partie et de façon médiate, du caractère particulièrement tardif de son entrée en littérature, expliquant à la fois son « cynisme de la reconnaissance <sup>17</sup> » et ses réactions vengeuses dès lors que celle-ci se fait attendre pour lui être ensuite déniée. S'il fréquente dès 1868 Barbey d'Aurevilly, s'il est dans les années qui suivent, passant de Veillot à Salis, journaliste à *l'Univers* puis au *Chat noir* (avec tous les déboires que l'on sait), ce n'est cependant qu'en 1884 qu'il publie *le Révélateur du Globe* – soit à l'approche de la quarantaine –, premier livre passé peu aperçu malgré une préface dithyrambique de son mentor, lequel y soutient qu'il est « de ces obscurs que la Critique a pour devoir de pousser aux astres » et prédit « que ce Léon Bloy inconnu [...] ne peut plus l'être longtemps après le livre qu'il vient de publier <sup>18</sup> ». Pourquoi un tel retard ? De son double en fiction, ici fidèle et crédible, Léon Bloy dit qu'il a été « forcé d'ajourner indéfiniment son éclosion littéraire <sup>19</sup> ». Mais *forcé* par qui ou, plutôt, par quoi ? Par une existence précaire, faite d'expédients ; par l'incertitude de son « esprit [...], condamné à se chercher et à s'attendre bien longtemps <sup>20</sup> » ; par son enrôlement dans l'armée en 1870 ; par l'expérience sidérante du délire mystique avec Anne-Marie Roulé. Plausibles, ces diverses raisons se sont probablement combinées pour entraver l'émergence de l'écrivain et le détourner ensuite des parcours balisés, banalisés qui conduisent sans écueils à une notoriété conforme. Une autre, qui ne doit rien à la pression des circonstances, consiste en la médiocrité de son capital socioculturel – faible dotation sociale (petite bourgeoisie), formation scolaire incomplète (études tôt interrompues), provincialité (Périgueux) : tous traits qui s'articulent en un complexe *a priori* peu favorable à la réussite d'une carrière parisienne et auxquels un jeune prétendant à la gloire littéraire se devait avant tout de remédier. De là que, monté à Paris dès 1864 et contraint d'assurer sa subsistance par des emplois subalternes, il ait été pris d'une frénésie de lecture à laquelle Barbey devra mettre bon ordre, chargée de pallier « l'insuffisance de [son] outillage cérébral <sup>21</sup> ». Apprentissage en autodidacte, formation « sur le tas » qui l'ont « rempli » de cet orgueil revancharde et combatif du *self-made man* :

Seul, presque sans effort, il apprit en deux ans ce que le despotisme abêtissant de tous les pions de la terre n'aurait pu lui enseigner en un demi-siècle. Il se trouva soudainement rempli des lettres anciennes et commença de rêver un avenir littéraire <sup>22</sup>.

Mais pour qu'un tel rêve puisse devenir réalité, il ne suffit pas d'absorber à toutes forces un savoir livresque ; il faut encore – et peut-être davantage – posséder ou acquérir un « savoir-faire » proprement institutionnel, c'est-à-dire intégrer les codes qui régissent le champ symbolique, connaître et admettre les enjeux ainsi que les règles du jeu <sup>23</sup> : cooptations et parrainages, filières d'émergence et de reconnaissance, compromis et concessions stratégiques, etc. A cela aussi Léon Bloy s'efforce durant ses années d'apprentissage (entre 1868 et 1884), guidé par Barbey dont il est le disciple et le secrétaire, fréquentant les salons, les clubs, les cénacles où se nouent les alliances et se construisent les réputations, découvrant en somme, sur le terrain, les tours et détours qui font d'un obscur débutant un artiste confirmé et peut-être, à terme, un prestigieux chef de file. Mais, en son cas, la leçon et l'expérience ont-elles réellement porté ? Il est permis d'en douter. Bloy est de ces écrivains qui – soit qu'ils refusent d'y adhérer entièrement, soit qu'ils en perçoivent trop consciemment les contraintes – intègrent mal le protocole

institutionnel et qui, faute d'en jouer avec aisance (ce qui parfois signifie : sans scrupule), n'ont dès lors d'autre recours que de le déjouer ouvertement. Résistance de l'institué contre l'instituant, le désaveu proclamé des pratiques ritualisées de l'appareil littéraire est ainsi, pour ceux-là, façon de masquer leur inadaptation au système.

