

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

LÉON BLOY, L'INVENTION DE L'ÉCRIVAIN CATHOLIQUE MODERNE (1884-1903)

Par

MICHAËL FORTIER

Bachelier ès arts (études littéraires et culturelles)

Mémoire présenté pour l'obtention de la

Maîtrise ès arts (études françaises, avec cheminement en littérature et culture)

Sherbrooke

AOÛT 2015

Léon Bloy, l'invention de l'écrivain catholique moderne (1884-1903)

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Anthony Glinoyer, directeur de recherche
professeur au Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke

Josée Vincent, examinatrice
professeure au Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke

Nathalie Watteyne, examinatrice
professeure au Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke

Remerciements

Un mémoire de maîtrise ne s'écrit jamais seul et celui-ci ne fait pas exception à la règle. Qu'il me soit donc permis de témoigner ici toute ma gratitude à ceux et celles qui l'ont rendu possible : à ma mère Sylvie et mon père André, pour leur soutien indéfectible ; à Julie, mon amoureuse, pour sa générosité, sa patience, son écoute et ses talents culinaires (on sait quel genre de négligences peut entraîner l'écriture d'un mémoire !...) ; à mon coloc Jean-Philippe, pour sa conversation enrichissante et pour avoir fait office de barista lorsque je devais travailler tard dans la nuit ; à Josée et à Nathalie, pour leur sagesse et pour le soin qu'elles ont mis à me relire ; à Anthony, dont la rigueur intellectuelle m'a servi de boussole pour mener ce travail à bon port ; sa générosité et ses conseils toujours judicieux m'ont aidé à surmonter tous les imprévus (et ils ont été nombreux !) rencontrés au cours de ma rédaction.

Merci à l'Université de Sherbrooke et à la Chaire ÉDISOC pour leur soutien financier.

Merci, enfin, à ma grand-mère Marina qui a suivi de près mes travaux et s'est même prise d'enthousiasme pour l'œuvre de Bloy. J'aimerais lui dédier ce travail.

Résumé

Entre la fin du XIX^e siècle et la Deuxième Guerre mondiale, le monde des lettres françaises est marqué par de nombreuses vagues de conversions qui attestent de la surprenante vitalité du catholicisme à l'âge de la sécularisation des sociétés. Plusieurs de ces écrivains catholiques nous sont bien connus aujourd'hui : Huysmans, Claudel, Péguy, Bernanos, Mauriac.

Le présent mémoire est une enquête sur les origines de ce renouveau. À partir du cas du pamphlétaire, romancier, essayiste et diariste Léon Bloy, nous tentons de cerner les enjeux de l'émergence d'une position d'« écrivain catholique moderne » dans un champ littéraire symboliquement dominé par les principes de l'art pour l'art et les valeurs de l'esthétique pure.

Comment concilier le programme de la modernité littéraire avec les exigences du catholicisme ? Par quel(s) moyen(s) sortir de l'esthétique pour privilégier une lecture spirituelle des œuvres, quand elles sont produites dans un champ surtout préoccupé d'art pur ? Comment déjouer les préjugés d'un milieu valorisant l'indépendance de l'artiste en investissant une image d'auteur catholique soucieux de son orthodoxie ?

Telles sont quelques-unes des questions que nous abordons ici selon trois axes : socio-institutionnel, médiatique et théorique. Nous étudions d'abord la trajectoire de Léon Bloy, qui lutte avec un appareil institutionnel structuré par les valeurs de l'esthétique pure pour faire reconnaître sa position dans sa spécificité originale. Puis, comme une position nouvelle doit aussi se donner à voir comme telle, nous nous intéressons aux stratégies de visibilité mises en place par

Bloy afin d'introduire dans l'imaginaire médiatique une figure d'écrivain catholique moderne. Enfin, nous abordons la réflexion théorique de l'écrivain pour assister à l'émergence d'une conception de la littérature catholique de la modernité construite à la lumière d'un double refus : refus de la littérature catholique telle qu'elle en vient à s'imaginer à l'époque, refus de l'art pur sous toutes ses formes.

Notre étude entend restituer la figure de l'écrivain catholique moderne dans le contexte de sa difficile émergence. Nous verrons que, loin d'aller de soi, elle est le fruit de nombreuses luttes contre les principales orientations du champ littéraire fin de siècle et même contre l'Église qui cherche à exercer un contrôle sur la production intellectuelle de l'époque.

Table des matières

REMERCIEMENTS	iv
RÉSUMÉ.....	v
SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	ix
INTRODUCTION.....	1
Une autre modernité	3
Circonstances des conversions au catholicisme	5
La problématique littéraire de Léon Bloy.....	6
L'écrivain catholique « moderne ».....	9
Léon Bloy « inventeur » ?	13
1. UNE TRAJECTOIRE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE FIN DE SIÈCLE.....	17
De la vocation tardive à la reconnaissance précipitée	21
Le « Concile des Gueux » et le retour aux marges.....	26
La « littérature du désespoir »	29
Une reconnaissance paradoxale.....	33
Chef d'école ?.....	35
Au nom de l'Absolu	41
2. UNE IDENTITÉ LITTÉRAIRE CATHOLIQUE.....	48
À l'ombre de Barbey d'Aurevilly et de Louis Veuillot (1883-1887).....	51
<i>Autoreprésentations</i>	52

<i>Hétéroreprésentations (Caze, Champsaur, Buet)</i>	55
« Pamphlétaire ! Ah ! je suis autre chose, pourtant ! » (1887-1892).....	58
<i>Autoreprésentations</i>	59
<i>Hétéroreprésentations (Mendès, Rosny, Darien)</i>	61
« Quand on est, comme moi, installé, domicilié dans l’Absolu... » (1892-1903).....	65
<i>Autoreprésentations</i>	67
<i>Hétéroreprésentations (de Groux, Mirbeau, de Gourmont)</i>	70
3. COMBATTRE LA DÉSINCARNATION DU VERBE.....	75
Misère de la littérature catholique	77
Idolâtries esthétiques	82
<i>Le naturalisme ou la vérité dégradée</i>	84
<i>L’art pour l’art ou « l’idolâtrie littéraire »</i>	86
<i>Le wagnérisme ou la religion de l’art</i>	89
L’écrivain catholique moderne.....	92
<i>Impossibilité de l’art chrétien</i>	92
<i>Le modèle de l’enluminure</i>	96
CONCLUSION	100
BIBLIOGRAPHIE	105
ANNEXES	113
1. Léon Bloy et ses éditeurs (1884-1905).....	114
2. Léon Bloy et la presse (1884-1903)	117

Sigles et abréviations

O (I-XV) : *Œuvres*, t. I-XV

LD : *Le Désespéré*

FN : *Les Funérailles du naturalisme*

SJ : *Le Salut par les Juifs*

FP : *La Femme pauvre*

JM : *Je m'accuse*

DC : *Dernières colonnes de l'Église*

J (I-II) : *Journal*, t. I-II

LM : *Lettres à Louis Montchal et Henriette L'Huillier*

LG : *Lettres à Henry de Groux*

LT : *Lettres. Correspondance à trois*

Introduction

Est-ce Dieu ? est-ce le diable qui sans cesse aura tenté Bloy avec la littérature ? qui sans cesse l'aura humilié par elle, en elle, sous ses espèces ? Cette torture de l'homme de lettres. Il est l'homme de lettres de Dieu, comme d'autres le furent de la Révolution ou d'eux-mêmes. Mais être homme de lettres avec cette foi ! là est le mystère.

Daniel Oster,
*Rangements*¹.

¹ Daniel Oster. *Rangements*, Paris, P.O.L., 2001, p. 254.

Une autre modernité

Moderne, l'écrivain catholique ? La question semble défier le sens commun, tant s'est ancrée en nous l'habitude de penser la modernité comme une sortie de la religion. Toutefois, depuis au moins deux décennies, plusieurs études sont venues ébranler cette conception de l'histoire des idées en mettant en lumière un important courant de réfractaires à la modernité². Pour ces écrivains et penseurs, chrétiens ou non, l'Église représente un formidable bastion de résistance contre le monde moderne. D'où la sympathie qu'ils lui témoignent ; sympathie qui, parfois, s'achève par une conversion.

Qui sont donc ces « antimodernes³ » ? Des pourfendeurs du scientisme qui nie le mystère ; du matérialisme qui dépouille l'homme de sa vie intérieure ; de la démocratie qui nivelle hommes et valeurs ; du progrès technique qui s'apparente sous bien des aspects à une décadence spirituelle. Rien à voir avec des traditionalistes à la défense d'un âge d'or révolu, ou des conservateurs adeptes du statuquoïsme. Bien au contraire, ils sont ceux qui, subissant le mouvement de l'histoire, se résignent à être des « modernes à contrecœur », « non dupes du moderne⁴ ». Du reste, dans la mesure où ils s'efforcent de transformer leur antagonisme vis-à-vis de leur époque en agonisme, en combat, ce sont peut-être eux qui, suivant la suggestion d'Antoine Compagnon et de Fabrice Hadjadj⁵, illustrent le mieux l'esprit critique (et autocritique) de cette « tradition de la rupture⁶ » qu'est la modernité.

Les antimodernes vivent, pour reprendre la belle expression d'Ortega y Gasset, à la « hauteur des temps⁷ », même s'ils regardent encore vers un passé qu'ils sont incapables d'oublier complètement. C'est cette distance de soi à soi qui est au principe de leur conscience de soi, de leur ambivalence à l'égard de la modernité, ressentie « comme un arrachement⁸ ». Ainsi,

² Retenons notamment : William Marx (dir.). *Les Arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 ; Antoine Compagnon. *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005 ; Zeev Sternhell. *Les anti-Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2010 ; Marie-Catherine Huet-Brichard et Helmut Meter (dir.). *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

³ Nous reprenons ici l'expression consacrée par Antoine Compagnon (voir *Les antimodernes*, *op. cit.*).

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Fabrice Hadjadj. « Modernité contre modernisme », dans *Puisque tout est en voie de destruction. Réflexions sur la fin de la culture et de la modernité*, Paris, Le Passeur, 2014, p. 63-85.

⁶ Antoine Compagnon. *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 8.

⁷ José Ortega y Gasset. *La révolte des masses*, Paris, Les Belles Lettres, 2011 (1930).

⁸ Antoine Compagnon. *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 12.

l'antimodernité n'est pas le contraire de la modernité ; c'est une autre face de la modernité qui lui résiste d'autant mieux qu'elle combat le mouvement continu du progrès en s'accrochant à des valeurs éternelles.

Dans la foulée des études sur les antimodernes, plusieurs chercheurs se sont intéressés au phénomène des nombreuses conversions au catholicisme qui ponctuent la vie intellectuelle française⁹ (et, plus largement, européenne¹⁰) de la fin du XIX^e siècle jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. En effet, « l'écrivain catholique » naît au sein de la réaction antimoderne, même s'il ne sera pas toujours lui-même un antimoderne (l'écrivain anglais G. K. Chesterton est un heureux contre-exemple).

Les plus célèbres parmi ces convertis se nomment : Maurice Barrès, Paul Bourget, Ferdinand Brunetière, Paul Claudel, François Coppée, Joris-Karl Huysmans, Francis Jammes, Charles Péguy, Paul Verlaine. Ils sont suivis par une génération non moins prestigieuse : celle de Charles Du Bos, Max Jacob, Joseph Malègue, François Mauriac.

De ce mouvement de retour au catholicisme chez les écrivains, le romancier, diariste et pamphlétaire Léon Bloy est l'un des principaux instigateurs. Figure relativement marginale, quoique bien connue du champ littéraire fin de siècle, c'est à lui qu'on doit d'avoir introduit le personnage de l'écrivain catholique moderne dans les lettres françaises. Cet ancien élève de Barbey d'Aurevilly développe, au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle, une position originale, fondée sur une nouvelle conception des rapports entre littérature et religion dans un champ symboliquement dominé par les valeurs de l'esthétique pure. C'est ce que nous voulons montrer au fil de ce parcours, en explorant les dimensions socio-institutionnelle, médiatique et théorique de la position d'écrivain catholique moderne telle qu'elle s'élabore chez Bloy.

⁹ Voir notamment : Richard Griffiths. *Révolution à rebours : le renouveau catholique dans la littérature en France de 1870 à 1914*, Paris, Desclée de Brouwer, 1971 (1965) ; Frédéric Gugelot. *La conversion des intellectuels au catholicisme en France. 1885-1935*, Paris, CNRS Éditions, 2010 (1998) ; Hervé Serry. *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, La Découverte, coll. « L'espace de l'histoire », 2004 ; Henri Quantin. *De verbe et de chair. Péguy, Huysmans, Max Jacob, Chesterton, Bernanos, Bloy, Claudel*, Paris, Cerf, 2014.

¹⁰ Des mouvements similaires apparaissent ailleurs en Europe. Le renouveau catholique en Belgique a été étudié par Cécile Vanderpelen-Diagre (*Écrire en Belgique sous le regard de Dieu*, Bruxelles, Complexe/CEGES, coll. « Histoires contemporaines », 2004) et celui d'Angleterre par Patrick Allitt (*Catholic Converts : British and American Intellectuals turn to Rome*, Ithaca, Cornell University Press, 1997) et Richard Griffiths (*The Pen and the Cross : Catholicism and English Literature, 1850-2000*, Londres/New York, Continuum, 2010).

Circonstances des conversions au catholicisme

À la fin du XIX^e siècle, le catholicisme apparaît doté d'un certain prestige grâce à d'illustres penseurs et écrivains qui ont contribué à mettre sur pied, depuis la césure révolutionnaire jusqu'à la Troisième République, une « lignée légitimatrice du rapport des intellectuels à l'Église¹¹ ». Chateaubriand, Joseph de Maistre, Louis de Bonald, Barbey d'Aurevilly, Louis Veillot, Blanc de Saint-Bonnet, Ernest Hello : tels sont quelques-uns de ses principaux maillons. Pour la plupart, ce sont des aristocrates (de fait ou d'esprit), tendanciellement légitimistes et ultramontains, qui trouvent dans le catholicisme un rempart contre l'héritage de la Révolution et les avatars du monde moderne (scientisme, positivisme, démocratie, etc.).

À travers eux ne s'atteste qu'une part de la vitalité intellectuelle du catholicisme au XIX^e siècle. Cette vitalité, on la retrouve aussi dans un important courant de catholiques libéraux (représenté entre autres par Lamennais, Lacordaire, Montalembert, Ozanam), soucieux de concilier le christianisme avec la société libérale. En sorte que, si l'Église est placée dans une position de citadelle assiégée, elle ne manque pas de penseurs et de polémistes de talent pour répondre à ses détracteurs et lancer des initiatives de reconquête.

Toutefois, il faut attendre les dernières décennies du siècle pour voir se multiplier, dans des circonstances bien particulières, les conversions des écrivains et intellectuels au catholicisme¹². Réaction spirituelle face à la montée en puissance du scientisme, du rationalisme et du matérialisme, la vague des retours au catholicisme est d'abord et avant tout une réponse à un sentiment de décadence qui se généralise dans le discours social fin de siècle¹³. Au plan littéraire, le personnage de « l'écrivain catholique moderne » naît dans un contexte marqué par la prépondérance des valeurs de l'esthétique pure, qui se sont progressivement imposées après avoir été défendues, à divers degrés, par la génération de Baudelaire, Flaubert, Goncourt, Leconte de Lisle et autres. C'est l'époque où le naturalisme et le Parnasse connaissent leurs dernières heures de gloire ; ils sont relayés par divers mouvements, nébuleuses plutôt qu'écoles à proprement

¹¹ Hervé Serry. *Naissance de l'intellectuel catholique*, *op. cit.*, p. 28.

¹² Frédéric Gugelot, auteur d'un important ouvrage sur ce phénomène socio-historique, le fait débiter en 1885. Voir *La conversion des intellectuels au catholicisme en France*, *op. cit.*

¹³ Marc Angenot. « Fin de siècle et décadence », dans *1889. Un état du discours social*, Médias 19 [en ligne], 2013 (1989), < <http://www.medias19.org/index.php?id=12752> >.

parler : décadents, symbolistes, roman psychologique, etc. Ces mouvements ne tardent pas à éclater eux-mêmes en une prolifération d'appellations en « isme¹⁴ » (à laquelle Bloy n'échappe pas avec son projet d'une littérature « spiritualiste »). Autant d'indices que le jeu littéraire bat son plein, comme en témoigne l'apparition d'un sous-champ de production autonome par rapport aux intérêts des autres champs sociaux¹⁵. On croit plus que jamais à l'enjeu des luttes littéraires, à la valeur de l'art, à l'art comme valeur ; et sous la double influence de Schopenhauer et Wagner, cette croyance prend, chez plusieurs, les proportions d'une véritable religion de l'art¹⁶ qui radicalise la sacralisation de la littérature amorcée à l'époque romantique¹⁷.

La problématique littéraire de Léon Bloy

Dans ces circonstances, l'émergence de la position d'écrivain catholique moderne est loin d'aller de soi. Car il ne s'agit pas, du moins pas dans un premier temps, de poser les jalons d'une quelconque esthétique catholique, comme Huysmans, une fois converti, tentera de le faire avec son projet de « naturalisme mystique » dont il puisera l'inspiration chez les Primitifs flamands. S'il est vrai que la « révolution esthétique » appelée par Flaubert n'a pu « s'accomplir qu'esthétiquement¹⁸ », la « révolution » catholique, elle, ne peut en aucune façon être esthétique.

¹⁴ Plusieurs s'en moqueront lors de l'enquête de Jules Huret. Charles Vignier, par exemple : « *Naturalisme, Néo-Réalisme, Psychisme, Synthétisme, Symbolisme, Décadisme*, (Verlaine a sacré ce vocable), *Trombonisme* (ça, c'est la religion de M. Ghil, une petite religion d'arrière-boutique), autant de mots d'argot ; autant de cocardes aux couleurs imprécises que se hâtent d'arborer tous ceux dont porter une cocarde fait la seule raison d'être. » Voir Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*, édition Daniel Grojnowski, Paris, José Corti, 1999 (1891), p. 132-133. Sur la vogue des « ismes », voir également : Anna Boschetti. *Ismes : du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS, 2014.

¹⁵ Pour Bourdieu, cette période correspond à la différenciation du champ littéraire en un secteur d'avant-garde et un secteur de grande production. Voir « L'émergence d'une structure dualiste », dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 (1992), p. 192-233. C'est aussi la période où prolifèrent, plus que jamais auparavant, les « petites revues » d'avant-garde qui contribuent à dégager un espace de production autonome. Sur ce point, consulter Yoan Vérilhac. « Les petites revues », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.). *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 359-373.

¹⁶ Marc Angenot. « L'art comme aristocratie et comme religion : l'idéologie du champ littéraire », dans *1889, op. cit.*, < <http://www.medias19.org/index.php?id=12318> >.

¹⁷ Paul Bénichou. *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973 ; José-Luis Diaz. « La littérature comme "sécularisation du sacerdoce" (1750-1850) », dans Sophie Guermès et Bertrand Marchal (dir.), *Les Religions du XIX^e siècle (actes du IV^e congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes)* [en ligne], 2011, < http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Jose-LuisDiaz.pdf >.

¹⁸ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 180-181.

Elle ne serait alors guère plus qu'une exploitation esthétique des possibles fournis par le catholicisme – autant dire qu'elle n'aurait rien de catholique.

Cette « révolution » symbolique doit s'accomplir contre la domination des valeurs esthétiques dans le champ, l'esthétique n'ayant pas su sortir de l'alternative entre une conception matérialiste de l'art (avec l'art pour l'art et le formalisme) et une spiritualisation de l'art qui tend à le substituer à la religion (avec le wagnérisme et l'influence de l'idéalisme allemand). Rien à voir pourtant avec un retour à l'attitude classicisante d'une certaine littérature catholique « officielle¹⁹ » (dont Louis Veillot est l'unique représentant encore connu aujourd'hui). Avec Léon Bloy, la position d'écrivain catholique se fonde sur des bases critiques et réflexives ; elle n'est pas *négligence de*, mais *opposition à* la pente esthétique prise par la littérature produite dans le secteur le plus autonome du champ. En d'autres termes, il s'agit de surmonter à la fois « l'écueil » spirituel de l'art pour l'art et l'écueil artistique de la littérature catholique. La première voudrait trouver sa justification en elle-même et tend à fétichiser l'œuvre belle pour elle-même. Si une telle attitude permet à l'artiste d'exploiter les possibles *de* la littérature, elle l'aveugle sur l'essentiel, à savoir : ceux qu'il peut atteindre *à partir de* la littérature. La seconde fige la Parole dans les formes sépulcrales du Grand Siècle. Elle s'épuise dans des lieux communs esthétiques alors qu'elle voudrait faire entendre une Parole dite vivante. Aussi n'a-t-elle pas les moyens artistiques de ses catholiques ambitions ; et ce n'est pas un hasard si elle parvient difficilement à rejoindre un public en dehors des cercles catholiques.

Double aporie dont Bloy fait sa problématique littéraire : pour la dépasser, il tente de concilier les exigences d'une « authenticité spirituelle²⁰ » (traversée de doutes, du mal, de cris parfois blasphématoires, mais aussi de la grâce, de l'espérance) avec le projet de la modernité littéraire. Mais cela n'est possible qu'en combattant le *nomos* esthétique en vigueur dans le champ, dans la mesure où ce *nomos* tend à évacuer la portée spirituelle de l'œuvre considérée comme étant à elle-même sa propre fin. Or, pour l'écrivain catholique, l'œuvre (qu'elle soit ou non écrite par un catholique) doit répercuter, en creux ou en plein, de manière fidèle ou déformée,

¹⁹ Marc Angenot. « Le contre-discours catholique », dans *1889, op. cit.*, < <http://www.medias19.org/index.php?id=12429#tocto1n5> >.

²⁰ Analysant la littérature catholique du début du XX^e siècle, Frédéric Gugelot oppose une « littérature de l'authenticité spirituelle » (représentée par Bloy, Huysmans, Claudel, Péguy, Bernanos, Malègue, etc.) à une « littérature démonstrative à finalité sociale et morale » (représentée par Bourget, Bazin, Bordeaux, etc.). Voir « *Augustin ou Le Maître est là, le roman de la nouvelle papauté ?* », *Observatoire des religions et de la laïcité* [en ligne], 18 décembre 2014, < www.o-re-la.org/index.php?view=item&id=1076:augustin-ou-le-maitre-est-la-le-roman-de-la-nouvelle-papute-? >.

une Parole qui la précède et qu'elle contribue à faire circuler²¹ ; sans cette justification transcendante, elle rejoint le néant de la parole éphémère. D'où la situation paradoxale de Bloy : pour faire exister la position d'écrivain catholique moderne dans le champ littéraire fin de siècle, il lui faut mener un combat contre l'esthétique tout en restant dépendant des circuits de reconnaissance structurés autour des valeurs esthétiques. Plus tard, au courant du XX^e siècle, cette position va pouvoir s'appuyer sur ses propres institutions et ses propres instances de consécration (revues, cercles d'écrivains catholiques, éventuellement des prix littéraires). Mais dans le champ littéraire fin de siècle, il n'en est rien. L'objectif de notre travail sera de saisir les enjeux de la « situation paradoxale » de Léon Bloy voulant faire exister la position d'écrivain catholique moderne malgré les contraintes structurales et les tendances dominantes du champ.

Il ne nous semble guère possible de concevoir l'émergence de cette position comme l'introduction d'une hétéronomie religieuse dans le champ littéraire. L'écrivain catholique moderne n'est pas le moralisateur qui souhaite restreindre la liberté des artistes et freiner la décadence en rétablissant la morale chrétienne (comme le voudrait, par exemple, un certain abbé Bethléem²²) ; au contraire, il est, depuis Barbey d'Aurevilly²³, un fervent défenseur de l'indépendance de l'artiste et de l'autonomie du champ. C'est pourquoi nous ne suivons pas la voie ouverte par Hervé Serry dans *Naissance de l'intellectuel catholique*, où il conceptualise le rapport entre littérature et religion comme un conflit entre champs. « La demande d'orthodoxie de l'Église vis-à-vis de l'art, écrit-il, entre en conflit avec la revendication d'autonomie du champ littéraire²⁴. » D'une part, Serry insiste trop sur la soumission des écrivains catholiques à une Église dont ils déplorent souvent la décadence et la médiocrité ; d'autre part, il semble méconnaître que l'orthodoxie ne concerne que les points du dogme (Chute, Incarnation, Trinité, etc.). On voit mal en quoi elle entraverait davantage la « revendication d'autonomie du champ littéraire » que, disons, le matérialisme des esthètes ou le spiritisme de certains écrivains. S'il y a une tension entre le catholicisme et la littérature, elle porte bien plutôt sur les fondements matérialistes de l'esthétique et de l'art pour l'art (qui dominant, comme nous l'avons dit, le

²¹ Voir Henri Quantin. « Introduction. La chair des gargouilles », dans *De verbe et de chair*, op. cit., p. 9-45.

²² Sur le parcours et le projet du censeur catholique, auteur de la célèbre compilation *Romans à lire et romans à proscrire*, voir Jean-Yves Mollier. *La mise au pas des écrivains. L'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.

²³ À qui Albert Cassagne réserve une place importante dans sa thèse de 1906 : *La doctrine de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, préface de Daniel Oster, Seyssel, Champ Vallon, 1997 (1906).

²⁴ Hervé Serry. *Naissance de l'intellectuel catholique*, op. cit., p. 16.

champ littéraire fin de siècle) et, dans une moindre mesure, sur le penchant de certains écrivains à spiritualiser l'art, voire à en faire un succédané de religion.

L'écrivain catholique « moderne »

Comme l'a judicieusement rappelé Jacques Julliard, l'idée même d'*écrivain catholique* ne fait sens qu'en regard de la rupture marquée par la Révolution française ; elle acquiert sa pleine consistance avec la sécularisation de la société :

À partir de la fin du XIX^e siècle, la littérature catholique est une littérature militante, qui a besoin pour convaincre de provoquer, de scandaliser, d'en découdre. Jusqu'alors – par exemple au Grand Siècle – les écrivains, sauf exception, n'éprouvaient pas le besoin de se proclamer catholiques, puisque tout le monde l'était, ou censé l'être. Quant à ceux qui ne l'étaient pas, c'est contre le conformisme religieux de leurs contemporains qu'ils s'insurgeaient. Au vrai, la naissance de l'écrivain catholique, de l'intellectuel catholique est contemporaine de la sécularisation de la société ; elle en est la conséquence²⁵.

Pourquoi, dès lors, parler d'écrivain catholique *moderne* ? D'abord, par commodité : le terme nous aide à distinguer un type d'écrivain et une filiation intellectuelle au sein du lot des producteurs de ce que nous avons appelé plus haut « littérature catholique ».

Le terme peut aussi s'entendre dans un sens socio-historique. Il sert de complément d'information et permet, en levant toute ambiguïté, de situer le phénomène dans la période postrévolutionnaire et, plus spécifiquement, à l'intérieur du régime de perception temporelle qui apparaît au XIX^e siècle pour « penser cette époque en tant que siècle à part²⁶ ». Ce régime, dans lequel l'histoire est conçue comme progrès (ou comme décadence, cela dépend des sensibilités), se traduit par un « sentiment d'inachèvement » du temps présent dû à l'ouverture du futur comme projet (ou comme catastrophe). L'idée suivant laquelle la modernité contient en germe la possibilité, voire la menace d'une décadence apparaît comme une des conditions du ralliement des intellectuels à l'Église. C'est cette menace qui est au principe de leurs combats.

De plus, au point de vue sociologique, la modernité est marquée par la différenciation de la société en « systèmes » ou en « champs » relativement autonomes les uns par rapport aux autres²⁷. Chacun de ces espaces s'organise autour d'une activité sociale particulière : le droit, la

²⁵ Jacques Julliard, cité par Henri Quantin. *De verbe et de chair, op. cit.*, p. 32.

²⁶ Christophe Charle. *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 17.

²⁷ Voir Danilo Martuccelli. *Sociologies de la modernité. L'itinéraire du XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999.

politique, la religion, l'art, etc. Les écrivains réagissent différemment à ce mouvement d'autonomisation ; et l'écrivain catholique moderne s'y montre favorable, en revendiquant l'indépendance de l'artiste par rapport aux jugements hétéronomes, y compris par rapport à la pente moralisatrice que l'Église souhaite souvent lui voir prendre.

Enfin, *moderne* convoque la figure tutélaire de Baudelaire. Le poète est le premier à développer le concept de *modernité*. Dans « Le peintre de la vie moderne », il le définit ainsi : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable²⁸. » À travers lui, l'artiste recherche une manifestation concrète, historique, de la beauté. La modernité, dialectique du transitoire et de l'éternel. Sans le premier élément, l'artiste tombe « dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable²⁹ » (Baudelaire donne l'exemple des peintres qui affublent leurs personnages de costumes provenant d'autres époques). Mais sans l'élément « éternel » ou « immuable », la beauté ne survit pas au processus de renouvellement continu qui caractérise en propre la modernité³⁰.

Avec cette idée désormais célèbre, Baudelaire est devenu la référence incontournable de la modernité littéraire, cette « tradition » paradoxale fondée sur la quête du nouveau et la rupture par rapport au passé (donc par rapport à ce qu'elle constitue comme tradition³¹). Toutefois, comme l'écrivent Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « si Baudelaire en a forgé le concept, la modernité ne s'y laisse pas envelopper tout entière³² ». Aussi nous autoriserons-nous quelque latitude par rapport à une acception strictement baudelairienne de la modernité. Nous souhaitons plutôt nous concentrer sur certains aspects par lesquels la position développée par Bloy entre en résonance avec la « tradition moderne ». Nous en retiendrons trois :

²⁸ Charles Baudelaire. « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, t. II, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 695.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Comme l'écrit Jauss, la modernité, en tant que rupture ou différence, « ne cesse de se redéfinir en opposition avec elle-même ». Elle n'oppose pas un présent à un passé déterminé, proche ou lointain, mais une modernité à une autre, presque aussitôt démodée. Aussi la véritable antithèse du moderne n'est-elle pas l'ancien, c'est l'éternel. Voir Hans-Robert Jauss. « La "modernité" dans la tradition littéraire » (1974), dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 (1978), p. 218-219. Sur cette question, consulter également Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 31.

³¹ « La tradition moderne, écrivait Octavio Paz dans *Point de convergence*, est une tradition retournée contre elle-même, et ce paradoxe annonce le destin de la modernité esthétique, contradictoire en soi : elle affirme et en même temps elle nie l'art, elle décrète à la fois sa vie et sa mort, sa grandeur et sa décadence. L'alliance des contraires découvre le moderne comme négation de la tradition, c'est-à-dire forcément tradition de la négation ; elle dénonce son aporie, ou son impasse logique. » (Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 8.)

³² Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La modernité romantique*, p. 9.

1. La défense de l'autonomie : l'écrivain catholique moderne se situe au pôle autonome du champ littéraire avec lequel il a en partage les valeurs de liberté et d'indépendance. Son combat, il le dirige contre les fondements matérialistes et idéalistes des positions dominantes dans le secteur « autonome » du champ (naturalisme, art pour l'art, religion de l'art, etc.), sans pour autant quitter ce secteur afin de renouer, par exemple, avec une hétéronomie religieuse.

2. La valorisation du nouveau : la littérature catholique de la modernité est fondée sur un principe de rupture, d'innovation thématique et formelle. Les valeurs d'originalité et de singularité se substituent aux critères de conformité par rapport à des modèles préexistants³³.

3. La réflexivité : une « tradition de la rupture » présuppose une conscience de l'histoire spécifique de l'écriture littéraire³⁴. La position d'écrivain catholique moderne est fondée sur une conscience de soi, sur une critique des possibles offerts par le champ³⁵ (cette critique se présente sous l'aspect d'un *double refus* : de la littérature catholique et de la littérature pure sous toutes ses formes).

Résumons-nous. Nous parlons d'écrivain catholique moderne, pour insister sur le fait que le catholicisme est un trait définitoire de cette position dans le champ. Il n'est pas un idéologue à la défense d'une doctrine, encore moins un artisan d'une sous-littérature au service du prosélytisme. L'écrivain catholique, qui cherche d'abord et avant tout à « parler aux âmes », rate peu d'occasions d'afficher son indépendance en critiquant l'Église. Les tentatives faites par elle pour contrôler la production littéraire (on pense à l'*Index Librorum Prohibitorum*, à l'entreprise du censeur Louis Bethléem, mais aussi à toute cette littérature édifiante qui revendique pour elle l'épithète de catholique) suscitent tout sauf son enthousiasme.

L'écrivain catholique moderne défend l'autonomie du champ littéraire. S'il conteste les positions de ce monde auquel il appartient (ainsi Bloy dénonçant les idolâtries artistiques, Huysmans se méfiant des ruses de l'esthétisme, Claudel prenant ses distances par rapport à son maître Mallarmé, etc.), ce n'est jamais en jouant des intérêts du champ religieux contre ceux du

³³ Suivant en cela le passage du « régime de communauté » au « régime de singularité » analysé par Nathalie Heinich dans *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

³⁴ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *Les poètes de la modernité : de Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2006, p. 9.

³⁵ Comme l'écrit Antoine Compagnon, « Depuis Baudelaire, la fonction poétique et la fonction critique se tressent nécessairement, dans une *self-consciousness* que l'artiste doit avoir de son art. » (*Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., p. 36) De même, Pierre Bourdieu fait remarquer que dans le secteur le plus autonome du champ littéraire fin de siècle, « la frontière tend à s'abolir entre le critique et l'écrivain » (*Les règles de l'art*, op. cit., p. 396).

champ littéraire ; c'est au nom de sa foi et de son souci de faire résonner la Parole divine dans ses œuvres. *Faire résonner* : c'est aller à l'encontre de ces esthètes qui, en enfermant la Parole dans des œuvres belles pour elles-mêmes, tâchent de transformer celles-ci en de véritables petites idoles.

La Parole majuscule, celle du *Fiat lux* et du Verbe fait chair, est première. La parole minuscule, celle de la langue courante et de la littérature – celle du langage humain, donc –, n'en est que le « vestige » (J I, p. 474). Or les esthètes, et plusieurs autres avec eux, prennent ce vestige pour une origine³⁶, lorsqu'ils affirment que les œuvres ont leur fin en elle-même et que la parole littéraire ne se rapporte qu'à elle-même. Ce rapport au langage annonce déjà – à travers un Mallarmé notamment – la théorie saussurienne de l'arbitraire du signe. Mais l'écrivain catholique se garde de le faire sien : s'il a été « invest[i] de la Parole » (LD, p. 292), c'est d'abord pour la transmettre. D'où, par exemple, telle allusion de Bloy à cette « grande Voix mystérieuse [qu'il a] pour *mission* de répercuter. » (J I, p. 106 ; c'est nous qui soulignons).

Ainsi, pour l'écrivain catholique moderne, la littérature se justifie *in fine* par sa capacité à excéder sa propre sphère, c'est-à-dire qu'elle se justifie par son statut d'instrument de la Parole. Ce qui le précipite dans un équilibre précaire, toujours sujet aux remises en cause, dans la mesure où sa position est le théâtre d'un jeu de tensions contraires entre l'effort requis pour construire une œuvre originale et le rôle humble, subalterne, instrumental, auquel il assigne la littérature. En vieillissant, Bloy traverse de plus en plus de doutes sur sa vocation littéraire. À la fin de l'année 1902 :

La Vérité qui est Lui-Même [le Christ] a besoin de Saints, de Martyrs, elle n'a pas du tout besoin d'écrivains. Je le confesse, j'ai souvent espéré, à cause d'une certaine puissance de parole, de traîner vers Dieu les multitudes. Que s'est-il réalisé de ce rêve ? Quelques âmes seulement, quelques pauvres et chères âmes conquises. Mais n'est-ce pas immense et qui peut dire combien c'est immense ?...

(J I, p. 451)

À l'approche de sa mort, en 1915, le ton est encore plus humble et mélancolique :

Dieu m'avait donné le sens, le besoin, l'instinct – je ne sais comment dire – de l'Absolu, comme il a donné des aiguilles au porc-épic et une trompe à l'éléphant. Don extrêmement rare que j'ai senti dès mon enfance, faculté plus dangereuse et plus torturante que le génie même, puisqu'elle implique l'appétit constant et furieux de ce qui n'existe pas sur la terre [...]. Je pouvais devenir un saint, un thaumaturge. Je suis devenu un homme de lettres.

³⁶ Voir à ce sujet : Henri Quantin. *De verbe et de chair, op. cit.*, p. 15-16.

Ces phrases ou ces pages qu'on veut admirer, si on savait qu'elles ne sont que le résidu d'un don surnaturel que j'ai gâché odieusement et dont il me sera demandé un compte redoutable ! Je n'ai pas fait ce que Dieu voulait de moi, c'est certain. J'ai rêvé, au contraire, ce que je voulais de Dieu et me voici, à 68 ans, n'ayant dans les mains que du papier.

(J II, p. 449)

Même scénario, même sentiment d'inadéquation chez Huysmans, qui n'atteint pas cependant les mêmes sommets de mélancolie. À la fin d'*En route*, son alter ego romanesque Durtal, de retour d'un séjour à la Trappe, déplore être « condamné à vivre dépareillé, car je suis encore trop homme de lettres pour faire un moine et je suis cependant déjà trop moine pour rester parmi les gens de lettres³⁷ ». Ces revirements, ces doutes s'expliquent surtout – c'est notre hypothèse – par les tensions inhérentes à la position d'écrivain catholique moderne. Et ces tensions, ces contradictions, Bloy a su mieux que quiconque les rendre sensibles et les ressaisir au sein d'une réflexion originale sur les rapports entre l'art et le catholicisme.

Léon Bloy « inventeur » ?

La question du point de départ est épineuse : elle est toujours contestable et non moins souvent contestée. C'est avec quelques réserves que nous faisons de Léon Bloy l'« inventeur » de la position d'écrivain catholique moderne. D'autant que la lumière dont il bénéficie aujourd'hui³⁸, dans le milieu de la recherche surtout, semble une sorte de revanche de la postérité pour sortir des limbes un écrivain longtemps marginalisé et toujours assez méconnu du grand public. Cette lumière ne risque-t-elle pas d'occulter injustement d'autres écrivains ? Bloy lui-même ne se reconnaît-il pas, à divers degrés, redevable à Veillot, Baudelaire, Ernest Hello, Barbey d'Aurevilly ? Ne considère-t-il pas ce dernier comme le « premier des écrivains catholiques modernes » (O II, p. 253) ? Certes, *premier* est à entendre ici en un sens plutôt laudatif que généalogique. Mais précisément, le fait qu'il soit *premier* ne sous-entend-il pas l'existence d'un ensemble d'« écrivains catholiques modernes » au pluriel ? Pourquoi donc centrer cette étude sur Bloy seul ?

³⁷ Joris-Karl Huysmans. *En Route*, édition de Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996 (1892), p. 524.

³⁸ Jusqu'aux années 1980, l'intérêt pour Bloy se limitait principalement à la critique universitaire catholique. Depuis lors, l'écrivain a fait l'objet de dossiers dans les « Cahiers de l'Herne », les « Dossiers H » et la « Revue des lettres modernes ». Par ailleurs, plusieurs de ses œuvres ont été rééditées, de même que sa correspondance.

Sans disconvenir du bien-fondé de telles remarques, et tout en gardant à l'esprit qu'une part d'arbitraire accompagne n'importe quel choix, nous croyons que plusieurs raisons justifient le rôle que nous donnons ici à Bloy. À commencer par un facteur contextuel : sa propre conversion, en 1869, le place à la tête du mouvement de retour au catholicisme qui va battre son plein au moment même où il produit la majeure partie de son œuvre, c'est-à-dire pendant la dernière décennie du XIX^e siècle et la première du XX^e siècle³⁹. En effet, ce mouvement sera surtout une affaire de convertis (Bernanos étant une exception notable), et Bloy sera un des principaux artisans de ces conversions⁴⁰.

Mais il y a encore trois raisons liées à l'œuvre et au parcours de l'écrivain proprement dits :

- Une raison d'ordre sociologique : « trop artiste » pour les catholiques, « trop catholique » pour les artistes, sa trajectoire illustre de façon exemplaire l'inadéquation structurale entre la position d'écrivain catholique moderne et une tendance autonomiste du champ littéraire organisé autour des valeurs de l'art pur. Dans son effort pour faire exister une position qui bouleverse le *nomos* esthétique en vigueur dans le champ, Bloy attire l'attention sur l'originalité de la figure d'écrivain catholique moderne.

- Une raison d'ordre identitaire et médiatique : véritable « monstre » médiatique, il a introduit dans le champ littéraire une image d'auteur indissociablement liée au catholicisme. C'est une chose d'inventer une position, c'en est une autre la donner à voir comme nouvelle. Aussi le projet littéraire de Bloy se double-t-il de diverses stratégies de visibilité.

