

Bloy

Le Désespéré

Présentation
par Pierre Glaudes



Extrait de la publication



Léon Bloy

Le Désespéré



Premier roman de Léon Bloy, *Le Désespéré* (1887) est un pavé dans la mare de tous les conformismes.

Cain Marchenoir est le héros de ce roman largement autobiographique : catholique intransigeant révolté par le silence de Dieu et la vaine attente de la rédemption, paria parmi les hommes, il lance le plus violent des anathèmes contre ses contemporains. *Le Désespéré* est tout à la fois un cri de révolte, un amoureux blasphème, un pamphlet vitriolé contre la foule des « digérants » républicains et la « Grande Vermine » des lettres. Mais *Le Désespéré* est surtout un aérolithe littéraire, écrit dans une langue barbelée de mots rares, étrangement mystique, une œuvre d'une surprenante modernité. Cette édition, abondamment annotée et qui tient compte des différents états du texte, offre un éclairage précieux sur ce formidable roman de l'inquiétude spirituelle.

Présentation, notes, documents, chronologie
et bibliographie par Pierre Glaudes

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion



Flammarion

LE DÉSESPÉRÉ

Pierre Glaudes est professeur à l'université Paris-Sorbonne. Il a déjà procuré plusieurs éditions de Léon Bloy : *Journal* (Robert Laffont, « Bouquins », 2 vol.), *Sueur de sang* (Le Passeur), *Histoires désobligeantes* (Slatkine), *Les Funérailles du naturalisme* (Les Belles Lettres).

LÉON BLOY

LE DÉSESPÉRÉ

*Présentation, notes, documents,
chronologie, bibliographie*

par

Pierre GLAUDES

GF Flammarion

Extrait de la publication

© Flammarion, 2010
ISBN : 978-2-0807-1256-1

Extrait de la publication

PRÉSENTATION

Le Désespéré, de l'aveu même de Léon Bloy, est « un livre sombre et véhément, passablement broussailleux ¹ », qui avance dans un déferlement torrentiel, gonflé de toutes les outrances de l'impatience et de la révolte. Si l'on en sort abasourdi, il n'est pas de lecture plus éclairante pour découvrir cet écrivain atypique, dont le personnage d'« enragé volontaire ² », en lutte contre un monde au seuil du désastre, a affiché sa dissidence à la fin du XIX^e siècle. Paru en 1887, son roman, le premier qu'il a écrit, pousse immédiatement le genre aux limites de ses possibilités, comme s'il voulait manifester, avec une ostentation provocante, que la littérature authentique ne saurait l'être que par l'excès.

À cette époque, Bloy, il est vrai, est encore sous le coup d'expériences de lecture qui ont profondément renouvelé sa conception de l'écriture romanesque. En 1884, il a découvert *À rebours*, « ce défilé kaléidoscopique de tout ce qui peut intéresser à un degré quelconque la pensée moderne ³ », dont les audaces ont fait voler en éclats le carcan naturaliste. La forme peu conventionnelle de ce roman, comme les « invraisemblables orchidées de

1. Lettre du 2 octobre 1909 à Louise Petel, *Le Vieux de la Montagne, Journal*, t. II, éd. Pierre Glaudes, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, p. 101.

2. Titre de la préface des *Histoires désobligeantes*, dans la collection « Les Proses » des éditions Georges Crès, en 1914.

3. « Les Représailles du Sphinx », *Le Chat noir*, 15 juin 1884. Repris dans *Sur la tombe de Huysmans, Œuvres*, t. IV, éd. Joseph Ballery et Jacques Petit, Mercure de France, 1964-1975, p. 334.

l'Inde¹ » qui font rêver Des Esseintes, l'a séduit par son inconcevable singularité, mais c'est aussi le style de Huysmans qui l'a vivement impressionné. Il a senti comme une inspiration fraternelle dans ces accents barbares qui révèlent chez l'auteur, à l'égard de sa langue maternelle, les irrévérences d'un fils en révolte. *Le Désespéré* fera sienne cette expression « toujours armée » de mauvais fils, qui rudoie continuellement « sa mère l'Image » et la traîne « par les cheveux ou par les pieds, dans l'escalier vermoulu de la Syntaxe épouvantée² ».