Récapitulons. Peu doté et forcé d'accomplir seul son apprentissage culturel; contraint en conséquence à différer longtemps son émergence (ce qui, à ses yeux, la rend jour après jour plus urgente, et plus anxieusement désirable son succès rapide); répugnant néanmoins, dès qu'il se lance, à exécuter les figures rituelles de « l'imbécile gymnastique littéraire <sup>24</sup> », Léon Bloy – tout l'indique – n'avait d'autre mode pour entrer en littérature que celui de l'effraction, d'autre choix que celui de la dissidence. Pour bien comprendre le sens de sa stratégie offensive et pourquoi son combat s'est donné les enjeux que l'on sait – « dénoncer les improbables en littérature <sup>25</sup> » –, il faut se représenter ceci : un homme talentueux (et le sachant) devant qui tous les obstacles se dressent et qui voit, pour d'autres parfois moins doués que lui mais aussi moins scrupuleux, s'ouvrir au large toutes les portes <sup>26</sup>. On conçoit ainsi quel sentiment d'injustice a pu s'emparer de lui, le déterminant à tous les excès et l'incitant à se couler alternativement dans les rôles du martyr et du bourreau, avant que de les associer dans la posture du « mendiant ingrat ». Cela dit, sa démarche contre-institutionnelle – dirigée envers ceux qui « représentent » l'institution : les auteurs arrivés ou consacrés <sup>27</sup>, les critiques influents, les éditeurs de renom – n'est pas qu'affaire de « sentiment », ni simple réaction à un sort jugé injuste; elle résulte d'une singulière opération de « conversion », qui a consisté, pour lui, à renverser son incompetence de littéraire en authenticité d'auteur appelé à restaurer la littérature. Ayant mal assimilé le code institutionnel, il a été en effet d'autant plus enclin à « dénoncer » ceux qui le maîtrisaient parfaitement (tels Zola, Bourget ou Huysmans). Et cette médiocre disposition à une carrière parisienne, il l'a exhibée – et peut-être se l'est-il représentée – comme la caution de son originalité (de son indépendance) et comme la garantie de son absolu désintéressement dans la mission rénovatrice dont il s'est dit et se crut investi.

Sont à ses yeux « improbables en littérature » ceux qui, subordonnant l'exigence créatrice au souci d'une carrière, rentabilisent leur talent et vont jusqu'à cumuler, en certains cas, la fonction d'écrivain et celle de critique, ce qui les prédispose à toutes les complicités de la « camaraderie »; plus encore le sont ceux qui, dépourvus de talent, passent contrat, à l'instar de Georges Ohnet, avec la petite bourgeoisie semi-lettrée et grossissent « la série des romanciers de confiance de la société correcte <sup>28</sup> ». D'un côté, une littérature d'arrivistes; de l'autre, une littérature de boutiquiers. D'un côté, une pratique confinée dans le cercle étriqué des pairs; de l'autre, une production industrielle et stéréotypée, orientée vers un lectorat vulgaire. De part et d'autre un même enjeu : la rentabilité, ici financière, là symbolique; une même dérobade : à l'écriture, à ses exigences (tout dire, même et surtout l'inacceptable), aux risques qu'elle fait dès lors encourir – il faut « s'y précipiter et s'y perdre, comme un torrent dans un gouffre <sup>29</sup> » –, à la vérité cachée qu'en somme elle figure (pour Bloy, l'écriture humaine désigne « l'Absolu [qui] est intranscriptible <sup>30</sup>, renvoie par essence à la Parole divine). Contre ces profanateurs du langage, contre ces écrivains sans écriture, Léon Bloy livre un double combat, direct dans le contenu de ses pamphlets où il ne cesse de pourfendre la médiocrité de ses contemporains et les intérêts inavouables qui commandent, serait-ce à leur insu, leur pratique; oblique dans la forme de son discours, dont l'efficacité transgressive tient moins, comme on pourrait le croire, à la virtuosité de ses invectives qu'à la rupture qui s'y consacre à l'égard de la rhétorique admise et, en particulier, de ce qu'on pourrait appeler le principe de régulation du dispositif figural. Emballement des réseaux métaphoriques, saturation de l'hyperbole, déferlement de l'antithèse et de l'oxymore <sup>31</sup> : autant d'excès verbaux par quoi l'écrivain, « rompeur de digues <sup>32</sup> », feint de perdre le contrôle de son discours et par quoi, cherchant à « faire dérailler le train des opinions contemporaines <sup>33</sup> », il fait du même coup dérailler son langage. Ainsi oppose-t-il à l'inertie des stéréotypes et des lieux communs (dont il fera l'implacable « exégèse ») l'énergie d'une écriture débridée, comme il oppose aux complaisances stratégiques de ses pairs l'intransigeance périlleuse de sa propre démarche, dénonçant les deux logiques

qui régissent contradictoirement le champ symbolique : celle de la légitimité élitaire comme celle du succès commercial. De l'auteur canonisé au tâcheron des lettres, nul n'échappe en somme à sa vindicte; aucune distinction – même la plus éclatante, comme la consécration du dernier Hugo <sup>34</sup> –, aucun titre de gloire et, *a fortiori*, aucune renommée acquise par la publicité ou dans des opérations de librairie ne mettent à l'abri de sa hargne pamphlétaire, qui s'irrite, précisément, à proportion du prestige détenu par celui qu'elle se donne pour cible. C'est qu'en fait, par-delà l'évidente mise en cause des personnes et des personnalités, il s'agit pour lui de saper les fondements mêmes de l'institution – notamment en disqualifiant les enjeux qu'elle désigne à ses agents – et de mettre au jour tout ce qui, en elle, ne fonctionne que de manière dissimulée ou déguisée : derrière les controverses d'écoles, les conflits d'intérêts; derrière le culte exclusif d'un art pur ou noblement engagé, la course à la légitimité; derrière la radicalité affichée des credos esthétiques, les compromis et les compromissions. En un mot – qu'il n'utilisait pas –, Bloy démasque l'idéologie de l'appareil littéraire, c'est-à-dire l'ensemble de valeurs factices auxquelles ses agents se réfèrent pour occulter les mobiles concrets de leur pratique.