- Une raison d'ordre théorique et littéraire : il est le premier à asseoir la position d'écrivain catholique sur des bases critiques et réflexives et à penser les conditions de possibilité d'une littérature catholique de la modernité.

À ces trois raisons correspondent, respectivement, les trois chapitres de notre mémoire. Situé dans la perspective de la sociologie du champ littéraire, le premier chapitre confronte l'étude de la trajectoire de Léon Bloy à une interrogation sur la compatibilité de la position

³⁹ Sur la chronologie de ces conversions, voir Frédéric Gugelot, « Le temps des conversions », dans *La conversion des intellectuels au catholicisme*, *op. cit.*, p. 27-56.

⁴⁰ Frédéric Gugelot a consacré un beau chapitre aux réseaux de conversions qui se sont organisés autour de Bloy d'abord, puis de Jacques et Raïssa Maritain, dont il sera le parrain. (« Léon Bloy et les siens », dans *La conversion des intellectuels au catholicisme*, *op. cit.*, p. 446-474).

d'écrivain catholique moderne et de la structure du « sous-champ de production restreinte⁴¹ » à la fin du XIX^e siècle. Le deuxième chapitre se focalise plus spécifiquement sur la dimension médiatique de cette position. L'analyse de l'image d'auteur permet d'éclairer les stratégies mises en œuvre par l'écrivain non seulement pour se distinguer de ses pairs, mais pour faire reconnaître la spécificité de sa position au sein d'un champ dominé par l'esthétisme. Puisqu'une image d'auteur résulte toujours du jeu entre auto- et hétéroreprésentations⁴², nous avons tenté de la saisir dans sa dimension évolutive ; aussi avons-nous mis en regard les représentations que Bloy donne de lui-même avec celles faites par des tiers – journalistes et écrivains, amis et ennemis –, à différents moments de sa trajectoire, suivant un découpage établi au premier chapitre. Enfin, le troisième chapitre examine dans le détail les fondements théoriques de la position d'écrivain catholique moderne. Une analyse textuelle des lieux de discours critique les plus importants – articles de critique littéraire et digressions métalittéraires dans les deux romans de Bloy, *Le Désespéré* et *La Femme pauvre* – nous permet de suivre les différentes étapes par lesquelles l'écrivain, en refusant les possibles qui lui sont offerts par le champ littéraire fin de siècle, élabore sa propre conception d'une littérature catholique de la modernité sur des bases critiques et réflexives.

Nous avons choisi pour notre étude un cadre assez vaste, allant des années 1884 à 1903. La première date marque l'entrée « officielle » de Bloy en littérature avec la publication, coup sur coup, du *Révéléateur du Globe* (un essai visant à promouvoir la cause en béatification de Christophe Colomb) et des *Propos d'un entrepreneur de démolitions* (un recueil de critique littéraire). La seconde correspond à la publication des *Dernières colonnes de l'Église*, ouvrage de critique littéraire dans lequel l'écrivain témoigne de son peu d'enthousiasme pour les conversions qui s'enchaînent chez les célébrités littéraires au tournant du XX^e siècle (Huysmans et trois académiciens – Bourget, Brunetière, Coppée – se sont convertis dans ces années-là). À cette date, Bloy a déjà plus ou moins complètement renoncé à jouer un rôle dans la vie littéraire ; des *Dernières colonnes* jusqu'à sa mort en 1917, il cesse d'écrire sur la littérature ailleurs que dans

⁴¹ Le « sous-champ de production restreinte », que guident les principes de l'art pur et une logique de production pour un public doté de compétences littéraires, est opposé par Pierre Bourdieu à un « sous-champ de grande production ». Voir *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 356-357.

⁴² Voir Ruth Amossy. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], n° 3, 2009, < <http://aad.revues.org/662> >.

son *Journal* (exception faite d'un court texte de 1906 en hommage à son défunt ami Villiers de l'Isle-Adam).

À l'intérieur de notre découpage temporel, nous accorderons une attention toute particulière à la décennie qui s'étend du *Désespéré* (1887) à *La Femme pauvre* (1897). C'est pendant ces dix années que la position de Bloy se précise sous l'effet d'une participation active aux enjeux du champ. Le parcours de l'écrivain est intéressant à cet égard : c'est son rejet sans appel de la littérature et des milieux catholiques, d'où il provient, qui l'amène à découvrir et à s'intéresser davantage aux innovations de la modernité littéraire. La plupart des écrivains catholiques qui suivront (Huysmans, Claudel, Francis Jammes, Max Jacob, etc.) prennent le chemin inverse : déjà acquis à l'esthétique de la modernité, ils cherchent à adapter celle-ci aux exigences de leur nouvelle foi. Il n'y a pas, par ailleurs, dans l'œuvre littéraire de Bloy, de moment « avant » et « après » la conversion : toute son œuvre vient après sa conversion. Ainsi, à défaut de pouvoir observer chez lui ce que la conversion fait à la littérature⁴³, on voit dans son œuvre fleurir une conception de la littérature, toujours soucieuse de s'accorder à la foi catholique, qui se fraye une voie originale au contact de diverses influences. D'où la position d'écrivain catholique moderne qu'il développe.

⁴³ Selon un préjugé de la critique littéraire, la conversion s'apparente parfois à une diminution de l'œuvre. C'est ainsi qu'on a perçu les conversions de Huysmans et Chesterton, comme le rappelle Henri Quantin, qui cite André Breton écrivain, à propos du premier : « jusqu'à l'apparition d'*En route* [roman de la conversion], en 1892 [sic pour 1895], date à laquelle nous le perdons » (cité par Henri Quantin. *De verbe et de chair*, *op. cit.*, p. 114 ; sur Chesterton, voir p. 184-185). Sur la conversion de Huysmans et ses répercussions sur son œuvre, voir aussi : Marc Smeets. *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, New York/Amsterdam, Rodopi, 2003.

1.

Une trajectoire dans le champ littéraire fin de siècle

Rejeté par les catholiques qui ne me pardonnent pas d'être enthousiaste et coloré, vomé par les non-catholiques qui ne peuvent digérer mon catholicisme, acculé à la Grande Muraille de bêtise qui protège contre mes violences l'Empire Chinois de la publicité, toujours exterminé d'avance par l'impossibilité de m'acclimater en ce monde, privé de fortune et sans ressources, j'ai fait connaissance avec des angoisses qui ne peuvent être mesurées que par Celui qui connaît exactement notre capacité de souffrir.

Léon BLOY,
Lettre à Louis Montchal du 5 septembre 1884¹.

¹ LM, p. 52. Écho à une lettre envoyée l'année précédente à Charles Buet (voir Joseph Bollery. *Léon Bloy : essai de biographie, avec de nombreux documents inédits*, t. 2, Paris, Albin Michel, 1949, p. 55).

Admiré par ses pairs en littérature qui s'étonnent de voir un des leurs subordonner l'art à la religion, critiqué par ses coreligionnaires que la violence de sa prose et l'étrangeté de son catholicisme rebutent, Léon Bloy n'a pu s'imposer, quoiqu'en laisse penser sa réputation d'intransigeance, qu'à force de compromis et de renoncements dans le champ littéraire du XIX^e siècle finissant.

La critique a longtemps insisté sur la contrainte qu'a exercée sur sa trajectoire une entrée dans les champs médiatique et littéraire placée sous le signe d'une pratique du pamphlet bruyante et compromettante². L'écrivain aurait été, en quelque sorte, la première victime de ses « violences ». Certes, par son activité pamphlétaire, il a considérablement rétréci son espace des possibles, s'est retrouvé plus ou moins malgré lui³ dans les marges du champ littéraire ; par là, il s'est mis à dos ceux qui étaient en mesure de le faire connaître et s'est condamné à l'impossibilité de vivre de sa plume (ce qu'il a essayé de faire tant bien que mal). Toutefois, à trop insister sur cet aspect, on tend à resserrer sa trajectoire autour du schème réussite/échec, à voir en elle un rendez-vous manqué avec un « succès » supposé probable, à l'instar de celui que connaîtront les autres convertis de sa génération (François Coppée, Huysmans, Paul Bourget). On en vient par là à oublier une vérité sociologique triviale : si ce n'était de ses prises de positions risquées et de leurs suites souvent désastreuses, Bloy n'aurait jamais été Bloy et ses œuvres n'auraient jamais été ce qu'elles sont.

Le scandale [du *Désespéré*], écrit-il, a été énorme, mais sagement étouffé par la coalition des journaux puissants. [...] Si j'avais été un habile, j'aurais borné mes attaques à deux ou trois personnages universellement enviés ou détestés, – Wolff, Mendès, et Bourget par exemple, – et la presse entière aurait clamé autour de mon œuvre. On me l'a dit assez clairement. Mais si j'étais un habile, comment aurais-je pu écrire le *Désespéré* ?

(Lettre à Henriette L'Huillier du 6 février 1887 ; LM, p. 349-350).

² Voir, par exemple, Pascal Durand. « L'effraction critique. La littérature selon Léon Bloy », dans Michel Arveiller et Pierre Glaudes (dir.). *Léon Bloy*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1988, p. 301-313 ; ou encore Pierre Glaudes, « Léon Bloy, entre deux solitudes », dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *L'invention du solitaire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2003, p. 225-238.

Il semble que la critique entendait par là nuancer la légende d'une « conspiration du silence » fabriquée par Bloy à la suite de l'invitation du journaliste Mermeix (pseudonyme de Gabriel Terrail) à étouffer le pamphlétaire sous le silence.

³ « Plus ou moins » car, comme l'écrit Pascal Durand, Bloy entretient un « rapport contradictoire [...] 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). » (Pascal Durand. « L'effraction critique », *art. cit.*, p. 303). Cette marginalité est toute relative : elle n'a pas empêché Bloy d'occuper des positions prestigieuses, comme nous le verrons plus loin.

La question de la réussite ou de l'échec apparaît sans importance ici. Nous voulons plutôt attirer l'attention sur un autre aspect, lui aussi d'ordre sociologique, qui a été relativement occulté jusqu'ici par la question des suites d'une activité pamphlétaire jugée malhabile eu égard au fonctionnement de l'appareil institutionnel. Il s'agit du statut de la littérature catholique moderne, telle que la conçoit Bloy, au sein du secteur le plus autonome du champ littéraire. Dans le champ littéraire fin de siècle, ce secteur est dominé par les valeurs et le *nomos* esthétiques pures que représentent, à des degrés divers, les naturalistes (avant le naturalisme engagé de l'Affaire Dreyfus), les derniers parnassiens, les symbolistes et les décadents – nous parlerons, pour faire court, d'« art pur ». L'écrivain va défendre à la fois l'autonomie de l'artiste et la subordination de la fonction esthétique à une fonction communicative et spirituelle. Inédite et à première vue contradictoire, cette position entre en conflit avec la structure du champ au pôle autonome dans la mesure où elle se pose contre l'art pur autour duquel s'organise justement ce secteur. Et s'il invente une position, Bloy ne dispose pas d'un capital symbolique suffisant ni ne peut s'appuyer sur des conditions extérieures adéquates pour l'imposer, pour opérer ce que Bourdieu appelle une « révolution symbolique⁴ ». D'autres après lui occuperont cette position au début du siècle suivant et en feront parfois un vecteur d'hétéronomie, important à travers elle des enjeux et des intérêts spécifiques au champ religieux (ce mouvement formera ce qu'on a appelé la « renaissance littéraire catholique⁵ »).

Rien de tel chez Bloy cependant. Sa position, fondée sur un double refus de l'art autotélique et de la littérature catholique telle qu'elle se fait à l'époque, ne trouve aucune institution contre laquelle s'appuyer (revue, éditeur, cénacle, etc.) ; elle accuse sa dépendance à l'égard des structures mises en place par les avant-gardes symbolistes et décadentes avec lesquelles l'écrivain catholique ne se sent aucune affinité⁶. Sa trajectoire est celle d'un homme

⁴ Pierre Bourdieu. *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013.

⁵ Sur cette question, nous renvoyons à Hervé Serry. *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, La Découverte, 2004.

⁶ Apprenant que Léon Deschamps, directeur de *La Plume*, veut insérer un de ses textes dans un numéro portant sur les Décadents, Bloy lui écrit : « Mais ne m'avez-vous pas dit que votre prochain numéro serait consacré aux Décadents ? L'idée seule que je pourrais être confondu avec ces messieurs me comble de terreur, je suis forcé de l'avouer. Puis-je assez compter sur votre amitié pour être certain que vous m'isolerez avec le plus grand soin, que vous mettrez entre eux et moi toutes les palissades et toutes les tranchées typographiques dont le génie militaire de votre imprimeur pourra s'aviser ? Vous le savez, ce que je méprise le plus en Art, c'est d'appartenir à une école, de vaquer à des consignes et de faire l'amour sous une étiquette. » (« Lettre à Léon Deschamps (6 septembre 1890) », dans Michel Arveiller et Pierre Glaudes (dir.). *Léon Bloy*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1988, p. 319).

qui ne parvient jamais, malgré la reconnaissance de ses pairs, à bénéficier du jeu littéraire⁷, à accumuler un « capital symbolique » convertible, à terme, en espèces sonnantes et trébuchantes : « Aujourd’hui, note-t-il dans son *Journal*, à 48 ans, je me trouve dans cette situation peu banale de passer pour un écrivain de haute valeur et d’être, néanmoins, chaque jour, fort embarrassé pour ma subsistance » (JI, p. 110-111). Sans emploi et sans argent, vivant d’aumônes (son *Journal* ne cesse de mentionner des sommes qui lui sont envoyées par des admirateurs inconnus) et de la patience de ses créanciers, Bloy poursuit son travail d’écriture dans l’espoir toujours déçu et toujours renouvelé d’un succès qui le délivrerait de sa misère.

En ce sens, la solitude de l’écrivain, qu’elle soit revendiquée (impératif de singularité oblige) sous la forme de l’intransigeance ou de l’insoumission, ou déplorée (désir de reconnaissance oblige) sous la forme de l’exclusion ou de la « conspiration du silence », semble exprimer davantage la discordance entre sa position et la structure du champ littéraire de l’époque, qu’une trajectoire « contrariée » par des débuts malheureux. C’est ce que nous entendons démontrer en analysant le parcours hétérogène de Bloy dans le champ littéraire fin de siècle.

De la vocation tardive à la reconnaissance précipitée

Léon Bloy est né en 1846. Ce n’est pas sans importance. Il appartient à une génération dont les grandes figures atteignent la notoriété dans la décennie 1880 : Zola, Mallarmé, Verlaine, Heredia, France, Coppée, Huysmans, etc. C’est aussi la génération sous laquelle s’organise et se définit, plus clairement que jamais auparavant, une sphère de production restreinte au sein de laquelle l’avant-garde se dote d’institutions pour exister littérairement hors des circuits du capitalisme d’édition et des grandes entreprises de presse⁸. Entre 1890 et 1900, la plupart des représentants de cette génération ont quitté depuis belle lurette ces petits milieux d’où ils se sont

⁷ Dans son journal, Daniel Oster note : « Ce souci de sa place dans le “champ littéraire” (encore un qui met Bourdieu en défaut : ils ne parlent que de ça, même Bloy !), mais le “champ littéraire” est son gagne-pain, il représente les quelques sous qu’il espère, ce qui est rarement le cas. Même la bohème fut rarement aussi misérable. » (*Rangements*, Paris, P.O.L., 2001, p. 254).

⁸ Pierre Bourdieu. « L’émergence d’une structure dualiste », dans *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 (1992), p. 192-233.

lancés ; certains sont entrés à l'Académie française⁹ (Heredia, Coppée, France, Bourget, Loti), d'autres ont réussi à combiner la reconnaissance littéraire et le succès commercial (Zola, Maupassant), d'autres encore entreront à l'Académie Goncourt à sa fondation en 1900 (Huysmans, Mirbeau).

Les choses se passent tout autrement pour Bloy. Son entrée en littérature est retardée jusqu'au moment où les écrivains de sa génération sont devenus ou sont sur le point de devenir les maîtres de la génération suivante. Bien qu'il ait caressé dans sa jeunesse quelques velléités d'écriture, ses études, tôt abandonnées, l'inclinent plutôt vers l'architecture. C'est sa rencontre, en 1867, avec Barbey d'Aurevilly, dont il devient le secrétaire bénévole, qui l'oriente dans la voie littéraire. Le « Connétable des lettres » lui donne une formation littéraire, philosophique et religieuse, au terme de laquelle il renoue avec la foi de son enfance¹⁰. Il s'initie à la vie littéraire en fréquentant les salons de Nina de Villard et de Charles Buet, correspond avec le penseur catholique Antoine Blanc de Saint-Bonnet et se lie d'amitié avec l'écrivain Ernest Hello. À la fin des années 1870, il vit une aventure mystique avec Anne-Marie Roulé, une prostituée qu'il a convertie. En proie à des visions, celle-ci fait de Bloy le dépositaire d'un secret suivant lequel il aurait un rôle important à jouer dans la parousie prochaine¹¹. Peu de temps après, Anne-Marie Roulé est internée dans un asile psychiatrique. Durant cette période d'exaltation et de doute, Bloy rencontre l'abbé Tardif de Moidrey. Ce « père spirituel¹² » l'amène en pèlerinage à Notre-Dame de la Salette où il l'initie à sa méthode d'exégèse symbolique.

⁹ Dont trois amis de jeunesse de Bloy : Paul Bourget en 1894, le ministre et historien Gabriel Hanotaux en 1897 et, plus tard en 1908, Jean Richepin.

¹⁰ Sur les détails relatifs à la conversion et à la formation de Bloy, voir le chapitre « Premier séjour à Paris » dans Joseph Bollery. *Léon Bloy : essai de biographie, op. cit.*, t. 1, p. 67-109.

¹¹ Pierre Glaudes le résume ainsi : « Malgré "l'énormité" de ce qui va suivre, il vaut mieux, à tout prendre, dire les choses le plus simplement. [...] Anne-Marie Roulé prédit à son compagnon qu'il va devenir l'acteur privilégié, élu de Dieu, des bouleversements inimaginables de l'Apocalypse. Elle lui annonce qu'il a été jugé digne d'assister la volonté divine dans le déroulement catastrophique de la fin des temps, et qu'il doit tout attendre de saint Joseph. Elle lui promet qu'il jouera un rôle de premier plan dans les événements qui s'annoncent, qu'il sera le dépositaire sur terre de la toute-puissance, le représentant humain du pouvoir échu au Créateur. Elle lui conseille enfin de se mettre en quête d'un lys, jolie métaphore désignant une vierge. Et c'est alors que germe, dans l'esprit de ces deux êtres, l'hypothèse incroyable, délirante, parfaitement hétérodoxe, voulant que Bloy ne soit ni plus ni moins que le géniteur de Dieu (et non plus seulement comme le charpentier des Écritures, son père putatif). La quête du lys devient alors déterminante : le salut de l'humanité dépendrait désormais de l'aptitude de l'« élu » à trouver une femme à la pureté incontestable, susceptible d'être la mère du Paraclet, rien moins que le tabernacle du Saint Esprit ! » (« Le tourment de l'irrévocable », *Bulletin de la Société des Études bloyennes*, n^{os} 3-4, novembre 1988-janvier 1989, p. 36.)

¹² François Angelier. « Les écrivains de La Salette : Huysmans, Bloy, Claudel », dans Claude Langlois et François Angelier (dir.), *La Salette : apocalypse, pèlerinage et littérature (1856-1996)*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000, p. 188.

Au milieu des années 1870, alors que les auteurs de sa génération ont déjà publié leurs premières œuvres, Bloy commence tout juste de faire paraître ici et là quelques articles dans la presse catholique (*L'Univers*, *La Restauration*, *Revue du monde catholique*, *Le Foyer*, *Le Pèlerin*). Ses convictions religieuses et son goût pour la polémique auraient pu le disposer à faire cause commune avec l'équipe de Louis Veuillot, rédacteur en chef de *L'Univers*, l'organe officiel du « parti catholique » ultramontain. En fait, c'est le contraire qui se produit. L'écrivain se retourne contre les catholiques, dont il condamne l'étroitesse d'esprit en matière d'art. La rupture est officialisée en 1883 avec la parution d'un article contre Veuillot et le parti catholique. Au premier, il reproche de rester rivé à ses modèles du siècle classique, dans l'indifférence du génie littéraire moderne, et d'écarter de son journal « toute supériorité, tout éclat, toute vibration de style par où se serait peut-être décelé quelque parangon futur » (comprendre : Bloy lui-même) (O II, p. 37). Du second, il dit que « son trait le plus saillant et le plus caractéristique [...], c'est la haine de l'Art » (O II, p. 38). Par la suite, Bloy nuancera son jugement sur Veuillot mais demeurera catégorique en ce qui a trait au parti catholique et à la société catholique moderne en général.

Brouillé avec la presse catholique, tant celle de Veuillot que celle des Assomptionnistes¹³, Bloy est renvoyé du côté des artistes. Ce rendez-vous manqué s'explique notamment par le fait que l'Église du dernier tiers du siècle, se trouvant en position de citadelle assiégée, se rabat sur un programme de reconquête par la presse qui fait la part belle à la polémique militante et à la propagande populaire, ce qui implique un certain « effacement de l'individu dans l'action collective¹⁴ ». Or, pour Bloy, l'Église n'est plus à la hauteur d'elle-même lorsqu'elle se met à

¹³ Les Pères Augustins de l'Assomption ont fondé un premier journal en 1873 (*Le Pèlerin*) et un deuxième en 1880 (*La Croix*). Après une brève collaboration au *Pèlerin* en 1879-1880 (deux articles seulement), Bloy est remercié. Il ne sera pas invité à rejoindre l'équipe de *La Croix*. L'écrivain ne leur pardonnera pas. Dans sa préface de 1903 à *Mon Journal*, il écrit : « Je n'imagine pas d'iniquité plus complètement abominable que celle des Pères Augustins de l'Assomption faisant servir à l'abrutissement définitif de la société catholique une influence colossale. En ce sens *La Croix* et *Le Pèlerin*, dont le succès fut inouï, ont été des meules de bêtise incomparables. Pendant vingt ans les âmes chrétiennes en furent systématiquement et obséquieusement aplaties. [...]

Ils savaient qui j'étais, ceux-là, m'ayant reçu chez eux, autrefois, lorsque ma vie littéraire n'avait pas encore commencé, avant même qu'existassent *La Croix* et *Le Pèlerin*. Ils savaient, avant tout le monde et mieux que personne, quelle machine de guerre je pouvais être. Ils disposèrent bientôt de ressources immenses. Leur devoir strict eût été de m'armer avec honneur, de m'utiliser formidablement. Ils ont trouvé plus expédient de m'abandonner, de me dévouer à la mort, de me laisser, le tiers d'une vie, dans l'occasion prochaine du désespoir, préférant à la moelle généreuse dont j'aurais pu ranimer ce pauvre monde catholique en agonie, les débilitantes et sentimentales sucreries de leur officine. Et il y avait des âmes qui attendaient de moi leur pain ! » (J I, p. 178).

¹⁴ Michèle Fontana. « Bloy, stratège en communication : genèse de l'image du monstre », dans Pascal Durand (dir.), *Léon Bloy 5. Bloy et la communication dans « l'enfer des médias »*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll.

encourager le nivellement et à devenir indifférente au sort des derniers artistes qui l'honorent. Dorénavant, c'est en artiste, et non en militant, qu'il va défendre le catholicisme (ce qui ne signifie nullement, précisons-le tout de suite, qu'il défendra un catholicisme artiste).

De la presse catholique, Bloy passe au cabaret du Chat noir où il est introduit par son cousin Émile Goudeau. Au plan de l'écriture, ce revirement correspond, comme l'a souligné Michèle Fontana, à un abandon définitif de la polémique au profit d'une pratique résolument pamphlétaire¹⁵. Entre 1882 et 1884, l'écrivain place une quarantaine d'articles dans la revue du cabaret (*Le Chat noir*), au moment où celle-ci devient un organe important de la bohème parisienne et l'un des hauts lieux de reconnaissance de l'avant-garde littéraire. Quoiqu'il n'en goûte pas toujours l'éclectisme¹⁶, il apprécie néanmoins l'indépendance dont il y jouit. Il s'autorise toutes sortes d'excès et ses pamphlets sont vite remarqués pour leur violence, leur surenchère religieuse et pour leur style littéraire. Il faut dire que ces aspects n'ont ici rien de bien compromettant ; ils sont plus ou moins désamorçés d'avance par le contexte d'énonciation des articles. Si *Le Chat noir* autorise une liberté totale, c'est parce qu'on n'y prend rien au sérieux. Toutefois cette latitude a les défauts de ses qualités. Pour ceux qui ne le connaissent pas, Bloy passe aisément pour un charlatan ou un énergumène. À Edmond de Goncourt, par exemple, il inspire ces propos peu amènes :

La voyouterie de la critique littéraire dépasse en ce moment tout ce qui a été fait en ce genre. Je suis tombé ces jours-ci, dans *Le Chat noir*, sur un article de M. Bloy qui, à propos de notre littérature, traite mon frère et moi de *drôles*. Contre un M. Bloy, il n'y a rien à faire ! Il ne se bat pas¹⁷ et le battre vous salirait. Mais la morale de ceci, c'est qu'à

« Revue des lettres modernes », 2001, p. 31. Sur la presse catholique à la fin du XIX^e siècle, voir Philippe Boutry. « La presse religieuse », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 437-444.

¹⁵ En bref, le polémique suppose la présence de prémisses communes sur la base desquelles une thèse peut en réfuter une autre, tandis que le pamphlet substitue l'argumentation à une réaction face au scandale d'une imposture généralisée. Sur cette distinction, voir Marc Angenot. « Polémique/Pamphlet/Satire : thèses d'ensemble », dans *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 27-45. Sur le passage de la polémique au pamphlet chez Bloy, voir Michèle Fontana. *Léon Bloy, journalisme et subversion. 1874-1917*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1998, p. 156-157.

¹⁶ En particulier l'éclectisme religieux. Béatrice Didier note : « La religion, la chrétienté et le pape sont des sujets qui amusent les chroniqueurs du *Chat noir*. À l'exception de Léon Bloy, la plupart des artistes montmartrois du journal se disent athées ou bouddhistes, venant ainsi appuyer une grave crise religieuse née dans les premières décennies du XIX^e siècle. » (*Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 87).

¹⁷ Bloy a toujours refusé les duels. Dans ses *Mémoires*, Rosny aîné raconte son attitude envers les témoins qui lui étaient envoyés : « Il venait de publier son *Entrepreneur de démolitions* : nombre de gentlemen incriminés avaient tenté de l'induire en duel. Il se refusait à cet exercice au nom des Écritures et recevait les témoins avec plus ou moins de politesse, mais en les priant de ne jamais revenir, car, grognait-il d'une voix trémolante :

“J'ai un escalier pour témoins !”

Et il faisait le geste de basculer des créatures dans le vide.

son entrée en littérature, il faut donner une volée de coups de cannes au premier honnête homme à peu près qui vous injurie. Ça tient les Bloy de l'avenir en respect¹⁸.

Qu'à cela ne tienne, c'est le début de la reconnaissance : Bloy, devenu le « leader du *Chat noir*¹⁹ », entre au *Figaro* sur la recommandation du comédien Coquelin Cadet (autre chatnoiriste). On attend de lui « un succès de scandale qui se traduise par un bénéfice commercial²⁰. » Francis Magnard, rédacteur en chef du journal, l'annonce comme un polémiste prometteur, un bon élève de Barbey d'Aurevilly dont l'originalité est « d'être passionnément conservateur et catholique » en ces temps où « les nouvelles générations littéraires trébuchent volontiers dans l'extrême démocratie²¹ ». Cette entrée est retentissante : Bloy, réputé pousser le catholicisme jusqu'à « l'intolérance²² », publie son premier article dans la grande presse contre nul autre qu'un prêtre catholique, le père Henri Didon, figure bien connue du milieu intellectuel de l'époque. De quoi valider l'image de Bloy en catholique hors norme. Du 27 février au 2 mai 1884, il publie six articles qui paraissent tous en première colonne de la première page du journal. Son septième article, dirigé contre Jean Richepin, est de trop. Magnard cède devant la pression des lecteurs que rebutent les éreintements de l'écrivain et le renvoie.

Cela n'empêche pas le futur éditeur Pierre-Victor Stock, lequel n'est encore à cette époque que l'employé de sa tante à la maison Tresse, de voir en Bloy un écrivain prometteur. Il lui propose de publier un recueil de ses articles (pamphlet et critique littéraire) à condition qu'il lui fournisse un roman²³. Les *Propos d'un entrepreneur de démolitions* paraissent en mai, quelques mois après un premier ouvrage, *Le Révélateur du Globe*, bref plaidoyer pour la béatification de

On rapporte que Mendès fut parmi ceux qui le provoquèrent. Bloy reçut les délégués du poète avec politesse et déclara :

– Mes convictions religieuses m'interdisent de me servir du glaive... Si monsieur Mendès a des reproches à me faire, qu'il vienne lui-même. Et dites-lui de ne rien craindre... Je ne tue pas, j'estropie ! » (Joseph-Henri Rosny aîné. *Mémoires de la vie littéraire* [en ligne], 2008 (1927), < <http://www.gutenberg.ca/ebooks/rosnya-memoires/rosnya-memoires-00-h.html> >).

¹⁸ Edmond et Jules de Goncourt, Edmond et Jules de. *Journal*, t. 2, édition de Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 1109 (20 octobre 1884).

¹⁹ Paul Alexis, cité dans Joseph Bollery. *Léon Bloy : essai de biographie*, op. cit., t. 2, p. 89.

²⁰ Michèle Fontana. *Léon Bloy, journalisme et subversion*, op. cit., p. 68.

²¹ Francis Magnard. [Présentation de Léon Bloy, « Un Savonarole de Nuremberg »], *Figaro*, 27 février 1884, p. 1.

²² *Ibid.*

²³ Sur cette entente et la relation Bloy-Stock en général, on peut consulter les mémoires de ce dernier : Pierre-Victor Stock. « Léon Bloy », dans *Memorandum d'un éditeur*, Paris, Stock, 1935, p. 2-55.

Christophe Colomb²⁴ qui a fait peu de bruit dans le monde littéraire. Cette entente signe l'acte de naissance du *Désespéré* ; il faudra encore trois ans cependant avant que ce projet ne se concrétise.

Le « Concile des Gueux » et le retour aux marges

Entre-temps, Bloy s'est lié d'amitié avec deux auteurs bien en vue : Huysmans, auquel *À Rebours*²⁵ vient d'assurer une certaine renommée, et Villiers de l'Isle-Adam, dont les *Contes cruels* avaient été publiés l'année précédente. Les trois formeront un petit groupe littéraire qu'ils nommeront le « Concile des Gueux » (LT, p. 62), allusion ironique à leur pauvreté. Leur relation d'admiration mutuelle se soutient d'un même amour pour l'Art et d'un commun dégoût du matérialisme, de la démocratie et du monde moderne en général. Bien que le groupe ne développe guère d'esthétique commune – il ne s'agit pas d'un cénacle –, l'influence d'un membre sur l'autre n'en est pas moins importante. En Villiers, Bloy trouve une sorte de frère spirituel : ce sont deux rêveurs, deux optimistes (en témoigne leur rapport à l'argent et au succès), deux nostalgiques de l'Idéal. Huysmans, quant à lui, est le « lucide » du groupe : c'est l'homme des nécessités pratiques (sa situation matérielle stable lui permet de soutenir financièrement ses amis²⁶), à qui Bloy attribue volontiers un excellent sens du jeu littéraire²⁷. Il collabore à la rédaction du *Désespéré*, en documentant Bloy sur nombre de grandes figures de la vie littéraire et

²⁴ La cause de la béatification de Christophe Colomb était soutenue à la fin du XIX^e siècle par le comte Roselly de Lorgues, dont Bloy s'était rapproché par l'intermédiaire de Barbey d'Aurevilly.

²⁵ Dans ce roman, Huysmans célèbre la langue « tout à la fois exaspérée et précieuse, coquebine et farouche » de Léon Bloy, qu'il range auprès d'Ernest Hello, de Louis Veuillot et de Barbey d'Aurevilly. (*À Rebours*, édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1977 (1884), p. 269-270). Les deux hommes ne se connaissent pas encore personnellement au moment de la parution d'*À Rebours*.

²⁶ Rôle qui l'exaspère, comme il le confie à son ami Arij Prins : « Bloy est actuellement entretenu par un ancien officier de spahis devenu Directeur de carrières à souffre !!!!! Je n'ai plus que [Gustave] Guiches à soutenir, mais sapristi ! – Je voudrais tout de même bien que ces gens trouvent des places et gagnent leur pain ! » (Lettre à Arij Prins du 27 avril 1889 ; LT, p. 146).

²⁷ La clairvoyance que Bloy prête si volontiers à Huysmans explique pourquoi il l'accusera, après leur rupture, de l'avoir instrumentalisé pour régler ses comptes avec ses propres ennemis littéraires et de l'avoir insuffisamment mis en garde contre les risques encourus à consacrer une partie du *Désespéré* à détruire les idoles de la vie littéraire : « Il s'est servi de la bonne bête dévouée que j'étais pour venger ses propres injures et pour attaquer des ennemis qu'il n'osait attaquer lui-même, s'embarrassant fort peu des conséquences terribles qui pourraient en résulter pour moi. Toute la partie agressive du *Désesp[éré]* a été écrite sur ses notes, à l'exception de deux ou trois personnages. [...] si Huysm[ans], que je croyais aveuglément, avait été vraiment mon ami, il aurait dû, lui qui voyait plus clair que moi, m'avertir du danger que je courrais d'entraver pour toujours ma vie littéraire en débutant par me fermer toutes les portes. Il est certain que si je m'étais borné à deux ou trois exécutions, réservant pour l'avenir les autres crapules, les journaux aujourd'hui ne me seraient pas fermés, et je pourrais gagner ma vie facilement. Au contraire, il m'a poussé et maintenant, il me *désavoue*. » (Lettre à Louis Montchal du 2 janvier 1889 ; LT, p. 518).

en l'aidant à revoir son texte de façon à éviter des poursuites judiciaires. Toutefois, l'influence de Huysmans joue surtout au plan de l'éducation esthétique. C'est lui qui gagne Bloy aux valeurs de la modernité littéraire et qui l'arrache peu à peu aux conceptions artistiques de son vieux maître Barbey d'Aurevilly, resté profondément attaché au romantisme. Chez les grands romanciers d'alors – Flaubert, Goncourt et Zola –, Bloy apprend à voir non pas que des matérialistes, mais de puissants artistes ; et quoi qu'ils demeurent à ses yeux des figures à combattre, du moins leur rend-il désormais ce qui leur est dû. À peine un an et demi après sa rencontre avec Huysmans, il perçoit déjà nettement l'écart qui s'est creusé entre Barbey et lui :

Il s'est fait en moi, à ce propos, un travail des plus curieux, et je dois dire que Huysmans y a été pour beaucoup. Je me suis séparé de M. d'Aurevilly en un très grand nombre de points. Cela, postérieurement à mes *Propos*. Je suis une poire d'hiver et il me fallait arriver à 40 ans pour mûrir... sur la paille.

Des trois livres que tu me nommes, je n'admire que les *Diaboliques*. Encore je ferais des réserves pour la seconde et la dernière. [...] Quant aux *Juges jugés*, je n'y crois pas du tout. Si la critique absolue existe, ce dont je doute fort, elle doit avoir la double face de Janus et regarder l'avenir autant que le passé. Or, M. d'Aurevilly ne regarde que le *passé*. Il s'arrête à Byron, à Lamartine, à Balzac, mais il refuse énergiquement d'aller plus loin. Tout le mouvement contemporain, il le nie d'une façon absolue. Enfin, le *Dandysme* m'est simplement odieux. Il y a des pages écrites, parbleu ! M. d'Aur[evilly] est un artiste, toujours. Mais je te prie de faire attention à ceci : *il admire Brummel*, lequel est un parfait drôle. Victime en ce point du byronisme qui a enchanté la première moitié du siècle, jusqu'à ce que nous en fussions débarrassés par Baudelaire dont M. d'Aurevilly, homme du passé, méconnaît l'incontestable supériorité.

Mais il suffit à la gloire d'un homme d'avoir écrit l'*Ensorcelée*, le *Chevalier des Touches*, le *Prêtre marié*, le *Bonheur dans le crime* et une multitude de pages superbes çà et là.

(Lettre à Louis Montchal du 16 janvier 1886 ; LT, p. 204).

Quoiqu'en laisse penser cette lettre, l'influence de Huysmans sur Bloy n'est pas celle du maître vis-à-vis de son élève. Celui-ci manifeste déjà une certaine ouverture à la modernité littéraire avant sa rencontre avec celui-là, sans laquelle il n'aurait sans doute pas rédigé l'éloge d'*À Rebours*²⁸ qui est à l'origine de leur amitié. Le milieu chatnoiresque n'a pas été sans agir sur lui. Huysmans contribue donc à élargir une ouverture qui était déjà là, mais qui, comme chez Barbey d'Aurevilly, restait somme toute assez timide.

En 1885, Bloy et Huysmans, désireux d'indépendance par rapport aux contraintes – désormais bien éprouvées – de la grande presse, projettent d'associer leurs voix dans un journal

²⁸ Léon Bloy. « Les représailles du Sphinx », *Le Chat noir*, 14 juin 1884. L'ouverture de Bloy à la modernité littéraire se manifeste, avant cette date, dans sa réflexion de 1882 sur le poète Maurice Rollinat reproduite dans les *Propos d'un entrepreneur de démolitions* (« Les artistes mystérieux. Maurice Rollinat », dans O II, p. 146-163).

conçu sur le modèle de *La Lanterne* de Rochefort. Le projet est finalement réalisé par Bloy seul, Huysmans jugeant sans doute préférable d'éviter une promiscuité qui pourrait compromettre sa situation confortable au ministère de l'Intérieur. Le 4 mars 1885, le premier numéro du *Pal* – c'est le titre du journal – est tiré à 1000 exemplaires. Il s'agit d'un brûlot hebdomadaire, traitant de littérature et de politique, dont la stratégie consiste à malmener les célébrités du moment pour s'attirer leurs répliques et obtenir une visibilité à travers les polémiques. Bloy a fait appel au talent du dessinateur Uzès, rencontré au Chat noir, pour obtenir une illustration de couverture qui frappe l'imaginaire : on y voit un Turc en train de contempler ses ennemis empalés sur un pieu immense tout en fumant la pipe. Pour lancer le *Pal*, l'écrivain et ami Robert Caze, ex-chatnoiriste lui aussi, monte une entrevue canular²⁹ qui paraît dans *Le Voltaire*. S'ensuit aussitôt la réponse d'un certain Mermeix, pseudonyme du journaliste Gabriel Terrail. Ce dernier entend court-circuiter la stratégie promotionnelle du pamphlétaire. Sans jamais mentionner son nom, ni le titre de son journal, il donne à ses confrères une indication bien claire : « Silence aux calomniés et à leurs amis, c'est le seul châtement qu'on puisse infliger au calomniateur ; le silence l'empêchera de vendre sa marchandise, il le frappera dans son porte-monnaie – au cœur³⁰. » C'est le début de ce que Bloy (et, à sa suite, plusieurs générations de « bloyens ») va appeler la « conspiration du silence ». Il s'agit en fait bien moins d'une conspiration que d'un rappel à l'ordre – n'exagérons ni l'importance qu'on accorde alors à Bloy, ni l'influence de Mermeix sur ses confrères, ni la cohésion des journalistes. À travers sa réaction, Mermeix entend exclure du champ journalistique non pas la parole du pamphlétaire en tant que telle, mais la stratégie consistant à outrepasser la voie d'accès à la visibilité médiatique (respect des règles du jeu, construction d'une autorité et d'une notoriété, accumulation d'un capital spécifique, etc.) par une violence qui fait grand bruit et une multiplication des attaques *ad hominem*.

Ce qui est en jeu dans ce rappel à l'ordre, c'est l'efficace de la stratégie bloyenne. Celle-ci est reléguée dans les marges du champ, au sein de l'avant-garde, là où la liberté de contester les règles du jeu va de pair avec l'impossibilité d'en retirer des bénéfices immédiats. Aussi le *Pal* ne survit-il pas à son quatrième numéro³¹ ; le cinquième, quoique rédigé, ne sera jamais publié du

²⁹ Émile van Balberghe. « “Je frappe à droite et à gauche, voilà tout.” L'interview de Léon Bloy par Robert Caze (1885) », dans Gérard Nauroy (dir.), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe : des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, Berne, Lang, 2004, p. 179-204. L'entrevue est reproduite à la fin de l'article.

³⁰ Mermeix. « Le Fou », *La France*, 10 mars 1885.