Bloy cependant, lorsqu'il rédige son roman, se sent conforté dans ses choix esthétiques par une autre lecture non moins décisive. En 1885, le directeur de *La Jeune Belgique*, Max Waller, lui a fait parvenir les *Chants de Maldoror*, dont la découverte suscite alors un certain engouement dans l'avant-garde littéraire belge³. Profondément remué par ce livre « d'une originalité si démesurée⁴ », Bloy y puise une inspiration cruciale. Le premier à tirer Lautréamont de l'anonymat en France, il trouve dans son œuvre « sans analogue » l'image de son propre idéal romanesque⁵ : « Il est difficile de décider si le mot

1. *Ibid.*, p. 336.

2. *Ibid.*

3. Imprimée en 1869 par Lacroix à Bruxelles, l'édition originale de l'ouvrage n'est pas mise en vente par crainte de poursuites judiciaires ; elle reste ainsi dans les caves de l'éditeur jusqu'à ce que la faillite le conduise à solder son fonds à un libraire bruxellois, Jean-Baptiste Rozes. En 1874, ce dernier fait brocher les exemplaires des *Chants* qui se trouvaient dans le stock de Lacroix et les met en vente, sans nom d'éditeur. Mais leur diffusion, sans doute par la volonté de la famille de l'auteur, reste confidentielle jusqu'en 1885 où les poètes de *La Jeune Belgique* font connaître l'ouvrage. C'est à cette époque que Max Waller le fait parvenir à Bloy, dont la réputation de pamphlétaire s'est répandue au-delà des frontières.

4. Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *La Plume*, 14 janvier 1890. Repris dans *Belluaires et Porchers, Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 191.

5. Il est symptomatique, à cet égard, que les *Chants de Maldoror* ne soient pas à proprement parler un roman, mais reprennent sur un mode parodique le modèle du poème épique. Voir Jean-Luc Steinmetz, Préface des *Œuvres complètes* de Lautréamont, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. XIX-XX.

monstre est ici suffisant. Cela ressemble à quelque effroyable polymorphe sous-marin qu'une tempête surprenante aurait lancé sur le rivage, après avoir saboulé le fond de l'Océan. [...] Quant à la forme littéraire, il n'y en a pas. C'est de la lave liquide. C'est insensé, noir et dévorant. »

On voit aisément le lien que Bloy peut établir entre les œuvres de Huysmans et de Lautréamont. Caractéristiques d'un temps où l'extension des productions paralittéraires du journalisme pousse la grande littérature à rejeter, en réaction, le langage de la communauté, ces œuvres situent résolument leur propos au-delà de ce que l'opinion juge recevable. Intempestives, elles s'affranchissent des normes du bien écrire et mettent en question les frontières génériques pour donner libre cours à une violence, une inquiétude, une ironie qu'aucune forme connue n'aurait pu contenir. Elles ont en partage une inconvenance pleinement assumée par leurs auteurs, conséquence d'une rupture esthétique où ceux-ci voient une impérieuse nécessité.

Pour les mêmes raisons, Bloy revendique « le suprême honneur d'être incompris¹ ». Dans ce roman de la folie qu'est *Le Désespéré*, non seulement il fait de son héros « une façon d'insensé » rêvant « d'impossibles justices », mais il affole aussi la langue par son « style en débâcle » qui a « toujours l'air de tomber d'une alpe » et qui roule « n'importe quoi dans sa fureur ». La forme du récit elle-même a l'aspect étrange des créations insanes : disjointe, composite, improbable, elle prendra le parti d'une altérité radicale rompant les équilibres habituels du roman.

On aurait tort de croire cependant que Bloy se laisse déborder par sa propre outrance et qu'il est l'homme d'une parole dérégulée dont l'emballement lui échappe. Le passage à la limite est pour lui une méthode. Cherchant en littérature l'écart maximal par rapport au bon usage,

1. « La Religion de Monsieur Pleur », *Histoires désobligeantes, Œuvres*, t. VI, *op. cit.*, p. 208.

il reste maître de son écriture romanesque, tout éruptive qu'elle est. S'il crée à son tour un « monstre de livre », il fait à dessein le choix esthétique de la difformité, car le mode de composition et d'expression que ce choix implique est le seul qui convienne à son objet. Là encore, Bloy a retenu la leçon d'*À rebours* dont les désordres narratifs et stylistiques sont à l'image d'un monde « à l'extrémité de tout¹ », où plus rien n'est tenable : à chaque page, affirme-t-il, le lecteur peut mesurer l'effondrement général des étais, philosophiques et esthétiques, par lesquels l'homme moderne tentait jusque-là de se soutenir. De même, les imprécations féroces et le récit endiable qui font souffler un vent de folie sur les *Chants de Maldoror* lui semblent révéler la fêlure d'un esprit supérieur « aux trois quarts détruit² » par l'ouragan d'une terrifiante douleur morale.