Pareille « entreprise de démolitions » suppose chez celui qui consent à la mener un renoncement à toute consécration officielle (l'institution refoulant ceux qui la mettent en cause); elle requiert aussi, de lui, qu'il n'entre d'aucune façon dans le jeu qu'il réprouve et à tout le moins, s'il y a pris part, que la vigueur de sa réprobation soit égale à la rigueur de son retrait. A cette rigueur Léon Bloy n'a pas cessé de prétendre, se targuant d'avoir d'emblée dédaigné toute « camaraderie littéraire <sup>35</sup> » et en donnant pour preuve l'exclusion qui par suite le frappa. On ne peut cependant méconnaître le fait qu'à différents moments de sa carrière il n'a pu éviter de composer avec une idéologie ni de recourir à des stratégies que dans le même temps il condamnait sans appel. Ainsi, selon une démarche des plus codées, a-t-il bénéficié du parrainage éclairé de Barbey, auquel en retour il fit allégeance par identification outrée au maître (dans la vitupération du siècle, faire plus et mieux que lui) et par les textes célébratifs qu'il lui consacra <sup>36</sup>; ainsi a-t-il obtenu, par voies de cooptation, des entrées dans les milieux littéraires et journalistiques (Lemonnier, Huysmans l'ont par exemple introduit au *Gil Blas*); ainsi ne dédaigna-t-il pas toujours de répondre à la commande des éditeurs (Stock l'a incité à réunir en volume ses articles du *Chat noir*) ou à l'attente du public (avec *Sueur de sang*, il a versé de son propre aveu <sup>37</sup> dans un genre – le conte – et une thématique – le récit militaire – tous deux fort rentables à l'époque); ainsi a-t-il, avant de lui infliger toutes les techniques de l'éreintement <sup>38</sup>, ménagé quelque peu Émile Zola, lui accordant même un compte rendu élogieux (« Antée »). Allonger la liste des concessions de Bloy au système importe peu. Pas davantage il n'importe, en les relevant tour à tour, de prendre à chaque fois l'écrivain en flagrant délit d'infidélité envers son éthique d'auteur. Ce qui se laisse entrevoir au fil de ces exemples, c'est que sa déviance n'a été ni entière ni constante – pas même inaugurale – et que sa « besogne de police » des lettres n'a pas été aussi « transcendante <sup>39</sup> » qu'il l'a prétendu : loin de l'exercer depuis un site extérieur au champ littéraire, Bloy l'a menée de l'intérieur, c'est-à-dire en tenant compte des exigences de ce champ (mais comment faire passer un message de révolte sans le confronter et donc le conformer partiellement au code qu'il récuse?). Et il n'est pas interdit de penser que, par une ruse de l'institution, cette « besogne » lui ait été confiée à son insu, comme à un agent chargé malgré lui de relancer, par l'énergie de sa contestation, un système menacé d'entropie.

Cultiver très tôt « l'art de déplaire » ne transgresse en effet d'aucune manière les normes de l'institution, dont la dynamique requiert justement, de la part des écrivains débutants, une subversion en règle de l'orthodoxie littéraire. Tout au plus Bloy a-t-il mis, à proportion de son impatience à percer, plus de force dans ses attaques, plus de frénésie dans sa sécession prophétique <sup>40</sup>. Son agressivité paroxystique ne fut rien d'autre en fait que le passage à la limite d'une stratégie payante. Mais payante à condition qu'elle n'exède pas les limites admises. Car si Léon Bloy a pu, quelque temps, obtenir grâce à elle un certain succès de scandale (qui explique l'intérêt d'un grand éditeur à l'égard de ses brûlots journalistiques), la surenchère à laquelle il s'est ensuite livré

dans *le Pal* l'a mis au ban de la société des lettres jusqu'à susciter chez ses rivaux cette « conspiration du silence » qui enraya son émergence et ne cessa plus ensuite d'y faire obstacle. Sa réaction à cet ostracisme concerté pourrait surprendre : au lieu de les réfréner, il a au contraire exacerbé ses ardeurs belliqueuses, tant de son propre chef que sous l'impulsion de certains « amis » trop enclins à lui déléguer, par crainte de compromettre leur position<sup>41</sup>, la tâche de régler pour eux leurs propres comptes. On dira, avec raison peut-être, qu'un tel comportement indique une névrose, l'obstination aveugle d'un « désespéré ». Il nous semble aussi qu'il y a lieu de le comprendre comme la seule « option » qui, face à ce barrage, lui restait ouverte : celle d'adhérer étroitement à son statut d'exclu, en l'accréditant par de nouveaux excès, jusqu'à retourner l'exclusion qui le frappait en exil délibérément choisi (vous croyez me rejeter mais en fait c'est moi qui me retire du jeu). Ainsi s'est-il donné l'illusion d'être le seul artisan de sa malédiction, l'unique maître de son destin. Ainsi également s'est-il engagé dans une voie sans issue, au long de laquelle il n'a pas cessé, porté par des velléités discordantes, de proclamer son retrait et de réclamer son intégration, d'appeler à sa reconnaissance et de désavouer toute qualité à le reconnaître chez ceux à qui il en appelait. Au terme de sa carrière, le « mendiant ingrat » connu – trop tard – son illusion, et le péril caché de sa démarche :

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 du *Désespéré*<sup>42</sup>.

Autour de lui, l'étouffant, s'est resserré en étau le statut qu'il avait cru devoir assumer, envers et contre tous.