³¹ Une lettre de Villiers de l'Isle-Adam nous permet toutefois de nuancer l'importance accordée à l'opinion de Mermeix. Selon l'écrivain, les difficultés du *Pal* relèvent plutôt de la logistique et du marketing : « *Le Pal* est un

vivant de l'auteur. Le projet aura suivi le même destin que tous les autres petits journaux et revues qui prolifèrent entre 1880 et 1900 en se succédant dans leurs existences éphémères³².

La « littérature du désespoir »

Fin 1886, le roman commandé par Stock deux ans plus tôt est prêt à paraître. Il s'agit d'un roman à clefs où se croisent l'autobiographie spirituelle et la satire de la vie littéraire. Parmi les malmenés, bon nombre d'écrivains à la mode (dont Paul Bourget, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Catulle Mendès et Jean Richepin) et de grandes figures du monde journalistique (dont Francis Magnard, Arthur Meyer et Albert Wolff). Alors que 2000 exemplaires sont déjà tirés et que le livre s'appête à sortir en librairie, Stock se ravise, craignant des poursuites pour diffamation, et décide de ne pas lancer *Le Désespéré*³³. C'est finalement Alphonse Soirat, ancien entrepositaire du *Pal* et éditeur *ad hoc* qui reprend le projet au début de l'année suivante et fait tirer 1000 nouveaux exemplaires du livre. Entre-temps, Bloy et son ami Huysmans révisent le roman afin de prévenir d'éventuels procès³⁴.

Le Désespéré cherche à authentifier une position de pamphlétaire catholique en s'appuyant sur un *topos* de l'époque, celui d'un monde en décadence³⁵, et sur une critique du monde des lettres. Dans une forme littéraire particulièrement hétérogène (procédés de « collage » à la

succès, mais il est très mal distribué dans les kiosques et cela manque d'affiches sur les murs. [...] Puis le mot de *Pal* est illisible sur la couverture. C'est une question de première, de toute première importance que *Le Pal* soit d'un noir énorme, lisible à vingt pas au besoin. » (Citée dans Joseph Bollery, *Léon Bloy : essai de biographie, op. cit.*, t. 2, p. 136-137 ; LT, p. 34).

³² Yoan Vérilhac. « Les petites revues », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal, op. cit.*, p. 359-373. Voir également Michel Décaudin. *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Paris, Honoré Champion, 2013 (1960).

³³ Les infortunes éditoriales de Bloy sont rapportées par de nombreux journaux, ce qui vient nuancer la légende d'une conspiration du silence (le destin éditorial du livre suscite la curiosité des médias) et corroborer l'image d'un Bloy dangereux et compromettant. Voir à ce sujet Joseph Bollery. « Édition du *Désespéré* », dans *Le Désespéré de Léon Bloy. Histoire anecdotique, littéraire et bibliographique*, Paris, Edgar Malfère, 1937, p. 147-172.

³⁴ L'écrivain confie à son amie Henriette L'Huillier que ce changement d'éditeur lui a donné « l'occasion de revoir entièrement le *Désespéré* et d'en faire disparaître les deux ou trois aliénas, réellement dangereux qui auraient pu m'attirer une saisie et un ruineux procès en diffamation. [...] j'ai confié la dernière partie du manuscrit à Huysmans qui l'a examinée avec une attention infinie et nous avons arrêté soigneusement les quelques changements ou suppressions nécessaires pour mettre mes ennemis dans l'impossibilité de m'accabler judiciairement. Cela fait vingt ou 30 lignes au plus. » (Lettre à Henriette L'Huillier du 23 novembre 1886 ; LM, p. 330).

³⁵ Marc Angenot. « Fin de siècle et décadence », dans *1889. Un état du discours social*, Médias 19 [en ligne], 2013 (1989), < <http://www.medias19.org/index.php?id=12752> >.

Lautréamont³⁶, prédominance de la digression, brouillage des frontières entre réalité et fiction, etc.), le roman arrime le conflit entre un individu supérieur (par la force, l'esprit, la parole) et une société spirituellement dévastée à une réflexion générale sur la littérature. Les voies empruntables pour un individu tel que le protagoniste Marchenoir (double romanesque de Bloy) sont réduites à deux : la vie contemplative ou la vie militante. Après une retraite à la Grande Chartreuse, Marchenoir découvre que la première n'est pas pour lui. Le Général des Chartreux le renvoie dans le monde sur cette longue exhortation :

L'Église militante a besoin d'écrivains de votre sorte et vous surmonterez, à la fin, tous les obstacles, par la seule virtualité du talent, je veux l'espérer. [...]

C'est un mystère de douleur qu'un homme tel que vous ait pu naître au dix-neuvième siècle. Vous auriez fait un Ligueur, un Croisé, un Martyr. Vous avez l'âme d'un de ces anciens apologistes de la Foi, qui trouvaient le moyen de catéchiser les vierges et les bourreaux jusque sous la dent des bêtes. Aujourd'hui, vous êtes livré à la gencive des lâches et des médiocres, et je comprends que cela vous paraisse un intolérable supplice. Vous avez passé quarante ans et vous n'avez pas encore pu vous acclimater ni même vous orienter dans la société moderne. [...]

Si c'est votre partage d'écrire de beaux livres, sans consolations et sans salaire, au milieu de continuelles souffrances, votre situation est toute faite et cinquante fois plus brillante, j'imagine, que celle d'un premier ministre qui sera, demain matin ou demain soir, roulé à coup de bottes dans un escalier d'oubli.

(LD, p. 198-199)

Voilà exposée, par un personnage d'homme d'Église, la vocation de cet être anachronique qu'est Marchenoir. Curieusement, la « vocation » littéraire est présentée comme un pis-aller. Elle porte, par ailleurs, plutôt sur l'apologétique que sur la littérature en tant que telle. Le choix de la littérature tiendrait donc à un accident historique : face à la montée en puissance d'un matérialisme et d'un rationalisme qui ne rencontrent plus de résistance au plan spirituel de la part d'une Église embourgeoisée³⁷, l'Art et la littérature deviennent les derniers bastions des âmes assoiffées d'absolu.

Au cours d'une longue digression métalittéraire, le roman analyse les répercussions littéraires de cette déréliction de l'homme moderne. Cette situation historiquement inédite produit

³⁶ Bloy est un des premiers à découvrir Lautréamont en France. Voir le chapitre IX du *Désespéré* et l'article « Le cabanon de Prométhée », reproduit dans *Belluaires et porchers* (O II, p. 186-196).

³⁷ La critique de l'Église par Bloy est sans appel : « Émasculat[i]on systématique de l'enthousiasme religieux par médiocrité d'alimentation spirituelle ; haine sans merci, haine punique de l'imagination, de l'invention, de la fantaisie, de l'originalité, de toutes les indépendances du talent ; congénère et concomitant oubli absolu du précepte d'évangéliser les pauvres ; enfin, adhésion gastrique et abdominale à la plus répugnante boue devant la face des puissants du siècle : tels sont les pustules et les champignons empoisonnés de ce grand corps, autrefois si pur !... » (LD, p. 103).

une « littérature de désespérés » dont, on s'en doute, *Le Désespéré* entend être l'expression la plus aboutie (tout comme *À Rebours*, trois ans auparavant, avait pu être une sorte de bréviaire pour la jeune génération des décadents) :

Antérieurement à Baudelaire, on le sait trop, il y avait eu lord Byron, Chateaubriand, Lamartine, Musset, postiches lamentateurs qui trempèrent la soupe de leur gloire avec les incontinentes larmes d'une mélancolie *bonne fille* qui leur partageait ses faveurs.

Or, qu'est-ce que le *vague passionnel* de l'incestueux René, bâtard de Rousseau, ou la frénésie décorative de Manfred, auprès de la tétanique bave de quelques réprouvés tels que Baudelaire ?...

Ceux-là ne *se souviennent plus des cioux*, blague lamartinienne tant admirée ! Ils ne s'en souviennent plus du tout. Mais ils se souviennent de la tangible terre où ils sont forcés de vivre, au sein de l'ordure humaine, dans une irrémédiable *privation de la vue de Dieu*, – quel que soit leur concept de cette Entité substantielle, – avec un désir enragé de s'en repaître et de s'en soûler à toute heure !... [...]

Ils savent ce que disent les chrétiens, ils le savent même supérieurement. Mais il faut une foi de tous les diables et ce n'est pas la vue des chrétiens modernes qui la leur donnerait ! Alors, ils produisent la littérature du désespoir, que de sentencieux imbéciles peuvent croire une chose très simple, mais qui est, en réalité, une sorte de mystère..., annonciateur d'on ne sait quoi. Ce qui est certain, c'est que toute pensée vigoureuse est maintenant poussée, emportée, balayée dans cette direction, aspirée et avalée par ce Maelström !

(LD, p. 88-89)

Ne nous y trompons pas, le nom de cette « littérature de désespérés » est à double sens³⁸. Pour un catholique, le désespoir est le commencement de l'espérance ; s'il n'y a plus d'espoir en ce monde, alors il faut tout attendre de Dieu³⁹. Ainsi l'idée d'une « littérature du désespoir » entend récupérer les traces littéraires d'« une expérience religieuse négative, fondée sur l'angoisse de l'absence de Dieu⁴⁰ », sous la houlette d'un catholicisme à consonance eschatologique. En clair, elle est le « témoignage » (le terme revient à maintes reprises) littéraire de ceux qui doivent tout attendre de Dieu, et qui attendent avec impatience d'être délivrés du néant que leur promet le monde moderne. Ce « courant » littéraire inventé et doté d'une

³⁸ « Je me nomme dans mon livre, *Le Désespéré*, et voilà, certes, une antiphrase, car il n'est pas possible qu'il y ait jamais eu un espérant plus incurable. » (Lettre à Henriette L'Huillier du 16 juin 1886 ; LT, p. 260).

³⁹ Il s'agit là d'un paradoxe que formulera très bien, quelques années plus tard, un autre grand écrivain catholique, G. K. Chesterton : « C'est précisément à l'instant où l'espérance cesse d'être raisonnable qu'elle commence d'être utile. » (Gilbert Keith Chesterton. *Hérétiques*, trad. Lucien d'Azay, Paris, Climats, 2010 (1905), p. 144).

⁴⁰ Gilles Negrello. *Léon Bloy critique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2005, p. 85. Cette expérience religieuse négative est le sens premier du « spiritualisme », tel qu'il l'élabore dans son étude de 1882 sur Maurice Rollinat. Le terme deviendra bientôt le cheval de bataille de Bloy.

généalogie imaginaire, que le roman de Bloy souhaite faire exister en s'en faisant le modèle⁴¹, associe d'une manière originale une perspective catholique à une esthétique marquée par la confrontation entre une recherche frénétique d'absolu et l'impression historique d'une irrémédiable décadence spirituelle (faut-il rappeler que Bloy est le contemporain de Nietzsche ?).

Ce projet, englouti par tous les courants et écoles en -isme qui naissent au même moment (l'enquête menée par Jules Huret en témoignera bientôt⁴²), n'aura pas de suite ; mais on voit déjà poindre, à travers sa formulation même, une incompatibilité – qui s'accroîtra par la suite – entre la position de Bloy et la structure du champ littéraire fin de siècle. D'une part, l'écrivain suit la logique avant-gardiste propre au secteur le plus autonome du champ littéraire⁴³ ; d'autre part, par sa visée apologétique, il nie ces deux éléments clés du jeu littéraire en régime d'autonomie que sont le regard esthétique (*nomos*) et la conception d'une « littérature pure ». Autrement dit, la littérature est pour Bloy un instrument soumis à une finalité « supra-esthétique » ou « supra-littéraire ». Or cet instrument n'atteint son but qu'à travers l'entrelacement d'une forme esthétique inédite et d'un contenu spirituel original ; ce qu'exprime l'évolution, succinctement résumée par Bloy dans le chapitre IX du *Désespéré*, de la « mélancolie bonne fille » des romantiques à la « tétanique bave » de Baudelaire et à la « lave liquide » (LD, p. 90) de Lautréamont. On voit bien qu'il ne s'agit pas simplement ici de tirer la littérature vers une hétéronomie religieuse (après tout, Bloy n'écrit pas des romans à thèse pour inviter les gens à se convertir) ; la « littérature du désespoir » présuppose même, nous l'avons vu, l'idée d'une décadence de l'Église et d'un avachissement de la société catholique en général. En fait, la position de Bloy se fonde sur un double refus : refus de l'art pur, condamné comme matérialiste, refus de la littérature catholique, jugée insignifiante au même titre que la presse catholique⁴⁴. Désormais, les données principales de cette position sont en place ; il ne restera plus qu'à la préciser.

Au point de vue commercial, *Le Désespéré* est un échec. L'éditeur Soirat fait faillite, suite à quoi Léon Vanier, éditeur des décadents, rachète les bouillons. À l'exception de quelques voix

⁴¹ Se sachant figure trop marginale pour briguer le rôle de chef de file, Bloy se présente comme l'héritier d'une généalogie imaginaire (Baudelaire, Barbey, Lautréamont).

⁴² Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*, édition de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982 (1891).

⁴³ Gilles Negrello a d'ailleurs souligné la proximité entre l'œuvre Bloy et l'esprit de l'avant-garde fin de siècle dans son étude comparative du *Désespéré* et de *Sixtine* de Rémy de Gourmont. Voir « *Le Désespéré*, roman générationnel », dans Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy 8. Sur Le Désespéré, dossier 2*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2008, p. 33-48

⁴⁴ Nous étudierons cette logique du double refus dans notre troisième chapitre.

éparses (dont les symbolistes Théodore de Wyzeva, Émile Verhaeren et Alcide Guérin) provenant généralement des petites revues⁴⁵, l'œuvre est enterrée sous le silence général de la presse. Non pas en raison d'une quelconque conspiration, mais plus vraisemblablement parce que Bloy s'est lui-même mis hors du circuit de la réclame en attaquant un si grand nombre de personnalités littéraires et médiatiques (une vingtaine au total) qu'il est difficile, dans le petit monde des lettres parisiennes, de parler en faveur de l'œuvre sans se compromettre⁴⁶. Qu'à cela ne tienne, le livre, s'il n'a guère enrichi son auteur, n'est pas pour autant passé inaperçu⁴⁷.

Une reconnaissance paradoxale

Désormais, le pamphlétaire en quête de succès de scandale cède la place au critique littéraire (celui-ci retenant toutefois l'accent de celui-là). L'idée d'un deuxième volume dans le genre des *Propos* est lancée. Le titre provisoire est *Belluaires et Bouviers*, qui deviendra *Belluaires et Porchers*. Bloy envisage ce projet comme « un travail de confrontations littéraires, une sorte de bilan intellectuel » (LM, p. 429) dont le lancement est prévu à la maison Quantin⁴⁸. La plupart des articles dont sera composé le volume paraissent dans le *Gil Blas*, où l'écrivain entre à la fin de l'année 1888 par l'intermédiaire de Huysmans et de Camille Lemonnier⁴⁹. Même scénario qu'au *Figaro* : on lui cède la place d'honneur⁵⁰ (première colonne de la première page),

⁴⁵ Les rares comptes rendus du roman sont reproduits dans Joseph Bollery. *Le Désespéré de Léon Bloy, op. cit.*, p. 203-223.

⁴⁶ Même ses amis les plus proches, Barbey et Huysmans, évitent d'en faire l'éloge en public. On comprend mieux, à partir de telles anecdotes, la propension de l'écrivain à se représenter comme un solitaire et un marginal par rapport aux groupes et aux écoles littéraires.

⁴⁷ Plusieurs témoignages vont en ce sens. À commencer par celui de Bloy lui-même : « On achète mon livre pourtant, le moins possible, il est vrai, puisqu'il y a la ressource de faire circuler un seul exemplaire dans un grand nombre de mains, mais j'ai la preuve que tout ce qui se préoccupe de littérature à l'heure actuelle a lu le *Désespéré*. » (Lettre à Henriette L'Huillier du 6 février 1887 ; LM, p. 349-350) De même, dans une lettre de Félicien Rops (qu'on ne peut suspecter de partialité) à Joséphin Péladan, on peut lire : « Le Léon Bloy fait du bruit avec *Le Désespéré*. Trop de "bran" c'est d'une injure sans souplesse et de la blessure sans profondeur. » (Joséphin Péladan et Félicien Rops. *Correspondance*, édition de Hélène Védrine, Paris, Séguier, 1997, p. 194).

⁴⁸ L'ouvrage ne sera publié qu'en 1905, chez Stock, après une longue suite de mésaventures éditoriales. Toutefois, exception faite de l'introduction (datée de 1900), tous les articles qui le composent sont publiés entre 1888 et 1892.

⁴⁹ Encore une fois, ce passage au *Gil Blas* vient nuancer la thèse d'une campagne de silence à l'encontre de l'écrivain. Il apparaît bien difficile d'admettre qu'un homme qu'on veut faire taire par tous les moyens se retrouve, l'année suivant la parution de son livre le plus scandaleux, à publier en première page d'un journal d'aussi grande diffusion.

⁵⁰ Qui ne lui revient cependant qu'après l'insistance de Camille Lemonnier auprès de la rédaction. Voir Émile van Balberghe et Philippe Roy. « "D'un mâle à un mâle." Léon Bloy et Camille Lemonnier », *Le livre & l'estampe*, vol. XLVII, n° 156, 2001, p. 36.

mais on le remercie après quelques mois seulement. C'est là tout le paradoxe de la reconnaissance de Bloy : il est admiré pour son talent (en témoigne sa situation enviable sitôt qu'il gravite autour des milieux institutionnels de l'avant-garde : au *Chat noir* entre 1882 et 1884, à la *Plume* entre 1890 et 1892⁵¹, au *Mercure de France* à partir de 1892...), mais ne parvient jamais à *profiter* de sa notoriété littéraire pour obtenir des conditions relativement stables dans le journalisme ou bien un contrat éditorial qui lui assurerait un minimum de sécurité matérielle. Cela s'explique peut-être moins par des raisons liées à la pratique du pamphlet (après tout, le XIX^e siècle n'est-il pas l'âge d'or des pamphlétaires et des polémiques qui s'achèvent en duels ?), que par une incompatibilité toujours grandissante entre la visée de généralité propre à la grande presse et le cas-limite de singularité que représentent Bloy et son style artiste. Comme l'écrit Thomas Loué, à la fin du XIX^e siècle, « la complexification des entreprises de presse tendait inmanquablement à réduire la place de l'individualité⁵² ». Sur ce point, le parcours de Bloy n'est pas bien différent de celui d'écrivains comme Mallarmé ou Huysmans, à ceci près que ces derniers avaient un emploi grâce auquel il leur était possible de subsister tout en restant dans l'orbite de l'avant-garde – garantie de leur indépendance littéraire.

C'est le fait d'être constamment renvoyé dans les milieux avant-gardistes qui amène Bloy à préciser sa position. D'abord, un écart d'âge significatif entre la jeune bohème et lui l'empêche de se sentir en phase avec elle. Les décadents et les symbolistes, qu'il croise aux soirées de *La Plume* ou dans l'entourage du *Mercure de France*, l'admirent pour son style littéraire et sa langue, mais ne comprennent guère l'intransigeance de son catholicisme⁵³. S'ils portent quelque intérêt au catholicisme, ce n'est jamais qu'en esthètes. Anarchistes, ésotéristes, occultistes, ils sont avant tout des idolâtres de la Beauté. Et c'est en réaction au primat du point de vue

⁵¹ Déjà en 1890, la situation de Bloy à *La Plume* suscite l'animosité d'Edmond de Goncourt. À la date du 7 novembre, celui-ci note dans son *Journal* : « Ah ! [...] les jeunes gens de *La Plume* et autres sales petites feuilles de l'égoût catholique, quelles chaudes prédilections pour les coquins ! C'est de Bloy, de ce misérable, de ce carotteur, de ce mendiant l'éreintement au poing, qu'ils font cet éloge et qu'ils représentent comme le grand littérateur, le grand moralisateur, le grand chrétien, le divin surnaturaliste. » (Edmond et Jules de Goncourt. *Journal*, *op. cit.*, t. 3, p. 490).

⁵² Thomas Loué. « De la tétatologie et des normes. Bloy et les éditeurs », dans Pascal Durand (dir.), *Léon Bloy 5. Bloy et la communication*, *op. cit.*, p. 50.

⁵³ Sur ce point et sur les relations de Bloy aux avant-gardes, voir Philippe Oriol. « Bloy dans l'archipel symboliste et décadent », dans Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy 4. Un siècle de réception : hommages à Yves Reulier*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 1999, p. 41-58.

esthétique à partir duquel on juge ses œuvres que Bloy formule son rejet du *nomos* esthétique qui a gagné le secteur autonome du champ en affirmant la subordination du littéraire au spirituel⁵⁴.

Chef d'école ?

Dans *Le Désespéré*, Bloy a discerné dans la littérature contemporaine un courant de réaction au matérialisme qu'il a annexé, de façon très vague, au catholicisme. Les contours du projet restent toutefois assez imprécis, et le point d'ancrage entre la littérature du désespoir et le catholicisme est plutôt d'ordre métaphysique que dogmatique ou confessionnel. La publication chez Albert Savine d'une plaquette intitulée « Un breilan d'excommuniés⁵⁵ » (1889) offre à Bloy l'occasion de revoir son projet en le spécifiant. Le « breilan » est composé de Barbey d'Aurevilly, Ernest Hello et Paul Verlaine : trois catholiques écrivant pour la gloire d'une Église qui les marginalise⁵⁶. Ce texte (sur lequel nous reviendrons dans notre troisième chapitre) est d'abord une critique des catholiques modernes, accusés d'avoir abandonné l'Art et les derniers grands artistes catholiques, c'est-à-dire ceux dont l'art consiste à répercuter le Verbe dans toute sa splendeur, à élever au Bien en inspirant l'aversion à l'égard du Mal. En effet, pour Bloy, ces catholiques ont substitué à l'horreur du Mal, l'horreur de l'Art⁵⁷ en tant que reflet de la misère de l'homme qui se détourne de Dieu ; d'où leur prétention à résoudre le conflit intérieur de l'être humain entre le bien et le mal par la négation pudique de l'un des deux termes. Négation qui, au point de vue théologique, conduit à nier l'efficace de la Rédemption (de quoi le Christ est-il le rédempteur s'il n'y a ni faute ni Chute ?).

⁵⁴ Dans son journal, il note, à propos d'un ami bruxellois qui l'a secouru : « mon bienfaiteur fut guéri soudainement de tout besoin de me venir en aide le jour où il apprit que mon catholicisme était *autre chose* qu'une attitude littéraire » (J I, p. 191) À son ami Louis Montchal, il écrit : « Est-il possible que tu m'aies assez peu lu ou assez peu compris pour ignorer que je suis avant tout, surtout, absolument catholique, jusqu'à me faire couper en morceaux, jusqu'à sacrifier mes affections les plus chères, et que la littérature pour moi n'est qu'une saleté quand elle n'est pas la très humble domestique et la laveuse de pots de chambre du catholicisme. » (Lettre à Louis Montchal du 3 juillet 1891 ; LM, p. 571) De même, à Jehan Rictus : « Il y a des gens [...] assez peu profonds pour croire que mon catholicisme est une attitude. La vérité, c'est que je suis un dévot, absolument, un homme de pratique religieuse continuelle, de confessions, de communions quotidiennes, de chapelets, de scapulaires, etc. » (Lettre reproduite dans J I, p. 374).

⁵⁵ Tiré à part en 1889, ce texte est conçu comme une partie de *Belluaires et Porchers* devant former un tout cohérent. Sur ces détails de conception, voir Gilles Negrello. « *Un Breilan d'excommuniés* : "un morceau détaché" de *Belluaires et Bouviers* », dans *Léon Bloy critique, op. cit.*, p. 197-223.

⁵⁶ Dans ce texte, et plus précisément dans les jugements portés sur Hello et Verlaine, s'accuse la dette de Bloy à l'égard de l'auteur d'*À Rebours*. (Voir Gilles Negrello. *Léon Bloy critique, op. cit.*, p. 209-210).

⁵⁷ Ils « ont remplacé [...] la détestation surannée du mal par l'unique horreur de ce miroir de leur misère que tout postulateur d'idéal leur présente implacablement » (O II, p. 251).

La réflexion sur la figure symbolique de l'excommunié permet donc à Bloy de conceptualiser, d'une manière originale, les conditions d'un « Art catholique » en régime d'autonomie, de dégager les modalités d'une littérature qui puisse revendiquer une fière indépendance (vis-à-vis de l'injonction moralisatrice imposée en vain à un Barbey d'Aurevilly) et faire preuve d'originalité tout en œuvrant à la gloire de Dieu. Bloy envisage également les problèmes de réception que subissent les « excommuniés ». Tenus à distance des réseaux catholiques dont ils briguent la reconnaissance, ils doivent se rabattre sur les milieux artistes qui restent indifférents à la dimension religieuse de leurs œuvres. Ainsi Barbey n'a « jamais pu écrire dans un journal catholique » (O II, p. 253) : « Il écrivit où il put, dans des milieux indifférents ou hostiles à l'orthodoxie de sa pensée, assuré d'atteindre, malgré tout, les rares cerveaux à la débandade qui sont tout l'auditoire dont un artiste supérieur doit se contenter » (*ibid.*, p. 254). Quant à Ernest Hello, il a été « rejeté par les catholiques qui ne lui pardonnaient pas d'avoir été quelquefois sublime, inaperçu des non catholiques auxquels il ne parlait pas » (*ibid.*, p. 262). Et si Verlaine décide de faire éditer – à compte d'auteur – les vers de *Sagesse* à la Société générale de Librairie catholique, « jamais ce livre ne fut mentionné sur les catalogues de la maison ; jamais aucun bibliographe dévot n'en parla ; jamais le moindre effort commercial ne fut accompli pour en débiter un seul exemplaire » (*ibid.*, p. 273). C'est Léon Vanier, rappelle Bloy, c'est l'éditeur des décadents qui rachète le volume et le fait circuler (*ibid.*, p. 274).

En exposant ainsi les mésaventures des « excommuniés », Bloy tente en fait de problématiser la position de l'écrivain catholique moderne sous un angle institutionnel. L'Église s'étant coupée de ses racines et de sa pluriséculaire tradition artistique pour s'adapter au monde bourgeois, l'authentique écrivain catholique a été symboliquement excommunié, rejeté hors de son milieu « naturel », et doit se satisfaire de pis-aller dans le milieu littéraire. Barbey, Hello et Verlaine servent aussi de prétexte à Bloy pour définir sa propre position. En effet, ce qui se joue à travers eux, c'est l'affirmation d'une position d'écrivain catholique moderne – occupée ici par un romancier, un penseur et un poète – et d'une problématique littéraire commune à ceux qui l'occupent. S'il se place sous l'égide de ces trois grandes figures, c'est que Bloy se sait, lui, dépourvu du capital symbolique nécessaire pour assumer un rôle de « chef de file » ou de représentant notable de cette position. Il y a bien son vieux maître Barbey qui a fourni quelques bases théoriques au roman catholique dans sa préface de 1865 à *Une vieille maîtresse*. Mais cela n'a pas suffi à créer un courant à part. Rétif à la modernité littéraire, le « Connétable des lettres »

est resté avant tout un romantique ; il ignorait les contradictions inhérentes à la pratique d'une littérature spécifiquement catholique à l'intérieur du secteur le plus autonome du champ où domine le point de vue esthétique, dans la mesure où il est de ceux qui, avec Flaubert, Baudelaire et Goncourt, ont contribué à affirmer la primauté de ce point de vue⁵⁸. Au demeurant, Barbey est sur le point de mourir. Quant à Hello, il est mort depuis 1885. Et Verlaine, en pleine déchéance depuis quelques années, peut difficilement, malgré sa conversion récente et sa notoriété littéraire grandissante, assumer le rôle que lui prête Bloy.

La solution au problème apparaît en la personne de Huysmans. En 1891, alors que son ami et lui se sont perdus de vue depuis quelques temps, Bloy reçoit les premiers chapitres de *Là-Bas* qui paraissent en feuilleton dans *L'Écho de Paris*. Il se trouve alors au Danemark où il donne une série de conférences⁵⁹ à partir de son travail sur *Belluaires et Porchers* (dont « Un breilan d'excommuniés »). Le sujet ? La faillite du naturalisme. Le thème est à la mode : au même moment, à Paris, Jules Huret recueille les témoignages d'écrivains qui alimentent à qui mieux mieux ce discours de la débâcle naturaliste. Bloy en profite : bien informé de la situation littéraire au Danemark (son beau-père est le poète danois Christian Molbech), il sait qu'il s'adresse à un public gagné aux idées naturalistes de Zola et entend, fort de son autorité d'écrivain français, leur opposer un « groupe de réaction spiritualiste⁶⁰ » (FN, p. 10)... sans dire mot des décadents, des symbolistes et des psychologues⁶¹.

⁵⁸ Ne faisons pas pour autant de Barbey un défenseur de l'art pour l'art, à l'instar d'Albert Cassagne (*La théorie de l'art pour l'art en France*) et, dans une certaine mesure, de Pierre Bourdieu. Barbey défend l'autonomie de l'art par rapport à la moralité en le plaçant sous une obligation de vérité : « la moralité de l'artiste est dans la force et la vérité de sa peinture. En peignant la réalité, en lui infiltrant, en lui insufflant la vie, il a été assez moral ; il a été vrai » (« Préface de 1865 », dans Jules Barbey d'Aureville, *Une vieille maîtresse*, édition de Philippe Berthier, Paris, GF-Flammarion, 1997 (1851), p. 46). Il renvoie au lecteur l'entière responsabilité du jugement moral : « L'artiste n'est pour rien dans la conclusion. "Il y a prêté" direz-vous. Est-ce que Dieu a prêté aux crimes et aux péchés des hommes en créant l'âme libre de l'homme ? » (*Ibid.*) Par là il se rapproche étonnamment du discours des naturalistes. Toutefois, contrairement à ces derniers, Barbey ne dissocie jamais art et morale puisqu'il ne fonde pas sa théorie sur l'objectivité scientifique mais sur « l'esprit même du Catholicisme » (*ibid.*, p. 47).

⁵⁹ Ces conférences devaient paraître à *La Plume* mais seule la première, « Émile Zola, chef d'école », y sera publiée. Quant à la « Séance préliminaire », dans laquelle Bloy expose son projet, elle sera éditée au Danemark sous le titre *Les Funérailles du naturalisme*.

⁶⁰ Dans sa préface aux *Funérailles du naturalisme*, Pierre Glaudes rappelle que « si Bloy, dans son dessein initial, adresse évidemment ses conférences au public scandinave, il n'est pas insensible à l'impact qu'elles pourraient avoir, dans un second temps, sur les lecteurs français. » (FN, p. XVIII).

⁶¹ « Je ne veux pas faire, en ce moment, la moindre allusion à ce groupe ridicule de petits poètes ou de descriptifs insensés qui se sont incompréhensiblement désignés eux-mêmes, *Symbolistes* ou *Décadents*. Nous n'avons pas le temps de nous arrêter à ces avortons sonores dont le bavardage est étranger à toute langue humaine. » (FN, p. 57-58). En rejouant les positions du champ d'après l'opposition entre naturalisme et spiritualisme, au mépris des nouveaux mouvements littéraires, il va de soi que Bloy surfait l'importance de son « groupe ». Toutefois, le choix d'écarter ces

Or, les premiers chapitres de *Là-Bas*, sévères à l'égard du naturalisme, l'ont enthousiasmé au point qu'il en est venu à croire à la conversion prochaine de Huysmans qu'il avait longtemps cherché à tirer vers le catholicisme. Devinant dans son roman une réinterprétation spiritualiste de la méthode naturaliste, il lui écrit une longue lettre pour l'en féliciter. Sans doute espère-t-il aussi par là renouer avec son ancien ami :

Vous ne vous éloignez pas seulement du Naturalisme [...] mais vous congédiez enfin, – cela est tout à fait significatif, – les anciennes prudences de fer forgé qui barricadaient encore votre balcon. [...]

Vous devenez un catholique éperdu. Vous ne gouvernez plus votre âme, vous êtes évidemment traînée par elle dans les effroyables chemins qui séparent la vie littéraire de la vie contemplative. Je trouve cela un spectacle unique et, ma foi ! presque sublime.

Ce qui me frappe surtout, c'est qu'il se produise au moment même où Zola est en train d'agoniser au *Gil Blas* dans le gâtisme assommant de ses procédés éternels. [...] le roman de Zola finit et le vôtre commence, – dans l'une et l'autre acception de l'antithèse.

(Lettre du 23 février 1891 ; LT, p. 197-198).

Voilà Huysmans qualifié pour être le premier des spiritualistes. C'est d'ailleurs le premier adversaire que Bloy oppose à Zola, suivant l'ordre de ses conférences. Il s'agit toutefois d'une « consécration » appelée à rejaillir sur sa source, puisqu'à travers elle l'écrivain catholique se donne une sorte d'ascendant sur le premier des spiritualistes : la conversion de Huysmans n'est-elle pas son œuvre⁶² ? Par ailleurs, s'il joue les seconds violons en s'effaçant derrière sa besogne de justice littéraire, il ne s'en présente pas moins, et ce dès la « Séance préliminaire », comme un devancier :

J'ai l'honneur de réaliser, assez douloureusement parfois, en ma personne, cette affirmation de l'Évangile que *nul n'est prophète en son pays*.

Dès le début de ma vie littéraire, je me suis présenté seul, presque désarmé, comme l'antagoniste et l'accusateur des plus puissants coryphées du Naturalisme. [...]

Je le répète, j'étais seul, absolument seul, puisque ceux même dont je défendais les principes ne voulaient pas de mon alliance, craignant de s'exposer à des représailles.

mouvements s'explique aussi par la forme de son projet. En effet, l'opposition esthétique entre naturalisme et spiritualisme correspond exactement à l'opposition entre matérialisme et christianisme. D'un côté, un art fermé au domaine spirituel qui tend à l'autolâtrie (dans le cas de Flaubert ou de Goncourt) ; de l'autre côté, un art tendu vers un au-delà de l'esthétique. Les groupes « idéologiquement » intermédiaires comme les décadents et les symbolistes sont souvent marqués par des doctrines ésotériques (magisme, spiritisme, occultisme, etc.) ou esthético-philosophiques (wagnérisme, hégélianisme, pessimisme, etc.). Ils n'intéressent pas Bloy dans la mesure où leur anti-matérialisme reste avant tout un esthétisme. En ce sens, ils tombent sous la même critique que les naturalistes.

⁶² L'idée sera encore défendue une dizaine d'années plus tard dans *Les Dernières Colonnes de l'Église*. Voir surtout DC, p. 89.

Il fallait avoir le diable au ventre, comme on dit en France, pour se lancer dans une pareille aventure. (FN, p. 7-8)

Venons-en donc au spiritualisme. Bloy reprend ce terme d'une réflexion sur le poète Maurice Rollinat qu'il a menée en 1882 (dans « Les artistes mystérieux. Maurice Rollinat ») et sur Huysmans en 1884 (dans « Les Représailles du Sphinx »). Il n'était pas question alors d'un courant ou d'un groupe à proprement parler. Le concept de spiritualisme, élaboré au moment où Bloy commençait à se libérer de la tutelle intellectuelle de Barbey d'Aureville, était une première tentative de « synthèse entre le domaine de la foi et celui de l'art⁶³ » visant à penser l'expression esthétique d'un appel à Dieu. Dans *Les Funérailles du naturalisme*, le spiritualisme prend la forme d'un mouvement littéraire à part entière. Ce mouvement trouve son unité dans une cohésion négative dirigée contre l'extension du matérialisme au domaine de la littérature :

Ces écrivains réunis, groupés dans le même effort par le seul effet d'une vocation identique, sont venus de divers points éloignés et sont sortis, je vous assure, de très différentes cavernes.

Catholiques ou athées, sceptiques ou platoniciens, leur tacite alliance fut déterminée par l'horreur de cet esclavage déshonorant dont l'invasion naturaliste menaçait la pensée française.

(FN, p. 25)

Quoiqu'il en dise, Bloy ne parle que d'écrivains catholiques et d'écrivains qu'il soumet à une *interpretatio christiana* (Huysmans, Baudelaire, Barbey d'Aureville, Villiers, Verlaine). Il est probable qu'on lui ait reproché cette contradiction qui pouvait embêter un auditoire protestant, puisque dans sa cinquième conférence, il est amené à le préciser lui-même :

Les auteurs français dont je vous parle sont catholiques aussi bien que moi, sinon par leurs pratiques, du moins par leur éducation et leurs tendances. Il serait évidemment déraisonnable de chercher à les comprendre sans accepter le substrat essentiel de leur esthétique. Ceci, je crois, est élémentaire.

(*Ibid.*, p. 125-126)

C'est donc bel et bien d'un courant catholique qu'il s'agit. Mais Bloy est conscient de la précarité de son projet qui ne repose que sur Huysmans et Verlaine. Il sait la figure tutélaire de Verlaine revendiquée par les décadents, celle de Villiers par les symbolistes et celle de Baudelaire, par à peu près tout le monde, y compris les naturalistes. C'est pourquoi Pierre Glaudes dit du groupe spiritualiste que son « prochain triomphe fai[t] l'objet d'une sorte de pari » (*ibid.*, p. XL).

À l'unité religieuse des spiritualistes, dont on reconnaît sans peine qu'elle est forcée, s'ajoute une unité de sort – envisagée comme déni de reconnaissance – qui est le produit des

⁶³ Gilles Negrello. *Léon Bloy critique, op. cit.*, p. 85.

rapports entre le milieu éditorial et la grande presse. Le fait de s'adresser à un auditoire étranger, qui méconnaît les « spiritualistes » parce qu'il ne reçoit de la France que les œuvres naturalistes, permet en effet à Bloy de dévoiler les rouages de la notoriété littéraire :

Les cinq ou six écrivains d'une incontestable magnificence à qui l'avenir appartient et qui apparurent en France dans ces derniers temps, ne sont même pas connus par leur nom à l'étranger.

La première place qu'ils devraient avoir est obstinément occupée par des trafiquants de lettres, par des romanciers sans conscience comme sans génie, exportés ou vantés de la façon la plus exclusive par nos libraires ou nos grands journaux. [...]

Ah, si vous saviez comment se pratique ce honteux négoce ! Lorsque vous lisez, par exemple, dans *Le Figaro*, l'éloge passionné d'un nouveau livre de M. Daudet ou de quelque autre saltimbanque, si vous appreniez que cette louange impartiale a été commandée par l'éditeur à l'administration du journal, – comme vous commanderiez un habit à votre tailleur, – et qu'elle a été payée *trois ou quatre mille* francs, je suppose que votre confiance diminuerait quelque peu.

(*Ibid.*, p. 14-15)

Les grands éditeurs soudoient les journaux non seulement pour obtenir de la réclame, mais aussi pour fabriquer la reconnaissance littéraire des œuvres. Bloy a donc beau jeu de rappeler que, dans ces circonstances, la véritable gloire se trouve du côté de « ces artisans du Sublime » (*ibid.*, p. 22) qui demeurent méconnus.

Mais la série de conférences tombe à l'eau au moment où Bloy se brouille (définitivement) avec Huysmans. Il découvre au fil de sa lecture que *Là-Bas* n'est pas du tout le roman auquel il s'attendait⁶⁴ ; il parlera rétrospectivement d'un « abominable livre écrit *contre Dieu* sur des notes fournies par moi en vue de la *gloire de Dieu* » (Lettre à Adèle Montchal du 17 juin 1891, reproduite dans LT, p. 211). De plus, il apprend que le romancier, interviewé par Jules Huret au cours de son enquête littéraire, a tu le nom de Bloy. Dès lors, celui-ci abandonne les *Funérailles* pour se lancer dans la rédaction de « L'incarnation de l'Adverbe », un pamphlet contre Huysmans, définitivement rejeté parmi les naturalistes. Il commente ainsi sa méprise : « je me trompais d'adverbe. Huysmans avait écrit *Là-bas* et je m'obstinais à lire *Là-haut*. Tout s'explique [...] La vérité, c'est que Huysmans a réellement voulu écrire *Là-haut*, qu'il a *cru* l'écrire [...] et que sa nature l'a précipité dans l'autre Abîme » (O IV, p. 351)⁶⁵.

⁶⁴ C'est la raison pour laquelle, selon Louis Gillet, Huysmans ne répondra jamais à la lettre de Bloy citée plus haut. (Joris-Karl Huysmans et Arij Prins. *Lettres inédites à Arij Prins, 1885-1907*, édition de Louis Gillet, Genève, Droz, 1977, p. 219).