Suivant l'exemple de Huysmans et de Lautréamont, Bloy s'engage donc dans la voie de la « littérature du désespoir³ ». Son roman s'enracine dans la sensibilité d'une époque profondément désenchantée, et l'on a pu soutenir qu'il était représentatif « jusqu'à la caricature⁴ » de l'esprit fin de siècle, son originalité consistant à en porter au paroxysme les obsessions et les excès. On ferait pourtant fausse route en rattachant *Le Désespéré* à la littérature décadente. Ce roman est certes conforme aux goûts d'un temps que fascinent les « produits composites » et les « formules bâtardes⁵ », dans un contexte d'estompement des frontières génériques, où les détails curieux et les bizarreries de construction l'emportent sur les ensembles bien ordonnés. Il néglige les lois de la

1. « Les Représailles du Sphinx », *loc. cit.*, p. 334-335.

2. « Le Cabanon de Prométhée », *Belluaires et Porchers*, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 187.

3. C'est le titre d'un article de Bloy qui ne fut jamais publié mais que l'écrivain réutilisa dans le chapitre IX du *Désespéré*.

4. Hubert Juin, Introduction de son édition du *Désespéré*, UGE, « 10/18 », 1983, p. 7.

5. *Ibid.*

cohérence narrative, en remployant pêle-mêle dans la fiction des extraits de correspondance, des articles de critique à l'emporte-pièce, des pages descriptives détachées d'un guide, des morceaux d'histoire et de spiritualité destinés, à l'origine, à d'autres usages. Mais l'hétérogénéité de ces formes qui rompent l'illusion romanesque – car Bloy ne se soucie guère de les adapter à l'univers de la fiction – ne relève pas, dans l'esprit, du syncrétisme décadent. Celui-ci est l'apanage d'esthètes qui poussent jusqu'au vertige les jeux spéculaires de la littérature et considèrent d'un œil désabusé l'irréparable délitement du sens dans leurs œuvres. Pour eux, toute valeur est relative, toute vérité, incertaine.

Lorsque Bloy vient au roman, genre babélique, hybride, sans règle déterminée, que le déclin du modèle réaliste a assoupli, il en tire une création tératologique, qui semble suivre la vulgate décadente, mais qui s'en distingue en réalité par son orientation spirituelle : s'y exprime, à vif, avec toute la gravité que donne le sentiment tragique de l'existence, l'inquiétude d'un croyant désespéré. Loin d'être le divertissement pervers de quelque dilettante, l'œuvre est le dernier avatar d'une apologétique laïque, qui a commencé à se développer dans la littérature au lendemain de la Révolution avec *René* : affranchie du contrôle dogmatique du clergé, avec tous les risques que cela comporte, cette apologétique a entrepris de rénover l'expression du sentiment religieux pour parler de Dieu dans un monde où s'effacent les repères de la transcendance. Bloy, qui en est le lointain héritier¹, tente un double pari.

Pari, d'abord, de la constitution d'une langue sans pareille, effectivement monstrueuse, puisqu'elle s'efforce de concilier la modernité littéraire – celle qu'incarnent

1. Dans la lettre du 30 mai 1886 à M. Godard, il se définit lui-même comme « un apologiste chrétien ». Voir Joseph Bollery, « *Le Désespéré* » de Léon Bloy. *Histoire anecdotique, littéraire et bibliographique*, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1937, p. 128.

précisément Huysmans et Lautréamont – avec un style archaïsant, dont les diverses modalités, lyrique, sapientiale ou prophétique, trouvent leur origine dans la Bible¹. La création verbale, dans la perspective du romancier, ne peut être qu'une activité d'inspiration divine, commandée par l'Écriture, qui propage l'écho d'une parole sacrée. Pari, ensuite, de la radicalisation d'une littérature du blasphème, dans la postérité de Baudelaire et de Barbey d'Aurevilly : alors que le ciel semble toujours plus vide, les clameurs de l'impatience, de l'insoumission et du dépit y deviennent la manifestation paradoxale d'une appétence spirituelle qui exprime négativement, dans une distance intérieure torturante, le désir de Dieu. *Le Désespéré*, qui ne gravite guère dans la sphère décadente, s'aventure ainsi sur des terres qui échappent également aux pieux balisages de l'Église romaine.