## L'ajustement par la marge

Que Léon Bloy ait tout tenté, dans son écriture comme dans ses options stratégiques, pour se soustraire à la pression de conformité qu'exerce l'institution littéraire; qu'il ait, de ce fait, été raturé en tant qu'auteur et refoulé, comme pamphlétaire, aux marges de la littérature reconnue, n'exclut aucunement que son œuvre entretienne avec celle-ci les liens les plus étroits, noués en dépit de tout ce qui les vouait à s'affronter. On a dit, à juste titre, qu'il « a exagéré sa situation " hors cadre " »<sup>43</sup> et qu'il fut « de son époque jusqu'à la caricature »<sup>44</sup>. Rien n'est plus aisé en effet que de mettre en exergue ses points de contact avec l'idéologie littéraire de son temps, dont il relaie et hyperbolise tous les clichés – culte d'un art sacralisé, pessimisme de convention, spiritualisme forcené, haine viscérale du « bourgeois » etc. – à tel point qu'on pourrait concevoir son exclusion comme une censure frappant celui qui, en un geste obscène et scandaleux, a tendu au regard de ses contemporains un miroir grossissant, où ceux-ci refusaient obstinément de reconnaître leur propre visage. Mais, dans ce rapport d'une production marginale avec le centre qui la repousse, il y a plus intéressant que cette parenté immédiate et superficielle, confirmant sans plus l'emprise d'un *Zeitgeist* sur tous les types – mêmes déviants – de produits culturels. Il y a, si l'on y regarde bien, le fait que cette œuvre – par sa dimension paroxystique et ses contradictions violentes – constitue un bon analyseur de la littérature fin de siècle, dont elle « reproduit en relief » les convulsions, « comme l'empreinte du cachet reproduit le creux de l'intaille »<sup>45</sup>.

Prenons acte, d'abord, d'un fait de synchronie. Léon Bloy publie ses premiers livres en 1884 – soit l'année où Huysmans donne *A rebours* et où Verlaine rassemble ses articles sur *les Poètes maudits*. Deux ouvrages à valeur manifestaire qui apparaissent de concert pour défendre une esthétique nouvelle – décadente et symboliste, célébrée par Huysmans et illustrée par Verlaine. On estimera peut-être que la rencontre avec eux des premiers textes bloyens ne constitue, quant à elle, qu'un accident historique,

sans signification particulière ni grandes conséquences. Et pourtant cette rencontre signale que l'œuvre de Léon Bloy s'inaugure et va se déployer dans un champ littéraire soumis à turbulences et déchiré par des conflits d'écoles. Conjoncture propice à un écrivain combatif et qui, n'étant d'aucun groupe – sinon celui, incertain, des pamphlétaires catholiques<sup>46</sup> –, eut beau jeu de renvoyer dos à dos les clans rivaux<sup>47</sup>. Est-ce à dire que les courants novateurs qui traversèrent la littérature de son temps n'ont laissé aucune trace sur son œuvre? Loin de là : il est évident, par exemple, que la luxuriance parfois excessive de son lexique et les préciosités intermittentes de sa syntaxe – de même que son postulat d'un « symbolisme universel » – le rapprochent, malgré lui, des écrivains qui pour lors se réclament de Mallarmé ou de Huysmans; non moins évident que le principe narratif, observé dans *le Désespéré*, d'un centrage sur un personnage d'exception dont les émois intimes et les conflits avec le monde sont longuement disséqués, renvoie au modèle symboliste du roman, développé après Huysmans par Paul Adam, Camille Mauclair ou encore Remy de Gourmont. De telles affinités n'impliquent cependant aucune affiliation secrète ou détournée de Bloy à cette école dont il dénonçait la progressive mainmise sur la scène des lettres; tout au plus donnent-elles à concevoir que, dans le moment même où il s'en démarquait, il ne pouvait pas ne pas reprendre certaines de ses marques distinctives. Et cela notamment parce que son œuvre enregistrait au plus profond, comme le symbolisme, les impulsions d'une crise littéraire globale.

Un premier aspect de cette crise consiste dans le risque encouru par la littérature d'être rognée sur ses bords par l'extension prodigieuse après 1885 du secteur médiatique et, corrélativement, par le développement accéléré de la production para-littéraire. C'est que, très demandeuse en textes faciles et accrocheurs – romans, nouvelles, chroniques – qui sont généralement repris en volume après parution quotidienne, la grande presse va engorger le marché par un flot d'imprimés médiocres – vers 1890 se produit le « krach de la librairie » –, banalisant le support prestigieux du livre<sup>48</sup> et entamant du même coup l'aura de la grande littérature. Venu aux lettres par le journalisme, Léon Bloy était mieux placé que quiconque pour évaluer son emprise sur elles. Aussi a-t-il fait chorus avec ses confrères pour conspuer la « littérature industrielle » et dénoncer la collusion entre le monde de la presse et celui de l'édition. Mais contre pareille menace le mépris ou la réprobation ne suffisaient pas. Davantage il importait d'inscrire dans les textes légitimes la griffe inaltérable de leur haute distinction. De là, partiellement, que les symbolistes aient développé un fétichisme de la forme élaborée et qu'ils se soient spécialisés, comme dit Sartre, dans « l'article de luxe<sup>49</sup> ». Logique distinctive qui a de même commandé et, en tout cas, favorisé le culte de Bloy pour les vocables rares voire clinquants ainsi que la surdétermination rhétorique de son discours : deux façons d'afficher une littéarité marquée dans un moment où la littérature cherche à défendre et à illustrer sa spécificité.