⁶⁵ Pour Bloy, Huysmans est resté, quant au fond, un naturaliste, malgré ses prétentions à traiter du spirituel. Le romancier flamand Lodewijk van Deyssel, ami du correspondant de Huysmans Arij Prins, ira dans le même sens : « Huysmans peut parler de naturalisme spiritualiste tant qu'il veut, son livre est écrit en utilisant la méthode générale

Au nom de l'Absolu

Huysmans en moins, il n'y a plus d'espoir de concrétiser un « groupe de réaction spiritualiste ». Excepté Verlaine, tous les représentants du spiritualisme sont des morts. Le terme survit encore quelques temps : en 1892, par exemple, Bloy écrit à propos du *Christ aux outrages*, tableau du peintre symboliste Henry de Groux, qu'il s'agit de « la tentative la plus formidable de spiritualisme chrétien qu'on ait accomplie, en peinture, depuis [...] la Renaissance » (J I, p. 8). Cependant il s'est vidé de son contenu de projet.

Entre 1887 et 1891, à la faveur de la double influence de Barbey et de Huysmans, Bloy a donné ses assises à la position d'écrivain catholique moderne en exposant sa problématique littéraire (la possibilité d'une modernité littéraire catholique dans un champ autonome), ses contradictions internes, sa situation institutionnelle, et en lui donnant une filiation. Il va désormais l'assumer seul en se positionnant comme un écrivain « domicilié dans l'Absolu » (J I, p. 148). Solitude qui présente au moins l'avantage de résorber la contradiction majeure du projet spiritualiste, à savoir : le catholicisme *forcé* de ses représentants.

Ainsi, malgré la faillite de son projet, Bloy va poursuivre sa réflexion sur la littérature catholique moderne, notamment dans le *Journal* auquel il travaille chaque jour de 1892 à 1917, dans certaines digressions de *La Femme pauvre* (1897) et enfin dans *Les Dernières colonnes de l'Église* (1903). Toutefois, sa période « militante », avec ses querelles esthético-religieuses et ses grandes pages de critique littéraire, arrive à son terme. Il y aura bien sûr d'occasionnels retours. Pour dénoncer *Lourdes* et *Fécondité* de Zola, par exemple, dans *Je m'accuse* (1900)⁶⁶. Mais de

de perception et de langue selon laquelle Zola a fait des poèmes. Seul le sujet relève d'une catégorie que le naturaliste courant ne traite habituellement pas. Mais le livre de Huysmans est naturaliste par sa manière de voir et de dire [...] » (cité par Louis Gillet dans Joris-Karl Huysmans et Arij Prins, *Lettres inédites à Arij Prins*, *op. cit.* p. 208).

⁶⁶ Bloy suggère l'idée suivant laquelle ces deux œuvres, où le positiviste Zola s'empare de thématiques religieuses, s'inscrivent dans une double tentative de 1) profiter de la mode littéraire du catholicisme pour remporter un succès commercial et se faire valoir auprès de l'Académie et 2) battre en brèche les écrivains catholiques ou « catholicisants » sur leur propre terrain.

« La nécessité d'écrire un livre tel que *Lourdes* s'imposait [...] à son vigilant esprit. Depuis quelque temps, en effet, des tentatives de régression au Catholicisme sépulcral se manifestaient. D'inexplicables gens, tels que Paul Verlaine, détraquaient l'imagination des jeunes hommes en leur parlant du Saint-Sacrement et de la Prière dans des lignes d'inégale longueur. Une multitude vaine qui ne lisait pas exclusivement *Pot-Bouille* ou la *Joie de vivre* se précipitait aux pèlerinages. L'urgence éclatait d'un bouquin prophylactique. [...]

plus en plus, Bloy campe une attitude solitaire et intransigeante, fondée sur un Absolu qu'il tente de concilier tant bien que mal avec les exigences des mondes littéraire et médiatique pour en tirer sa subsistance. De 1892 à 1894, il parvient à se maintenir au *Gil Blas* en publiant des récits militaires, inspirés de son expérience de la guerre de 1870, puis une série de contes dans la lignée des *Contes cruels* de Villiers. Les premiers sont édités par Dentu sous le titre *Sueur de Sang* en 1893 ; les seconds, intitulés *Histoires désobligeantes*, paraissent l'année suivante chez le même éditeur. Toutefois, en 1894, Bloy est expulsé du *Gil Blas* après la publication d'un pamphlet, rédigé exceptionnellement (sur l'insistance de son ami Henry de Groux) pour défendre l'écrivain Laurent Tailhade. Celui-ci venait de perdre un œil dans un attentat anarchiste et faisait l'objet d'une campagne de lynchage médiatique : on se moquait de son sort, à lui qui, cinq mois plus tôt, louangeait l'attentat de l'anarchiste Auguste Vaillant à la Chambre des Députés. À la parution de « L'Hallali du Poète », le journaliste Edmond Lepelletier provoque Bloy en duel. Ce dernier refusant systématiquement les duels pour des motifs religieux, c'est Jules Guérin, rédacteur en chef du *Gil Blas*, qui se bat à sa place. Guérin est blessé au cours du combat et en tire prétexte pour évincer l'écrivain catholique. Pierre Glaudes fait remarquer que « ce duel avait pour double objectif son expulsion et la consolidation de la position de Guérin, alors peu sûre, au sein de la rédaction » (J I, p. 687, note 34). Sans doute aussi y a-t-il des raisons idéologiques derrière cette décision. Jules Guérin est un antisémite virulent, partisan d'Édouard Drumont. Bloy, quant à lui, vient de publier *Le Salut par les Juifs* (1892), un essai dans lequel il dénonce la prétention du pamphlétaire à justifier son antisémitisme au nom du catholicisme, pour ensuite soutenir la thèse selon laquelle le peuple juif a un rôle indispensable à jouer dans l'histoire du Salut. « L'histoire

“Le miracle de Lourdes, conte de fée, si touchant et si enfantin !... dit-il. L'Église, incapable de lutter contre *le vent déchainé de la superstition*, s'est résignée à donner aux fidèles ce culte idolâtre dont elle les sentait avides”. Voyez-vous le cafard ?

Et il parle de la Foi, “belle fleur d'ignorance et de naïveté...” de “ces âmes de petits enfants qui se donnent tout entières à la moindre caresse de la légende”. Quel style, messeigneurs !

Ce ton patelin et grippeminaud qui rappelle tant le *sympathique Matthieu* et autres sucreries de feu Renan, est une nouveauté chez M. Zola qui fut, naguère, une si belle brute. Évidemment, il prépare son discours de réception à l'Académie française. » (JM, p. 59-60)

Sur *Fécondité*, Bloy écrit : « Lisant le treizième feuilleton du Crétin, je pense tout à coup à Huysmans et je me demande, si celui-là n'est pas pour quelque chose dans le mouvement chaleureux qui a fait éclore *Fécondité*, et si Zola, en mainte page, d'ailleurs vomitive, Dieu le sait ! n'a pas eu le dessein de confondre un ancien disciple dont le catholicisme récent doit l'indigner. » (*Ibid.*, p. 76).

des Juifs, écrit-il, barre l'histoire du genre humain comme une digue barre un fleuve, pour en élever le niveau. » (O IX, p. 30)

Après son départ du *Gil Blas*, Bloy disparaît du monde médiatique. Il n'avait publié que 211 articles depuis ses débuts dans la presse en 1874 jusqu'à « L'Hallali du Poète », le 13 avril 1894 – à peine une dizaine d'articles par année. Entre cette date et le jour de sa mort en 1917, on ne compte de lui que 43 articles, soit moins de deux articles par année⁶⁷. 39 d'entre eux (des extraits d'ouvrages en cours pour la plupart) sont publiés dans des petites revues, dont le tiers au *Mercure de France*, où il est toujours reçu avec bienveillance par ses amis Alfred Vallette et Rachilde.

L'écrivain s'est plus ou moins résigné à dépendre des structures institutionnelles de l'avant-garde. Il rédige ses livres dans une grande misère qui le force à déménager régulièrement, tient soigneusement son journal et vit presque exclusivement des aumônes que lui envoient des admirateurs, dont la plupart lui sont inconnus⁶⁸. Ses amis intercèdent pour lui auprès de différents éditeurs. Difficultés matérielles obligent, il les choisit en fonction des perspectives de diffusion de ses œuvres plutôt qu'en fonction des lieux de publication⁶⁹. Aussi fait-il affaire avec des gens comme Dentu (1893 et 1894) ou Chamuel (1894), deux passionnés d'occultisme qui éditent notamment son adversaire Joséphin Péladan, avec lequel il a été en procès en 1891⁷⁰. Le premier tome de son journal, *Le Mendiant ingrat* (1898), est publié chez le belge Deman, éditeur de Verhaeren, Maeterlinck et Mallarmé. « Faute de mieux », il publie au *Mercure de France*. Thomas Loué résume ainsi sa relation à l'éditeur symboliste :

⁶⁷ Nous nous basons ici sur la bibliographie reproduite par Michèle Fontana (« Annexes », dans *Léon Bloy, journalisme et subversion, op. cit.*, p. 371-393).

⁶⁸ Par exemple, en 1895, un certain capitaine Bigand-Kaire, organise en sa faveur une tombola qui lui rapporte 774 F. (Florence Callu. « Chronologie », dans Michel Aubry (dir.), *Léon Bloy*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Dossiers H », 1990, p. 13). Les huit tomes du *Journal* mentionnent souvent la réception de sommes inespérées. On lit à l'occasion des cas aussi étonnants que celui-ci : « Mogens Ballin m'envoie 600 couronnes (840 francs) avec une lettre pouvant se résumer ainsi : "Je vous hais au point de ne pouvoir penser à vous sans être agité par la colère. Cependant vous avez besoin de 600 couronnes. Les voici. Je peux donner cette somme et je n'ai pas le droit de la refuser à un aussi grand artiste." » (J I, p. 328).

⁶⁹ Sur le parcours de Bloy dans le monde éditorial, voir Annexe 1.

⁷⁰ Procès burlesque à l'origine duquel se trouve le refus de Bloy d'admettre Péladan dans la chambre mortuaire de Barbey d'Aureville († 1889). En 1891, Péladan s'en prend à Bloy, qui se trouve alors au Danemark. L'écrivain catholique lui répond par un court billet publié dans *La Plume* (« Lettre au sujet de Péladan », 15 mai 1891). S'estimant offensé, Péladan lui intente un procès en correctionnelle. Bloy est défendu par le prince Alexandre Ourousof, avocat au barreau de Moscou et admirateur de littérature française, qui obtient gain de cause (à la faveur, semble-t-il, de l'alliance franco-russe qui se conclut au même moment). Sur cette affaire, voir Christophe Beaufile. *Joséphin Péladan (1858-1918) : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, p. 204-207 ; Joseph Bollery. *Léon Bloy : essai de biographie, op. cit.*, t. 2, p. 410-453.

Plus qu'un lieu éditorial stable, le *Mercure de France* fut [...] surtout un refuge, après que Bloy eut tenté l'aventure ailleurs. [...] Cette stabilisation de ses rapports au monde éditorial de fait n'atténuait pas une grande désillusion, la frustration et l'impuissance d'un écrivain qui depuis plus de vingt-cinq ans était parti à la conquête d'un public qu'il eût aimé convertir [...].

Le directeur du *Mercure de France* offrit donc à Bloy une forme d'insertion éditoriale à défaut d'une insertion dans l'espace public [...]. *In fine*, ce que ni la grande presse, ni l'édition catholique ne lui donnèrent, Vallette le lui offrit : la possibilité de construire une œuvre qui lui survive⁷¹.

En fait, sa position d'écrivain catholique moderne a fait de Bloy une sorte d'*inclassable* dans le champ littéraire au tournant du siècle. Après avoir passé des années à développer une œuvre littéraire qui entend excéder la sphère esthétique, il se retrouve sous la dépendance institutionnelle du plus important éditeur symboliste. Quand l'Affaire Dreyfus éclate et que la plupart des catholiques rallient le camp antidreyfusard, lui, s'est déjà placé au-dessus de la mêlée par sa défense du rôle des Juifs dans l'histoire du salut. « Ceux qui me chercheront du côté Juif, écrit-il, se tromperont, ceux qui me chercheront du côté anti-Juif se tromperont, ceux qui me chercheront entre les deux se tromperont plus lourdement encore. » (J I, p. 34). À la recherche d'un éditeur pour *Je m'accuse* (1900), son « pamphlet » contre les livres à thème religieux de Zola, un premier le refuse sous prétexte qu'il « n'édite jamais de littérature pure », et un autre le refuse sous prétexte qu'il ne correspond pas au « cadre *exclusivement littéraire* des publications de sa maison⁷² ». Enfin, lorsque, après une longue attente, le catholicisme gagne les milieux littéraires avec les conversions successives de Bourget, Brunetière, Coppée et Huysmans, il rédige *Les Dernières Colonnes de l'Église* (1903), où il dénonce les bondieuseries de leur « littérature de converti » (DC, p. 84), nouveau genre littéraire goûté par le public catholique et les « curés atteints de littérature⁷³ » (*ibid.*, p. 30). Le prétendu renouveau chrétien n'est donc à ses

⁷¹ Thomas Loué. « De la tétatologie et des normes. Bloy et les éditeurs », *art. cit.*, p. 54-55. Loué rappelle par ailleurs que Bloy doit encore recourir au *Mercure de France* pour publier un livre d'intérêt strictement religieux comme *Celle qui pleure* (1907) – consacré à l'apparition de La Salette –, après avoir essuyé le refus d'un éditeur catholique.

⁷² L'anecdote, rapportée par Bloy dans son *Journal*, mérite d'être citée au complet : « Yves Berthou, ami excellent que j'avais prié de me chercher un éditeur à Paris [Bloy est alors au Danemark], m'envoie deux lettres de refus, une de Champion, l'autre de Fasquelle, *éditeur de Zola*. Cette dernière est fort curieuse. [...] Cette réponse donc où Fasquelle proteste de son *admiration* pour moi – ce qui ne manque pas de cocasserie – est, en outre, surprenante, mise en regard de la réponse de son confrère Champion. Celui-ci, qui déclare plus énergiquement encore son admiration, ne saurait m'éditer parce qu'il « n'édite jamais de livres de littérature pure » [...]. Fasquelle, au contraire, ne peut m'éditer parce que je n'entre pas « dans le cadre *exclusivement littéraire* des publications de sa maison ». Il serait peu équitable de méconnaître que les éditeurs de tout genre crèvent en même temps d'admiration pour Léon Bloy et du chagrin de ne pouvoir l'éditer. » (J I, p. 293-294).

⁷³ Bloy songe peut-être à un homme comme l'abbé Mugnier, un ami de Huysmans et une figure bien en vue dans la vie littéraire de l'époque (il fréquente Huysmans et George Landry, deux anciens amis de Bloy) où il joue les

yeux qu'un simulacre. Et il invoque, pour se justifier, la marginalité des authentiques écrivains catholiques qui, du temps de leur vivant, ont été rejeté par leurs coreligionnaires : « Les catholiques ont tout mérité. [...] Ils ont repoussé Hello, ils ont eu horreur de Barbey d'Aurevilly, ils n'ont même pas voulu connaître Verlaine, mais ils se jettent à Huysmans ». (*ibid.*, p. 89) Enfin, si Bloy rejette les Bourget, Coppée et Huysmans, c'est pour mieux leur opposer... l'auteur des *Soliloques du Pauvre*, Jehan Rictus dit le « dernier poète catholique ». Or, Rictus est « catholique sans le savoir et sans que personne l'ait jamais su, excepté moi » (*ibid.*, p. 125).

De plus, tout ce temps, Bloy n'a de cesse de rappeler son orthodoxie sitôt qu'on la met en doute⁷⁴. Lorsqu'à la parution du *Salut par les juifs*, une revue catholique lyonnaise l'accuse de renouveler une vieille hérésie, il se justifie dans une longue lettre où il se présente comme « un écrivain catholique dont personne, jusqu'à ce jour, n'a contesté l'orthodoxie » (J I, p. 56). Quand son ami l'écrivain catholique danois Johannes Jørgensen se met à douter de son orthodoxie, il lui répond qu'il s'agit là de « la plus hostile et la plus funeste parole qui pût être dite sur moi dans votre pays » en lui rappelant « qu'un catholique surtout a le devoir d'être équitable » (J I, p. 238).

Comment donc expliquer la distance farouche de Bloy à l'égard des milieux catholiques ? Au point de vue religieux et théologique, sans doute par sa recherche de l'Absolu et sa méthode d'exégèse symbolique qui s'appuie sur un mot de saint Paul souvent cité par lui, selon lequel nous voyons toutes choses à travers « un miroir aux énigmes » (LD, p. 184 ; J I, p. 263 et *passim*)⁷⁵. Mais sans doute aussi, au point de vue socio-institutionnel, parce que la position qu'il cherche à occuper presque jalousement se révèle *in fine* incompatible avec la structure du champ littéraire d'alors. En poussant à l'extrême la logique de double refus sur laquelle s'était fondée sa position – refus de l'art pur et refus de l'art catholique –, Bloy se coupe de ses deux publics naturels. Lors de sa période « militante », il prétend n'écrire que pour Dieu ; en fait il prend activement part aux débats qui animent la vie littéraire de son temps. Maintenant qu'il s'est tourné vers des formes d'écriture plus intimes et plus méditatives, qu'il a été éclipsé par ses anciens amis Bourget, Coppée et Huysmans, tenus par les médias pour les artisans d'un

intermédiaires entre les lettres et la religion. Pendant soixante ans, l'abbé Mugnier tient un journal dont une bonne partie est consacrée à la vie littéraire. (Abbé Mugnier. *Journal (1879-1939)*, Paris, Mercure de France, coll. « Le Temps retrouvé », 1985).

⁷⁴ Dès *Le Désespéré*, il insiste sur ce point : « Marchenoir accomplit ce prodige de dépasser toutes les audaces d'investigation ou de conjecture, sans oblitérer en lui la soumission filiale à l'autorité souveraine de l'Église. Ce poulain sauvage, affronteur de gouffres, ne cassa pas son licol et resta dans le brancard. » (LD, p. 102).

⁷⁵ Sur l'imaginaire religieux de Bloy, voir l'ouvrage de Bernard Sarrazin. *La Bible en éclats. L'imagination scripturaire de Léon Bloy*, Paris, Desclée de Brouwer, 1977.

renouveau littéraire catholique, Bloy continue de suivre à distance l'évolution de la vie littéraire tout en poursuivant au Mercure de France une œuvre qui n'intéresse qu'une clientèle assez restreinte mais néanmoins fidèle⁷⁶. Son parcours hétérogène, il le réinterprète dans les termes d'une « mission » (J I, p. 207) fondée exclusivement sur « la Gloire de Dieu » (*ibid.*, p. 196, p. 225, p. 246 et *passim*) et la nécessité de « parler aux âmes » (*ibid.*, p. 78, p. 193, p. 207 et *passim*). Mission qui s'est traduite par l'apparition, autour de Bloy, d'un véritable milieu de conversions⁷⁷, où des admirateurs inconnus viennent à l'écrivain (Jacques et Raïssa Maritain, Georges Rouault, Léopold Levaux, etc.), attirés par cette « vision autre des dogmes de l'Église⁷⁸ » qu'il leur propose. D'autres encore reconnaissent leur dette à distance (comme le feront Valéry Larbaud, Paul Claudel, Georges Bernanos, Julien Green).

*

La position d'écrivain catholique moderne aura subi plusieurs déplacements avant que Bloy ne s'y installe dans une solitude intransigeante ou avant qu'elle ne soit rejouée par des convertis tels que Bourget, Coppée et Huysmans (ou encore Claudel et Jammes⁷⁹). L'idée d'une « littérature du désespoir » en 1886-1887 regroupait, derrière une bannière commune, des écrivains assez éloignés les uns des autres. À la faveur de son amitié avec Villiers et Huysmans, Bloy rêve de faire groupe. Il s'en ouvre à son ami Louis Montchal, bibliothécaire genevois qui s'intéresse à la vie littéraire parisienne : « Nous sommes 2 ou 3 chercheurs d'absolu qui voulons faire non pas de la littérature, mais *une littérature*. » (Lettre du 8 janvier 1888 ; LM, p. 452). Avec le « Brelan d'excommuniés » en 1889, le groupe virtuel se voit doté d'une généalogie prestigieuse, unie sous le signe d'une communauté de foi, d'esprit et de destin. La parution des premiers chapitres de *Là-Bas* porte l'écrivain à croire que son rêve est en train de prendre forme. Il n'hésite pas, dans ses conférences sur les *Funérailles du naturalisme*, à parler d'un groupe bien constitué (bien que la moitié de ses représentants soient morts), uni positivement par les valeurs de la modernité littéraire et négativement par un commun rejet du matérialisme. Groupe dont il se

⁷⁶ Thomas Loué. « De la tétatologie et des normes. Bloy et les éditeurs », *art. cit.*, p. 55.

⁷⁷ Frédéric Gugelot. « Léon Bloy et les siens », dans *La conversion des intellectuels au catholicisme en France. 1885-1935*, Paris, CNRS Éditions, 2010 (1998), p. 446-458.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 447.

⁷⁹ Il est peu probable que Bloy ait eu connaissance de leurs œuvres. La première et l'unique mention de Francis Jammes dans son journal date de 1907. Claudel, pour sa part, en demeure absent.

veut le précurseur... et qu'il annexe de force au catholicisme. Mais la brouille avec Huysmans fait disparaître toute idée collective de mouvement ou d'école littéraire.

Après les premières vagues de conversions d'écrivains dans la dernière décennie du XIX^e siècle, aura lieu, entre Huysmans et Bloy notamment, une sorte de bataille de la mémoire autour de Barbey d'Aurevilly pour établir la filiation de l'écrivain catholique moderne. Ainsi Huysmans écrit en 1903, à la fin de sa préface d'*À rebours*, qu'il considère rétrospectivement comme le point de départ de son cheminement vers le catholicisme :

Dans ce tohu-bohu [la réception d'*À Rebours*], un seul écrivain vit clair, Barbey d'Aurevilly, qui ne me connaissait nullement, d'ailleurs. Dans un article du *Constitutionnel* portant la date du 28 juillet 1884, [...] il écrivit :

Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix.

C'est fait⁸⁰.

Mais en prêtant cette clairvoyance à Barbey, qui aurait discerné en lui le futur écrivain catholique, Huysmans passe sous silence celui qui a l'a fait connaître à Barbey et qui, un mois et demi avant lui, avait tout aussi bien perçu l'écrivain en quête de Dieu : « Le catholicisme ne suffit pas à cet enragé, parce que la présence eucharistique *réelle* n'est pas assez, il lui faut la présence *sensible*⁸¹ ».

⁸⁰ Joris-Karl Huysmans. « Préface écrite vingt ans après le roman », dans *À Rebours*, *op. cit.*, p. 76.

⁸¹ « Les Représailles du Sphinx » 14 juin 1884. Sur la réaction chaleureuse de Huysmans à la lecture de l'article, voir sa lettre reproduite dans Joseph Bollery. *Léon Bloy : essai de biographie*, *op. cit.*, t. 2, p. 90-92.

2.

Une identité littéraire catholique

Il n'est plus permis d'ignorer que l'ingratitude, la cupidité, l'ivrognerie, la paillardise, la calomnie, le chantage et le maquerillage le plus fangeux sont mes pratiques. [...] Ma réputation d'écrivain, cependant, fut respectée, j'ignore par quel prodige. Nul de mes justiciers austères ne voulut ou n'osa prétendre que l'art d'écrire m'était refusé.

Léon BLOY,
Lettre à Eugène Demolder¹.

¹ Reproduite dans J I, p. 74.

Paradoxal semble, à première vue, le souci que porte Bloy à son image publique, à sa posture d'auteur, tant on a l'impression qu'il n'a fait, toute sa vie durant, que cultiver l'inadaptation². Outre les nombreuses représentations qu'il a données de lui-même, dans *Le Désespéré*, dans *La Femme pauvre*, et de manière plus diffuse dans son *Journal*, ses pamphlets ou même ses critiques littéraires, il n'est pas rare de rencontrer, à la lecture de sa correspondance, des passages où Bloy fait le point sur son image d'auteur, fournit des indications sur sa volonté de la réorienter, voire complète avec ses amis (qu'ils se nomment Robert Caze, Georges Darien, Louis Montchal ou Henry de Groux) pour en corriger certains traits. En sorte que, si Bloy fait grand bruit pour nous dire son refus de se plier aux règles du jeu littéraire³, il ne faut pas perdre de vue ce que son refus doit à son intelligence du jeu, à son sens du positionnement.

Faire exister une nouvelle position dans le champ suppose qu'on puisse à tout le moins la donner à voir comme nouvelle. Dans le cas qui nous occupe, l'identité littéraire de Bloy apparaît inséparable de l'émergence de la position d'écrivain catholique moderne. En adoptant une stratégie de singularisation radicale par sa pratique du pamphlet, l'écrivain devient assez vite une figure marginale, irrécupérable. Cependant, en creusant l'écart entre sa mauvaise réputation de pamphlétaire (qui compromet jusqu'à ses admirateurs) et la variété de son œuvre et de son talent ; en aggravant la disproportion entre une reconnaissance toujours croissante mais cantonnée à l'espace privé et aux petits cercles de l'avant-garde et un insuccès qui apparaît de plus en plus injustifiable (tant du côté artiste que du côté catholique), Bloy attire l'attention sur l'originalité de sa position. Il devient pour ainsi dire évident que son insuccès est irréductible à une question d'image et de réputation.

D'où l'intérêt de mettre en regard la trajectoire de Bloy avec l'évolution de son image d'auteur. Dépassant quelque peu le cadre de la « posture⁴ », nous intégrerons les deux composantes de l'image d'auteur : les images de soi (autoreprésentations), les images produites

² Je reprends ici l'heureuse expression de Philippe Berthier. « Léon Bloy et Barbey d'Aurevilly », dans Michel Arveiller et Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1988, p. 344.

³ « 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. » (Pascal Durand. « L'effraction critique. La littérature selon Léon Bloy », dans Michel Arveiller et Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy*, *op. cit.*, p. 304-305).

⁴ « La posture constitue l' "identité littéraire" construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public. » (Jérôme Meizoz. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18).

par des tiers (hétéroreprésentations)⁵. Il s'agira, à chaque fois, de rester attentif à la manière dont les représentations, dans leurs différences, déjouent ou rejouent les positions du champ. Nous inclurons dans les « hétéroreprésentations », en les signalant à chaque fois, les images de Bloy qui ont été produites par des tiers en situation de connivence avec le principal intéressé (fausses interviews, autoportraits portant la signature d'un autre écrivain, etc.), dans la mesure où ces images passent, aux yeux du public, pour des représentations venant de l'extérieur.

Par là, nous serons mieux à même d'apprécier l'étendue du contrôle que l'écrivain tente d'exercer sur son image d'auteur (en plus de livrer une multitude de représentations de lui-même, il empiète sur le territoire des représentations signées par les autres). Notre choix méthodologique s'appuie également sur le fait que relativement peu d'images de Bloy ont été mises en circulation par des écrivains ou des critiques de quelque envergure dans le champ littéraire fin de siècle. Dans ces circonstances, il est significatif de savoir que Bloy a joué un rôle dans la production d'une portion considérable de ces représentations.

À l'ombre de Barbey d'Aureville et de Louis Veillot (1883-1887)

Dès le début des années 1880, Bloy s'affranchit progressivement de la tutelle intellectuelle de Barbey d'Aureville. Ses conceptions de la littérature et de la critique littéraire s'éloignent de celles de son maître. L'influence de Huysmans, nous l'avons vu, y est pour beaucoup. Toutefois, dans l'idée qu'on se fait de lui, il est, au mieux, un élève talentueux de Barbey d'Aureville, au pire, un émule de Louis Veillot. Le Connétable demeure une référence en matière de style et de polémique ; quant à Veillot, il est devenu, tant par sa verve que par l'influence qu'il exerce sur le clergé français, la figure de proue de la polémique catholique de l'époque⁶. Et à l'époque, rappelons-le, Bloy est avant tout un polémiste en quête de reconnaissance.

Dans une lettre qu'il lui écrit pour déplorer l'insuccès du *Révéléteur du Globe*, Huysmans, lui-même déçu de la réception d'*À Rebours*, note avec amertume : « Vous êtes un Sous-Veillot et moi un Sous-Zola. L'étiquette est collée ; nous la porterons notre vie durant, car nous n'avons

⁵ Voir Ruth Amossy. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], n° 3, 2009, < <http://aad.revues.org/662> >.

⁶ « Par son talent de polémiste, par sa verve et ses provocations, Veillot exerce une sorte de magistère intellectuel sur la multitude des curés de paroisse qu'il conforte dans leur catholicisme intransigeant. » (Jean-Pierre Moisset. *Histoire du catholicisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Histoire », 2006, p. 443).

plus assez d'illusions pour croire à une justice littéraire future ou présente. » (Lettre du 22 juin 1884 ; LT, p. 24). « Sous-Veuillot » ou disciple de Barbey, Bloy n'est en tout cas qu'un épigone. La stratégie de singularisation qu'il met en place dès l'époque du *Chat noir* doit alors se comprendre à la lumière d'un désir d'affranchissement et d'indépendance.

Autoreprésentations

La critique Michèle Fontana a bien montré qu'entre 1873 et 1883 prend forme une image de Bloy en « monstre⁷ ». À une période d'insubordination dans la presse catholique, où le jeune écrivain « se donne pour un artiste⁸ » et dédaigne le rôle de militant anonyme qu'on lui assigne, succède une période d'exhibition qui culmine au *Chat noir*. Il se pose alors en excès de toute classification ; et Fontana va même jusqu'à parler d'une « programmation d'un rejet généralisé, élaborée par Bloy lui-même, plus que par les organes de presse⁹ ». Peu à peu, l'« exotopie », cette position impossible qui caractérise l'énonciation pamphlétaire d'après Marc Angenot¹⁰, devient un élément constitutif de la posture bloyenne.

De tous les articles publiés par Bloy au *Chat noir*, il y en a un qui marque un moment fort du travail d'élaboration de son image d'auteur : « L'art de déplaire ». Ce texte paraît à la fin de l'année 1883 dans le contexte d'une polémique avec son cousin Émile Goudeau, rédacteur en chef de la revue¹¹. Bloy y revient sur leur brouille – le « schisme », ainsi qu'il la qualifie plaisamment – et annonce que, désormais seul, il va « cesser enfin d'être modéré » dans ses « massacres littéraires ». S'ensuit un exposé de l'art de déplaire auquel il entend faire honneur :

trouver des épithètes homicides, des métaphores assommantes, des incidentes à couper et triangulaires. Il faut inventer des catachrèses qui empalent, des métonymies qui

⁷ Michèle Fontana. « Bloy, stratège en communication : genèse de l'image du monstre », dans Pascal Durand (dir.), *Léon Bloy 5. Bloy et la communication dans « l'enfer des médias »*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2001, p. 29-46.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰ Angenot définit ainsi l'*exotopie* de la parole pamphlétaire : « Le pamphlétaire, lui, n'est nulle part ; il ne peut concevoir une vérité contredite par le cours du monde, partagée par personne, une vérité expulsée du champ empirique et qui n'a que sa voix pour s'imposer. Il doit convaincre, mais qui ? L'imposture lui dérobe tout terrain commun et l'erreur semble avoir circonvenu quiconque pourrait l'écouter. » (*La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 39). Plus précisément, la parole est dite exotopique puisque, étant sans statut ni mandat, elle « n'a d'autre légitimité que celle qu'elle tire d'une vérité absente » (p. 41).

¹¹ Goudeau se désolidarise de ses collaborateurs à la suite de propos particulièrement gênants tenus par Bloy. Sur cette affaire, voir Michèle Fontana. « Léon Bloy et *Le Chat noir* », dans Joseph Royer et Bernard Sarrazin (dir.), *Léon Bloy 2. Le rire de Léon Bloy*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 1994, p. 35-48.

grillent les pieds, des synecdoques qui arrachent les ongles, des ironies qui déchirent les sinuosités du râble, des litotes qui écorchent vif, des périphrases qui émasculent et des hyperboles de plomb fondu. Surtout, il ne faut pas que la mort soit douce.

(O II, p. 76)

Cette esthétique de la violence verbale se fonde sur une éthique de la responsabilité de l'auteur : « Les œuvres et les hommes sont immédiatement solidaires, sous peine de néant, et quand l'œuvre mérite la trique, c'est sur les omoplates de l'homme que la trique doit tomber et, infatigablement, ressauter » (*ibid.*, p. 77). Telle est la profession de foi que Bloy, à cette époque, présente comme sienne.

À l'occasion de la parution des *Propos d'un entrepreneur de démolitions* (1884), recueil dans lequel est reproduit l'article sur l'art de déplaire, il rédige une dédicace à Rodolphe Salis, le propriétaire du cabaret du Chat noir. Curieuse dédicace, cependant, où les remerciements au « découvreur » se mêlent à une longue présentation de soi. Façon pour l'écrivain d'affermir, au seuil d'une œuvre appelée à le faire connaître en dehors du cercle des habitués du cabaret, son image d'auteur. C'est l'occasion d'en revoir certains traits, au premier rang desquels cette attitude violente qui frappe l'imaginaire de ses contemporains. Sa violence, dit-il, n'est compréhensible qu'en relation avec sa douceur : « Au fond, [...] je suis un doux et un naïf [...]. Mais il fallait m'*ajuster* à mon siècle d'une façon quelconque et je n'ai trouvé que celle-là » (*ibid.*, p. 16). La violence ne serait alors que l'expression – sublimée par l'écriture – d'une douceur exaspérée par l'ignominie contemporaine¹².

Ainsi le pamphlétaire peut rejouer son exotopie et se poser en être déplacé, forcé de vivre dans un siècle dégénéré qui a congédié les valeurs dont il se recommande. Retournement d'une violence symbolique en violence verbale : la parole scandaleuse entend mettre au jour le vrai scandale, à savoir que la vérité est devenue objet de scandale¹³. Le « vrai Léon Bloy », ajoute-t-il, « tous les catholiques et tous les non catholiques se dresseraient sur leurs pieds de derrière pour braire contre lui » (*ibid.*). L'écrivain se veut irrécupérable, inassimilable. À l'exotopie sociologique se superpose une exotopie institutionnelle : « le journalisme, tel qu'on le conçoit

¹² Cette idée sera reprise dans *Le Désespéré* par exemple, quand Marchenoir défend l'idée que devant l'éventualité d'un désastre (comme celui du monde moderne), la charité peut consister à vociférer. (LD, p. 292).

¹³ La recherche du scandale chez Bloy fait inévitablement penser à Jean Richepin, qui fait grand bruit à l'époque avec ses *Blasphèmes* (1884). Sur la stratégie de ce dernier, voir Dylan Bhunoo, Anthony Glinoe et Isabella Huberman. « Jean Richepin : de bohème en blasphèmes », dans Patrick Thériault et Jean-Jacques Hamm (dir.), *Composer avec la mort de Dieu : littérature et athéisme au XIX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, p. 83-100.

ordinairement, ne m'est pas possible » (*ibid.*). D'où l'*ethos* du monstre, figure exotopique par excellence :

Il faudrait un directeur de journal qui, voyant en moi un monstre, aurait l'idée de m'exhiber franchement comme un spécimen curieux de tératologie religieuse et littéraire. Alors, peut-être, il me serait donné de m'épanouir en liberté comme une gibbosité miraculeuse.

(*Ibid.*)

Exhibition, monstruosité, curiosité : détraquement de la singularité artistique. L'attrait pour le nouveau et le singulier bascule dans la curiosité d'ordre tératologique. « L'avis de l'éditeur » ne dit pas autre chose. Stock s'y présente en effet comme un « marchand de curiosités littéraires », uniquement préoccupé de « mettre sous les yeux du public un talent d'une extraordinaire originalité et d'une indépendance absolue » (l'avis de l'éditeur est reproduit dans *ibid.*, p. 382-383). Se manifeste à travers cet *ethos* comme une volonté de faire sauter les cadres de référence du lecteur, d'échapper à ses catégories préconstruites ; désir de distinction, certes, mais aussi désir de déjouer les représentations préalables que le lecteur se fait de l'auteur.

Le Pal (1885) radicalise la stratégie des *Propos* en misant, encore une fois, sur la « curiosité » (le terme apparaît dans le prospectus) du lecteur pour assurer le succès de l'entreprise. L'incipit du liminaire en donne le ton : « J'ai longtemps cherché le moyen de me rendre insupportable à mes contemporains. » (O IV, p. 37). Convoquant un imaginaire qui ne devait guère enthousiasmer les anticléricaux de la Troisième République, Bloy y campe une figure d'inquisiteur-tortionnaire missionné de « restaurer *littérairement* » le supplice du pal. Son projet se décline ainsi :

Dire la vérité à tout le monde, sur toutes choses et quelles qu'en puissent être les conséquences.

Cela revient à offrir la superficie totale de mon épiderme à tous les engins imaginables de destruction.

Je déclare mon irrévocable volonté de manquer essentiellement de modération, d'être toujours *imprudent* et de remplacer toute mesure par un perpétuel débordement...

(*Ibid.*, p. 38)

La vérité, ici, « s'authentifie en virilité¹⁴ » : les risques auxquels s'expose Bloy, avec son parti pris pour l'imprudence, ajoutent foi à sa parole. Dans une perspective chrétienne, on ne peut s'empêcher de songer – même si l'écrivain ne s'y réfère pas explicitement – au modèle du

¹⁴ Marc Angenot. *La parole pamphlétaire*, op. cit., p. 342.

martyr, lequel encourt tous les risques jusqu'à la mort pour attester de sa foi, parce qu'il met sa vie au-dessous de la Vérité.

Virilité (authenticité, imprudence), violence verbale (outrance, scandale), monstruosité (singularité, originalité absolue) : tels sont donc les grands traits de l'image d'auteur construite par Bloy afin d'attirer l'attention de ses contemporains tout en se distinguant des ombres tutélaires de Barbey et de Veuillot.

Hétéroreprésentations (Caze, Champsaur, Buet)

Parmi les représentations du pamphlétaire qui circulent à l'époque, nous en avons retenu trois, toutes postérieures à la parution des *Propos* : une interview avec Robert Caze, un article du journaliste Félicien Champsaur et un chapitre des *Médaillons et camées* de Charles Buet.

L'interview de Bloy par Robert Caze¹⁵ (1885) est intéressante dans la mesure où il s'agit vraisemblablement, selon ce qu'en a montré Émile van Balberghe, d'un « canular mis sur pied par deux potes¹⁶ » visant à promouvoir *Le Pal* et à valider, à partir d'un point de vue extérieur et *a priori* antipathique (*Le Voltaire* est un journal républicain et anticlérical), l'image que Bloy tente de projeter à cette époque. Le journaliste s'y présente comme un « psychologue mis tout à coup vis-à-vis d'un phénomène¹⁷ » qu'il cherche à comprendre. Mise en scène par laquelle il singularise à outrance son interlocuteur tout en évoquant les traits posturaux mis de l'avant par celui-ci dans les *Propos d'un entrepreneur de démolitions* et dans *Le Pal*. D'abord, la figure d'inquisiteur : « C'est une chance que de considérer un inquisiteur pour de bon en plein dix-neuvième siècle et en plein Paris. » Puis l'originalité d'un catholique qui, même à une époque de déchristianisation, n'a pas peur de s'en prendre à son propre camp : « Non seulement il rôtitait des mécréants comme nous autres rédacteurs du *Voltaire*, comme vous lecteurs, mais je crois bien qu'il se payerait une forte grillade de catholiques soi-disant libéraux¹⁸. » Façon de l'opposer à Veuillot, auquel il est reproché de mettre l'esprit de parti au-dessus de la vérité¹⁹.

¹⁵ Joë Brescou [Robert Caze]. « Le Jérémie de la rue Rousselet », *Le Voltaire*, 10 mars 1885. L'interview est reproduite dans Émile van Balberghe. « “Je frappe à droite et à gauche, voilà tout.” L'interview de Léon Bloy par Robert Caze (1885) », dans Gérard Nauroy (dir.), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe : des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, Berne, Lang, 2004, p. 179-204.

¹⁶ *Ibid.*, p. 195.

¹⁷ *Ibid.*, p. 200.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ « [Brescou/Caze :] – Vous jouez les Veuillot.

En fait, Caze offre surtout à Bloy l'occasion de répondre aux bruits qui courent à son sujet. N'est-il qu'un « spéculateur de scandales²⁰ » poussé par la pauvreté et l'envie à dénigrer ceux d'entre ses contemporains qui ont connu le succès ? L'écrivain rassure son interlocuteur sur sa sécurité matérielle puis, en gage de sa bonne foi, invoque l'épisode de l'année précédente au *Figaro*... en faisant passer son expulsion pour un départ fondé sur une raison éthique : « j'ai préféré briser ma plume plutôt que de mentir à mes convictions²¹ ». Enfin, pour susciter à coup sûr la sympathie de son lectorat anticlérical, Caze conclut son interview par une apologie de la République, garante de la loi de 1881 sur la liberté de presse (« M. Léon Bloy a la chance de vivre en un temps de République »...), et un rappel de l'exotopie du pamphlétaire : « s'il vivait sous un régime catholique et monarchique, c'est pour M. Bloy, l'inquisiteur, que le pal aurait été utilisé²² ».