Ce livre tendu et composite, où passe une furieuse exécution « du propos banal et de la rengaine », laisse s'exprimer une exaspération que Bloy ne poussera pas aussi loin, tant s'en faut, en composant, quelques années plus tard, *La Femme pauvre*. *Le Désespéré*, en comparaison de ce second roman, est un phénomène littéraire, tel qu'il en paraît dans les moments critiques. Kaléidoscopique, à la manière d'*À rebours*, il résiste aux classifications simplificatrices : s'agit-il d'une autobiographie déguisée, d'une satire sociale, d'un roman psychologique, d'une fable symbolique ? Bloy, récusant les classifications univoques, se plaira à garder intacte l'étrangeté de cet aérolithe : à plus d'un siècle de distance, celui-ci conserve, on va le voir, toute sa puissance de sidération.

1. Il faudrait également faire la part, dans cette inspiration, des polémistes chrétiens de l'Antiquité tardive comme Tertullien. Voir Gaëlle Guyot, *Latin et latinité dans l'œuvre de Léon Bloy*, Honoré Champion, 2003.

Une autobiographie ?

Le Désespéré, si l'on prend Bloy au mot, est d'abord « une déchirante autobiographie¹ ». Encore faut-il s'entendre sur le sens de cette formule que l'écrivain emploie, avec quelques variantes, dans des échanges épistolaires² où son œuvre, plus que de longs discours, lui permet de faire valoir auprès de ses correspondants les tribulations peu communes qui ont forgé sa personnalité littéraire. Le label d'authenticité dont son livre est estampillé indique aussi que l'histoire qu'il relate – comme c'est souvent le cas, dit-on, dans un premier roman – est irriguée par les eaux nourricières du souvenir. Bloy, en effet, a toujours douté d'avoir la fibre d'un romancier. En 1884, lorsque l'éditeur Paul Victor Stock lui commande l'ouvrage, il craint de manquer des ressources d'imagination nécessaires à sa réalisation. Aussi est-il porté à chercher dans sa propre histoire une source d'inspiration : « Le fait est que je suis incapable de prendre ailleurs que dans mon expérience pour écrire un roman et même je ne conçois pas un autre procédé³ », confie-t-il, en pleine rédaction, à son amie Henriette L'Huillier.

Le Désespéré ressuscite donc tout un passé – amoureux, spirituel, littéraire –, qui renaît d'autant plus facilement qu'il a laissé dans la mémoire de Bloy de larges blessures dont le temps n'a pas encore refermé les plaies. Ce passé douloureux, dont l'écriture permet d'exorciser les fantômes, reparaît d'abord dans le récit d'une passion mortelle qui fait écho aux drames amoureux vécus par

1. Lettre à Georges Khnopff du 20 décembre 1899, citée dans *Mon Journal*. Voir *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 300.

2. Bloy écrit à Paul Jury le 15 août 1894 : « Vous avez bien compris que *Le Désespéré* est une autobiographie, mais vous ne pouvez savoir combien c'est une autobiographie » (*Le Mendiant ingrat*, in *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 99). L'idée est reprise encore dans une lettre du 28 avril 1899 à Jan Lorentowicz : « Ma vie de misère est racontée dans *Le Désespéré* » (*Mon Journal*, in *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 259).

3. Lettre du 19 mars 1886, *Lettres aux Montchal*, in *Œuvre complète*, Typographie Bernouard, 1947, p. 160.

l'écrivain entre 1877 et 1885. On y sent passer le souvenir de trois femmes aimées et perdues dans des circonstances tragiques. L'une est devenue folle sous les yeux de Bloy impuissant, les deux autres sont mortes de misère et de maladie, sans qu'il ait pu les sauver d'une fin horrible. Ces deuils successifs l'ont laissé dans une profonde détresse affective qu'a aggravée le trouble spirituel dans lequel le premier de ces amours l'a plongé.