Une spécificité devenue problématique et qu'elle doit pour lors redéfinir. Car ce repliement réflexif de la littérature se produit dans une phase durant laquelle l'économie traditionnelle des « valeurs » symboliques connaît une mutation radicale : certaines valeurs prestigieuses sont disqualifiées ou senties comme périmées – ainsi la prosodie, en tant que marque statutaire de la poésie –; d'autres sont à l'inverse promues à un rang supérieur – ainsi le genre romanesque qui accède à la légitimité –; mais le phénomène le plus essentiel consiste sans aucun doute en ceci que, le principe de la naturelle distinction des genres étant, dans ces années-là, remis en question, ces valeurs soient moins redistribuées selon des hiérarchies nouvelles que soustraites à toute exigence de classement explicite<sup>50</sup>. Aussi le champ culturel s'instaure-t-il en espace transactionnel, où se multiplient les échanges entre les différents secteurs de production et où abondent les interférences entre genres naguère cloisonnés. De là cette singulière efflorescence à l'époque de produits composites et de formules bâtardes, annonçant cette promotion de l'impureté au titre d'option esthétique légitime qui sera, au siècle suivant, l'une des stratégies privilégiées des avant-gardes<sup>51</sup> : romans-poèmes (exemple : *Bruges-la-Morte*), romans-flux de la conscience (*les Lauriers sont coupés*), romans pseudo ou « néo-scientifiques » (*Faustroll*), drames lyriques (*Pelléas et Mélisande*), poésie iconique



ou renvoyant au modèle typographique du journal (*Un coup de dés*), etc. Monstre polymorphe, le premier roman de Bloy est d'évidence pris dans ce mouvement général qui porte à s'entremêler les genres et les discours, mouvement que l'écrivain radicalise, en l'occurrence, au-delà de ce que nul autre en son temps – fors Lautréamont et Jarry – n'a osé ni n'osera encore (même lui après ce coup d'éclat) : narration affichant son caractère autobiographique sans sacrifier la fiction (y meurt le représentant du scribe), document à peine crypté sur les coulisses de la littérature et du journalisme, essai critique de pointe (les pages sur Baudelaire et Lautréamont<sup>52</sup>), montage de citations (les articles du *Pal* et un fragment des *Mémoires d'Outre-tombe*), méditation mystique, assourdissante caisse de résonance où l'incantation lyrique rejoint et relance la clameur prophétique.

Si cet étonnant patchwork qu'est le *Désespéré* fait figure de cas isolé dans la production bloyenne, c'est qu'il porte à son comble une démarche ailleurs moins visible mais partout à l'œuvre, depuis *le Révélateur du Globe* (hagiographie lyrique) jusqu'aux *Histoires désobligeantes* (où la fiction bute régulièrement sur des digressions morales ou méta-discursives à portée ironique) en passant aussi par les pamphlets et comptes rendus qui en composent la majeure partie. Toujours Léon Bloy s'accorde à cette tendance de l'époque, contribuant au mélange des genres, qui veut que l'acte critique soit rendu inséparable de l'acte créateur (et réciproquement). Avec *A rebours*, Huysmans a fixé le modèle d'un roman critique célébratif, repris et infléchi par les symbolistes, adeptes d'une littérature réflexive et allusive (ponctuée de citations non marquées, furtifs signaux d'appel aux initiés), en rupture avec la critique dissertative des professeurs comme avec la critique évaluative des journalistes. Selon une procédure qui lui est coutumière, Bloy observe ce principe d'une critique créatrice – d'où la haute élaboration esthétique de ses articles et la dimension méta-littéraire de ses romans – mais inverse radicalement ses modalités et ses enjeux. Là où Remy de Gourmont et Camille Mauclair pratiquent l'allusion célébrative, lui profère des dénonciations véhémentes et règle ses comptes; tandis qu'eux sanctionnent leur appartenance à la coterie des initiés (et l'appartenance du lecteur qui repère et décèle l'allusion), lui réproche les « camaraderies » et proclame son auto-exclusion<sup>53</sup>. Les uns privilégient l'euphémisme, l'autre verse dans la surenchère et l'hyperbole. Ces deux discours critiques sont-ils pour autant en formel désaccord? Le soutenir serait se laisser abuser par des différences qui, pour être flagrantes, n'en sont pas moins superficielles. C'est d'un ajustement paradoxal qu'il s'agit ici et qui témoigne, avec d'autres traits de sa démarche, de la distante adéquation de l'écrivain à la doctrine du symbolisme. Adéquation que seul peut-être perçut Jarry, lorsqu'il plaça *le Mendiant ingrat* parmi les « livres pairs » de la bibliothèque de Faustroll et qu'il dédia à Léon Bloy l'une des îles – allusives – de l'archipel symboliste visité par le savant docteur<sup>54</sup>.

Symptôme convulsif d'un état de crise, l'œuvre de Léon Bloy l'est enfin dans la mesure où elle traduit une perturbation plus vaste, dont la secousse proprement littéraire ne constitue qu'un effet sectoriel, localisé. C'est que la crise des valeurs symboliques participe en réalité d'une crise du symbolique, qui touche aussi bien le régime du sens que l'ordre économique et, plus largement, social. Avec Pierre Claudes, on peut soutenir que la vision angoissée du monde exprimée au premier chef par *le Désespéré* (mais traversant l'ensemble de la production bloyenne) correspond à la dégradation générale, dans le dernier quart du siècle, des « valeurs » qui pouvaient jusque-là prétendre régenter à tous ses niveaux l'échange social. L'or a perdu sa fonction d'étalon transcendant; l'instance paternelle, garante de l'identité du sujet, se dérobe et se trahit comme pure fiction; le référent s'oblitére derrière un signe opacifié<sup>55</sup>. Sartre déjà avait montré que l'idéologie fin de siècle était celle d'une génération qui, survivant à la mort de Dieu – à la faillite de toute transcendance –, cherche à lui substituer des valeurs simulacres, dont elle feint d'ignorer et le caractère illusoire et la fonction substitutive (dans l'ordre littéraire : le fétichisme de la forme luxueuse, le culte de l'artifice, le rêve sciemment irréalisable d'un Livre totalisant). Drame d'une époque où s'effondrent les répondeurs, naguère indiscutés, et les assises, naguère immuables, de tous les discours. Si cette conscience d'une dérive irréversible des valeurs tutélaires se manifeste d'évidence dans