Venons-en à Félicien Champsaur. Celui-ci a côtoyé Bloy au cabaret du Chat noir et ne l'apprécie guère. En octobre 1885, il publie dans le supplément littéraire du *Figaro* un curieux article intitulé « Les écrivains sacrilèges²³ ». Barbey d'Aurevilly et ses proches (Bloy, Hello, Péladan, Buet) y sont dénoncés comme des « jeunes écrivains qui tâchent sérieusement de se dire catholiques, par dandysme²⁴ ». Leur soi-disant catholicisme serait en réalité un esthétisme (ils sont chrétiens « non pas comme Lamartine, mais comme les évêques byzantins. Ils défendent l'Église à cause du déguisement extérieur, des chasubles, des mitres, des clefs d'or de la tiare²⁵ »). Et il s'agit bien, assure Champsaur, d'un groupe à part entière (le journaliste évoque, mais se garde bien d'y annexer, Huysmans et Villiers) uni par une commune esthétique blasphématoire et en passe de devenir « à la mode²⁶ ».

Sévère, le portrait qu'il donne de Bloy, « le contempteur juré de toute idylle, [...] de toute joie française et humaine²⁷ ». C'est aussi le plus soigné du lot. Champsaur décrit, fort

[Bloy :] – Peuh ! Veuillot fut un grand écrivain, un admirable styliste. Mais il ne fut pas encore assez indigné, à mon sens. Il ménagea trop ceux qu'il croyait être les gens de son parti. » (*Ibid.*, p. 202).

²⁰ *Ibid.*, p. 203.

²¹ *Ibid.*, p. 204.

²² *Ibid.*

²³ Félicien Champsaur. « Les écrivains sacrilèges », *Le Figaro. Supplément littéraire*, 17 octobre 1885. L'article est repris dans *Le cerveau de Paris : esquisses de la vie littéraire et artistique*, Paris, Dentu, 1886, p. 107-112.

²⁴ *Ibid.*, p. 107.

²⁵ *Ibid.*, p. 108.

²⁶ *Ibid.*, p. 107.

²⁷ *Ibid.*, p. 111.

significativement, l'ancien secrétaire de Barbey portant « toujours [l]es vieilles redingotes à brandebourgs » de son maître. Sa posture littéraire d'inquisiteur est projetée sur son aspect rebutant : « L'œil torve, les traits durs, la moustache rude, il effraie les petits enfants ; on cherche derrière lui l'attirail tortionnaire d'on ne sait quel attardé Torquemada. » La transposition ne manque pas de surprendre : ce n'est plus le physique de l'homme qui informe son image d'auteur, mais l'inverse ! Le réquisitoire se poursuit : le *Révéléateur du Globe*, « principal livre²⁸ » de Bloy, n'est « qu'une paraphrase de l'admirable ouvrage du comte Rosselly [sic] de Lorgues²⁹. » La pauvreté de Bloy ne suscite pas davantage la sympathie du journaliste : plutôt que de chercher à en sortir, écrit-il, il « y croupit et s'en vante ».

Charles Buet, quant à lui, veut rendre service à son ami de « douze ans », qu'il estime « un très grand écrivain ». Les pages qu'il lui consacre dans *Médaillons et camées*³⁰ présentent un Bloy intime, authentique : « Bloy dont tout le monde parle, personne, ou à peu près, ne le connaît³¹ ». Suivant l'exemple de Robert Caze, il nous fait accéder à l'intérieur de son domicile : « un lit tel quel, un gigantesque crucifix, une madone en faïence, et beaucoup de livres³² ». Éléments qui accèdent la posture de l'écrivain et authentifient, par le fait même, l'*ethos* d'ami construit par Buet. Seul un ami peut connaître – et donc faire voir – l'autre face du pamphlétaire :

Je vais néanmoins surprendre bien des gens, en leur avouant que ce contempteur de l'humanité, que ce farouche ennemi du XIX^e siècle, cet implacable polémiste à la dent cruelle, qui mord, déchire, lacère, ne trouvant jamais de termes assez véhéments, d'épithètes assez vitupérantes, d'adjectifs assez expressifs pour traduire les indignations qui bouillonnent en lui, est, au fond, un naïf et un tendre³³.

On reconnaît les allusions à « L'art de déplaire » et à la dédicace à Rodolphe Salis. Toutefois Buet apporte du nouveau lorsqu'il interprète la violence verbale de Bloy comme un retournement de son « désespoir » : « Comment voulez-vous que la victime d'une indifférence qui la tue, ne pousse pas la violente clameur du désespoir ? Et c'est pourquoi cet homme veut démolir³⁴. » Par là, Buet contribue, avec Robert Caze, à authentifier et à légitimer la stratégie de singularisation mise en place par Bloy.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 112.

³⁰ Charles Buet. « Léon Bloy », dans *Médaillons et camées*, Paris, Giraud, 1885, p. 279-285.

³¹ *Ibid.*, p. 279.

³² *Ibid.*, p. 279-280.

³³ *Ibid.*, p. 284.

³⁴ *Ibid.*

« Pamphlétaire ! Ah ! je suis autre chose, pourtant ! » (1887-1892)

Après 1885, la légende du pamphlétaire est lancée. La publication d'un essai sur Christophe Colomb – le *Révéléateur du Globe* – aurait pu l'atténuer un peu ; mais l'ouvrage a été relativement occulté par le monstre du Chat noir, l'entrepreneur de démolitions et le tortionnaire. Par ailleurs, le projet du *Pal* s'est avéré un échec commercial ; en sorte que, depuis l'article de Mermeix³⁵, Bloy se dit victime d'une conspiration du silence. En publiant *Le Désespéré*, il espère briser, d'une part, la consigne du silence « par une surenchère dans ce qui l'avait déclenchée³⁶ », et justifier, d'autre part, sa posture pamphlétaire en réinterprétant sa trajectoire et en convertissant les échecs qui la jalonnent (au *Figaro*, au *Pal*) en signes de supériorité.

Si la période précédente se centrait sur une stratégie de singularisation, cette période-ci mise plutôt sur une stratégie de justification. Du moins dans un premier temps ; car le roman aura l'effet pervers de cristalliser, pour la postérité, une image du pamphlétaire. Deux mois à peine après la parution, Bloy parle déjà d'« abandonner ou faire semblant d'abandonner » son « attitude de pamphlétaire [...] dans l'intérêt d'un art supérieur » (Lettre à Henriette L'Huillier du 21 mars 1887 ; LM, p. 364). Dorénavant, il se montre plus prudent dans son rapport au pamphlet, soucieux d'asseoir sa réputation sur autre chose que ses massacres littéraires. Encore en 1891, alors que Bloy achève son recueil de critique *Belluaires et porchers* et rédige son deuxième roman, il s'ouvre à Louis Montchal sur l'importance tactique de publier celui-ci avant celui-là :

Belluaires est à peu près terminé, mais je ne veux le publier qu'après le roman [...]. Comprends bien cela. *Belluaires* est un massacre et le roman n'attaque personne. Les imbéciles de la presse croiront que j'ai changé, que je me repens de mes erreurs de jeunesse et pleins de sécurité, me feront leur réclame ignoble, sans deviner qu'immédiatement après je leur tomberai dessus comme un ouragan.

(Lettre du 27 décembre 1891 ; LM, p. 578)

Le Désespéré marque une rupture dans le récit rétrospectif que Bloy se fait de sa propre trajectoire. Conseillé par Huysmans, l'écrivain projette – dès 1887 – une réédition des *Propos*

³⁵ « Le Fou », *art. cit.*

³⁶ Pascal Durand. « Babel enfer », dans Pascal Durand (dir.), *Léon Bloy 5. Bloy et la communication dans « l'enfer des médias »*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2001, p. 13. Le 19 novembre 1885, Bloy confie à son ami Louis Montchal : « Ce [*Le Désespéré*] sera encore le *Pal*, mais un peu plus solidement enfoncé » (LM, p. 181).

afin de « faire disparaître de [s]a vie littéraire cette affreuse tare du *Chat noir*³⁷ » (lettre à Louis Montchal du 19 mai 1887 ; LM, p. 375). Réaffirmant son « parfait mépris pour tout ce qui a précédé le *Désespéré* dans ma vie littéraire » (lettre à Louis Montchal du 8 janvier 1888 ; LM, p. 453), il espère effacer ces *ethè* de monstre et d'inquisiteur qui le suivent et lui nuisent. Aussi la stratégie de justification de la posture pamphlétaire mise en œuvre dans le roman de 1887 conduit-elle à l'abandon définitif de cette posture³⁸.

Autoreprésentations

La légende de Bloy, avons-nous dit, s'est cristallisée dans ce personnage de pamphlétaire catholique épris de justice qu'est Caïn Marchenoir.

Figure héroïque dans « une société sans héroïsme » (LD, p. 330), écrivain viril parmi les eunuques, catholique à l'« âme ardente » (*ibid.*, p. 182) perdu au sein des « tièdes fidèles » (*ibid.*, p. 358), Marchenoir campe, à son grand désespoir, une position nettement marginale dans les champs médiatique et littéraire aussi bien que dans la société catholique. Dès les premiers chapitres du roman, sa vocation littéraire est elle-même mise en doute par un écrivain à succès, Alexis Dulaurier alias Paul Bourget :

La littérature vous est interdite. Vous avez du talent sans doute, un incontestable talent, mais c'est pour vous une non-valeur, un champ stérile. Vous ne pouvez vous plier à aucune consigne de journal, et vous êtes sans ressources pour subsister en faisant des livres. Pour vivre de sa plume, il faut une certaine largeur d'humanité, une acceptation des formes à la mode et des préjugés reçus, dont vous êtes malheureusement incapable.

(*Ibid.*, p. 85)

Dulaurier connaît les règles du jeu littéraire ; sa réussite en est la preuve. Et il a réussi en adoptant une stratégie et un *ethos* exactement contraires à ceux du pamphlétaire :

Raturer toute passion, tout enthousiasme, toute indépendance généreuse, toute indécente vigueur d'affirmation ; fendre en quatre l'ombre de poil d'un sénile fantôme de sentiment, faire macérer, en trois cents pages, d'impondérables délicatesses amoureuses dans l'huile de myrrhe d'une chaste hypothèse ou dans les aromates d'un élégant scrupule ; surtout ne jamais conclure, ne jamais voir le Pauvre, ne jamais s'interrompre

³⁷ Le passage mérite d'être cité *in extenso* : « Huysmans et moi espérons décider Tresse et Stock à faire une seconde édition des *Propos*. Il devient de plus en plus nécessaire de faire disparaître de ma vie littéraire cette affreuse tare du *Chat noir*. La dédicace à Salis me déshonore et beaucoup d'autres choses encore, doivent être effacées à jamais. Le volume serait donc transformé complètement *jusqu'au titre*. Je ferais sauter 5 ou 6 chapitres, j'en remanierais d'autres et j'en ajouterais une dizaine. [...] En un mot, je donnerai une œuvre d'homme et non plus une œuvre d'enfant et le tout serait précédé d'une préface explicative dont voici la très simple idée : À telle époque, je fus un imbécile. » Le projet aboutira finalement à la publication de *Belluaires et porchers* en 1905.

³⁸ Le genre même du pamphlet n'est pas pour autant rejeté, mais Bloy n'y revient qu'à de rares occasions (« L'Hallali du poète » en 1894 ; *Je m'accuse* en 1900, etc.).

de gémir avec lord Byron sur l'aridité des joies humaines ; en un mot, ne jamais ÉCRIRE ; – telles furent les victuailles psychologiques offertes par Dulaurier à cette élite dirigeante engraisée dans tous les dépotoirs révolutionnaires, mais qui, précisément, expirait d'une inanition d'aristocratie.

(*Ibid.*, p. 68)

Ancien ami de Marchenoir, Dulaurier le connaît assez pour savoir que sa réussite est impossible. Le pamphlétaire s'enferme à la Grande Chartreuse dans une période de doute sur sa vocation. C'est le Père Général des Chartreux qui le confirme dans la voie militante. Une autorité contre l'autre, celle d'un « dandy de plume » (*ibid.*, p. 70) décoré³⁹ contre celle d'un homme de Dieu, la seconde l'emporte. Marchenoir l'insoumis, le pamphlétaire à l'échine inflexible, va donc continuer à vociférer envers et contre tous, ne serait-ce que « pour l'honneur de la Vérité » :

Coûte que coûte, je garderai la virginité de mon témoignage, en me préservant du crime de laisser inactive aucune des énergies que Dieu m'a données. Ironie, injures, défis, imprécations, réprobations, malédictions, lyrisme de fange ou de flammes, tout me sera bon de ce qui pourra rendre offensive ma colère !... Quel moyen me resterait-il autrement de n'être pas le dernier des hommes ? [...]

Je vivrai donc sur ma vocation jusqu'à ce que j'en meure, dans quelque orgie de misère. Je serai Marchenoir le contemplateur, le vociférateur et le désespéré, – joyeux d'écumer et satisfait de déplaire, mais difficilement intimidable et broyant volontiers les doigts qui tenteraient de le bâillonner.

(*Ibid.*, p. 293)

En programmant son propre échec, Bloy opère un renversement des signes de la reconnaissance littéraire⁴⁰. Si la réussite s'obtient « à force de rapetisser la littérature » (LD, p. 82), l'honneur est alors du côté des parias⁴¹. Sous cet aspect, l'exotopie de Marchenoir/Bloy – dont on a pu voir au cours des pages précédentes qu'elle avait été en bonne partie configurée par l'écrivain lui-même – devient non seulement un gage d'honneur, mais la condition même d'une parole véridique (car indépendante par rapport aux intérêts des institutions médiatiques et littéraires et au goût du public).

³⁹ Bourget a été fait chevalier de la Légion d'honneur en 1886.

⁴⁰ On retrouve ici le thème de la malédiction littéraire (Pascal Brissette. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005). Toutefois, si Bloy n'est pas étranger à la dimension élective de son malheur, à travers son « don de force », sorte de cadeau empoisonné à la manière de la « bénédiction » baudelairienne, sa « malédiction » à lui est loin d'être passive ; au contraire, c'est parce que son activité consiste à « gifler son siècle pour obtenir d'en être écouté » (LD, p. 186) qu'il est relégué dans les marges.

⁴¹ Une série d'oppositions entre célébrités et gloires véritables parcourt le roman et justifie la position de Bloy : Dulaurier/Bourget contre Villiers ; Bourget contre Barbey ; Veuillot contre Hello ; Richepin contre Baudelaire ; Maupassant contre Flaubert.

Le parti pris de l'intransigeance exclut donc d'avance l'éventualité d'une justice temporelle pour le pamphlétaire. Il lui reste toutefois l'espoir d'un « succès de scandale ou d'étonnement, qui serait, au moins, un simulacre de cette justice que la vermine contemporaine n'accorde pas à la supériorité de l'esprit » (*ibid.*, p. 186). Simulacre de justice, le scandale qui rapporte ; s'en trouve légitimée l'option du succès de scandale dont on lui a fait le reproche. À ceux que préoccupe la contradiction entre l'esprit du catholicisme (la troisième vertu théologale en particulier) et la violence du pamphlétaire catholique, celui-ci objecte que devant une menace, « la charité consiste à vociférer » (*ibid.*, p. 291). Ainsi, Bloy peut-il justifier sa posture auctoriale en répondant, par personnages interposés, aux reproches (intransigeance⁴², charlatanisme⁴³, etc.) que lui ont fait ses critiques.

Hétéroreprésentations (Mendès, Rosny, Darien)

L'auteur du *Désespéré* a brossé un portrait charge de Catulle Mendès sous les traits de Properce Beauvivier. Ce dernier lui rend la politesse dans *La première maîtresse* (1887). C'est un règlement de comptes, qui n'est cependant pas dépourvu d'intérêt dans la mesure où il fait écho aux bruits qui courent sur Bloy à l'époque. La scène se déroule dans « la Brasserie », établissement malfamé où les artistes ratés donnent libre cours à l'envie et à la haine. Derrière le personnage de Jean Morvieux, « le rude critique, hirsute et farouche⁴⁴ », on reconnaît Bloy⁴⁵. « Cet homme, écrit Mendès, faisait penser à un égout, qui aurait de la haine⁴⁶. » C'est un enragé, un ivrogne déçu par la vie dont l'emploi consiste à calomnier, médire et batifoler avec des femmes laides. Mendès se risque à en donner une interprétation psychologique :

Quelquefois, en effet, s'échappaient, du tumulte de son insolente et virulente parole, parmi les haineuses ordures, des emportements vers on ne sait quel sombre et farouche idéal. Ce démolisseur, après avoir fait des ruines, les escaladait et planait au-dessus. Vil et magnifique, immonde et rayonnant, ignoble et glorieux, la bouche pleine de fiel, les

⁴² « Ne savons-nous pas qu'il est toujours inutile de faire des concessions ? J'ai quelquefois essayé de m'éteindre un peu dans l'espoir de récolter quelques misérables sous. Je me déshonorais sans parvenir à me faire accepter davantage. » (*Ibid.*, p. 273).

⁴³ « Quelques-uns expliquaient cela [son outrance verbale] par un abject charlatanisme, à la façon du Père Duchesne. D'autres, plus venimeux, mais non pas plus bêtes, insinuaient la croyance à une sorte de chantage constipé, furieux de ne jamais aboutir. Personne, parmi les distributeurs de viande pourrie du journalisme, n'avait eu l'équité ou la clairvoyance de discerner l'exceptionnelle sincérité d'une âme ardente, comprimée, jusqu'à l'explosion, par toutes les intolérables rengaines de la médiocrité ou de l'injustice. » (*Ibid.*, p. 182-183).

⁴⁴ Catulle Mendès. *La première maîtresse*, Paris, Charpentier, 1887, p. 71.

⁴⁵ Maurice Dubourg. « Jean Morvieux ou Bloy vu par Catulle Mendès », *Quo Vadis*, n^{os} 104-106, été 1957, p. 45-65.

⁴⁶ Catulle Mendès. *La première maîtresse*, *op. cit.*, p. 93.

yeux pleins de flamme, sifflant et tonitruant, il offrait cette absurde et grandiose antithèse d'un serpent qui rugirait ! Qui aurait pu dire de quels rêves il était descendu dans les réalités de la colère et de l'envie ? Il était peut-être de ceux qui se crurent nés pour devenir les despotes des esprits de tout un siècle, et à qui n'est resté, de leur emphatique ambition déçue, que l'orgueil de mépriser ceux qu'ils n'ont pu asservir⁴⁷.

De façon assez surprenante, il n'est jamais question de son catholicisme ; son « impuissance » est même comparée à Satan : « Et il parlait encore, toujours, parce qu'il ne pouvait pas écrire ; et il raillait épouvantablement, comme Satan satisfait dans le rire sa rancune de ne pouvoir créer⁴⁸. »

Rosny se montre moins sévère envers Bloy dans *Le Termite* (1890). La scène, encore une fois bien arrosée, tourne autour d'une discussion entre les représentants de « deux courants parisiens⁴⁹ », à savoir les néo-naturalistes (dont Georisse/Huysmans et Servaise/Rosny) et les « romanti-catholique[s]⁵⁰ » (des Verrières/Barbey et Ramoyre/Bloy). Ramoyre, le « catholique à grosse tête⁵¹ », y est dépeint comme un écrivain « surnourri de l'emphase biblique et doué des puissances du Verbe⁵² ». Ennemi des décadents et des symbolistes, contempteur d'une société efféminée et idolâtre, catholique méprisant le clergé et les catholiques modernes ; la description qu'en donne Rosny vérifie assez l'exotopie du personnage. Intéressante, cependant, la façon dont *Le Termite* rejoue les positions du champ littéraire : des Verrières, Ramoyre et Georisse d'un côté (nonobstant leur divergence esthétique), Servaise et son ami Gabarre de l'autre. Comme quoi Ramoyre, après tout, n'est pas tout à fait seul. Les cinq personnages de la scène partagent, par ailleurs, un même souci de dépasser le matérialisme par la littérature ; sans revendiquer d'attaches catholiques, Georisse, Servaise et Gabarre cherchent tout de même à tirer le naturalisme vers les « districts inexplorés et des citernes de l'être⁵³ ». La problématique littéraire de Bloy s'en trouve ainsi étendue à une frange de la nouvelle génération. Qu'à cela ne tienne, le choix du titre fictif au moyen duquel Rosny évoque *Le Désespéré – L'Inconsolable* –, laisse deviner l'incompréhension qu'a pu susciter le catholicisme de l'écrivain chez cette jeune génération (l'allusion à la deuxième vertu théologale, à travers le jeu entre désespoir et espérance, étant remplacée par l'idée d'une tristesse sans arrière-plan théologique).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 94-95.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁹ J.-H. Rosny. *Le Termite : roman de mœurs littéraires*, Paris, Savine, 1890, p. 43.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

⁵² *Ibid.*, p. 44.

⁵³ *Ibid.*, p. 43-44.

Le cas de Darien est particulier. Ce romancier et pamphlétaire anarchiste, qui partage plus d'un point en commun avec Bloy, publie *Les Pharisiens* (à l'origine, le roman devait s'appeler *Les Antisémites*) en 1891 dans l'intention de se venger de son éditeur Albert Savine⁵⁴. Celui-ci a lancé, quelques années auparavant, la « Bibliothèque antisémite » dont les pamphlets d'Édouard Drumont constituent le fonds de commerce. Le roman de Darien, publié quelques années avant l'Affaire Dreyfus, offre un regard sur le champ littéraire structuré par l'opposition entre antisémites et anti-antisémites (il serait exagéré de parler de « philosémites »). Dans le premier camp, l'Ogre/Drumont et Rapine/Savine ; dans le second, Vendredeuil/Darien et Marchenoir/Bloy. Le critique Dominique Charnay a montré que Darien avait collaboré étroitement avec Bloy – les deux hommes s'étaient liés d'amitié l'année précédente – pour le représenter sous les traits de Marchenoir⁵⁵. On sait que Bloy s'en prendra à Drumont dans les premières pages du *Salut par les juifs* (1892), Drumont dont les pamphlets antisémites lui faisaient beaucoup d'ombre alors qu'il était lui aussi chez Savine⁵⁶ (1889-1890) ; toutefois, à l'époque, aucun texte ne précise les rapports qu'entretiennent les deux hommes.

Les Pharisiens propose un curieux renversement de perspective. Désormais c'est l'Ogre qui, l'antisémitisme en plus, joue le rôle ingrat du pamphlétaire catholique haineux jusqu'ici réservé à Bloy. De plus, c'est lui qui, placé sous l'égide de Louis Veillot, incarne la filiation authentique du grand polémiste († 1883) : un catholicisme dégradé qui bascule dans

⁵⁴ Dominique Charnay résume ainsi l'histoire du livre : « Outre des droits d'auteurs impayés, il [Darien] lui reproche surtout de ne pas s'être comporté loyalement avec lui pour *Biribi*, sorti sans publicité après avoir attendu quinze mois dans un tiroir. Il se croit victime d'une véritable conspiration. Ayant découvert qu'une petite clause du contrat réservait encore à l'éditeur honni l'exclusivité de son œuvre à venir, il fulmine et brandit la menace d'une vengeance littéraire. De Savine, lié au clan antisémite de Drumont, il fera un des méprisables héros d'un roman que le même Savine sera bien obligé d'éditer ! Du coup, le traité fut résilié. » (« Le Voleur et le Désespéré. Léon Bloy et Georges Darien », *Cahiers Léon Bloy*, nouvelle série, n° 1, 1989-1990, p. 517-518).

⁵⁵ Lui exposant le rôle qu'il souhaite lui faire tenir, Darien écrit à Bloy : « Je me trouve embarrassé [...] parce que j'ai peur d'avoir mis dans votre bouche un langage qui n'est pas le vôtre. Et vous comprenez, pour peu que mon livre fasse un peu de bruit, combien ce vous pourrait être désagréable. [...] Je ne vois guère qu'un moyen d'en sortir : envoyez-moi, si cela vous est possible, vos idées à ce sujet. N'oubliez pas que je vous oppose à Drumont. Et, si vous voulez, allez-y de vingt pages de copie. Vous voyez comme je suis ? Je les colle telles quelles dans mon manuscrit qui, du coup, fera triste figure. N'exagérons rien. Dites-moi simplement ce que vous sentez là-dessus et je ne tronquerai rien, soyez-en sûr. » (Cité dans *ibid.*, p. 519-520). Par conséquent il est fort probable, comme l'écrit Dominique Charnay, « que Bloy ait envoyé des notes précises à Darien, qui n'aurait eu ensuite qu'à les mettre en forme en les restituant sans doute presque textuellement. » (*Ibid.*, p. 527).

⁵⁶ Savine retarde les publications de Bloy pour éviter qu'elles ne soient occultées par les succès de vente de Drumont ; stratégie commerciale que l'écrivain catholique, étant dans une situation matérielle précaire, n'est pas enclin à apprécier. (Lettre à Henriette L'Huillier du 8 novembre 1888 ; LM, p. 496).

l'antisémitisme et s'enrichit hypocritement sur le dos des Juifs. « Catholique absolu⁵⁷ », Marchenoir devient un représentant de l'esprit authentique du catholicisme. Aussi le voit-on s'indigner devant une campagne publicitaire visant à vendre l'ouvrage de l'Ogre/Drumont à un public catholique... au moyen d'images blasphématoires :

Vous vous souvenez, n'est-ce pas ? de ces affiches qui couvrirent les murs, à une certaine époque, et qui représentaient le personnage, vêtu en chevalier du Saint-Sépulcre, et foulant aux pieds Moïse. Les catholiques sont devenus tellement fétides qu'aucun d'eux ne s'avisait de plastronner de ses excréments le visage de ce Tabarin sacrilège. Cela dit tout⁵⁸...

Seul contre tous, Marchenoir/Bloy, gagne en honneur ce qu'il perd en argent. Outre l'opposition entre catholicisme dégradé et catholicisme authentique, le roman tisse une série d'oppositions entre les deux pamphlétaires : courage physique (l'Ogre a une réputation de duelliste) / courage moral (Marchenoir affronte la misère pour ses idées), célébrité / obscurité⁵⁹, etc.

Mais l'opposition qui est peut-être la plus significative, dans l'économie du roman, concerne la pratique du pamphlet et l'attitude pamphlétaire. En effet, l'auteur laisse croire que l'Ogre, à la suite d'un succès de vente imprévu, s'est entiché du pamphlet par amour de l'argent ; il gagne sa vie en faisant ce qu'il reproche aux Juifs. Tandis que Marchenoir, lui, est un pamphlétaire « par indignation » :

Pamphlétaire !... Sans doute que je le suis, pamphlétaire, parce que je suis forcé de l'être – vivant, comme je fais, dans un monde ignoblement futile et contingent, avec une famine enragée de réalités absolues. Tout homme qui écrit pour ne rien dire est, à mes yeux, un prostitué et un misérable, et c'est à cause de cela que je suis un pamphlétaire. Mais être pamphlétaire pour de l'argent !... L'être pour ça, et l'être comme ça !... Enfin, sa [l'Ogre] réputation est faite. La mienne aussi, d'ailleurs. Je ne suis, moi, comme lui, paraît-il, qu'un pamphlétaire. Quant au penseur et à l'artiste qui sont en moi, personne n'en dit rien, bien que cela crève les yeux – parce qu'il importe d'établir que je suis simplement un envieux qui n'attaque ses contemporains que par fureur de son obscurité et de sa misère. Or, le monde des lettres sait absolument à quoi s'en tenir sur moi, mais personne n'ose me défendre... [...]

Je suis, avant tout, et surtout, catholique romain ; et j'ai, depuis fort longtemps, épousé toutes les conséquences possibles de ce principe. Cela, c'est mon fond, c'est mon substrat. Si on ne le voit pas, on ne peut rien comprendre à ce que j'écris. [...]

Il est vrai que je suis un catholique véhément, indépendant, mais un catholique absolu, croyant tout ce que l'Église enseigne. Quand je saboule mes coreligionnaires, ce qui

⁵⁷ Georges Darien. *Les Pharisiens*, dans *Voleurs !*, préface de Jean-Jacques Pauvert, Paris, Presses de la Cité/Omnibus, coll. « Omnibus », 1994 (1891), p. 967.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 966.

⁵⁹ Darien écrit, au début de son livre : « L'Ogre était la synthèse vivante de la troisième République française. » (*Ibid.*, p. 929). Marchenoir étant, comme Darien, un solitaire, un réfractaire, c'est la Troisième République qui le condamne à l'obscurité.

m'est souvent arrivé, c'est que leur lâcheté ou leur bêtise révolte en moi précisément le sentiment catholique. Pamphlétaire !... Ah ! je suis autre chose pourtant... mais si je suis pamphlétaire, moi, je le suis par indignation et par amour ; et mes cris, je les pousse, dans mon désespoir morne, sur mon Idéal saccagé⁶⁰...

Cette longue justification de sa pratique pamphlétaire⁶¹, Bloy en revendiquera la paternité en la reprenant une première fois dans une lettre adressée au directeur de la petite revue *Le Saint-Graal* qui est reproduite dans cette même revue⁶² (1892), puis une deuxième fois en guise d'avant-propos à *Belluaires et porchers* (1905) (O II, p. 167-171). On mesure bien, en tout cas, le déplacement de l'image d'auteur qui s'est opéré depuis *Le Désespéré*. Bloy revendique dorénavant les titres de penseur et d'artiste contre celui de pamphlétaire. Drumont lui fournit donc un contre-modèle et même un paravent idéal (dont il n'aurait su tirer parti, sans l'occasion fournie par Darien) pour se détacher de l'image du pamphlétaire.

« Quand on est, comme moi, installé, domicilié dans l'Absolu...⁶³ » (1892-1903)

Dès 1892, l'écrivain entame son *Journal* dans la perspective d'une éventuelle publication. Ce projet répond, entre autres choses, à une visée stratégique ; il lui permet de modifier son image d'auteur en donnant à voir le diariste dans son intimité. Une lettre de 1898 à une correspondante bruxelloise, que Bloy a recopiée dans son journal, nous renseigne sur ses intentions :

Le Mendiant [premier tome du journal] que vous lisez aurait dû pourtant vous mettre en garde contre la légende si accréditée d'un Léon Bloy très farouche [...]. Persuadez-vous, chère Madame, que je suis exactement, strictement, un chrétien pauvre et humilié, rien de plus.

(J I, p. 227)

Avec le *Journal*, les nouvelles autoreprésentations se succèdent : le « mendiant ingrat », le « dernier catholique », « l'invendable », etc. Il s'agit surtout d'enterrer définitivement la posture pamphlétaire. D'où l'exploration de nouvelles formes d'écriture : l'essai méditatif (*Le Salut par les Juifs*, 1892), le conte (*Sueur de sang*, 1893 ; *Histoires désobligeantes*, 1894), le roman (*La*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 967.

⁶¹ Qui est très probablement de la plume de Bloy lui-même. Voir ci-dessus, note 55.

⁶² Léon Bloy. « Le Bon conseil », *Le Saint-Graal*, n^{os} 7-8, juin-juillet 1892, p. 173-181.

⁶³ J I, p. 148.

Femme pauvre, 1897), l'essai historique (*La Chevalière de la mort*, 1896 ; *Le Fils de Louis XVI*, 1900), le « dictionnaire » exégétique (*Exégèse des lieux communs*, 1902).

Depuis *Le Désespéré* donc, Bloy n'entretient plus un rapport positif à sa réputation de pamphlétaire. Pourtant, elle lui colle à la peau. S'il diversifie ses formes d'écriture, c'est en partie pour creuser un écart entre son œuvre et sa réputation, écart qui rendrait caduc, inadéquat cet *ethos* pamphlétaire. À son ami Camille Lemonnier, il annonce avec enthousiasme la parution prochaine de *Sueur de sang*, recueil de contes parus au *Gil Blas* :

M'en a-t-on assez servi du "grand pamphlétaire" ! Quand messieurs les journalistes sont forcés de me nommer, de rompre, une minute, le *silence* concerté qu'ils croient si mortel, ils n'ont à dire que cela et ils le disent le plus fort qu'ils peuvent. [...]

Aussi, quelle rage, ô Lemonnier, de découvrir en moi un conteur, un artiste qui, chaque semaine, s'inflige à l'attention d'un public nombreux et qu'on ne peut accuser, sans ridicule, de continuer le pamphlétaire⁶⁴ !

(J I, p. 64)

Pour arriver à construire son œuvre « d'artiste » et à s'éloigner du pamphlétaire, Bloy n'exclut pas d'instrumentaliser sa réputation. Le passage au *Gil Blas*, de 1892 à 1894, offre à cet égard une anecdote intéressante. Ses rapports avec le rédacteur en chef Jules Guérin s'étant détériorés, Bloy monte une mystification pour consolider sa position. Depuis le 12 novembre 1892, il rédige des contes militaires inspirés par son expérience de la guerre de 1870 (recueillis plus tard dans *Sueur de sang*) qui paraissent sur une base hebdomadaire. À partir du 14 février de l'année suivante, le rythme de publication passe à un conte par quinzaine ; Bloy sent l'imminence de son expulsion. Misant sur le patriotisme germanophobe des Français, il demande à son ami Louis Montchal, lequel réside alors outre-Rhin, d'envoyer à l'administration du journal des lettres de protestation contre ses contes. Les administrateurs, heureux d'apprendre que les contes militaires font lire le *Gil Blas* jusqu'en Allemagne, informent Bloy de menaces qu'ils reçoivent. L'écrivain, jouant de son *ethos* de virilité pamphlétaire, publie dans le *Gil Blas* un petit mot à l'attention de ses lecteurs allemands :

J'habite Antony (Seine), 53, route d'Orléans. Ma maison a une porte et plusieurs fenêtres qui s'ouvrent très facilement...

Je verrai venir ces guerriers avec une satisfaction que je me sens incapable d'exprimer. [...] je leur conseille charitablement – avant de m'apporter la peinture de leurs museaux

⁶⁴ Dans un même esprit, il écrit à Louis Montchal : « Mes ennemis me pardonnent encore moins mes contes que mes pamphlets, parce que précisément, mes contes prouvent que je suis autre chose que pamphlétaire, ce qui ruine leurs calomnies. » (Lettre du 22 mars 1893 ; LM, p. 593).

– de s’informer, avec soin, d’un certain Marchenoir qui se cache dans la peau de Léon Bloy et qui, en 1870, eut la douceur de crever plusieurs Prussiens [...].

Léon Bloy

(Reproduit dans J I, p. 57)

Les effets de la mystification se font sentir presque aussitôt. Bloy recommence à paraître sur une base hebdomadaire et plusieurs de ses contes reviennent en tête du journal, privilège qu’il avait perdu depuis un certain temps. En jouant de son image d’auteur, il parvient ainsi à stabiliser sa situation et à prolonger sa collaboration pendant un an, le temps d’achever *Sueur de sang* et les *Histoires désobligeantes* – collaboration qui aurait pu se poursuivre, s’il n’avait été expulsé à la suite de l’affaire Tailhadé⁶⁵.

Autoreprésentations

Nous avons vu qu’à ses débuts littéraires, Bloy a cherché à asseoir son identité littéraire sur des images précises et marquantes (monstre, inquisiteur, tortionnaire, etc.) qu’englobait l’*ethos* de pamphlétaire, incarné par la figure, passée à l’état de légende, de Caïn Marchenoir. L’exotopie de l’écrivain s’appuyait sur les idées de marginalité, d’anachronisme et de décalage. Dorénavant, Bloy opte pour la stratégie inverse : éviter, autant que possible, les pièges de l’identification. Ainsi dans *La Femme pauvre* (1897), il fait réapparaître Caïn Marchenoir, « le grand Inquisiteur de France » (FP 94), pour ensuite le laisser mourir de manière presque anecdotique en regard de l’économie du roman – façon de souligner symboliquement la fin d’une identité littéraire (l’effet est d’autant plus fort que Marchenoir mourait déjà dans *Le Désespéré*). L’écrivain s’éloigne de Marchenoir et joue du décalage entre celui-ci et un autre alter ego, le mystérieux enlumineur Léopold – dont l’art est une métaphore de sa propre conception de la littérature⁶⁶ –, pour prendre ses distances par rapport aux doubles romanesques et éviter de s’y laisser enfermer.

De manière générale, ou bien Bloy joue d’une image contre l’autre (celle de l’artiste contre celle du pamphlétaire, celle du catholique contre celle de l’artiste, etc.), ou bien il fonde son exotopie sur une position métaphysique (l’Absolu avec majuscule) ou religieuse (la pauvreté en tant qu’elle est la condition du Christ) insoutenable. Il s’agit, à chaque fois, d’une même stratégie de contournement des identifications précises. On la voit à l’œuvre à la lecture du *Journal*. Au romancier Paul Adam, qui vient de publier un bel éloge de *Sueur de sang* où Bloy est opposé à

⁶⁵ Sur cette affaire, voir le chapitre 1, p. 42.

⁶⁶ Nous étudierons cette question à la fin de notre troisième chapitre.

Bourget, Barrès et Gide, il écrit par exemple : « Je ne suis ni journaliste, ni écrivain, ni pamphlétaire, ni penseur, ni artiste, ni maître, ni écolier, ni même patriote, – comme vous le supposez sans profondeur, – ni quoi que ce soit, enfin, sinon le *catholique* Léon Bloy » (J I, p. 67).

Le terme qui revient le plus fréquemment pour qualifier Bloy est l’Absolu. Il lui permet de retenir les traits positifs de la posture pamphlétaire (virilité, intransigeance, indépendance, solitude, etc.) sans compromettre son image : « C’est l’*Absolu* qu’on réproûve en moi, l’Absolu détesté du monde, parce qu’il implique le viol des consignes et l’intransigeance des lamentations. » (J I, p. 64) Sa trajectoire est réinterprétée dans l’optique d’une recherche de l’Absolu ; son insuccès étant désormais attribué à une cause d’ordre spirituel et non plus médiatique. *Le Désespéré* n’aurait ainsi fait que révéler le vrai Bloy :

À mon début qui fut, par miracle, assez bruyant, j’obtins, du premier coup, des applaudissements. Ceux qui aiment la force, même parmi les athées, furent avec moi. Mais je n’étais pas encore l’auteur du *Désespéré*. Quand on connut ma voie, quand il fut notoire que j’étais *un homme d’Absolu*, nul ne voulut me suivre...

(J I, p. 168)

Cet Absolu sera défini plus tard, dans un « Apologue explicatif de l’insuccès de mes livres depuis vingt ans » comme un « voyage sans retour » où l’« on part de Dieu pour aller à Dieu » (J I, p. 543). Bien que ledit apologue excède un peu notre découpage temporel (il est de 1904), il n’est pas inutile de le citer dans la mesure où il éclaire à la fois le sens de cet Absolu revendiqué par Bloy et le travail de réinterprétation de sa trajectoire auquel celui-ci procède à l’époque :

Essayez de vous représenter un homme d’action, une espèce d’explorateur en partance. La force de sa parole a suscité quelques enthousiastes qui ont décidé de le suivre. Le commencement du voyage est un triomphe. Pluie de fleurs, acclamations, délire de la multitude. Dans les villes et dans les villages on pavoise, on illumine, on régale les audacieux. [...]

Pourtant l’allégresse diminue bientôt. On entre dans des pays nouveaux qui ne savent rien, qui ne comprennent rien et qui s’en fichent. Quelquefois aussi les voyageurs excitent la défiance. Le désir passionné du *Oui* ou du *Non* évangéliques, exclusifs de toute autre forme du discours, n’est certes pas une recommandation. Insensiblement les victuailles et les vins fins sont remplacés par les épiluchures, et le contenu des pots de chambre succède aux fleurs.

L’enthousiasme des compagnons est déjà tout à fait éteint. Plusieurs se sont éloignés sous divers prétextes et ne sont pas revenus. Les rares fidèles, à leur tour, cherchent le moyen de fuir, sans trop se déshonorer. On n’avait pas prévu qu’il y aurait à souffrir. [...]

On entre dans le désert, dans la solitude. Voici le Froid, les Ténèbres, la Faim, la Soif, la Fatigue immense, la Tristesse épouvantable, l’Agonie, la Sueur de sang...

Le téméraire cherche ses compagnons. Il comprend alors que c'est le bon plaisir de Dieu qu'il soit seul parmi les tourments et il va dans l'immensité noire, portant devant lui son cœur comme un flambeau !