En effet, au moment où il compose *Le Désespéré*, Bloy est encore sous le coup des impressions extraordinaires qu'il a gardées de sa liaison avec Anne-Marie Roulé, la jeune femme qui a servi de modèle au personnage de Véronique Cheminot. Cette épave de la vie parisienne, rencontrée dans la rue où elle se prostituait occasionnellement pour parer à la misère, a été pour lui une sorte d'inspiratrice : il a vécu avec elle une aventure hors du commun, à la fois sensuelle et mystique, émaillée de mystérieuses révélations dont leur ami Ernest Hello a été l'un des rares témoins. L'attente, de plus en plus nerveuse, d'un signe de Dieu venant confirmer les pressentiments d'Anne-Marie, loin de s'achever par la clarification espérée, a eu l'issue lamentable que l'on sait : l'internement de la jeune femme à Sainte-Anne en juin 1882.

Bloy est sorti de cette aventure épuisé et atteint au plus intime de son être. Le découragement qui le terrasse alors, pendant de longs mois, l'éloigne de la vie chrétienne, sans pour autant éradiquer sa foi : « J'ai bien d'autres raisons que vous d'être sans illusions, écrit-il en août 1882 à Maurice Rollinat. J'ai fait le plus grand rêve du monde, j'ai cru le réaliser, que dis-je, j'en ai été sûr, j'en ai eu la preuve absolue, évidente et tout s'est évaporé. [...] Que diable faire ? Non seulement la vie ne m'est pas savoureuse, mais elle est presque impossible. Si je n'avais pas une loi religieuse qui me prescrit d'endurer, je me laisserais voluptueusement crever de faim et je me jetterais à la sodomie pour me refaire des illusions. Je suis le malheureux qui se réveille la nuit pour pousser

des cris d'angoisse et qui ne voit autour de lui que les symboliques ruines d'un grand rêve détruit¹. »

Cette sombre période pendant laquelle Bloy mène une existence erratique coïncide avec sa véritable entrée en littérature. Or, ses débuts sont l'occasion de nouvelles déconvenues. L'insuccès du *Révéléteur du Globe*, en dépit de la préface de Barbey d'Aurevilly, et la réprobation qui entoure en 1884 la parution des *Propos d'un entrepreneur de démolitions* ne lui laissent espérer qu'une place marginale dans la république des lettres. En relatant les tribulations d'un écrivain solitaire, pauvre et « furieusement catholique », que ses pamphlets rageurs font redouter de ses confrères, *Le Désespéré* renchérit sur ses propres déboires. L'échec de Marchenoir dans la grande presse, le silence concerté qui voue ses publications à l'oubli, le brûlot éphémère qu'il lance contre les élites politiques et intellectuelles, l'hostilité générale que ces invectives lui attirent : tout cela, Bloy l'a vécu.

Mais, en peignant un tel héros, il a surtout brossé son autoportrait. *Le Désespéré* retient en effet l'attention par ce personnage dessiné d'un trait vigoureux, auquel l'auteur a généreusement prêté son apparence et son caractère. Dès la parution de l'ouvrage, Bloy se plaît à souligner sa ressemblance avec Marchenoir et le désigne au public – non sans une part de théâtralité – comme un puissant révélateur de son propre tempérament. Souhaite-t-il faire comprendre plus avant à un admirateur comment on peut être, à l'aube du XX^e siècle, un « indigent parmi les indigents », en butte à « une société de ruffians ou d'empoisonneurs² » contre lesquels on se sent irrésistiblement appelé à vitupérer ? Il renvoie ce lecteur enthousiaste à l'infortuné « aussi incapable de

1. Lettre du 8 août 1882, citée par Joseph Bollery, *Léon Bloy*, t. II, Albin Michel, 1947-1954, p. 20.

2. Lettre du 17 octobre 1892 à Henry Hornbostel, *Le Mendiant ingrat*, op. cit., p. 42.

résignation que de calcul¹ » dont *Le Désespéré* a retracé la destinée effroyable : « Dites-vous que le sombre Marchenoir, c'est moi, et que je n'ai pas raconté la moitié de mon enfer². » Lui demande-t-on, par ailleurs, une conférence qui pourrait le faire connaître ? C'est encore à ce personnage qu'il affecte de se référer comme à un *alter ego* : « [...] je suis malheureusement atteint d'une infirmité, d'une sorte de goitre infâme. *Je crois en Dieu*, comme Marchenoir, et je suis catholique jusqu'à la pointe des cheveux, comme lui encore. Vous me voyez installé, non moins que lui, dans l'intolérance absolue³. »