les différents réseaux thématiques qui structurent l'œuvre de Léon Bloy – le parricide fantasmatique, l'argent détourné du Pauvre, la prophétie apocalyptique, la chute et l'échec, etc. – elle travaille également son langage, « torturé à l'extrême » et dont « l'inflation rhétorique en vient à désigner un manque ou une absence<sup>56</sup> ». Manque et absence du Sens. Parole inquiète dont la surenchère trahit en fin de compte son impuissance à dire.

Ainsi, dans son attente impatiente de la parousie finale, dans son anxieuse et désespérée quête de l'absolu, Léon Bloy rejoint, par la bande, ces artistes du soupçon qui, sous les noms de Lautréamont (la littérature est incessante répétition), Mallarmé (le Livre à venir n'existe que dans son absence) ou Jarry (tout est signe de signe), écrivent après la mort de Dieu. Et avec eux il enseigne au sociologue comme à l'historien des lettres que la seule façon d'être au centre profond d'une époque reste de se tenir à ses marges.

## Post-scriptum

Force est malgré tout d'en convenir : la majeure partie de l'œuvre bloyenne est pour nous restée hors du champ du lisible – mais maintenue là en raison inverse de ce qui l'y avait en son temps refoulée. Trop soutenues, ses vociférations nous paraissent monocordes, et bien désuètes aujourd'hui sa force contestatrice comme ses audaces de langage après celles auxquelles nous ont accoutumés les avant-gardes, du dadaïsme au lettrisme. Les combats de Bloy ne sont pas ou ne sont plus les nôtres, et ses haines littéraires ont à nos yeux le tort de fondre en un même clan de réprouvés Hugo et About, Zola et Ohnet, Mallarmé et Coppée. Cependant, comme par un effet d'équilibrage, les plus excessifs de ses textes, ceux qui l'ont exposé à toutes les censures – dont la pire : celle du silence – font retour par des voies détournées, trouvant à retenir notre intérêt et peut-être à toucher notre sensibilité. *Le Désespéré* est de ceux-là, par l'avant-gardisme de son montage autant que par sa charge pathétique; *Belluaires et Porchers*, notamment pour son salut, même ambigu, aux *Chants de Maldoror*; *l'Exégèse des lieux communs*, pour ce que l'on y reconnaît du projet flaubertien d'un dictionnaire des idées reçues et pour ce qui s'y anticipe des *Mythologies* barthésiennes; et, plus encore, les *Histoires désobligeantes*, par la modernité d'un dispositif narratif souvent truqué. Quelques titres parmi d'autres, rachetant l'injustice des pamphlets contre Zola, oblitérant la série des textes antisémites ou réactionnaires. Joyaux maudits, arrachés à la gangue du délire religieux et des lamentations mystiques.

Certes, l'œuvre de Bloy bénéficie de la réévaluation globale qui est faite aujourd'hui de la littérature fin de siècle. Mais il serait néanmoins malvenu de la placer à l'enseigne du décadentisme, en épingleant les traits saillants qui l'y apparentent, car ce sont eux qui en font un objet daté et mal vieilli. Au contraire, ce qui, en elle, devrait nous retenir désormais, n'est autre que son irréductibilité aux produits ordinaires de l'esthétique décadente : son voisinage peut-être inattendu avec les interventions autrement plus novatrices et risquées – comme elle marginales – des Lautréamont, Jarry, Rimbaud ou Mallarmé. C'est dans le repérage et l'évaluation d'un tel voisinage que gît à notre sens l'enjeu essentiel de son retour à l'honneur, maintenant que s'estompe la disgrâce qui la frappa et que s'efface derrière la fulgurance inquiète d'une écriture la personnalité douteuse de l'auteur.

Au bord du siècle – le sien, le nôtre – l'œuvre de Léon Bloy se tient comme un phare, dont les signaux sont de détresse.