(J I, p. 544)

Celui qui se décrit comme un voyageur allant « toujours dans la même direction » (*ibid.*), c'est-à-dire vers l'Absolu, recompose sa trajectoire en l'adaptant au scénario d'un dévoilement progressif et continu. Du pamphlétaire de 1884 jusqu'au solitaire de 1904, Bloy serait resté le même. Sa « solitude », son exotopie viendrait de ce que le temps aurait, en dissipant les malentendus et les enthousiasmes passagers, révélé l'homme avec ses idées et son impossible « mission ». Commentant cette illusion rétrospective, Pierre Glaudes écrit :

En présentant sa solitude comme la conséquence d'une sécession que les plus hauts intérêts spirituels ont inspirée, Bloy réussit le tour de force de faire passer pour un véritable choix ce que les circonstances, et les lois non écrites de l'institution littéraire, lui ont imposé⁶⁷.

La remarque est juste ; elle ne doit cependant pas faire oublier deux points importants. *Primo*, l'autoreprésentation en solitaire est *aussi* une façon pour Bloy de se rapporter à l'incompatibilité fondamentale entre sa position et la structure du champ. *Secundo*, la solitude et l'incompatibilité structurale ont l'une et l'autre pour condition de possibilité l'extraordinaire réseau de soutien dont bénéficie le « mendiant ingrat ». Plus il s'enfonce dans son exotopie en se coupant des institutions médiatiques et littéraires et des sources de revenus qu'elles peuvent procurer (articles rémunérés, avances d'éditeurs, etc.), plus il étend sa dépendance à un « hors champ » constitué d'amis et de bienfaiteurs. Ainsi se développe autour de Bloy un vaste réseau (dont témoignent le *Journal* et encore plus le *Journal inédit*) qui lui permet, d'une part, de soutenir une position et une posture autrement insoutenables de solitaire à la recherche de l'Absolu et, d'autre part, de poursuivre son œuvre en dehors des contraintes exercées par le champ. Au demeurant, les portes du Mercure de France lui sont toujours ouvertes.

On comprend aisément, à la lumière de ces précisions, le sens de l'image du « pèlerin de l'Absolu » (c'est le titre du sixième des huit tomes du *Journal*) avec laquelle l'écrivain sera bientôt amené à se représenter lui-même.

⁶⁷ « Léon Bloy, entre deux solitudes », dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *L'invention du solitaire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2003, p. 228.

Hétéroreprésentations (de Groux, Mirbeau, de Gourmont)

En 1894 paraît le premier volume⁶⁸ des notices biographiques recueillies à l'occasion d'une exposition de peinture intitulée « Portraits du prochain siècle ». La notice de Bloy est signée par son ami le peintre Henry de Groux ; toutefois, Émile van Balberghe a montré qu'elle avait été rédigée par Bloy lui-même⁶⁹. Comme nous l'avons vu plus tôt, l'écrivain cherche, à cette époque, à développer une nouvelle image d'auteur en fondant son exotopie sur l'Absolu. Ce travail s'effectue d'abord dans l'intimité de sa correspondance et de l'écriture diariste. Le premier tome du *Journal – Le Mendiant ingrat (1892-1895)* – n'étant édité qu'en 1898, les *Portraits du prochain siècle* offrent donc à l'écrivain l'occasion de transférer dans l'espace public un travail amorcé depuis quelque temps déjà dans l'espace privé – et cela, derrière la signature d'un autre. Voici donc cette notice dans son intégralité :

Léon BLOY

Bloy a dit que je ressemblais à Hello.
Soit. Je vais donc essayer de dire ce qu'Ernest Hello aurait écrit sur son ami Léon Bloy.
Bloy n'a qu'une ligne et cette ligne est son contour. Cette ligne c'est l'ABSOLU.
L'Absolu dans la pensée, l'absolu dans la parole, l'absolu dans les actes.
Absolu tel que tout en lui est identique.
Lorsqu'il vomit sur un contemporain, c'est infiniment et exactement comme s'il chantait la gloire de Dieu.
C'est pourquoi la gloire de ce monde lui est refusée.
Je consens à être grillé vivant si l'on me prouve qu'Hello aurait eu autre chose à dire.

HENRI [*sic*] DE GROUX⁷⁰

Huit lignes à peine et le mot « absolu » est martelé cinq fois. L'allusion au pamphlétaire (« Lorsqu'il vomit sur un contemporain... ») indique que Bloy se préoccupe encore à cette époque de corriger sa vieille image d'auteur. Ce n'est pas un hasard, puisque la notice date de mai 1894, soit quelques semaines après la parution d'un pamphlet retentissant – « L'Hallali du poète » (13 avril) – rédigé exceptionnellement après deux ans de silence pamphlétaire. Elle est vraisemblablement écrite en même temps que *Léon Bloy devant les cochons*, opuscule dans

⁶⁸ Paul-Napoléon Roinard (dir.). *Portraits du prochain siècle. Poètes et prosateurs*, Paris, Edmond Girard, 1894. À l'origine, trois volumes étaient prévus, mais seul le premier a vu le jour.

⁶⁹ Émile van Balberghe. « Léon Bloy, dans *Portraits du prochain siècle* (1894) », dans Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy 6. Bloy critique*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2005, p. 163-184.

⁷⁰ Henri de Groux. « Léon Bloy », dans Paul-Napoléon Roinard (dir.). *Portraits du prochain siècle, op. cit.*, p. 101.

lequel l'écrivain donne sa version de l'affaire Tailhade⁷¹ (le livre sort en juin chez Chamuel). Dès lors, la rémanence improbable de cet *ethos* pamphlétaire à un moment où Bloy tente de revoir entièrement son image d'auteur s'explique en bonne partie par les circonstances de la rédaction de la notice.

La deuxième représentation de Bloy que nous avons retenue est celle de Mirbeau⁷². Juin 1897, celui-ci tire prétexte de la parution de *La Femme pauvre* pour rédiger un article sur son auteur. L'article s'ouvre sur une anecdote de la vie littéraire : dans une « élégante réunion d'hommes de lettres », la conversation tombe par hasard sur Léon Bloy et son dernier roman. Les vieilles légendes resurgissent ; pas un reproche ne lui est épargné ; « plusieurs poussèrent la littérature et la psychologie jusqu'à lui dénier toute espèce de talent et toute espèce de style⁷³. » Mirbeau qui, jusqu'ici n'a jamais écrit sur l'écrivain catholique, entend lui rendre justice en lui consacrant un texte fort élogieux. Son cas, dit-il, « est vraiment unique dans ce qu'on est convenu d'appeler : la littérature ». Bloy est mis à l'écart des autres écrivains, y compris des catholiques (Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam sont nommés) ; il est pour ainsi dire surélevé : « Voilà un homme d'une rare puissance verbale, le plus somptueux écrivain de notre temps, dont les livres atteignent, parfois, à la beauté de la *Bible*⁷⁴. »

Après un éloge de *La Femme pauvre* en particulier et de l'œuvre bloyenne en général – y compris l'œuvre pamphlétaire –, Mirbeau entreprend une surprenante apologie de l'écrivain :

Oh ! je sais bien, tout le monde prétendra que cette vie, c'est lui seul qui l'a faite. Sa misère, il l'a forgée de ses propres mains. Par son intransigeance, par son orgueil, par sa fièvre d'extermination, il a ouvert entre lui et les autres un espace infranchissable, que nul n'osa franchir, car il n'est peut-être personne que ses invectives n'aient atteint et marqué à la face. Sa situation, il l'a rendue si excessive que ceux-là qui tenteraient de le défendre et de reconnaître publiquement les dons supérieurs, les dons uniques, qui font de lui un si exceptionnel tempérament d'écrivain, seraient englobés dans la même haine que lui. Tous se taisent, les uns par rancune, les autres pour ne point paraître complices de ses mépris, de ses dégoûts, de ses excommunications. Il y a beaucoup de lâcheté dans ce silence, soit ; mais il y a autre chose, aussi, par où le malentendu s'accuse davantage,

⁷¹ Ayant été l'un des seuls à prendre position en faveur de Laurent Tailhade lors de l'opération de lynchage médiatique dont il a été victime – prise de position qui lui a fait perdre son poste au *Gil Blas* –, Bloy s'indigne d'apprendre que le poète n'a jamais mentionné le nom de son défenseur lorsque le journaliste Jules Huret lui en avait donné l'occasion dans une interview. Il se retourne alors contre son protégé et livre sa version des faits dans *Léon Bloy devant les cochons*. Cette mésaventure explique pourquoi Tailhade, qui devait au départ rédiger la notice de Bloy dans les *Portraits du prochain siècle*, a été remplacé par Henri de Groux.

⁷² Octave Mirbeau. « Léon Bloy », *Le Journal*, 13 juin 1897, reproduit dans *Combats littéraires*, édition de Pierre Michel et Jean-François Nivet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 457-461.

⁷³ *Ibid.*, p. 458.

⁷⁴ *Ibid.*

c'est que Léon Bloy n'est pas quelqu'un de notre temps ; il est dépaysé dans ce siècle qui ferme ses oreilles à la parole ardente de ses vieux prophètes, aux anathèmes des vieux moines, ou qui en rit, comme d'une farce, quand il lui arrive de les écouter⁷⁵.

Plus tôt dans l'article, trois causes étaient invoquées pour expliquer la disproportion entre le talent de Bloy et son insuccès : « la lâcheté des uns, la rancune des autres et l'incompréhension du plus grand nombre⁷⁶ » ; les trois causes se retrouvent dans l'extrait. Les deux premières affectent la reconnaissance de l'écrivain : celui-ci doit se résigner à une reconnaissance tacite, puisque lever la voix pour le défendre exige un courage dont la plupart sont incapables (l'auteur de l'article étant bien sûr au nombre de ces exceptions). Mais c'est la troisième cause qui est la plus importante, laisse entendre Mirbeau. Si Bloy est incompris, c'est *avant tout* parce qu'il occupe une position impossible. Son exotopie est projetée sur une forme de supériorité (« dons supérieurs », « dons uniques », « un si exceptionnel tempérament d'écrivain ») foncièrement incompatible avec le milieu dans lequel il se trouve (« Léon Bloy n'est pas quelqu'un de notre temps », il est « dépaysé dans ce siècle »).

Si Mirbeau met le pamphlétaire derrière le grand écrivain, Rémy de Gourmont, lui, replace le pamphlétaire à l'avant-scène⁷⁷. Il n'est pas inutile de rappeler ici que l'écrivain catholique et l'auteur du *Livre des masques* (1896-1898) ont entretenu une brève amitié en 1892 qui a vite tourné à l'aigre⁷⁸. Qu'à cela ne tienne, le portrait que présente de Gourmont, même s'il surfait l'importance du *Désespéré* dans l'ensemble de l'œuvre – contribuant ainsi à perpétuer une image dont Bloy s'est détaché depuis plusieurs années déjà –, se révèle néanmoins d'un certain intérêt dans sa manière de dire l'exotopie bloyenne :

Le génie de M. Bloy n'est ni religieux, ni philosophique, ni humain, ni mystique ; le génie de M. Bloy est théologique et rabelaisien. Ses livres semblent rédigés par saint Thomas d'Aquin en collaboration avec Gargantua. Ils sont scolastiques et gigantesques, eucharistiques et scatologiques, idylliques et blasphématoires. Aucun chrétien ne peut les accepter, mais aucun athée ne peut s'en réjouir. Quand il insulte un saint, c'est pour sa douceur, ou pour l'innocence de sa charité, ou la pauvreté de sa littérature ; ce qu'il appelle, on ne sait pourquoi, « le catinisme de la piété », ce sont les grâces dévouées et souriantes de François de Sales ; les prêtres simples, braves gens mal façonnés par la triste éducation sulpicienne, ce sont « les bestiaux consacrés », « les vendeurs de contremarques célestes », les préposés au « bachot de l'Eucharistie », – blasphèmes

⁷⁵ *Ibid.*, p. 459-460.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 457.

⁷⁷ Rémy de Gourmont. « Léon Bloy », dans *Le deuxième livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1898, p. 49-56.

⁷⁸ Si l'on en croit le témoignage de Bloy, Gourmont aurait même cherché à dissuader Alfred Vallette de l'éditer (J.I., p. 124).

effroyables, puisqu'ils vont jusqu'à tourner en dérision au moins deux des sept sacrements de l'Église⁷⁹ !

Saint Thomas d'Aquin avec Gargantua : la comparaison est bien sentie, quoiqu'elle s'applique davantage au style du *Désespéré* qu'à celui du Bloy de la maturité. Certes, de Gourmont tient, semble-t-il, à tirer l'écrivain du côté du blasphème pour attaquer, en épargnant l'artiste, le catholique⁸⁰. Toutefois l'ambiguïté du rapport entre littérature et religion est bien posée : trop artiste pour les catholiques, trop catholique pour les artistes, Bloy semble frustrer l'un et l'autre camp. Le critique commente :

Les efforts magnifiques de M. Bloy ne l'ont pas encore sorti assez souvent du chaos des polémiques contradictoires ; mais s'il n'a pas été, aussi souvent qu'il aurait dû, le mystique éperdu et glorieux qui profère les « paroles de Dieu », il l'a peut-être été plus souvent que tout autre ; il a été éliséen en certaines pages de la *Femme Pauvre*⁸¹.

Bien qu'elles soient estimées irrésolues, les tensions et les contradictions internes au projet littéraire de Bloy ont rarement été décrites avec autant de perspicacité par les critiques de l'époque. Mais dans les lignes qui suivent, de Gourmont délaisse l'auteur, à peine entrevu, de *La Femme pauvre* pour revenir à celui du *Désespéré*. Comme quoi Bloy est loin d'en avoir fini avec l'image du pamphlétaire.

*

Suivre les déplacements de l'image d'auteur de Bloy et les stratégies de distinction – singularisation, justification, contournement des identifications – qu'il met en œuvre nous a permis de voir comment, à différents moments de sa trajectoire, l'écrivain négocie son rapport à la position qu'il tente d'occuper dans le champ. Peu à peu, tandis que prend forme sa conception de l'écrivain catholique moderne et qu'il délaisse la posture pamphlétaire qui l'a fait connaître, il en vient à occuper pleinement une exotopie qui était, au départ, de l'ordre de l'énonciation pamphlétaire et de l'autoreprésentation.

Bloy obtient donc, au tournant du siècle, le statut d'inclassable qu'il brigait, vers 1885, pour se distinguer de ses pairs. Et si, en 1890, un Rosny trouve encore le moyen de le rattacher à

⁷⁹ Rémy de Gourmont. « Léon Bloy », dans *Le deuxième livre des masques*, *op. cit.*, p. 51-52.

⁸⁰ Quelques lignes plus loin, « les blasphèmes de M. Bloy » sont ordonnés à un critère de « beauté toute baudelairienne ». À cette esthétique du blasphème, Gourmont oppose la figure de Thérèse d'Avila, qui « blasphéma une fois quand elle accepta la damnation comme rançon de son amour » (*ibid.*, p. 52). L'opposition entre la sainte et l'écrivain laisse peu de doute sur les intentions du critique.

⁸¹ *Ibid.*, p. 53.

un groupe d'écrivains réunis autour d'une problématique littéraire commune, il devient de plus en plus difficile d'opérer un tel rapprochement après la parution du *Salut par les Juifs* (qui isole Bloy pendant l'Affaire Dreyfus⁸²), de *La Femme pauvre* et du *Mendiant ingrat* (premier tome du *Journal*).

Cette exotopie dans laquelle se retrace l'écrivain apparaît tout à la fois subie et revendiquée. Subie, car elle résulte de sanctions négatives (silences, rappels à l'ordre, refus d'éditeurs, etc.) qui l'éloignent du circuit de la reconnaissance institutionnelle⁸³ et le confinent aux cercles de l'avant-garde dont il ne peut tirer sa subsistance. Mais cela ne doit pas faire oublier qu'elle fait également l'objet d'une revendication stratégique. En effet, elle lui permet de verser sa marginalité au compte d'une recherche d'absolu, d'un projet littéraire qui transcende le jeu littéraire (dont la vanité s'atteste exemplairement dans les luttes entre les jeunes esthètes voués au culte idolâtre de l'art) en s'alignant sur les plus hauts intérêts spirituels. Par là, Bloy fait valoir l'originalité de la position d'écrivain catholique moderne et son irréductibilité aux positions du champ littéraire fin de siècle.

Sous cet aspect, son exotopie s'envisage peut-être moins comme la conséquence d'un déni de reconnaissance (déni qui serait d'ailleurs très relatif) que comme le signe d'une discordance entre la position qu'il développe et la structure et les valeurs du champ au pôle le plus autonome.

À présent, il nous reste à étudier la spécificité de cette position.

⁸² Sur l'isolement de Bloy pendant l'Affaire Dreyfus, voir chapitre 1, p. 44.

⁸³ La correspondance de Huysmans, doyen de l'Académie Goncourt, nous laisse penser que Bloy, « le sombre mufler » (tel est le surnom affectueux qu'il lui donne à la suite de leur brouille) a manqué le premier prix Goncourt pour une raison de réputation. À son ami Arij Prins, il écrit : « Comme vous le dites, le sombre mufler a beaucoup plus de talent que ceux nommés [les candidats en lice pour le prix Goncourt], mais il était impossible. C'était tuer l'académie, dans l'œuf, que de nommer des gens aussi tarés et aussi universellement méprisés que lui. » (Lettre du 25 avril 1900 ; Joris-Karl Huysmans et Arij Prins. *Lettres inédites à Arij Prins, 1885-1907*, édition de Louis Gillet, Genève, Droz, 1977, p. 343).

3.

Combattre la désincarnation du Verbe

Vers une littérature catholique de la modernité

L'idolâtrie, c'est de préférer le Visible à l'Invisible.

Léon BLOY,
*Le Mendiant ingrat*¹.

¹ J I, p. 62 ; p. 157.

La position développée par Bloy à la fin du XIX^e siècle, avons-nous dit dans les chapitres précédents, se fonde sur un double refus. Il y a, d'un côté, le rejet des « bondieuseries » proposées par la littérature catholique ; d'un autre côté, il y a le rejet de l'art pur au sens large (naturalisme², art pour l'art, religion de l'art). De ce double refus émerge une troisième position ; non pas un juste milieu, mais une rencontre – plutôt, un équilibre toujours précaire – entre deux tendances conflictuelles : celle de l'Art avec majuscule, tourné vers lui-même, celle du catholicisme et de la Parole vivante, tournée vers Dieu et vers les autres.

C'est cette position, fondée sur une pensée critique et réflexive de la littérature, que nous voulons ici étudier dans le détail. Pour ce faire, nous nous concentrerons, dans la mesure du possible, sur les textes rédigés entre *Le Désespéré* (1887) et *La Femme pauvre* (1897). Au cours de cette période, Bloy s'éloigne de Barbey d'Aurevilly et de Huysmans et commence à élaborer, à distance de l'un et de l'autre, sa propre conception de la littérature.

Misère de la littérature catholique

Bloy n'est guère tendre envers la société catholique du XIX^e siècle. Jugée bigote, bien-pensante et incapable d'élévation, il la tient pour l'artisanne de son propre déclin. Selon lui, la déchristianisation serait due, en bonne partie, à l'attitude de l'Église et des catholiques à l'égard de ce – et de ceux – qui les honoraient jadis. « Jadis » référant ici au Moyen Âge, qui représente pour l'écrivain un âge d'or de simplicité, d'héroïsme et de plénitude spirituelle ; autant dire, avec Pierre Glaudes, un « ailleurs poétique qui le dédommage de l'abjection moderne³ ». L'Église devrait être un refuge contre le monde bourgeois qui rétrécit la vie en l'insensibilisant à la beauté, au mystère, à l'absolu. Or, elle est précisément l'inverse ; elle surenchérit sur la médiocrité bourgeoise. Pour preuve, son attitude envers les artistes. L'avant-propos d'« Un breilan d'excommuniés » est sans appel :

² Nous incluons le naturalisme à notre catégorie – assez floue – d'« art pur », dans la mesure où il s'agit d'une esthétique qui s'appuie sur une conception de la vérité empruntée au paradigme de l'objectivité scientifique pour affirmer l'autonomie du beau par rapport à la morale. Nous suivons sur ce point Gisèle Sapiro, qui met l'accent sur l'héritage flaubertien de Zola et ses disciples. Ce naturalisme, proche de l'art pur en tant qu'il cherche à « peindre la réalité de manière objective et donc véridique » (Gisèle Sapiro. « L'autonomie de la littérature en question », dans Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 50), est à distinguer d'un naturalisme « engagé » qui, lui, apparaît avec l'Affaire Dreyfus.

³ Pierre Glaudes. « Léon Bloy », dans Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2006, p. 459.

Les catholiques modernes haïssent l'Art d'une haine sauvage, atroce, inexplicable. Sans doute, il n'est pas beaucoup aimé, ce pauvre art, dans la société contemporaine [...]. Mais les exceptions heureuses, devraient, semble-t-il, se rencontrer dans ce lignage de la grande Couveuse des intelligences à qui le monde est redevable de ses plus éclatants chefs-d'œuvre.

Or, c'est exactement le contraire. Partout ailleurs, c'est le simple mépris du Beau ; chez les catholiques seuls, c'est l'exécration. On dirait que ces âmes médiocres, en abandonnant les héroïsmes anciens pour les vertus raisonnables et tempérées que d'accommodants pasteurs leur certifient suffisantes, ont remplacé, du même coup, la détestation surannée du mal par l'unique horreur de ce miroir de leur misère que tout postulateur d'idéal leur présente implacablement.

Ils s'effarouchent du Beau comme d'une tentation de péché, comme du Péché même, et l'audace du Génie les épouvante à l'égal d'une gesticulation de Lucifer. Ils font consister leur dévote sagesse à exorciser le Sublime.

(OC II, p. 250-251)

« Miroir de leur misère », l'Art (entendons : l'art véritable, qui ne répond pas à l'injonction de moraliser parce qu'il est fait par des artistes et non par des curés) devrait tourner les âmes vers Dieu. S'il n'y a pas de Chute, s'il n'y a pas de mal, nul besoin de christianisme. Or, ce n'est plus le mal, dit Bloy, que les catholiques ont en horreur, c'est l'Art, qu'ils prennent pour le mal lui-même. Et c'est ainsi qu'en se drapant d'intentions vertueuses, en congédiant l'Art et en refusant de voir leur propre misère, ils nient implicitement le sens de la Rédemption et l'esprit du christianisme. Le chrétien n'est pas le pusillanime qui se bouche les yeux à la vue du péché pour s'en croire à l'abri ; le chrétien est, au contraire, celui qui, se sachant capable de n'importe quel péché, se fortifie par la détestation du mal et l'amour du Christ.

Témoigne de l'oubli de cette vérité élémentaire, l'anathème lancé contre Barbey d'Aurevilly⁴, « ce chrétien sans détours qui racontait, comme au Moyen Âge, l'abomination du monde en se souvenant de la Rédemption » (*ibid.*, p. 242). Par son indépendance, son refus de moraliser⁵, ses puissantes peintures du mal, l'auteur des *Diaboliques* gêne les catholiques. Ces derniers, selon Bloy,

⁴ Bloy se plaît à rappeler qu'*Un prêtre marié*, « l'unique roman chrétien qui puisse être lu par des êtres appartenant à l'espèce humaine [...], miraculeusement édité dans un pieux bazar, fut aussitôt mis au pilon sur l'ordre formel de l'Archevêché de Paris » (O II, p. 253 ; voir aussi LD, p. 244). Philippe Berthier précise le sens de l'anecdote : « Le roman parut en deux volumes chez A. Faure en 1865. En 1876, il fut réédité chez Palmé [éditeur catholique], mais non diffusé, sur intervention de certaines dames puissantes (Mme Craven, surtout) que *Les Bas-bleus* avaient incommodées, et qui se plainquirent à l'archevêque de Paris. » (« Histoire du texte », dans Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, édition de Philippe Berthier, Paris, GF Flammarion, 1993 (1865), p. 24).

⁵ Dans les *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Bloy écrit, à propos de la conception aurevillienne de la littérature : « C'est assez l'usage de M. Barbey d'Aurevilly de pratiquer sur les âmes cette espèce d'opération césarienne qui les accouche par force du triste aveu de leur misère. [...] il pense que ce n'est pas l'affaire d'un laïque de prêcher une morale quelconque et d'avertir de ses devoirs le charbonnier le plus rudimentaire. Mais il faut que la

s'arrangeraient mieux d'un athée, d'un hérétique, ou tout au moins d'un croyant suspect. Ce ne serait qu'un ennemi de plus pour des gens cossus qui ne tiennent pas à être aimés et qui ont sagement renoncé, depuis longtemps, à tout juvénile esprit de conquêtes. Ils sont entre eux et Dieu les bénit. Cela répond à tous les besoins de rédemption et d'apostolat.

(*Ibid.*, p. 253)

Regard amer sur un monde catholique embourgeoisé : on y accumule les richesses⁶, on s'y montre tièdement raisonnable (il faut lire derrière l'ironie bloyenne : sans vitalité ni enthousiasme), on enferme la Parole vivante dans un petit cercle aseptisé de gens purs et vertueux. Bref, on y prône un catholicisme qui n'est au fond rien d'autre qu'un « traditionalisme bien-pensant et intéressé⁷ ».

Ainsi, en passe de perdre son combat contre le monde moderne, l'Église tourne le dos aux artistes qui l'honorent, qui œuvrent à revigorer son message, à répercuter la Parole vivante dans un style et une forme originaux et susceptibles de parler aux âmes⁸. Curieux paradoxe : l'écrivain catholique méprise son propre camp et se voit contraint, par la situation historique, de défendre une « Église invisible » par opposition avec l'autre Église, « devenue abominable » (J I, p. 302)⁹.

Si la déchéance des catholiques lui est insupportable, la littérature qu'ils produisent et qui circule dans leurs cercles lui semble le comble du désespoir. C'est en elle, écrit-il, « que se vérifie, jusqu'à l'éblouissement, le stupre inégalable de la décadence » (LD, p. 241). Un long chapitre du *Désespéré* (le chapitre XLVI) met en parallèle l'histoire de la débâcle de l'Église

Vérité soit dite et c'est son art même qui lui a donné le secret de la dire sans violer le territoire des gardiens de la Parole. » (O II, p. 81).

⁶ Il faut rappeler que dans l'exégèse de Bloy, l'Argent est spiritualisé et devient une figure de la Parole de Dieu. L'idée est développée dans *Le salut par les juifs*, dans *l'Exégèse des lieux communs* et dans *Le sang du pauvre*. On peut la résumer de la façon suivante. D'une part, Jésus, qui est le Verbe fait chair, est aussi appelé « le vrai Pauvre » (SJ, p. 35). D'autre part, l'argent est défini comme « la substance du Pauvre » (*ibid.*, p. 32). De même que l'argent est ce qui fait vivre, de même est-ce la Parole qui assure la Vie spirituelle. Tous les deux doivent circuler : l'accumulation de l'argent, le fait de le garder pour soi, correspond mystérieusement à la tentation de s'enfermer dans la Parole vivante sans souci de la transmettre, ce qui revient à la désincarner. C'est pourquoi l'épargne et la richesse apparaissent, aux yeux de Bloy, incompatibles avec l'esprit du catholicisme.

⁷ Dominique Millet-Gérard. « "Littérature guenilleuse" et "éclairs magnifiques". Bloy critique des auteurs catholiques », dans Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy 6. Bloy critique*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2005, p. 43.

⁸ L'essentiel de cette critique se trouve déjà, dès 1883, sous la plume de Bloy : « Étrange société chrétienne qui, se voyant menacée de toutes parts et en guerre avec le genre humain n'imagine rien de mieux que la proscription absolue du beau et du vivant sous quelque forme qu'ils lui apparaissent. Il faut être écrivain catholique pour savoir de quels effroyables dégoûts cette société régale les quelques hommes supérieurs que l'incrédulité du siècle n'a pu lui ravir. » (O II, p. 38).

⁹ D'autres écrivains catholiques se montreront plus cléments envers leurs coreligionnaires ; toutefois, la position de Bloy fera école auprès d'écrivains tels que Huysmans, Claudel et Bernanos, comme le rappelle Dominique Millet-Gérard (« "Littérature guenilleuse" et "éclairs magnifiques. Bloy critique des auteurs catholiques" », *art. cit.*, p. 60).

avec celle de la littérature catholique. Selon Bloy, la débâcle littéraire commence au XVII^e siècle :

Après un tas de siècles pleins de liberté et de génie, Bossuet apparaît enfin qui confisque et cadenas à jamais, pour la gloire de son calife, dans une dépendance ergastulaire du sérail de la monarchie, toutes les forces génitales de l'intellectualité française. Ce fut une opération politique assez analogue aux précédents élagages de Louis XI et de Richelieu. Ce qu'on avait fait pour les vassaux redoutés du Roi Très Chrétien, l'aigle domestiqué du diocèse de Meaux l'accomplit pour la féodalité plus menaçante encore de la pensée. À dater de ce coupeur, silence absolu, infécondité miraculeuse.

Toute philosophie religieuse dut se configurer à la sienne et l'on a vu cet inconcevable sacrilège d'un immense clergé, le cul par terre sur l'Hostie sainte et la tête perdue dans le bas vallon de sa soutane, adorativement prosterné devant une perruque pourrie, en obéissance posthume à la consigne épiscopale d'un valet de cour. Cela pendant deux cents ans, depuis 1682 jusqu'à nos imbéciles jours.

(*Ibid.*, p. 241-242)

1682 : à cette date, Louis XIV fait adopter par le clergé français la Déclaration des quatre articles où sont définies les libertés de l'Église gallicane. Rédigés par Bossuet, ces articles limitent l'autorité spirituelle du Pape et affirment l'indépendance du roi de France en matière d'autorité temporelle. Bloy voit en eux un aveu d'échec de plus de la part du christianisme, déjà solidement ébranlé par la Réforme du siècle précédent :

Pour subsister, il se fit agréable, huileux et tiède. Silencieusement, il se coula par le trou des serrures, s'infiltra dans les boiseries, obtint d'être utilisé comme essence onctueuse pour donner du jeu aux institutions et devint ainsi un condiment subalterne, que tout cuisiner politique put employer ou rejeter à sa convenance.

(*Ibid.*, p. 238)

Ce christianisme fade, qui fait le jeu du pouvoir en place et pousse la soumission jusqu'à dénaturer la Parole, est celui qui assaisonne la littérature catholique depuis la fin du XVII^e siècle.

En effet, aux yeux de Bloy, cette littérature est surtout coupable de s'être retranchée dans « le catafalque du “grand siècle” » : « défense absolue d'écrire autre chose que des imitations de ce corbillard, et fulminant anathème contre la plus obscure velléité de s'en affranchir » (*ibid.*, p. 242-243). Incapable de se renouveler et de s'ouvrir à d'autres modèles¹⁰, elle s'est dégradée en un sentimentalisme abêtissant qui ne résonne plus en dehors de « ce cloaque d'innocence » (*ibid.*,

¹⁰ Le reproche a déjà été adressé à Veillot dans les *Propos d'un entrepreneur de démolitions* : « Il avait dans l'œil un idéal de vertu chrétienne décroché, comme son idéal littéraire, de la muraille classique du XVII^e siècle, et il fallait que tout s'y ajustât. [...] Avec La Bruyère, Racine et Boileau, la langue est fixée à jamais ; la morale et la doctrine avec Bossuet et Bourdaloue. [...] »

Aussi, lord Byron, Lamartine, Balzac, Musset, Baudelaire et quelques autres sans lesquels la société moderne ressemblerait à une ordure, furent devant lui comme s'ils n'avaient pas été, littérairement du moins. Il n'en parla que pour constater en eux l'absence de la formule catholique. » (O II, p. 33).

p. 243) qu'est devenu le monde catholique. Ce mélange de pieuses rengaines, de style médiocre et de visées édifiantes s'est cristallisé dans une formule esthétique que Bloy nomme « sulpicienne », par allusion à l'art religieux « officiel » qu'on vendait à l'époque dans les boutiques avoisinant l'église de Saint-Sulpice à Paris¹¹. La formule permet à l'écrivain de résumer l'histoire de la littérature catholique des derniers siècles en un paragraphe au lyrisme pituitaire :

Une glaire sulpicienne qu'on se repasse de bouche en bouche depuis deux cents ans, formée de tous les mucus de la tradition et mélangée de bile gallicane recuite au bois flotté du libéralisme ; une morgue scolastique à défrayer des millions de cuistres ; une certitude infinie d'avoir inhalé tous les souffles de l'Esprit-Saint et d'avoir tellement circonscrit la Parole que Dieu même, après eux, n'a plus rien à dire. Avec cela, l'intention formelle, quoique inavouée, de n'endurer aucun martyr et de n'évangéliser que très peu de pauvres ; mais une condescendance estime pour les biens terrestres, qui réfère en ces apôtres le zèle chagrin de la remontrance et les retient de contrister l'opulente bourgeoisie qui pavonne au pied de leur chaire. Tout juste la dose congrue [...] de bave amère, sur les délicates fleurs du Grand Livre [...]. Quand on entend autre chose, c'est qu'on a la joie d'être sourd ou l'irrévérencieuse consolation de dormir.

(*Ibid.*, p. 247-248)

Formules creuses, pensée figée en rhétorique, aucune vibration de la Parole. Si tant est qu'il reste quelque chose de catholique dans la « littérature catholique » – ce dont Bloy semble douter par moments –, cette littérature reste par trop encline à limiter les droits de l'artiste, qu'elle soumet à une injonction de moralisme poussée jusqu'à la pudibonderie. N'oublions pas qu'à cette époque, comme l'a bien rappelé Gisèle Sapiro¹², la doxa des « mauvais livres » bat son plein dans le milieu catholique¹³ ; doxa qui va, par ailleurs, rendre possible, au début du siècle suivant, un projet comme celui du censeur Louis Bethléem, auteur du best-seller *Romans à lire et romans à proscrire*¹⁴. Bloy, suivant sur ce point Barbey d'Aurevilly, s'inscrit en faux contre cette pente

¹¹ Voir Bruno Foucart. « Saint-Sulpice art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 février 2015, < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-saint-sulpice/> >.

¹² Gisèle Sapiro. *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

¹³ Bloy s'en moque au détour d'une phrase du *Désespéré* : « Enfin, les pasteurs des âmes fertilisent de leurs bénédictions *la bonne presse*, instituée par Louis Veuillot pour l'inexorable déconfiture des établissements de bains de la pensée. Après cela, porte close. Haine, malédiction, excommunication et damnation sur tout ce qui s'écartera des paradigmes traditionnels... » (LD, p. 246-247).

¹⁴ La première mention de l'abbé Bethléem chez Bloy remonte à 1910. Quoique cette mention tardive excède notre découpage temporel, nous pouvons néanmoins donner un aperçu du point de vue de l'écrivain pour le situer par rapport à la doxa catholique des mauvais livres : « Sereinement l'abbé Bethléem s'est assis sur les quarante mille volumes du roman contemporain et, d'un geste grandiose, a opéré la division du Dante : Enfer, Purgatoire et Paradis.

moralisatrice au nom de l'autonomie de l'artiste, d'une part, et de l'esprit du catholicisme, d'autre part :

Je suis parfaitement assuré qu'un grand artiste peut tout exprimer des réalités d'ici-bas, à la condition de ne pas leur livrer son âme, en les épousant.

Le paradis des spéculations supérieures est, d'ailleurs, impossible à concevoir sans un préalable discernement des fumiers humains dont les hypocrites ou les moralistes idiots réprouvent la divulgation.

Ne sait-on pas qu'il est des gens que Shakespeare scandalise et qui brûleraient le *Jugement dernier* de Michel-Ange, sous prétexte de nudité, comme si ce n'était pas terriblement moral d'être nu quand on est damné et qu'on dégringole dans les enfers !

(O II, p. 241-242)

Ainsi, la littérature catholique de l'époque va servir de repoussoir¹⁵ à Bloy dans l'élaboration de la position d'écrivain catholique moderne. Prenant acte de cet « échec », l'écrivain va explorer la voie, entrouverte par Barbey d'Aurevilly, d'une littérature artiste. Plus que son maître, il va s'ouvrir à la modernité littéraire, mais non sans rester critique à l'égard de celle-ci et des idolâtries qu'elle a tend à cautionner.

Idolâtries esthétiques

Ayant pris ses distances par rapport à la littérature catholique, Bloy s'oppose aux trois grandes tendances qui dominent le sous-champ de production restreinte dans les dernières décennies du XIX^e siècle : le naturalisme, l'art pour l'art et la religion de l'art. Ces deux dernières

Avant de poursuivre, il convient de rappeler ou d'apprendre aux personnes peu instruites que la première chose à faire pour juger un livre, le premier et indispensable mouvement du critique c'est d'*écarter l'art*, de le balayer au loin, comme une ordure. Précaution d'une nécessité absolue. Alors seulement tout commence à se débrouiller. [...]

Ensuite, s'il s'agit, bien entendu, non d'un cours d'astronomie ou d'un traité de navigation, mais d'un roman, il ne faut pas oublier un seul instant que l'amour est le pléonasme de la luxure, son double emploi, si j'ose dire, et que les deux mots sont rigoureusement identiques.

Aussitôt planté sur ces deux bases de granit, le juge est dans la région de la lumière. Il voit clair, il discerne, avec une simplicité de vision qui pourrait être crue le privilège des anges, qu'un mauvais roman est celui qui parle d'amour et qu'un bon roman est celui qui ne parle pas d'amour, à condition toutefois qu'il soit écrit avec *élégance* par des tardigrades ou par des chameaux. Telle est [...] la situation actuelle de l'abbé Bethléem, dispensateur canoniquement autorisé du pain littéraire aux catholiques affamés de littérature. » (J II, p. 128).

¹⁵ Dominique Millet-Gérard précise cependant qu'« une autre littérature religieuse, plus marginale, voire suspecte aux autorités ecclésiastiques, réserve à Bloy d'heureuses surprises » (« "Littérature guenilleuse" et "éclairs magnifiques. Bloy critique des auteurs catholiques" », *art. cit.*, p. 54). Cette « littérature », c'est le poète et théologien anglais Frederick W. Faber (1814-1863), c'est le jésuite Jean-Joseph Surin (1600-1665), ce sont les mystiques Marie d'Agreda (1602-1665) et Anne-Catherine Emmerich (1774-1824). Ce serait excéder notre propos que d'entrer dans ces détails (ils n'affectent pas directement le projet littéraire de l'écrivain), mais nous croyons bon de signaler au lecteur la nuance à faire sur l'appréciation critique de la littérature catholique par Bloy.

positions sont assez souvent confondues¹⁶ et il n'est pas inutile de les distinguer clairement pour bien apprécier l'originalité de la position bloyenne.

L'art pour l'art (comme par ailleurs le naturalisme) repose sur des fondements matérialistes, tandis que la religion de l'art provient de l'idéalisme allemand (bien qu'elle n'en soit nullement, esthétiquement parlant, le seul produit) ; toutefois les deux se rejoignent dans une même exaltation de l'art et une même affirmation de son autosuffisance. Sous-jacente à la position de l'art pour l'art est l'affirmation du « pouvoir qui appartient à l'art de tout constituer esthétiquement par la vertu de la forme¹⁷ » ; la littérature se replie sur son intransitivité, déplace l'accent du signifié vers le signifiant, du fond vers la forme. De manière générale, on peut affirmer, comme le fait Gisèle Sapiro à propos de Flaubert, que la « fonction communicative [de l'œuvre] est subordonnée à la fonction esthétique¹⁸ ».

Issue d'un courant philosophique opposé, la religion de l'art, qui atteint son paroxysme en France avec le wagnérisme, est une manière de réaction ou plutôt de compensation au vide spirituel laissé par la montée en puissance du rationalisme et du matérialisme bourgeois. Elle sacralise l'art, le dote d'une « fonction ontologique », voire en fait « la seule présentation

¹⁶ Cette confusion semble s'expliquer par le fait qu'on a parfois voulu relier le phénomène de l'art pour l'art en France à la théorie spéculative de l'art qui s'élabore en Allemagne au tournant du XIX^e siècle. Ceci expliquerait cela. Mais à y regarder de près, ce lien repose sur trop peu d'éléments pour être démontré : une première occurrence de l'expression « art pour l'art » dans le *Journal* de Benjamin Constant (11 février 1804), quelques pages de Germaine de Staël dans *De l'Allemagne* (1813), un cours de philosophie dispensé en 1818 par Victor Cousin (*Du vrai, du beau et du bien*). C'est à peu près tout. De là, on saute près de deux décennies pour arriver à la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* (1835), où Théophile Gautier défend l'inutilité de l'art, avant d'en venir enfin à la génération de Flaubert, Baudelaire et Goncourt.