Pour autant *Le Désespéré* – Bloy est le premier à le dire – n'a pas la forme d'une autobiographie. On parlerait aujourd'hui, avec plus d'exactitude, de roman autobiographique. Le récit, dont le cœur est occupé par un héros fictif auquel l'auteur s'identifie de manière explicite – « Je suis en toute vérité le héros de mon livre⁴ », écrit-il à Stock en 1886 –, a toutes les ambiguïtés structurelles d'un genre fondé sur un pacte de lecture contradictoire. Les incertitudes liées au double langage de l'écrivain – « J'ai décidément adopté la forme du roman⁵ », « Mon livre ne sera pas une autobiographie⁶ », affirme-t-il par ailleurs – sont accrues dans *Le Désespéré* par le jeu de cache-cache qui est le propre du roman à clés. Les personnages réels représentés dans la fiction n'y sont pas désignés par leur nom véritable, mais par des patronymes aux connotations suggestives qui permettent de deviner leur identité. Cette volonté de travestissement vaut pour les contemporains célèbres que Bloy fait figurer dans son ouvrage comme pour son héros : « Marchenoir est moi

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. Conférence du 31 mars 1895. *Ibid.*, p. 139.

4. Lettre du 8 juin 1886, citée par Joseph Bollery, *Léon Bloy*, t. II, *op. cit.*, p. 197.

5. Lettre du 19 novembre 1885 à Louis Montchal, *Lettres aux Montchal*, *op. cit.*, p. 116.

6. Lettre du 31 décembre 1885 à Louis Montchal, *ibid.*, p. 124.

spéculativement, mais sa vie n'est pas ma vie. Je prends à pleines mains dans mon passé *bien autrement dramatique*, mais je romps l'ordre des faits et je les dénature complètement par addition ou retranchement de circonstances¹. »

Si Bloy et Marchenoir ne peuvent donc se confondre, il existe néanmoins entre l'auteur et son personnage suffisamment de points communs, dans leur histoire et leur état-civil, pour que la tentation d'une lecture autobiographique subsiste. D'autant que le récit produit une forte impression d'intimité entre Marchenoir et le narrateur extérieur à la fiction qui se fait son biographe. Ce dernier, non content de porter sur le monde le même regard que le personnage, fait entendre une voix qui se distingue assez peu de la sienne. Leurs discours se font mutuellement écho, dans un roman où le héros, qui s'exprime souvent au style direct – dans ses lettres, ses invectives, ses prières, ses confidences à ses proches –, redouble par ses propos ceux du narrateur. Le passage incessant de la troisième à la première personne, loin d'accentuer des différences de perspective, souligne une remarquable solidarité de vues, que renforce une continuité de ton non moins frappante.

Quand on sait l'intensité, lyrique et dramatique, de la « présence subjective² » que manifestent les deux modalités énonciatives du récit, il est difficile d'ignorer par ailleurs que la confession liminaire de Marchenoir et les articles polémiques de la dernière partie, comme les réflexions du narrateur sur la littérature du désespoir, sont en fait empruntés soit à la correspondance soit aux publications de Bloy lui-même. En dépit du caractère fictif affiché par l'ouvrage, comment, dans ces conditions, ne serait-on pas tenté de rapporter à un sujet réel

1. *Ibid.*

2. Bertrand Vibert, « Ceci n'est pas de la littérature ou l'expérience tragique du *Désespéré* », *Léon Bloy*, n° 7 : *Sur « Le Désespéré »*. Dossier 1, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 109.

l'être de papier auquel il prête une existence imaginaire, et de déceler les signes d'une expérience authentique dans un tel récit ?