Pascal Durand

1. « Le monstre », dans *L'Art moderne/Certains*, Paris, UGE, 10/18, 1975, p. 379.
2. Paris, UGE, 10/18, 1983, p. 54.
3. On reprend ici à neuf l'interrogation de Hubert Juin, énoncée en tête de son « Introduction » à l'édition 10/18 du *Désespéré*, p. 7.
4. A la première sous-question, on ne viendra qu'au terme du parcours ouvert par la deuxième, pour ce qu'une évaluation de l'actualité de Léon Bloy – de son actuelle lisibilité – ne peut en droit s'opérer qu'après avoir cerné la position objective de l'écrivain dans son temps et, en particulier, son statut dans l'institution littéraire fin de siècle.
5. H. Juin, « Introduction », *loc. cit.*, p. 7.
6. *Ibid.*, p. 7.
7. Sur ce point, deux précisions ou précautions. Qu'il y ait, comme on le verra, du non-dit et de la pose chez Bloy n'implique pas que la parole de l'écrivain soit partout et toujours inauthentique, ni que ses éventuels silences ou dissimulations trahissent une volonté consciente de tromper son public. C'est que, chez cet homme aussi impudique dans ses colères que dans ses admirations, chaque infraction à la règle du « tout dire » semble advenir comme un lapsus par défaut, un acte verbal manqué; c'est aussi que le code institutionnel, imposant la mesure et la réserve, peut quelquefois reprendre emprise sur le discours de celui même qui le désavoue.
8. *Le Pal*, dans *Œuvres complètes de Léon Bloy*, Paris, Mercure de France, 1965, t. IV, p. 37.
9. Ainsi, dans *la Femme pauvre*, par la voix de Gacougnol : « Ma chère Clotilde, permettez-moi de vous présenter un de nos plus redoutables écrivains, Caïn Marchenoir. Nous l'appelons, entre nous, le Grand Inquisiteur de France », (Paris, Mercure de France, 1944, p. 66).
10. Un exemple de cette tendance propre à une critique d'amis ou de « pionniers » : « Ce futur champion du catholicisme fut catholique dès son enfance et, si, un peu après sa vingtième année, l'admiration qu'il avait pour Barbey d'Aureville le fit s'éprendre davantage de pitié et de prosélytisme, il n'y eut point là de conversion, mais le simple développement de principes qui avaient toujours été les siens », (René Martineau, *Léon Bloy (Souvenirs d'un ami)*, Paris, Librairie de France, 1924, p. XIII).
11. Par là, nous entendons des phénomènes ou facteurs déterminants liés à la structure objective de l'institution ou du champ littéraire (hiérarchie des instances de production et de légitimation, stratification des genres, positions respectives des écoles et des écrivains, etc.). Sur cette notion, voir Jacques Dubois, *l'Institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, coll. « Dossiers Media », 1978.
12. *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, dans *Œuvres complètes de Léon Bloy*, *op. cit.*, t. II, 1964, p. 16.
13. *Ibid.*
14. *Op. cit.*, p. 365.
15. *Op. cit.*, p. 15-16. Souligné par nous.
16. Durcissement lié notamment à la « conspiration du silence », suite à l'affaire du *Pal* (1885) qui a incité l'écrivain à rompre toute attache avec un milieu qui le rejetait. Mais au principe d'un tel décalage, il y a aussi – et surtout – le fait que la fiction exige moins de nuances que le discours préfacier, chargé en l'occurrence de rendre acceptables (ou moins inacceptables) les textes sulfureux et sans concessions auxquels il introduisait.
17. Nous reprenons l'expression qu'il utilise dans sa dédicace à Salis (*op. cit.*, p. 15), en la chargeant d'un autre sens : volonté convulsive « d'arriver », prétention affichée à la légitimité.
18. B. d'Aureville, « Préface » au *Révéléateur du Globe*, dans *Œuvres complètes de Léon Bloy*, *op. cit.*, t. I, 1964, p. 23.
19. *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 71.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 58.
22. *Ibid.*
23. « Pour qu'un champ marche, il faut qu'il y ait des enjeux et des gens prêts à jouer le jeu, dotés de l'habitus impliquant la connaissance et la reconnaissance des lois immanentes du jeu, des enjeux, etc. » Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Paris, Minit, 1980, p. 114.
24. *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 23.
25. « Introduction » à *Belluaires et Porchers*, t. II des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 184.
26. Voir la lettre à sa mère citée par J. Bollery (« Introduction » au t. III des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 8). « Il y a dans Paris une vingtaine d'hommes qui font la même besogne que moi et la plupart de ces hommes sont célèbres. Mais je ne me sens pas le cœur de faire ce que plusieurs font sans aucun scrupule,

c'est-à-dire accepter de l'argent pour vanter un mauvais livre ou exalter un mauvais auteur afin d'obtenir quelque avantage ou quelque emploi. En somme j'ai choisi la voie la plus longue. »

27. Cf. ce qu'il écrit à propos de Dulaurier (*alias* Bourget) : « Sa prépondérante situation d'écrivain est désormais incontestable. Il ne représente rien moins que la Littérature française ! » (*Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 28).

28. *Ibid.*, p. 336.

29. Dédicace à Salis, *loc. cit.*, p. 18.

30. *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 418.

31. Cette démesure rhétorique à fonction parodique l'apparente à Lautréamont, dont il fut, comme on sait, l'un des découvreurs. Remarquons aussi qu'à l'auteur des *Poésies* et contemplateur des « Grandes-Têtes-Molles », il a emprunté, semble-t-il, le modèle des différentes litanies du décri qui apparaissent aussi bien dans les *Propos...* (*loc. cit.*, p. 22) que dans le *Désespéré* (*op. cit.*, p. 400-402).

32. *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 82.

33. *Ibid.*, p. 396.

34. Voir les pages féroces qu'il consacre, dans le *Désespéré*, aux funérailles nationales de Hugo (*op. cit.*, p. 159-162), déjà mis au nombre des « charognes » dans un pamphlet du *Pal* (*loc. cit.*, p. 43-47).

35. Lettre à Louis Montchal, du 5 septembre 1884. Cité par P. J. H. Pijls, *la Satire littéraire dans l'Œuvre de Léon Bloy*, Leyde, Universitaire Pers, 1959, p. 2.

36. Le plus extraordinaire est sans aucun doute « La méduse Astruc », célébration métaphorique de la « toute-puissance » du mentor, éloge outré dont « le destinataire lui-même, qui n'était pas particulièrement modeste, [...] fut presque gêné », (J. Bollery, « préface » au t. IV des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, 1965, p. 8).