L'influence exercée par la théorie esthétique allemande sur la production artistique française est loin d'aller de soi, du moins en ce qui concerne la première moitié du XIX^e siècle. Déjà dans sa thèse de 1905, Albert Cassagne signale l'absurdité d'un tel rapprochement : « Jamais l'art pour l'art des romantiques n'a été inspiré par la philosophie éclectique [Cousin, Jouffroy, etc.], à plus forte raison par la philosophie allemande, qu'il s'agisse des romantiques de la première génération ou des néo-romantiques. Théophile Gautier ne lisait ni Schelling, ni Hegel, ni Cousin. Et de même dans la seconde génération, plus instruite, Flaubert, qui lit Spencer, Auguste Comte et même Lévêque, ignore les Allemands. » (Albert Cassagne. *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, préface de Daniel Oster, Seyssel, Champ Vallon, 1997 (1906), p. 72-73).

En fait, il semble plus vraisemblable d'admettre deux traditions : une matérialiste, représentée entre autres par Flaubert, Goncourt et Zola ; une idéaliste, d'origine allemande, qui n'exerce une véritable influence en France qu'à partir de l'époque symboliste (Jean-Marie Schaeffer. « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale* [en ligne], n° 2, 1994, < <http://rgi.revues.org/470> >). Nous distinguerons ici *art pour l'art* (qui désigne la première) et *religion de l'art* (qui désigne la seconde).

¹⁷ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 (1992), p. 180.

¹⁸ Gisèle Sapiro. *La responsabilité de l'écrivain, op. cit.*, p. 202.

possible de l'ontologie, de la métaphysique spéculative¹⁹ ». À l'intérieur de ce paradigme philosophico-théologique, l'œuvre d'art est envisagée comme une voie d'accès à l'absolu.

Pour Bloy, ces positions sont également irrecevables, puisqu'elles relèvent toutes de l'idolâtrie, d'après la définition donnée en épigraphe. Idolâtrie de la réalité matérielle dans le cas du naturalisme ; idolâtrie de la forme dans le cas de l'art pour l'art ; idolâtrie de l'art dans le cas du wagnérisme.

Le naturalisme ou la vérité dégradée

Bloy a rédigé un grand nombre d'articles sur Zola qui témoignent d'une évolution considérable dans son appréciation de l'œuvre du romancier. Sous l'influence de Barbey, la condamnation est sans appel. La fréquentation de Huysmans le rend plus clément à son égard, plus sensible à son talent d'artiste. Enfin, quand l'auteur des Rougon-Macquart se lance dans *Lourdes* puis dans les *Quatre Évangiles* en passant par « J'accuse...! », le pamphlétaire revient, par une autre voie, à son aversion initiale. Nonobstant ces fluctuations, il y a un point que la critique de Bloy n'a jamais abandonné, c'est l'horizon matérialiste de la méthode naturaliste.

Cette critique pourrait s'énoncer ainsi : le naturalisme, pour atteindre la « vérité » par l'application de la méthode expérimentale au roman, a réduit le domaine de la vérité à celui de la réalité sensible et observable. À son ami Louis Montchal qui loue en Zola un diseur de vérités, Bloy répond :

Vous prétendez que cet industriel nauséabond, ce marchand de guano littéraire « crache à la face de la Société de dégoûtantes vérités ». Holà ! s'il vous plaît, ne manquons pas de respect à la vérité et ne prostituons pas les mots. Il n'y a pas de *dégoûtantes* vérités et il est extrêmement facile de démontrer que Zola n'a jamais eu le noble souci de la Vérité, laquelle est toujours belle, pure, sainte et infiniment adorable.

Il n'a jamais recherché que la plus basse *exactitude matérielle*, ce qui passe pour la vérité même dans l'étable contemporaine. »

(Lettre à Louis Montchal du 20 septembre 1884 ; LM, p. 69)

Réduction de l'idée de vérité à ce qui est empiriquement démontrable et observable ; seraient « vraies », en ce sens – c'est ce que défend Montchal –, les conclusions d'un roman qui applique la méthode expérimentale en adoptant par rapport à la réalité le regard froid et objectif du scientifique. Pour Bloy, ce travestissement du sens des mots trahit surtout la misérable altitude à laquelle « l'étable contemporaine » projette sa notion de vérité. Si la réalité matérielle appartient

¹⁹ Jean-Marie Schaeffer. « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *art. cit.*

au domaine du sensible et du relatif, la vérité, elle, est de l'ordre de l'esprit et de l'absolu. Ce n'est pas dans le monde sensible qu'elle éclate, mais dans la parole.

À travers sa critique, Bloy cherche à faire comprendre la vanité du projet zolien et la nécessité de réinsérer la littérature dans le monde de l'esprit. Le romancier naturaliste s'illusionne sur la valeur des présupposés sur lesquels repose son travail ; il est tellement convaincu d'« illuminer » le monde par les moyens de l'observation et de l'expérience, qu'il en oublie de fonder sa propre démarche²⁰. En combattant la foi des « idéalistes », il tombe dans une foi plus aveugle encore que celle qu'il dénonce, puisqu'elle se refuse, dans son entêtement à transformer le mystère en « inconnu » (au sens de *ce qu'il reste à découvrir*), aussi bien la liberté de douter du mystère que la liberté symétrique d'y croire. C'est en ce sens que l'écrivain catholique, dans la conférence qu'il prononce sur Zola devant un public danois déjà gagné aux idées naturalistes, peut accuser ironiquement le romancier de dogmatisme :

Que signifie donc ce fameux mot de naturalisme qui sert de ralliement à des multitudes si lamentables d'indigents cerveaux ?

On a vainement essayé de le définir.

Et pourtant M. Zola, l'intransigent ennemi du *mystère*, a prétendu constamment que ce vocable devait tout illuminer.

Plusieurs fois, en des manifestes fameux, il a déclaré qu'il fallait entendre par là tout simplement la méthode expérimentale résolument appliquée à l'observation littéraire, c'est-à-dire le témoignage des sens et rien de plus [...].

L'observation brutale et tout extérieure des phénomènes de la vie physique, au mépris de toute synthèse et même de tout discernement analytique, fut promulguée suffisante pour la procréation des plus grands chefs-d'œuvre.

Il aurait peut-être fallu démontrer d'abord que la nature elle-même n'est pas un profond mystère et que nos gros yeux charnels sont des instruments capables de la pénétrer. Et même encore après cela, il eût été fort intéressant de savoir quelle sorte de lien pouvait

²⁰ Dans *Le Roman expérimental*, Zola avait traité cette question en opposant les écrivains naturalistes aux écrivains idéalistes : « Nous, écrivains naturalistes, nous soumettons chaque fait à l'observation et à l'expérience ; tandis que les écrivains idéalistes admettent des influences mystérieuses échappant à l'analyse, et restent dès lors dans l'inconnu, en dehors des lois de la nature. Cette question de l'idéal, scientifiquement, se réduit à la question de l'indéterminé et du déterminé. Tout ce que nous ne savons pas, tout ce qui nous échappe encore, c'est l'idéal, et le but de notre effort humain est chaque jour de réduire l'idéal, de conquérir la vérité sur l'inconnu. Nous sommes tous idéalistes, si l'on entend par là que nous nous occupons tous de l'idéal. Seulement j'appelle idéalistes ceux qui se réfugient dans l'inconnu pour le plaisir d'y être, qui n'ont de goût que pour les hypothèses les plus risquées, qui dédaignent de les soumettre au contrôle de l'expérience, sous prétexte que la vérité est en eux et non dans les choses. Ceux-là, je le répète, font une besogne vaine et nuisible, tandis que l'observateur et l'expérimentateur sont les seuls qui travaillent à la puissance et au bonheur de l'homme, en le rendant peu à peu le maître de la nature. Il n'y a ni noblesse, ni dignité, ni beauté, ni moralité, à ne pas savoir, à mentir, à prétendre qu'on est d'autant plus grand qu'on se hausse davantage dans l'erreur et dans la confusion. Les seules œuvres grandes et morales sont les œuvres de vérité. » (« Le roman expérimental », dans *Le roman expérimental*, édition de François-Marie Mourad, Paris, GF-Flammarion, 2006 (1881), p. 75).

exister entre ce prétendu système d'observation et l'enfantement *consécutif* de n'importe quelle œuvre d'art.

Mais le réformateur de notre esthétique dédaigna de s'attarder aux explications. [...]

– Ouvrez les yeux de votre tête et racontez ensuite exactement, servilement, ce que vos yeux auront vu, sans permettre à votre âme d'intervenir. Comme cela, vous serez toujours assez sublimes.

Tel fut le commandement dogmatique de cet étonnant législateur.

(FN, p. 37-38)

Ingénieux retournement par lequel Bloy fait tomber Zola sous le reproche que celui-ci adressait naguère à son vieux maître Barbey d'Aurevilly. Et il parachève la charge en citant les premières pages de *Là-Bas*, où Huysmans étale son réquisitoire contre le matérialisme de l'école naturaliste. Si les héritiers de Zola les plus prometteurs délaissent à présent leur ancien maître, c'est parce que la méthode proposée par celui-ci a atteint ses limites, parce qu'elle n'a pas pu soutenir les attentes qu'elle a suscitées. Autrement dit, parce que la conception de la vérité sous-jacente au naturalisme s'est révélée finalement assez superficielle et décevante.

L'art pour l'art ou « l'idolâtrie littéraire »

C'est au fil de sa lecture de Flaubert et des Goncourt que Bloy élabore sa critique de l'art pour l'art. Les frères Goncourt sont, avec Zola et Bourget, parmi les écrivains contemporains sur lesquels il a le plus écrit. Cinq articles entre 1884 et 1891 (dont quatre ont été repris, et placés l'un à la suite de l'autre, dans *Belluaires et porchers*²¹) et une conférence dans les *Funérailles du naturalisme* (qui puise sa matière dans ces articles). Quant à Flaubert, un seul article²² lui a été consacré – en 1890 –, mais son nom revient çà et là sous sa plume.

La réflexion sur les Goncourt a considérablement évolué²³ : au départ, Bloy, à la suite de Barbey d'Aurevilly, leur reproche surtout leur poétique de « mise en œuvre du *document humain* » (O II, p. 222) et leur tentative de substituer une reproduction photographique de la

²¹ « Les confidences du rien ou la collaboration infinie » (sur *Chérie* ; paru dans *Le Chat noir*, 17 mai 1884 ; repris dans O II, chap. VI) ; « Les premières plumes d'un vieux dindon » (sur *En 18..* ; paru dans *Le Chat noir*, 18 octobre 1884 ; repris dans O II, chap. VII) ; « Le délire de l'applaudissement » (sur l'adaptation théâtrale de *Germinie Lacerteux* ; paru dans *Gil Blas*, 24 décembre 1888 ; repris dans O XV, p. 214-218) ; « Sépulcres blanchis » (sur une querelle opposant Goncourt à Renan ; paru dans *L'Événement*, 23 décembre 1890 ; repris dans O II, chap. VIII) ; « L'idole des mouches » (sur *La Faustin* ; paru dans *La Plume*, 15 janvier 1891 ; repris dans O II, chap. IX).

²² « La besace lumineuse » (paru dans *La Plume*, 15 novembre 1890 ; repris dans O II, chap. X).

²³ Sur cette évolution, voir Pierre Glaudes. « Léon Bloy, lecteur des Goncourt », dans Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp et Jean-Yves Mollier (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 95-104.

réalité à la vitalité des idées et de l'esprit de synthèse²⁴ (*ibid.*, p. 228). En 1890, elle s'infléchit dans le sens d'une critique de l'esthétisme. Tirant prétexte d'une querelle ayant opposé Edmond de Goncourt à Renan à propos du patriotisme, Bloy s'en prend, dans « Sépulcres blanchis », à l'influence exercée par ces « byzantins décrépits » (*ibid.*, p. 233) sur une nouvelle « génération désintéressée de la Vie » (*ibid.*, p. 234). La charge rappelle à plusieurs égards celle de Huysmans dénonçant, dans *À Rebours*, l'attrait du milieu artistique fin de siècle pour le « byzantinisme » esthétique.

Janvier 1891, trois semaines après la parution de « Sépulcres blanchis » et tout juste avant son départ pour le Danemark, Bloy publie un autre texte – son dernier – sur Goncourt, intitulé « L'idole des mouches ». Il y systématise sa critique de l'art pour l'art en approfondissant une réflexion développée dans son article sur Flaubert de novembre 1890²⁵. Les tenants de l'art pour l'art sont accusés d'avoir « substitué le signe de la pensée à la pensée même » (*ibid.*, p. 245) et d'avoir lancé, sur ces bases, une véritable « église » de l'« idolâtrie littéraire » (FN, p. 216) :

Je veux parler de cette chose moderne et qu'il serait inutile de chercher plus haut que Flaubert, l'adoration exclusive des formes et des vocables, indépendamment de leur objet ; la substitution du signe de la pensée à la pensée même, le culte religieux de la *phrase écrite*.

Pour les fidèles de cette église dont Flaubert fut le fondateur, le Messie, le Rédempteur de l'Humanité ne s'appelle plus le Verbe, il se nomme désormais la PHRASE. C'est la caricature de l'Infini, c'est l'infécondité même déclarant son antagonisme à la Parole Initiale qui créa le monde !

Il faut croire qu'à l'apparition de Flaubert, on était furieusement las de penser, car aussitôt que ce révélateur se mit à parler, on évacua l'âme humaine comme on ne l'avait jamais évacuée et les candélabres d'une esthétique de néant s'allumèrent autour du simulacre nouveau qui supplantait les anciens Dieux.

(*Ibid.*)

Sont visés ici, outre Flaubert et Goncourt, les « Barbares du décadentisme », dont Mallarmé est un des chefs. Indice du « diabolisme essentiel » (O II, p. 240) de l'idolâtrie esthétique, tel bon mot censé faire briller le poète auprès des esthètes : « le monde sera sauvé par une meilleure littérature » (cité dans FN, p. 217). En voulant, d'une part, réaliser des œuvres belles pour elles-

²⁴ « C'est le Goncourt connu, archiconnu, l'écumoire de toutes les lectures qui peuvent être faites par deux misérables dénués de synthèse, le crible de l'esprit de tout le monde, le stupide appareil photographique *successivement* appliqué à toute figure qui passe dans la matérielle clarté du jour astronomique, sans qu'on puisse dégager un critérium quelconque, une idée, un aperçu, un embryon de doctrine ou de concept sur quoi que ce soit. » (O II, p. 228).

²⁵ « La besace lumineuse », *art. cit.* Dans les pages des *Funérailles du naturalisme* consacrées à « L'état-major du naturalisme », Bloy fait la synthèse entre « L'idole des mouches » et « La besace lumineuse » (« L'état-major du naturalisme : Goncourt, Daudet, Maupassant », dans FN, p. 213-242).

mêmes – donc fermées sur elles-mêmes – et en affirmant, d’autre part, l’intransitivité de la parole littéraire – laquelle se replie alors sur sa matérialité –, les thuriféraires de l’art pour l’art ont retourné la littérature contre la Parole vivante par laquelle Dieu a créé ce qui est. Autrement dit, l’amour de Celui qui s’est donné à connaître à travers la Parole s’est changé en adoration de la parole pour elle-même. N’admettant plus d’au-delà d’elle-même, la parole prétend être sa propre source et sa propre fin – elle se pose par là en rivale de la Parole vivante (c’est pourquoi elle ne saurait être davantage qu’une « caricature de l’Infini²⁶ »). Désincarnée, elle n’est plus, pour reprendre la formule d’Henri Quantin, qu’un « Verbe sans Chair²⁷ ». « Délire glacial de l’idolâtrie esthétique » (O II, p. 240), estime Bloy, qui rend la parole littéraire imperméable à toute possibilité de contact avec le souffle de l’Esprit saint²⁸. C’est à partir de cette rupture que la Littérature, instituée en absolu, peut passer pour dispensatrice du salut : les artistes attendent d’elle ce qu’ils attendaient autrefois du christianisme. Mais ces fausses promesses achèvent de la transformer en une véritable « contrefaçon du Verbe incarné²⁹ » (*ibid.*, p. 243).

En introduisant une nouvelle conception de la littérature, l’art pour l’art marque donc le moment où la littérature se pose en antagoniste de la religion, à laquelle elle dispute le monopole du salut. Ainsi, la critique de « l’idolâtrie littéraire » permet à Bloy d’examiner les vertiges de son art et de fonder sa propre conception de la littérature sur le constat d’une incompatibilité de fond, voire d’une répulsion mutuelle entre l’art livré à lui-même et le catholicisme.

²⁶ Dieu ne parle que de Lui-même, puisque sa Parole est l’Absolu, l’Infini (voir, par exemple, SJ, p. 47). L’art qui ne parle que de lui-même n’est à cet égard qu’une « caricature de l’Infini ».

²⁷ Henri Quantin. *De verbe et de chair. Péguy, Huysmans, Max Jacob, Chesterton, Bernanos, Bloy, Claudel*, Paris, Cerf, 2014, p. 13.

²⁸ En effet, pour l’écrivain catholique, la littérature doit être mise « au service de la Vérité divine, ce qui suppose qu’on l’aliène à elle-même pour y laisser passer, autant qu’il est possible, le souffle du Saint-Esprit. » (Pierre Glaudes. « Léon Bloy, lecteur des Goncourt », *art. cit.*, p. 104).

²⁹ Bloy s’en prend surtout à la postérité qu’a connue l’idolâtrie littéraire des Goncourt : « C’est à travers ce sombre vitrail [*La Faustine*] que l’apercevra [Edmond de Goncourt] la postérité [...] ».

Alors, on lui décernera l’effrayant honneur d’avoir ensemencé le genre humain d’une prévarication nouvelle, qu’on a bien pu connaître longtemps avant lui, mais qui n’avait pas authentiquement le droit d’exister.

Ce n’est pas d’hier qu’on abuse de la parole ou de l’écriture pour l’extermination de la pensée. On avait vu même, déjà, de lamentables intelligences prostituées à l’adoration des vocables. Mais cela se passait dans les solitudes et dans les ténèbres, parce que l’Âme humaine, quoique en agonie, exigeait encore qu’on la respectât.

Maintenant, c’est une École et même une Académie. L’*Académie des Goncourt* ! Satan tient enfin ce qu’il a mendié dix-neuf siècles : une sortable contrefaçon du Verbe incarné que pût adorer en conscience et propager de gaîté de cœur, l’adolescente oligarchie de nos mandarins !... » (O II, p. 242-243).

Le wagnérisme ou la religion de l'art

À première vue, la religion de l'art qui gagne les avant-gardes symbolistes et décadentes à la fin du XIX^e siècle semble assez voisine de « l'idolâtrie littéraire ». Toutefois, elle procède plutôt d'un engouement pour les œuvres de Wagner et de certains philosophes allemands (principalement Schopenhauer et Hegel) que de l'influence des Flaubert et Goncourt. Si la littérature constitue pour ces derniers une forme d'absolu, c'est en un sens strictement matérialiste ; car s'il n'y a pas d'au-delà, il s'ensuit que la littérature et la religion ne peuvent soutenir sérieusement leur commune prétention à la transcendance. Chez un Mallarmé par exemple, l'absolu, dont la poésie peut faire pressentir le simulacre, s'amalgame toujours, en dernière instance, au néant³⁰. Cependant le wagnérisme et la tradition de l'idéalisme allemand répondent à la question de la continuité de l'art et de la spiritualité en faisant le pari inverse : ils conçoivent l'art comme un lieu d'exploration du contenu ontologique.

C'est dans ses conversations avec Villiers de l'Isle-Adam au milieu des années 1880 que Bloy a été amené à se positionner par rapport à Wagner. Dans un épisode central de *La Femme pauvre*, il fait revivre une de ces conversations en opposant Bohémond de l'Isle-de-France (Villiers) à Marchenoir (Bloy) à propos de la compatibilité du wagnérisme et du catholicisme. Par une drôle de coïncidence, au moment même où il rédige ces pages, durant l'été 1896, son ami le peintre symboliste Henri de Groux lui annonce son voyage à Bayreuth. Il n'en faut pas davantage pour réactiver l'ancienne polémique avec Villiers. De sorte que le vif échange épistolaire entre Bloy et de Groux vient compléter ou à tout le moins éclairer l'épisode de *La Femme pauvre*³¹.

Au cœur du débat est la question de l'orthodoxie³². Bohémond/Villiers et de Groux se veulent catholiques orthodoxes et sont l'un et l'autre convaincus que leur enthousiasme pour Wagner est compatible avec leur foi. Écoutons de Groux :

³⁰ Hugo Friedrich désigne avec la belle formule de « transcendance vide » cet amalgame de l'absolu (ou de l'idéal) et du néant. (« Mallarmé », dans *Structure de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976 (1956), p. 166).

³¹ Sur la correspondance entre Bloy et de Groux en général et sur leur querelle autour de Wagner en particulier, nous renvoyons à l'excellente étude de Jean-Claude Polet. « Léon Bloy et Henry de Groux à la lumière de leur correspondance », dans André Guyaux (dir.), *Échanges épistolaires franco-belges*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 65-79.

³² Selon Alan W. Raitt, les remarques de Bloy sur l'hétérodoxie de Villiers (à propos de Hegel d'abord, puis de Wagner) sont à l'origine de la brouille entre les deux amis, mais aussi de la mise à distance de la philosophie hégélienne par l'écrivain symboliste, désireux de renouer avec l'orthodoxie catholique (ce désir se manifeste notamment par la révision de *Claire Lenoir* en 1887 et le projet de remaniement d'*Axël*) : « Toujours plein d'admiration pour son maître d'autrefois, malgré tout ce qui les divisait à présent, il [Villiers de l'Isle-Adam] ne pouvait s'empêcher de défendre Hegel lorsque Bloy s'en prenait à lui ; mais en même temps, il devait se rendre compte que sa propre position était loin d'être inattaquable, puisqu'il voulait être catholique et orthodoxe et qu'il

Je vous assure que nulle part mieux qu'ici [à Bayreuth] je n'ai senti la béatitude de s'agenouiller devant des autels et à prier [*sic*] sur des tombes. Il s'est passé peu de jours que je n'allasse prier sur la tombe de Wagner, généralement déserte... Je ne suis certainement pas assez fou pour voir dans les œuvres de ce très grand musicien autre chose que *des œuvres d'art* ; mais je ne puis nier que l'émotion procurée par elles soit absolument colossale, prodigieuse !...

(LG, p. 270)

Mais il ajoute, quelques lignes plus loin : « je suis bien obligé de déclarer avec franchise que je n'ai pas l'âme assez profondément religieuse pour me passer de l'art » (*ibid.*).

Pour Bloy, Wagner, avec son « monstrueux amalgame de christianisme et de mythologie scandinave » (FP, p. 235), a « inventé une religion » (*ibid.*, p. 244) de l'art qui prétend – c'est du moins ce que soutiennent ses défenseurs – réaliser ici-bas la vision béatifique. À Bohémond qui considère l'œuvre du compositeur comme « rien moins que le déchirement du voile des Cieux » (*ibid.*, p. 235) et qui loue en *Tannhäuser* un « hors-d'œuvre des festins du paradis » (*ibid.*, p. 238)³³, Marchenoir répond :

La magnificence divine fut ignorée sur la terre avant *Tannhäuser* et *Lohengrin*, voilà qui est bien entendu, n'est-ce pas ? et cet antique frémissement de l'Esprit-Saint à travers les os des morts qui fut toute la mélodie religieuse du Moyen Âge doit céder, sans doute, au contrepoint fracassant de ton enchanteur...

(FP, p. 235)

L'argument rappelle celui qui a été employé contre « l'idolâtrie littéraire » fustigée en les personnes de Goncourt et Flaubert, à ceci près que la sacralisation de l'art par Bohémond se fait contre le matérialisme et prétend à la transcendance. La religion de l'art, dont Wagner est le grand prêtre, croit pouvoir se passer du « frémissement de l'Esprit-Saint » pour atteindre, par les seuls moyens de l'art, l'absolu de la « magnificence divine ». Contrairement à l'idée d'art pour l'art, une coexistence de la religion de l'art et du catholicisme semble *a priori* possible : l'art permettrait de revigorer la foi en donnant à l'homme une lueur de la vision céleste. C'est ce que

n'arrivait pas à terminer à sa satisfaction l'examen de conscience qu'il avait entrepris dans ces dernières années de sa vie. La gêne qu'il ressentait devant les importunités de Bloy a certainement contribué à la brouille qui a mis fin à leur amitié peu de temps avant sa mort. [...] » (« Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, 1960, p. 181 et suivantes).

³³ Précisons cependant que, d'après le portrait qu'en donne Bloy, Bohémond ne va pas aussi loin que les romantiques allemands dans la religion de l'art. Pour lui, Wagner est peut-être l'unique exception à la règle commune ; ce dernier serait une sorte d' élu à qui il a été permis de dévoiler, par les moyens de l'art, une parcelle de la lumière divine. C'est ce dont il entend convaincre Marchenoir : « M'accorderas-tu [...] qu'il a pu se rencontrer, même dans ce siècle, par le seul influx de la Volonté divine, un mortel assez *économisé* sur les rognures des Séraphins pour nous délivrer – au moyen d'un de ces prestiges [= les œuvres] dédaignés par toi – quelque valable pressentiment de la Gloire ? » (FP, p. 236-237).

croient Bohémond et de Groux. Marchenoir n'est pas de cet avis et se sert d'un mot attribué à Bohémond lui-même pour lui faire comprendre la contradiction inhérente à sa position :

« Tout ce qui est en dehors d'elle [de l'Église] vient du Mal, émane de l'Enfer, *nécessairement, absolument*, sans autre examen ni compromis oiseux, car ce qui trouble est ennemi de la Paix divine. » C'est toi-même qui as écrit cela, dans un de tes jours lucides. L'aurais-tu oublié déjà ?

(FP, p. 244)

Étant « étranger à l'essence de l'Église, inutile à sa vie propre » (*ibid.*, p. 250), l'Art appartient au domaine du « Mensonge » (*ibid.*, p. 254) et de l'illusion. Il n'est, pour reprendre les termes de Jean-Claude Polet, qu'un « pur simulacre de présence réelle de l'esprit à la forme³⁴ ».

Ce qui ne signifie pas qu'il soit impossible d'être à la fois artiste et catholique – nous verrons bientôt sous quelles conditions –, mais simplement que la religion de l'art est incompatible avec l'orthodoxie. Pour preuve, en plaçant au-dessus de tout les exigences de son art, Wagner a basculé dans la pire forme de sacrilège, à savoir l'instrumentalisation de la liturgie (ici mise au service de l'illusion théâtrale). Marchenoir lui oppose l'éthique de Beethoven :

Fût-on l'artiste le plus grand du monde, il n'est pas permis de toucher aux Formes saintes [...]. Beethoven n'entreprit jamais de mettre à genoux les peuples et les rois et n'eut pas besoin d'autres forces que celles de son génie. Wagner, impatient de tout dompter, a prétendu faire de la Liturgie elle-même l'accessoire des combinaisons de ses prétendus chefs-d'œuvre. *C'est la différence du légitime au bâtard.*

(FP, p. 244-245)

Le passage est commenté dans une lettre à de Groux :

L'abus énorme des formes liturgiques est, par exemple, de faire manger le Corps et de faire boire le Sang de Jésus, sur une scène de théâtre, aux chevaliers du Graal, lesquels sont nécessairement des cabotins. Vous m'accorderez, je pense, qu'il ne saurait y avoir une forme plus « sainte » que celle-là, – pour me servir de ce mot *forme* qui, d'ailleurs, m'impatiente. [...]

Wagner pensait sans doute, comme tous les protestants, que l'Eucharistie n'est en effet qu'une forme, une figure, une représentation vaine, sans aucune réalité *substantielle*. Et, dès lors, pourquoi se serait-il gêné ?

(LG, p. 274)

On comprend mieux ce dernier paragraphe si l'on se souvient que pour Bloy, l'esprit du protestantisme se caractérise avant tout par sa fermeture aux notions d'absolu et de surnaturel. N'entendant rien au mystère de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie, Wagner profanerait négligemment « les formes saintes de la Liturgie » (*ibid.*, p. 267) dans sa recherche de l'effet esthétique.

³⁴ Jean-Claude Polet. « Léon Bloy et Henry de Groux à la lumière de leur correspondance », *art. cit.*, p. 71.

Ni Bohémond/Villiers ni de Groux ne se rangent à l'avis de Bloy. Mais sa critique de Wagner du point de vue de l'orthodoxie catholique – point de vue revendiqué, rappelons-le, par les deux symbolistes – les oblige à prendre parti : l'art d'abord ou le catholicisme ? Il s'agit, en somme, de définir le partage des deux domaines ainsi que les conditions de leur compatibilité et de leur continuité.

Le cas Wagner amène Bloy à reprendre le fil d'une réflexion amorcée dès 1888, à l'occasion d'un texte sur Ernest Hello, sur le paradoxe inhérent à l'idée d'« art chrétien³⁵ » et, plus généralement, sur les rapports entre l'art et le christianisme. Ce n'est pas tant Wagner qui pose problème, reconnaît-il³⁶, ni même tel ou tel artiste ; en fait, « l'Art lui-même est en litige » (FP, p. 247). La mise en question de l'art va conduire l'écrivain à se tourner peu à peu vers une « mystique de l'art sacrifié³⁷ » en laquelle il espère résorber le paradoxe de sa propre position d'artiste catholique.

Ainsi, c'est parce qu'il ne parvient à s'assimiler à aucun camp, ni à celui des catholiques, ni à celui des artistes « purs », que Bloy développe, à partir de son exotopie, une conception originale, critique et réflexive, de la littérature catholique moderne.

L'écrivain catholique moderne

Impossibilité de l'art chrétien

Dans l'épisode de *La Femme pauvre* dont il vient d'être question, Bohémond soulève le paradoxe de Marchenoir/Bloy : « Tu te declares toi-même étranger à l'art, ce qui est déjà fort étrange et singulièrement démenti par tes travaux d'écrivain. » (*ibid.*, p. 236) De même, surpris de lire une affirmation péremptoire contre l'art sous la plume de son correspondant, Henry de Groux lui écrit :

Il est clair que vous-mêmes pouvez avoir sur la conscience d'être aussi un fier artiste et que vous avez, dans ce sens, les meilleures raisons du monde pour en arriver à « *détester l'Art* ». Détester l'Art ?!!! Ceci vraiment, de la part d'un homme tel que vous, me paraîtrait le comble de l'originalité et je serais, je vous assure, aussi curieux qu'on puisse l'être de savoir jusqu'où irait votre éloquence dans une semblable proposition !...

³⁵ C'est d'ailleurs ce qu'il confie à de Groux : « Cette partie de la *Femme pauvre* n'est, en somme, qu'un développement de deux ou trois pages du “Brelan d'excommuniés” à propos d'Hello, pages que vous paraissez avoir oubliées, puisque vous êtes si étonné. » (LG, p. 274).

³⁶ « Je ne suis pas “anti-wagnérien”, parce que ce serait encore une manière d'être wagnérien » (*ibid.*, p. 267).

³⁷ Jean-Claude Polet. « Léon Bloy et Henry de Groux à la lumière de leur correspondance », *art. cit.*, p. 72.

(LG, p. 270)

Quoi qu'en laisse penser l'étonnement de son ami, Bloy n'a jamais fait secret de la ferveur médiocre que lui inspire son art. En 1884, il écrivait à Louis Montchal : « Ne croyez pas que la littérature soit le but de ma vie, elle n'est à mes yeux qu'un instrument. » (Lettre du 15 septembre 1884 ; LM, p. 59). En 1891, au même : « la littérature pour moi n'est qu'une saleté quand elle n'est pas la très humble domestique et la laveuse de pots de chambre du catholicisme » (lettre du 3 juillet 1891 ; LM, p. 571). En 1894 : « je vous assure que Marchenoir est autre chose qu'un littérateur » (J I, p. 99). Quand bien même pourrait-on les nuancer par d'autres, ces citations ne sont pas *que* des boutades ; elles montrent bien que Bloy, quand l'occasion lui en est donnée, n'hésite pas à rappeler le rôle ancillaire qu'il assigne à la littérature.

Mais le paradoxe n'est pas résolu pour autant. Ce n'est pas tout de projeter, dans l'abstrait, une hiérarchie où le catholicisme trône au-dessus de l'art ; car l'art lui-même est un vertige (comme l'ont fait comprendre les pages sur Goncourt, Flaubert et Wagner), au sens où il tend à faire préférer le Visible à l'Invisible. C'est pourquoi il a toujours été complice de l'idolâtrie³⁸. Son alliance avec l'Église implique certaines conditions, comme le rappelle Marchenoir :

L'Église, qui connaît parfaitement l'homme, a permis et voulu les Images, dans tous les temps, à ce point qu'elle a mis sur ses autels ceux qui donnèrent leur vie pour cette ossature traditionnelle de son culte, mais sous la réserve absolue d'une vénération surnaturelle strictement référée aux originaux invisibles que ces images représentent. Ainsi prononce le Concile de Trente.

(FP, p. 249)

« Permis et voulu » par l'Église, l'art n'en demeure pas moins « étranger à [son] essence [...], inutile à sa vie propre » (FP, p. 250). S'il peut s'unir au catholicisme, il ne saurait en revanche y avoir un art *intrinsèquement* chrétien. D'où la vanité de chercher à concilier les deux termes sur le terrain esthétique. C'est pourtant ce que fait un Huysmans en s'inspirant des Primitifs pour élaborer son projet de naturalisme « mystique » (ou « spiritualiste »). Dans son *Journal*, Bloy tourne en ridicule les ambitions de son ancien ami :

C'est un lieu commun sur la guitare de dire que l'art des Primitifs a été la fleur du catholicisme [...]. Il faudrait abandonner cette idée à Huysmans et à Jean Lorrain, une bonne fois. Comme si l'Art, qu'il soit des Primitifs ou de ce qu'on nomme gâteusement

³⁸ Dans « Un Breton d'excommuniés », Bloy écrit : « Les paganismes anciens avaient avec lui [l'Art] plus d'affinité et le trouvaient beaucoup plus flexible. Il y avait entre eux et lui comme une solidarité mystérieuse de transgression et de blasphème [...]. L'Art fut prodigue, en ces temps anciens, de ses plus colossales chimères et son implacable beauté servait à multiplier partout les affres de l'idolâtrie. Quand le Christianisme triompha, ce Benjamin du soleil s'enfuit, en barrissant, dans les solitudes. » (O II, p. 269).

les Renaissants [...] n'était pas *un miroir pour se regarder soi-même*, alors qu'on pourrait faire éclater toutes les lumières du Paradis en ne regardant que Dieu.

(J I, p. 303)

Selon Bloy, Huysmans est incapable de sortir de l'esthétique. Ayant trouvé chez les Primitifs un modèle d'art religieux, il croit pouvoir concilier l'art et le christianisme en restant sur le plan esthétique. Et toute l'entreprise du « naturalisme spiritualiste³⁹ » sera d'élargir le domaine du réalisme naturaliste pour y laisser pénétrer l'élément surnaturel, dans une volonté de renouer avec l'art des Primitifs. Or, pour Bloy, c'est la nature « diabolique » (au sens où elle nous attache à l'ici-bas) de l'art lui-même qui est cause de son incompatibilité essentielle avec le christianisme. « Miroir pour se regarder soi-même » au lieu de regarder Dieu, il est toujours déjà situé du côté de la rébellion. L'idée a été bien développée dans les pages d'« Un Breilan d'excommuniés » consacrées à Ernest Hello⁴⁰ :

Cet assembleur de nuages [Ernest Hello] ne comprit jamais que l'effort supposé de l'art vers le christianisme est celui d'une courbe vers l'asymptote [...].

L'Art est un parasite aborigène de la peau du premier Serpent. Il tient de cette extraction son immense orgueil et sa suggestive puissance. Il se suffit à lui-même comme un Dieu et les couronnes fleuronées des princes, comparées à sa coiffure d'éclairs, ressemblent à des carcans. Il est aussi réfractaire à l'adoration qu'à l'obéissance et la volonté d'aucun homme ne l'incline vers aucun autel. Il peut consentir à faire l'aumône du superflu de son faste à des temples ou à des palais, quand il y trouve à peu près son compte, mais il ne faut pas lui demander un clin d'œil surérogatoire.

(O II, p. 269)

Qu'en est-il alors des Primitifs ? Cette « ontologie » de l'Art ne dit pourtant pas comment le Moyen Âge, cet âge d'or du christianisme, a pu produire tous les chefs-d'œuvre picturaux, musicaux et architecturaux tant vantés par le XIX^e siècle à la suite du *Génie du christianisme* de Chateaubriand. À en juger d'après ces exemples, l'idée d'un art chrétien semble admissible. Toutefois, s'appuyant sur une lecture historique, Bloy répond que c'est « l'enfantine ferveur » de l'époque médiévale⁴¹ qui a permis aux hommes de « dompt[er] » l'Art. Cela ne pouvait durer que

³⁹ Sur la question du projet esthétique de Huysmans et ses successeurs, on peut consulter Mickaëlle Cedergren et Marie-Cécile Cadars. *Le Naturalisme spiritualiste en Europe. Développement et rayonnement*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013.

⁴⁰ Ces pages, dans lesquelles Bloy décrit l'impossibilité d'un « art chrétien », sont d'une importance capitale dans son œuvre. Non seulement la réflexion qui y est développée revient dans l'épisode central de *La Femme pauvre*, mais l'écrivain établit une comparaison avec la page la plus célèbre de Joseph de Maistre, celle sur le bourreau dans le premier entretien des *Soirées de Saint-Pétersbourg* : « Certains d'entre vous, peut-être, se rappellent que cette affirmation [sur l'impossibilité de l'art chrétien] me fut reprochée avec amertume par les mêmes penseurs, j'ose le croire, qui reprochent le bourreau à Joseph de Maistre. » (FP 250-251).

⁴¹ Sur l'idée du Moyen Âge chez Bloy, consulter Pierre Glaudes. « Léon Bloy », *art. cit.*

« quelque temps » (*ibid.*, p. 269-270). Car les chefs-d'œuvre du Moyen Âge ne sont pas le fruit d'une formule esthétique particulièrement heureuse (comme le croit Huysmans) ; ils sont dus avant tout au zèle chrétien d'une époque d'« innocence » qui pensait avoir « enfin courbé devant Jésus-Christ l'antique suppôt des Dieux effrayants » (*ibid.*, p. 269).

Ces « illusions » (*ibid.*) s'effondrent à la Renaissance, quand l'Art s'affranchit du christianisme pour servir les intérêts de son propre culte à travers le fétichisme de « la forme et de la couleur » (*ibid.*, p. 270) ; ainsi se manifeste sa pente naturelle à la désobéissance et à l'autosuffisance. Qualifié tantôt de « relaps convaincu » (*ibid.*, p. 270), tantôt de « domestique révolté qui a usurpé la place de ses maîtres » (FP, p. 247), l'Art, à l'époque moderne, n'a plus l'excuse de l'innocence. « L'expérience, conclut l'écrivain, a suffisamment divulgué » son « antagonisme éternel » (O II, p. 270) avec Dieu.

Ce détour par la lecture historique de Bloy – et la question soulevée par les réussites artistiques du Moyen Âge – permet d'éclairer la contradiction sous-jacente à l'idée d'art chrétien :

Il peut se rencontrer quelques rares et aristocratiques individus qui soient en même temps des artistes et des chrétiens [...], mais il ne saurait y avoir un *Art chrétien*. [...]

S'il existait un art chrétien, on pourrait dire qu'il y a une porte ouverte sur l'Éden perdu et que, par conséquent, le Péché originel et le Christianisme tout entier ne sont que des radotages.

(FP, p. 250-251)

En clair, la possibilité d'un art intrinsèquement chrétien implique, d'une part, la négation du diabolisme essentiel de l'art (mais cette négation est elle-même démentie par l'expérience) et, d'autre part, l'inutilité de la Rédemption et de l'Église (puisque l'art pourrait restituer la vision béatifique par ses propres moyens). Et le christianisme devenant alors facultatif, l'idée même d'un art chrétien perd son sens.

Une union de l'art et du christianisme est néanmoins possible ; il se trouve en effet « quelques rares et aristocratiques individus » qui peuvent dompter l'art et le soumettre aux exigences du christianisme. Mais ce qui se faisait en toute innocence au Moyen Âge, nécessite désormais une approche prudente et réflexive ; car pour concilier l'art avec le christianisme, il faut en quelque sorte l'utiliser à contre-emploi, faire violence à sa pente naturelle à l'idolâtrie. Ainsi Bloy justifie-t-il sa propre position d'écrivain en prêtant à Marchenoir ce credo littéraire :

Je suis Pèlerin du Saint Tombeau ! [...] Je suis cela et rien de plus. [...]

Né, pour ma désolation indicible, dans un fantôme de siècle [...], pouvais-je faire mieux que de ramasser le bâton des vieux voyageurs qui crurent à l'accomplissement infaillible de la Parole de Dieu ? [...]

Si l'Art est dans mon bagage, tant pis pour moi ! Il ne me reste que l'expédient de mettre au service de la Vérité *ce qui m'a été donné par le MENSONGE*. Ressource précaire et dangereuse, car le propre de l'Art, c'est de façonner des Dieux !

(FP, p. 253-254)

Le modèle de l'enluminure

Sa pensée critique et réflexive de la littérature conduit l'écrivain catholique à revaloriser l'idée d'un art instrumental ; par là, il s'inscrit à contresens de la tendance moderniste à l'épuration de l'art. Cette tendance, comme l'a rappelé William Marx, s'est accompagnée d'un changement de paradigme artistique ; la musique, art de la forme pure, étant promue au sommet du « paragone » (parallèle des arts)⁴². Bloy, on s'en doute – après les pages sur Wagner –, ne suit pas le mouvement. Il abandonne même le vieux paradigme pictural pour concevoir plutôt sa propre pratique sur le modèle de l'enluminure. C'est ainsi que, dans *La Femme pauvre*, il prend soin d'établir une correspondance souterraine entre les arts respectifs de ses deux doubles romanesques, l'écrivain Marchenoir et l'enlumineur Léopold :

Il [Léopold] se persuada que l'art de son étrange défenseur [Marchenoir] correspondait mystérieusement au sien. La violente couleur de l'écrivain, sa barbarie cauteleuse et alambiquée ; l'insistance giratoire, l'enroulement têtu 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, balafré 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, au postulat le plus infime et le plus acclimaté ; – tout cela parut à Léopold un miroir magique où bientôt il se déchiffra lui-même, avec le hoquet de l'admiration.

« Vous êtes un enlumineur beaucoup plus fort que moi, avait-il dit simplement à Marchenoir [...]. »

(FP, p. 197)

La référence à cet art qui « fut, par excellence, l'Art du Moyen Âge » (FP, p. 201) n'est pas anodine. Il s'agit tout d'abord d'un art humble, diamétralement opposé à l'orgueil démiurgique de l'artiste moderne. Artistes souvent anonymes, les enlumineurs se placent au service d'une parole qui les précède et qu'ils ont pour mission de « mettre en lumière » (c'est le sens du mot

⁴² Voir William Marx. « L'enfermement dans la forme », dans *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005, p. 81-104.

enluminure). Pierre Glaudes a bien fait voir la manière dont le modèle de l'enluminure informe la conception bloyenne de la littérature comme mise en valeur et déchiffrement du grand Texte divin :

L'enluminure, par le supplément que ses entrelacs, ses spirales et ses rinceaux apportent à un texte, l'élargit aux dimensions d'un nouveau texte, qui joue un peu le rôle de révélateur, à mi-chemin de la citation et du commentaire. Car les arabesques et les violentes couleurs dont l'artiste surcharge le texte premier, en amplifient prodigieusement le sens littéral au point de le transmuier : loin d'être une simple technique ornementale appliquée à un texte, l'enluminure permet d'en dégager la signification symbolique, en mettant au jour les variations infinies des figures, qui en constituent la trame. Sur ce modèle médiéval, la littérature, pour Bloy, se définit alors comme cette forme de réécriture des textes sacrés, où le jeu des figures, manifestées avec énergie et inlassablement explorées, est partiellement arraché à son illisibilité⁴³.

De l'enluminure, n'écartons pas trop vite cependant ce qui en elle relève de la « simple technique ornementale ». Car c'est peut-être dans l'humble intention d'ornementer qu'elle trouve sa véritable portée. En effet, pour Bloy, avant de servir à déchiffrer les signes divins ou à réécrire les textes sacrés, la littérature est d'abord un écho – en plein ou en creux, vibrant ou étranglé – de la Parole vivante ; elle doit excéder la sphère de la gratuité esthétique, ouvrir à un au-delà d'elle-même. Cet écho, quand il est fidèle plutôt que pervers, amoureux plutôt qu'hostile, peut se penser comme une manière d'ornementer la Parole. N'entendons pas, par « ornementer », embellir superficiellement quelqu'un ou quelque chose ; soutenons plutôt, avec le philosophe Jacques Dewitte, que « l'ornement est ontologique ou il n'est pas⁴⁴ ». Qu'est-ce à dire ? Que l'ornement « distingue [...] ce qui mérite d'être orné⁴⁵ », c'est-à-dire qu'il fait ressortir ce dont il présuppose l'importance intrinsèque.

L'ornement met en valeur, rehausse un être déjà doué de sens, de valeur, de beauté. Qui a déjà été connu ou reconnu comme digne d'être admiré, aimé. Cette dignité, qui lui est intrinsèque, précède l'ornement mais en même temps – c'est là l'énigme – elle « appelle » le redoublement apporté par un ornement approprié (vêtement, coiffure, bijou) dont on peut dire qu'en un sens, il ne fait « rien d'autre que » rehausser l'objet orné (en en « épousant la forme »)⁴⁶.

Si la réflexion de Jacques Dewitte se focalise avant tout sur les objets, on voit qu'elle s'applique très bien à l'enluminure. Mais dans ce cas, « redoublement » est un terme dont il faut user avec

⁴³ Pierre Glaudes. « Léon Bloy », *art. cit.*, p. 466-467.

⁴⁴ Jacques Dewitte. « Le sens ontologique de l'ornement », *Société*, n^{os} 15-16 (dossier « L'art et la norme »), été 1996, p. 225. Le texte de Dewitte, il n'est pas inutile de le préciser, s'insère dans le cadre d'une critique de l'art pur. Il a été reproduit en partie dans *La manifestation de soi. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2011, p. 64-81.

⁴⁵ Jacques Dewitte. « Le sens ontologique de l'ornement », *art. cit.*, p. 231.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 232.

précaution. Tout le mystère du « redoublement » qui se joue dans l'acte d'orner tient à ceci qu'il implique une intelligence de ce qui est à orner ; autrement dit, il y a une « relation de convenance⁴⁷ » entre l'ornement et l'être ou la chose à orner (ne convient pas n'importe quoi). De sorte que, même si l'ornement ne trouve pas de sens en lui-même (en tant qu'objet autonome, il serait insignifiant), il n'est jamais non plus une simple redite ; le « redoublement » qu'il opère passe toujours par une interprétation.

Ce détour par la signification de l'ornement nous aide à mieux saisir les enjeux derrière la métaphore de l'enluminure. Conception éminemment « transitive » de la littérature, pour reprendre la distinction de Barthes⁴⁸, celle qui se dégage de la référence à cet art médiéval. Elle vise avant tout à transmettre la Parole, à la mettre en lumière tout en lui donnant une présentation originale. Aussi peut-elle s'autoriser des audaces formelles et stylistiques sans s'épuiser dans le formalisme (à condition, bien sûr, de ne pas substituer, à l'amour de la Parole qu'il faut mettre en forme, l'amour de la forme pour elle-même). « *Il est indispensable*, note Bloy dans son *Journal*, *que la Vérité soit dans la Gloire*. La splendeur du style n'est pas un luxe, c'est une nécessité. » (J I, p. 100).

Le matérialisme des esthètes les pousse à croire que la forme et le style se suffisent à eux-mêmes. Mais cette forme, mais ce style, s'ils ne servent pas à présenter et à transmettre cette Parole vivante qui les précède et les dépasse, figent le Verbe divin en un objet autonome, désincarné et, au final, insignifiant. La conception de la littérature sur le modèle de l'enluminure prend le contre-pied de cette attitude narcissique de l'artiste ; se sachant vaine et fugitive, elle ne vise qu'à donner corps à un au-delà d'elle-même pour communiquer, en s'effaçant derrière elle, cette présence, ce pressentiment de l'Absolu qui est à chercher en dehors d'elle. Ainsi, de même que l'enluminure, dépourvue de sens en elle-même, tire sa raison d'être du texte qu'elle ornemente, la littérature échappe au néant de la parole humaine dans la mesure où elle répercute – où elle « enlumine » – la Parole qui lui donne sens.

*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁸ Sur la distinction entre la transitivité et l'intransitivité de la littérature, voir « Écrivains et écrivants », dans *Essais critiques*, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Seuil, 1993, p. 1277-1282.

La réflexion de Bloy sur la littérature catholique, d'une part, et sur l'art pur, d'autre part, l'amène à fonder la position d'écrivain catholique moderne sur une critique sévère de l'Art. Dans un champ dominé symboliquement par les valeurs de l'esthétique pure, où la littérature tend à disputer à la religion le monopole du salut (quand elle ne s'enferme pas dans le matérialisme), l'écrivain catholique n'a plus l'excuse de l'innocence. Il sait que ses pairs exaltent la littérature et la vénèrent pour elle-même, quand ils pourraient la mettre au service de ce qui est plus grand qu'elle – en s'inspirant, par exemple, du paradigme de l'enluminure.

Mais ceci étant admis, c'est une autre question de savoir si la littérature est la meilleure façon de servir Dieu. Sur ce point, Bloy se montre assez ambivalent. Ses fréquentes remises en cause de sa vocation d'écrivain, l'abandon de ses prétentions à jouer un rôle dans la vie littéraire, à mener une école d'opposition au naturalisme, laissent suggérer une réponse négative.

À cet égard, la « mystique de l'art sacrifié⁴⁹ » vers laquelle il se tourne peu à peu semble une façon pour lui de s'ajuster à son exotopie. N'obtenant pas la reconnaissance des catholiques, suscitant l'incompréhension des artistes (qui l'admirent sur le plan littéraire sans saisir le sens de son catholicisme), il en vient à se placer résolument au service d'une Parole située hors de ce monde, accessible seulement à quelques pèlerins de l'absolu. L'entreprise d'humiliation de l'art à laquelle il se livre pour contrebalancer les « idolâtries littéraires », est la condition d'un tel projet. En effet, rabaisser la littérature, contrarier ses prétentions et le culte qui lui est rendu, c'est surtout diminuer la résistance qu'elle oppose à cette Parole qui la précède et qu'elle a pour tâche de mettre en lumière.

⁴⁹ Voir ci-dessus, note 37.

Conclusion

Au terme de ce parcours, il convient de revenir sur le terme de « révolution » symbolique que nous avons employé, en écho à Pierre Bourdieu, dans notre introduction. Les guillemets sont ici indispensables : à l'évidence, nous avons plutôt affaire à une tentative de subversion qu'à une véritable ambition de révolutionner les structures cognitives à travers lesquelles se constitue l'ordre littéraire¹. Ambition qui, du reste, accorderait peut-être trop d'importance à la littérature, plus en tout cas que ne pourrait lui en accorder un catholique de la trempe de Bloy. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes que ce dernier se soit mis à théoriser l'antagonisme essentiel de l'Art et du christianisme² au moment même où il était le plus actif dans la vie littéraire, c'est-à-dire au moment où il espérait annexer à l'école « spiritualiste » une génération montante de jeunes écrivains en révolte contre le matérialisme de leur époque.

Seraient donc solidaires l'affirmation du personnage de l'écrivain catholique moderne et la dénégation d'un « art chrétien ». L'art ayant partie liée avec le mensonge, il ne peut guère, par lui-même, élever jusqu'à Dieu. Impossible alors, pour l'écrivain catholique moderne, d'exercer son art sans une grande méfiance.

Il y a, sur cette question du rapport à l'art comme illusion, un rapprochement à opérer entre Bloy et Mallarmé. Bloy sait, aussi bien que Mallarmé³, que l'Art, par son « immense orgueil et sa suggestive puissance » (O II, p. 269), tend à entretenir toutes sortes de fictions, à commencer par la fiction de sa propre transcendance. Le détour par les religions de l'Antiquité leur permet à l'un et à l'autre d'observer l'illusion en action. Traducteur des *Dieux antiques* de George Cox – le vulgarisateur des thèses philologiques de Max Müller –, Mallarmé n'ignore pas que la puissance du langage est telle qu'elle peut créer des dieux. Les dieux des mythologies antiques ne seraient ainsi que des effets de langage dont l'origine aurait été oubliée. S'il ne souscrit guère à ce type d'arguments

¹ Selon Bourdieu, la révolution symbolique « impose, dès lors qu'elle réussit, de nouvelles structures cognitives qui, du fait qu'elles se généralisent, qu'elles se diffusent, qu'elles habitent l'ensemble des sujets percevants d'un univers social, deviennent imperceptibles. Nos catégories de perception et d'appréciation, celles que nous employons ordinairement pour comprendre les représentations du monde et le monde lui-même, sont nées de cette révolution symbolique réussie. » (*Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013, p. 13-14).

² D'abord en 1888, dans les pages d'« Un Brelan d'excommuniés » consacrées à Ernest Hello, puis en 1897, dans les chapitres XXX à XXXIII de *La Femme pauvre*.

³ Voir Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988 ; Pierre Bourdieu. « “Le démontage impie de la fiction” », dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 (1992), p. 450-455.

rationalistes, Bloy n'en considère pas moins que les sociétés païennes illustrent remarquablement l'étonnante affinité, la « solidarité mystérieuse » (*ibid.*) entre l'art et l'idolâtrie. L'Antiquité offre, dans les deux cas, un exemple frappant et irrécusable des pouvoirs de l'art et du langage.

Pour Bloy, la pratique artistique et littéraire repose tout entière sur cette croyance dans les pouvoirs et la valeur de l'Art. Si cette croyance a permis aux hommes du Bas Moyen Âge de créer, pour la gloire de l'Église, d'innombrables chefs-d'œuvre (quand l'Art, nous dit Bloy, est réapparu après une absence d'un millénaire), c'est qu'ils ont su, grâce à leur foi humble et naïve, mettre le Mensonge au service de la Vérité. Or, à la suite de ce bref apogée, la vieille tendance à l'idolâtrie et à l'autolâtrie refait surface sous l'aspect d'un fétichisme des formes. D'où la condamnation définitive de ce « réfractaire [...] à l'obéissance » (*ibid.*), auquel Bloy enlève toute valeur autre qu'instrumentale. L'Art, en somme, peut servir la Vérité et atteindre quelques âmes « quand il y trouve à peu près son compte » (*ibid.*) ; mais puisque ce ne se sont pas là des qualités qu'il possède en propre et qu'il est, de plus, un mauvais serviteur par nature, il importe, au point de vue catholique, de ne pas surfaire son importance.

Critique de l'illusion comme moteur de l'art ; renversement de l'*illusio*, de la croyance dans la valeur du jeu et de ses enjeux, au nom d'un rapport instrumental, réflexif et critique à l'art. Dans cette perspective, un authentique effort de révolution apparaît improbable : comment faire une révolution sans croire à la valeur intrinsèque de ce au nom de quoi on fait la révolution ? À quoi bon révolutionner l'art au nom du christianisme, si l'on admet que le christianisme n'a pas besoin de l'art ? Ainsi, la révolution symbolique a partie liée avec l'*illusio* ; l'une ne va pas sans l'autre.

Est-ce un hasard si, chez lui comme chez Mallarmé, le pressentiment d'une *illusio* fondamentale à la pratique artistique a lieu dans les mêmes années environ, et trouve sa formulation la plus aboutie à l'occasion de réflexions sur la musique en contexte de wagnérisme⁴ (dans « La Musique et les Lettres » pour Mallarmé, dans les pages centrales de *La Femme pauvre* pour Bloy) ? Dans les deux cas, la démesure wagnérienne, plus

⁴ Lloyd James Austin. « “Le principal pilier” : Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner », dans *Essais sur Mallarmé*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 36-65.

encore que le détour par l'Antiquité païenne, semble avoir joué le rôle d'un miroir en amenant les artistes à la conscience du caractère illusoire des prétentions de l'art.

Seulement, là où le matérialiste veut sauver le jeu littéraire en le fondant sur une automystification⁵ capable de préserver le plaisir esthétique, le catholique, lui, appelle de ses vœux une littérature en lutte contre son propre néant par l'assomption de sa dimension transitive, instrumentale (« ornementale », au sens de Jacques Dewitte) ; par la subordination de la fonction esthétique à une fonction communicative et spirituelle. Sur ce point, sa volonté de faire école, de diffuser sa conception de la littérature, s'empêtre dans les contradictions internes de son projet. Il n'y a alors rien de surprenant à ce qu'il doive se résigner à occuper seul la position exotopique qu'il a créée. Car ce projet n'a guère de quoi susciter l'enthousiasme des jeunes symbolistes et décadents⁶. Ces derniers acceptent de suivre Bloy sur le terrain de l'esthétique, mais le lâchent sitôt qu'ils apprennent que son « catholicisme [est] *autre chose* qu'une attitude littéraire » (J I, p. 191), qu'il est lourd de répercussions sur le plan littéraire.

Faut-il dès lors parler d'une « révolution » manquée, d'une tentative de subversion ratée ? Difficile à dire, tant sont relatives les questions de la réussite et de l'échec en littérature. Certes, l'effort de Bloy n'a pas réussi – ni à travers lui, ni à travers ses successeurs – à ébranler la domination symbolique du *nomos* esthétique. D'une part, il

⁵ À propos du « mécanisme littéraire » et du plaisir qu'il procure, Mallarmé écrit : « je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela —

À un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons le droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes — éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires. » (Stéphane Mallarmé. « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, t. II, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 67).

Pierre Bourdieu commente : « [Mallarmé] sait que le plaisir solitaire et vaguement narcissique qu'il veut à toute force sauver est voué à s'apercevoir comme une illusion s'il n'est pas enraciné dans l'*illusio*, la croyance collective dans le jeu, et la valeur de ses enjeux, qui est à la fois la condition et le produit du fonctionnement du “mécanisme littéraire”. Et il en conclut que, pour sauver ce plaisir que nous ne prenons que parce que nous “voulons le prendre” et l'illusion platonicienne [i.e. la croyance dans le beau comme essence éternelle] qui en est “l'agent”, il n'a pas d'autre choix que de prendre le parti de “vénérer”, par une autre fiction décisive, la supercherie sans auteur qui met le fétiche fragile hors des prises de la lucidité critique. » (*Les règles de l'art, op. cit.*, p. 454).

⁶ Sur la réception assez favorable de Bloy dans ces milieux, voir Philippe Oriol, « Bloy dans l'archipel symboliste et décadent », dans Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy 4. Un siècle de réception : hommages à Yves Reulier*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 1999, p. 41-58.

s'est avéré impossible pour lui de s'appuyer sur des changements extérieurs au champ⁷ (un retour massif au catholicisme, par exemple) afin de retourner le rapport de force symbolique à son avantage. D'autre part, en raison de sa position marginale, l'écrivain n'a guère pu rencontrer à l'intérieur du champ un écho favorable à son projet.

Néanmoins, Bloy a contribué à préparer le terrain pour la génération d'écrivains catholiques qui a suivi. Il a théorisé les conditions d'une littérature catholique de la modernité en tirant toutes les conséquences que l'orthodoxie catholique fait peser sur la pratique artistique. Mais surtout, il a introduit dans l'univers littéraire le personnage de l'écrivain catholique moderne. La génération suivante a pu profiter du capital symbolique accumulé par lui pour rejouer une position déjà légitimée dans le champ, sans avoir à essayer tous les contrecoups (pauvreté, reconnaissance restreinte, etc.) qu'il a dû subir pour la faire exister et la donner à voir dans sa spécificité originale.

⁷ Bourdieu considère que les « transformations profondes des rapports de force symboliques (renversements de la hiérarchie des genres, des écoles, des auteurs, etc.) » ne peuvent avoir lieu « que lorsqu'elles peuvent prendre appui sur des changements externes de même sens. » (*Les règles de l'art, op. cit.*, p. 213).

Bibliographie

Corpus primaire

- BLOY, Léon. *Œuvres*, édition de Joseph Bollery et Jacques Petit, Paris, Mercure de France, 1964-1975.
- BLOY, Léon. *Le Désespéré*, édition de Pierre Glaudes, Paris, GF-Flammarion, 2010 (1887).
- BLOY, Léon. *Les Funérailles du naturalisme*, édition de Pierre Glaudes, Paris, Les Belles Lettres, 2001 (1891).
- BLOY, Léon. *Journal*, édition de Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999 (1892-1917), 2 vol.
- BLOY, Léon. *La Femme pauvre. Épisode contemporain*, Paris, Le livre de poche, 1964 (1897).
- BLOY, Léon. *Je m'accuse*, édition de Michèle Fontana, Jaignes, La Chasse au Snark, 2003 (1900).
- BLOY, Léon. *Les Dernières colonnes de l'Église*, édition de Michèle Fontana, Jaignes, La Chasse au Snark, 2001 (1903).
- BLOY, Léon, HUYSMANS, Joris-Karl, VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. *Lettres. Correspondance à trois*, réunies et présentées par Daniel Habrekorn, Vanves, Thot, 1980.
- BLOY, Léon, L'HUILLIER, Henriette et MONTCHAL, Louis. *Correspondance. 1884-1906*, édition de Gaëlle Guyot-Rouge, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- BLOY, Léon et GROUX, Henry de. *Correspondance*, préface de Maurice Vaussard, Paris, Grasset, 1947.

Corpus secondaire

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Un prêtre marié*, édition de Philippe Berthier, Paris, GF-Flammarion, 1993 (1865).
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Une vieille maîtresse*, édition de Philippe Berthier, Paris, GF-Flammarion, 1997 (1851).
- BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, t. II, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 683-724.
- BRESCOU, Joë [pseudonyme de CAZE, Robert]. « Le Jérémie de la rue Rousselet », *Le Voltaire*, 10 mars 1885.
- BUET, Charles. *Médailles et camées*, Paris, Giraud, 1885.
- CHAMPSAUR, Félicien. *Le cerveau de Paris : esquisses de la vie littéraire et artistique*, Paris, Dentu, 1886.
- HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*, édition de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982 (1891).

- DARIEN, Georges. *Les Pharisiens*, dans *Voleurs !*, préface de Jean-Jacques Pauvert, Paris, Presses de la Cité/Omnibus, coll. « Omnibus », 1994 (1891), p. 923-1028.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. *Journal*, édition de Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989 (1851-1896), 3 vol.
- GOURMONT, Rémy de. *Le deuxième livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1898.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours*, édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1977 (1884).
- HUYSMANS, Joris-Karl et PRINS, Arij. *Lettres inédites à Arij Prins, 1885-1907*, édition de Louis Gillet, Genève, Droz, 1977.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *En Route*, édition de Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996 (1892).
- MALLARMÉ, Stéphane. « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, t. II, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 62-77.
- MENDÈS, Catulle. *La première maîtresse*, Paris, Charpentier, 1887.
- MIRBEAU, Octave. *Combats littéraires*, édition de Pierre Michel et Jean-François Nivet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006.
- PÉLADAN, Joséphin et ROPS, Félicien. *Correspondance*, édition de Hélène Védrine, Paris, Séguier, 1997.
- ROINARD, Paul-Napoléon (dir.). *Portraits du prochain siècle. Poètes et prosateurs*, Paris, Edmond Girard, 1894.
- ROSNY, J-H. *Le Termite : roman de mœurs littéraires*, Paris, Savine, 1890.
- ROSNY aîné, Joseph-Henri. *Mémoires de la vie littéraire* [en ligne], 2008 (1927), < <http://www.gutenberg.ca/ebooks/rosnya-memoires/rosnya-memoires-00-h.html> >.
- STOCK, Pierre-Victor. *Memorandum d'un éditeur*, Paris, Stock, 1935.
- ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*, édition de François-Marie Mourad, Paris, GF-Flammarion, 2006 (1881).

Articles et chapitres de livres

- AMOSSY, Ruth. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], n° 3, 2009, < <http://aad.revues.org/662> >.
- ANGELIER, François. « Les écrivains de La Salette : Huysmans, Bloy, Claudel », dans Claude Langlois et François Angelier (dir.), *La Salette : apocalypse, pèlerinage et littérature (1856-1996)*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000.
- AUSTIN, Lloyd James. « “Le principal pilier” : Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner », dans *Essais sur Mallarmé*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 36-65.

- BALBERGHE, Émile van. « “Je frappe à droite et à gauche, voilà tout.” L’interview de Léon Bloy par Robert Caze (1885) », dans Gérard Nauroy (dir.), *L’écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe : des mondes antiques à l’aube du XXI^e siècle*, Berne, Lang, 2004, p. 179-204.
- BALBERGHE, Émile van. « Léon Bloy, dans *Portraits du prochain siècle* (1894) », dans Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy 6. Bloy critique*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2005, p. 163-184.
- BALBERGHE, Émile van et ROY, Philippe. « “D’un mâle à un mâle.” Léon Bloy et Camille Lemonnier », *Le livre & l’estampe*, vol. XLVII, n^o 156, 2001, p. 21-123.
- BARTHES, Roland. « Écrivains et écrivants », dans *Essais critiques, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Seuil, 1993, p. 1277-1282.
- BERTHIER, Philippe. « Léon Bloy et Barbey d’Aureville », dans Michel Arveiller et Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy*, Paris, L’Herne, coll. « Cahiers de l’Herne », 1988, p. 341-350.
- BHUNOO, Dylan, GLINOER, Anthony et HUBERMAN, Isabella. « Jean Richepin : de bohème en blasphèmes », dans Patrick Thériault et Jean-Jacques Hamm (dir.), *Composer avec la mort de Dieu : littérature et athéisme au XIX^e siècle*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2014, p. 83-100.
- CALLU, Florence. « Chronologie », dans Michel Aubry (dir.), *Léon Bloy*, Lausanne, L’Âge d’Homme, coll. « Dossiers H », 1990, p. 9-15.
- CHARNAY, Dominique. « Le Voleur et le Désespéré. Léon Bloy et Georges Darien », *Cahiers Léon Bloy*, nouvelle série, n^o 1, 1989-1990, p. 511-534.
- DEWITTE, Jacques. « Le sens ontologique de l’ornement », *Société*, n^{os} 15-16 (dossier « L’art et la norme »), été 1996, p. 203-240.
- DIAZ, José-Luis. « La littérature comme “sécularisation du sacerdoce” (1750-1850) », dans Sophie Guermès et Bertrand Marchal (dir.), *Les Religions du XIX^e siècle (actes du IV^e congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes)* [en ligne], 2011, < http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Jose-LuisDiaz.pdf >.
- DUBOURG, Maurice. « Jean Morvieux ou Bloy vu par Catulle Mendès », *Quo Vadis*, n^{os} 104-106, été 1957, p. 45-65.
- DURAND, Pascal. « L’effraction critique. La littérature selon Léon Bloy », dans Michel Arveiller et Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy*, Paris, L’Herne, coll. « Cahiers de l’Herne », 1988, p. 301-313.
- DURAND, Pascal. « Babel enfer », dans Pascal Durand (dir.), *Léon Bloy 5. Bloy et la communication dans « l’enfer des médias »*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2001, p. 9-25.
- FONTANA, Michèle. « Léon Bloy et *Le Chat noir* », dans Joseph Royer et Bernard Sarrazin (dir.), *Léon Bloy 2. Le rire de Léon Bloy*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 1994, p. 35-48.
- FONTANA, Michèle. « Bloy, stratège en communication : genèse de l’image du monstre », dans Pascal Durand (dir.), *Léon Bloy 5. Bloy et la communication dans « l’enfer des médias »*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2001, p. 29-46.

- FOUCART, Bruno. « Saint-Sulpice art », *Encyclopediæ Universalis* [en ligne], consulté le 12 février 2015, < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-saint-sulpice/> >.
- GLAUDES, Pierre. « Le tourment de l'irrévocable », *Bulletin de la Société des Études bloyennes*, n^{os} 3-4, novembre 1988-janvier 1989, p. 34-49.
- GLAUDES, Pierre. « Léon Bloy, entre deux solitudes », dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *L'invention du solitaire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2003, p. 225-238.
- GLAUDES, Pierre. « Léon Bloy, lecteur des Goncourt », dans Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp et Jean-Yves Mollier (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 95-104.
- GLAUDES, Pierre. « Léon Bloy », dans Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2006, p. 456-467.
- GUGELOT, Frédéric. « Augustin ou Le Maître est là, le roman de la nouvelle papauté ? », *Observatoire des religions et de la laïcité* [en ligne], 18 décembre 2014, < www.o-re-la.org/index.php?view=item&id=1076:augustin-ou-le-maitre-est-la-le-roman-de-la-nouvelle-papaute-? >.
- LOUÉ, Thomas. « De la téréatologie et des normes. Bloy et les éditeurs », dans Pascal Durand (dir.), *Léon Bloy 5. Bloy et la communication dans « l'enfer des médias »*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2001, p. 47-65.
- MILLET-GÉRARD, Dominique. « “Littérature guenilleuse” et “éclairs magnifiques”. Bloy critique des auteurs catholiques », dans Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy 6. Bloy critique*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2005, p. 39-65.
- NEGRELLO, Gilles. « *Le Désespéré*, roman générationnel », dans Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy 8. Sur Le Désespéré, dossier 2*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2008, p. 33-48.
- ORIOU, Philippe. « Bloy dans l'archipel symboliste et décadent », dans Pierre Glaudes (dir.), *Léon Bloy 4. Un siècle de réception : hommages à Yves Reulier*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 1999, p. 41-58.
- POLET, Jean-Claude. « Léon Bloy et Henry de Groux à la lumière de leur correspondance », dans André Guyaux (dir.), *Échanges épistolaires franco-belges*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 65-79.
- RAITT, Alan W. « Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n^o 12, 1960, p. 175-187.
- SAPIRO, Gisèle. « L'autonomie de la littérature en question », dans Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 45-61.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale* [en ligne], n^o 2, 1994, < <http://rgi.revues.org/470> >.

Monographies

- ALLITT, Patrick. *Catholic Converts : British and American Intellectuals turn to Rome*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.
- ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- ANGENOT, Marc. *1889. Un état du discours social*, Médias 19 [en ligne], 2013 (1989), < <http://www.medias19.org/index.php?id=11003> >.
- ARVEILLER, Michel et GLAUDES, Pierre (dir.). *Léon Bloy*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1988.
- BEAUFILS, Christophe. *Joséphin Péladan (1858-1918) : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993.
- BÉNICHOU, Paul. *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.
- BERTRAND, Jean-Pierre et DURAND, Pascal. *Les poètes de la modernité : de Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2006.
- BERTRAND, Jean-Pierre et DURAND, Pascal. *La modernité romantique : de Lamartine à Nerval*, Paris/Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2006.
- BOLLERY, Joseph. *Le Désespéré de Léon Bloy. Histoire anecdotique, littéraire et bibliographique*, Paris, Edgar Malfère, 1937.
- BOLLERY, Joseph. *Léon Bloy : essai de biographie, avec de nombreux documents inédits*, Paris, Albin Michel, 1947-1954, 3 vol.
- BOSCHETTI, Anna. *Ismes : du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 (1992).
- BOURDIEU, Pierre. *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013.
- BRISSETTE, Pascal. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005.
- CASSAGNE, Albert. *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, préface de Daniel Oster, Seyssel, Champ Vallon, 1997 (1906).
- CEDERGREN, Mickaëlle et CADARS, Marie-Cécile. *Le Naturalisme spiritualiste en Europe. Développement et rayonnement*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013.
- CHARLE, Christophe. *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *Hérétiques*, traduction de Lucien d'Azay, Paris, Climats, 2010 (1905).

- COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
- DÉCAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Paris, Honoré Champion, 2013 (1960).
- DIDIER, Béatrice. *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- FONTANA, Michèle. *Léon Bloy, journalisme et subversion. 1874-1917*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1998.
- FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976 (1956).
- GRIFFITHS, Richard. *Révolution à rebours : le renouveau catholique dans la littérature en France de 1870 à 1914*, Paris, Desclée de Brouwer, 1971 (1965).
- GRIFFITHS, Richard. *The Pen and the Cross : Catholicism and English Literature, 1850-2000*, Londres/New York, Continuum, 2010.
- GUGELOT, Frédéric. *La conversion des intellectuels au catholicisme en France. 1885-1935*, Paris, CNRS Éditions, 2010 (1998).
- HADJADJ, Fabrice. « Modernité contre modernisme », dans *Puisque tout est en voie de destruction. Réflexions sur la fin de la culture et de la modernité*, Paris, Le Passeur, 2014, p. 63-85.
- HEINICH, Nathalie. *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine et METER, Helmut (dir.). *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 (1978).
- KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.). *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.
- MARCHAL, Bertrand. *La religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.
- MARTUCCELLI, Danilo. *Sociologies de la modernité. L'itinéraire du XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999.
- MARX, William (dir.). *Les Arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- MARX, William. *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minit, 2005.
- MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

- MOLLIER, Jean-Yves. *La mise au pas des écrivains. L'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.
- MOISSET, Jean-Pierre. *Histoire du catholicisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Histoire », 2006.
- MUGNIER, Abbé. *Journal (1879-1939)*, Paris, Mercure de France, coll. « Le Temps retrouvé », 1985.
- NEGRELLO, Gilles. *Léon Bloy critique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La révolte des masses*, Paris, Les Belles Lettres, 2011 (1930).
- OSTER, Daniel. *Rangements*, Paris, P.O.L., 2001.
- QUANTIN, Henri. *De verbe et de chair. Péguy, Huysmans, Max Jacob, Chesterton, Bernanos, Bloy, Claudel*, Paris, Cerf, 2014.
- SAPIRO, Gisèle. *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.
- SARRAZIN, Bernard. *La Bible en éclats. L'imagination scripturaire de Léon Bloy*, Paris, Desclée de Brouwer, 1977.
- SERRY, Hervé. *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, La Découverte, coll. « L'espace de l'histoire », 2004.
- SMEETS, Marc. *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, New York/Amsterdam, Rodopi, 2003.
- STERNHELL, Zeev. *Les anti-Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2010.
- VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile. *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu*, Bruxelles, Complexe/CEGES, coll. « Histoires contemporaines », 2004.

Annexes

ANNEXE 1
Léon Bloy et ses éditeurs (1884-1905*)

Date	Œuvre	Genre	Éditeur
1884	<i>Le Révéléateur du globe</i>	Essai	Sauton. Spécialisé dans la librairie canadienne.
	<i>Propos d'un entrepreneur de démolitions</i>	Critique littéraire**	Stock. Cherche depuis 1877 à augmenter la valeur du fonds de la maison (principalement du théâtre de salon), qu'il hérite de son cousin Joseph Tresse. Commence à se tourner vers la jeune littérature au moment où il édite Bloy.
1887	<i>Le Désespéré</i>	Roman	Soirat. Éditeur <i>ad hoc</i> . Refus : Stock.
1889	<i>Un Brelan d'excommuniés</i>	Critique littéraire	Savine. Publie la jeune génération littéraire (publie Lemonnier, Lorrain, Ghil, etc.). Recherche de scandales. Lance la « Bibliothèque Antisémite », dont Édouard Drumont constitue le fonds de commerce.
1890	<i>Christophe Colomb devant les taureaux</i>	Essai	Savine.
1891	<i>Les Funérailles du naturalisme</i>	Conférences/ Critique littéraire	Libraire de l'Université (Copenhague).
1892	<i>Le Salut par les Juifs</i>	Essai	Demay. Éditeur <i>ad hoc</i> pour ce seul livre dont il espère une bonne affaire. Devient plombier en 1894 après l'échec commercial de l'ouvrage.
1893	<i>Sueur de sang</i>	Contes	Dentu. Littérature générale, littérature populaire, occultisme (Allan Kardec, Péladan, Gabriel Delanne). Bloy entre chez Dentu grâce à l'intervention de Camille Lemonnier. Refus : Ollendorff.
1894	<i>Léon Bloy devant les cochons</i>	Pamphlet	Chamuel. Édite des ouvrages occultistes (Péladan, Papus, etc.). Bloy entre chez Samuel grâce à l'intervention de Paul-Napoléon Roinard.
	<i>Histoires désobligeantes</i>	Contes	Dentu. La publication de l'ouvrage est retardée de trois mois.

1896	<i>La Chevalière de la mort***</i>	Essai	Mercure de France. Éditeur des symbolistes. Bloy est l'ami d'Alfred Vallette, directeur de la maison, et de sa femme Rachilde. Il ne se tourne vers le Mercure qu'en dernier recours. Refus : Plon.
1897	<i>La Femme pauvre</i>	Roman	Mercure de France.
1898	<i>Journal I. Le Mendiant ingrat (1892-1895)</i>	Journal	Deman (Bruxelles). Éditeur des symbolistes belges (Verhaeren, Maeterlinck, etc.) et, occasionnellement, des français (Mallarmé, Kahn, Villiers). Bloy entre chez Deman grâce à un ami belge, Léon Wagemans. Refus : Chamuel.
1900	<i>Le Fils de Louis XVI</i>	Essai	Mercure de France.
	<i>Je m'accuse...</i>	Critique littéraire**	La Maison d'art. Refus : Mercure de France, Deman, Balat, Champion, Fasquelle, Chamuel.
1902	<i>Exégèse des lieux communs</i>	Essai	Mercure de France.
1903	<i>Les Dernières colonnes de l'Église</i>	Critique littéraire**	Mercure de France.
1904	<i>Journal II. Mon Journal (1896-1900)</i>	Journal	Mercure de France.
1905	<i>Journal III. Quatre ans de captivité à Cochons-sur-Marne (1900-1902)</i>	Journal	Mercure de France.
	<i>Belluaires et porchers</i>	Critique littéraire**	Stock. Refus : Havard, Chamuel. Échec d'un premier projet en 1887 chez Quantin. Nouveau projet d'édition à la Maison d'art, qui tombe à l'eau avec la faillite de l'éditeur.

* Nous avons étiré notre tableau jusqu'en 1905 pour y intégrer la publication de *Belluaires et porchers*. L'ouvrage, composé de chapitres rédigés pour la plupart entre 1888 et 1892, est souvent mentionné au cours de notre travail.

** Chez Bloy, la frontière entre pamphlet et critique littéraire est assez floue. Nous avons retenu le registre prédominant.

*** *La Chevalière de la mort*, court texte sur Marie-Antoinette, est rédigé en 1877 mais ne sera publié qu'en 1891, dans *Le Magasin littéraire* de Gand. En 1896, le *Mercure de France* en tire une version augmentée de deux chapitres.

ANNEXE 2
Léon Bloy et la presse (1884-1903)¹

Période de collaboration	Journal / revue	Articles recensés
(1882-)1884	<i>Le Chat noir</i> Revue hebdomadaire de la bohème littéraire qui se démarque par son esprit éclectique et fumiste. Le poète Émile Goudeau, cousin de Léon Bloy, est le rédacteur en chef.	27 (critique littéraire, pamphlet)
1884	<i>Le Figaro</i> Grande presse.	6 (pamphlet)
1884-1885	<i>La Vie Moderne</i> Grande presse.	2 (critique littéraire, essai)
1885	<i>Le Pal</i> Journal à une voix rédigé par Léon Bloy.	4 numéros parus, 5 ^e numéro publié à titre posthume (pamphlet)
1885	<i>La Journée</i> Grande presse.	1 (critique littéraire)
1886	<i>La Revue de Genève</i> Petite revue suisse.	1 (extrait du <i>Désespéré</i>)
1887	<i>L'Artiste</i> Petite revue belge.	1 (critique littéraire)
1887-1888	<i>La Jeune Belgique</i> Petite revue belge.	2 (pamphlet)
1887-1894	<i>L'Art moderne</i> Petite revue belge.	5 (critique littéraire, pamphlet)

¹ Ce tableau est adapté de celui de Michèle Fontana (« Annexes », dans *Léon Bloy, journalisme et subversion. 1874-1917*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1998, p. 371-393).

1888	<i>Gil Blas</i> Grande presse.	10 (pamphlet, critique littéraire)
1890-1892	<i>La Plume</i> Petite revue d'avant-garde dirigée par Léon Deschamps.	20 (critique littéraire)
1891	<i>Journal des tribunaux</i> Petite revue belge.	1 (politique)
1892	<i>Le Saint-Graal</i> Petite revue d'avant-garde dirigée par Emmanuel Signoret.	3 (critique, pamphlet)
1892-1894	<i>Gil Blas</i> Grande presse.	75 (contes, critique littéraire)
1892-1903	<i>Mercure de France</i> Petite revue symboliste dirigée par Alfred Vallette.	16 (critique littéraire, pamphlet, extraits d'ouvrages)
1897	<i>Durendal</i> Petite revue belge réunissant des écrivains catholiques.	2 (extraits de <i>Belluaires et porchers</i>)
1897	<i>La Trêve-Dieu</i> Petite revue éclectique dirigée par Yves Berthou.	1 (lettre)
1899-1900	<i>Par le scandale</i> Petite revue belge.	5 (extraits de divers ouvrages)
1900	<i>Les Partisans</i> Petite revue éclectique dirigée par Paul Ferniot et Paul Redonnel.	1 (politique)
1903	<i>L'Assiette au Beurre</i> Hebdomadaire satirique illustré à tendance anarchiste fondé par Sigismond Schwarz.	3 (pamphlet)