37. Après la parution de son premier conte militaire, Bloy note, dans son *Journal* : « Essai concluant. Je lâcherai donc mes contemporains littéraires – provisoirement – pour manger un peu de Prussien. Ça me changera et je deviendrai peut-être durable au *Cil Blas*. »

38. Sur le rapport fluctuant de Bloy au romancier des Rougon-Macquart, voir Pijls, *op. cit.*, chap. III. L'hypothèse, crédible, qu'il avance à propos de la radicalisation, après 1890, de ce rapport, est que celle-ci est précipitée par le recul du naturalisme, permettant à Bloy d'agresser sans retenue ni risques majeurs un écrivain dont le prestige, même controversé, est pour lors en déclin. A quoi il faut ajouter l'effet de l'affaire Dreyfus – dans laquelle on sait quel fut son parti.

39. « Introduction » à *Belluaires et Porchers*, *op. cit.*, p. 184.

40. A cet égard, il est intéressant de noter qu'en cet homme, dont le combat est à la fois littéraire et religieux, s'actualisent au propre les deux termes de cette métaphore wébérienne qui associe l'action du prophète et celle de l'écrivain novateur, l'un appelant à rendre au culte sa fulgurance originaires – en le soustrayant à l'emprise des prêtres –, l'autre à rappeler la littérature à ses exigences fondatrices – en périmant les valeurs esthétiques dominantes.

41. Ainsi Huysmans, qui le documenta sur les dessous du journalisme et de la littérature. Sur la controverse quant à cette collaboration et les rancœurs de Bloy à l'égard de l'ami qui l'aurait ensuite « lâché », voir Pijls, *op. cit.*, p. 15 et *sq.*

42. Cité par J. Bollery, dans son introduction à l'édition Mercure de France du *Désespéré* (1964, p. 22).

43. Pijls, *op. cit.*, p. vii.

44. H. Juin, *loc. cit.*, p. 7.

45. *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 434.

46. Par manque de place, on a laissé de côté, dans le présent article, la question de cette appartenance de Bloy au clan des écrivains catholiques. Notons simplement, à cet égard, que ce mouvement a rassemblé des énergies diverses; que sa position ambiguë vis-à-vis de la société bourgeoise – rester dans un ghetto ou composer pragmatiquement avec le siècle – est parallèle à la position individuelle de Bloy; que la distance de l'écrivain vis-à-vis de la doxa catholique n'est pas moindre, ni moins ambivalente, que celle que le sépare de la sphère littéraire légitime; enfin qu'il est significatif que Bloy n'ait pas épargné aux tenants de la littérature catholique ses sarcasmes et ses proclamations dénonciatrices (ainsi contre Huysmans, en qui peut-être il vit, après *Là-bas*, un rival qui venait occuper son propre terrain).

47. Encore que son attitude agressive ait été, à leur respectif égard, d'une inégale intensité. Ainsi son dédain de l'hermétisme symboliste fut nettement contrebalancé par la répugnance qu'il partageait, avec les émules de Mallarmé, envers le naturalisme et fut de surcroît contenu en raison de son amitié avec Huysmans et de l'admiration qu'il vouait à Verlaine comme à Villiers de L'Isle-Adam. Si pareil équilibre n'intervint pas dans son rapport à l'école de Bourget dont il ne manqua pas de fustiger la médiocrité satisfaite, c'est peut-être parce qu'elle a réussi l'opération manquée par les romanciers du symbolisme – renverser la domination naturaliste sur le genre – en lançant une formule de compromis (un roman qui rompt avec les canons zoliens sans renoncer au dogme de la représentation).

48. Sur cette expansion de la grande presse et ses effets sur l'économie littéraire, voir Marc Angenot, « Ceci tuera cela, ou : la chose imprimée contre le livre », dans *Romantisme*, 44, p. 83-103.

49. « L'engagement de Mallarmé », dans *Obliques*, 18-19, 1979, p. 173.

50. Sur les déterminations et les modalités de cette crise, voir Pascal Durand, « Le livre, instrument institutionnel, Mallarmé et la crise des valeurs symboliques », dans *Charles van Lerberghe et le Symbolisme*, Actes du Colloque d'Aachen, Presses de l'Université de Cologne (à paraître).

51. Cf. P. Durand, « D'une rupture intégrante, Avant-garde et transactions symboliques », dans *Pratiques*, 50, juin 1986, p. 31-45.

52. L'hommage rendu à l'auteur des *Chants de Maldoror* dans *le Désespéré* a, sous cet angle, valeur méta-discursive, dans la mesure où Bloy désigne ainsi la dimension inter-textuelle et parodique de son roman.

53. Dans une telle perspective, *le Désespéré* apparaît comme un *remake* inversé d'*A rebours* (Marchenoir étant, de plus, l'anti-dandy, l'Autre occulte de Des Esseintes). Rude intaille du modèle, au creusement de laquelle Huysmans lui-même collabora.

54. *Gestes et Opinions du docteur Faustroll*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1972, respectivement aux p. 661 et 680-681. Dans le même texte, Bloy est aussi mis au « petit nombre des élus » (p. 665).

55. P. Claudes, « Léon Bloy et la crise du symbolique – (L'Argent, le Père et la Langue dans *le Désespéré*) », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1987, 1, p. 65-82.

56. Mireille Dereu, article « Léon Bloy » dans le *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 283.