En même temps, le refus d'adopter franchement la forme autobiographique est, de la part de Bloy, une marque de sa volonté de parler de soi comme d'un autre. Attentif à ne pas limiter le récit à des considérations anecdotiques, l'écrivain choisit un mode de représentation qui transcende les limites de son individualité : en maintenant une distance avec son personnage principal, il ouvre au lecteur des horizons plus vastes que l'étroite perspective sur laquelle débouche d'ordinaire un exercice égotiste. Le choix d'une énonciation fictive témoigne en outre de son désir de ne se laisser contraindre par aucun engagement qui impliquerait, dans le détail, une relation littérale des faits. La vérité du récit ne saurait se réduire, selon Bloy, à l'exactitude. La mort de Marchenoir, dont la poitrine est écrasée par un camion, n'est évidemment pas conforme à la réalité biographique, mais cela n'empêchera pas l'écrivain d'affirmer que cet épisode est « cruellement vrai au sens symbolique ¹ ».

Le roman, si personnel soit-il, a l'avantage de libérer celui qui le signe des contingences attachées à toute histoire réelle. Il lui permet de créer un personnage qui peut certes lui ressembler, mais qui peut aussi plus facilement être configuré sur un type universel. C'est ce que Bloy suggère lorsqu'il affirme : « *Cain Marchenoir* est MOI dans *Le Désespéré*, comme *Des Esseintes* est Huysmans dans *À rebours* ². » La comparaison est éclairante, car Bloy, qui considère le roman de Huysmans comme « une espèce d'autobiographie lapidaire à forme d'épithète ³ », félicite l'auteur d'avoir incarné, dans un personnage exemplaire, la crise spirituelle de son époque : il voit en

1. Lettre du 23 juillet 1887 à Henriette L'Huillier, *Lettres aux Montchal*, op. cit., p. 337-338.

2. Lettre du 22 février 1886 à Adèle Montchal, *ibid.*, p. 148.

3. « Les Représailles du Sphinx », *loc. cit.*, p. 334.

Des Esseintes une sorte d'Œdipe des Temps modernes, pressé de questions par un Sphinx intérieur dont l'« énigme ne porte plus sur l'homme maintenant, mais sur Dieu ¹ ». Le roman autobiographique, on l'aura compris, vaut aux yeux de Bloy par les transpositions symboliques qu'il opère : mieux que la confession rousseauiste, il permet de faire entendre « une voix mythologique ² ».

Comme *À rebours*, *Le Désespéré* s'inscrit en effet dans une tradition, inaugurée par René au XIX^e siècle, qui lie étroitement roman personnel et exemplarité. Enracinés dans l'expérience vécue, ces récits, qui peignent un personnage d'exception en proie au mal de vivre, déchiré entre des postulations contraires – infini et finitude, foi et scepticisme, espérance et désespoir... –, ont une dimension symbolique. Celle-ci se manifeste dans une fiction exemplaire qui se situe au-delà de toute vraisemblance psychologique et sociale, comme le mythe, au sens platonicien du terme. L'horizon de ce genre narratif – on le sait – est souvent un dilemme fondamental, la fonction du récit étant précisément de remonter à des questions ultimes illustrées par le biais de la fabulation. Celle-ci garantit en effet une ouverture de sens en figurant, sous forme narrative et dans l'éclat de leur vérité, des aspects antagonistes de notre condition. La stylisation du récit, souvent fondée sur l'exagération des caractères et des situations, y confère aux données référentielles une portée symbolique, dont le déchiffrement tient la conscience du lecteur en éveil.

Le Désespéré relève de cette tradition narrative parce que son héros, au même titre que René ou Des Esseintes, incarne de façon exemplaire, jusque dans ses contradictions, un type de relation à l'existence. Marchenoir, cet ardent chrétien, est dévoré d'un désir que rien ne semble devoir combler. Épris d'absolu, rêvant d'une plénitude absente de cette vie, il se sent « ballotté par d'impures

1. *Ibid.*

2. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 37.

vagues au-dessus d'absurdes abîmes » : il éprouve douloureusement, dans le moindre événement, l'abîme qui subsiste entre la bienheureuse délivrance que le christianisme a promise au genre humain depuis sa rédemption et la misérable condition que tout homme est condamné à supporter depuis des siècles. Cette contradiction que Marchenoir ne peut s'expliquer avive son inquiétude spirituelle. Il est, comme il le dit, pris au piège de « ses facultés rationnelles en conflit perpétuellement inégal avec ses facultés affectives ». D'une part, sa raison ancrée dans la foi le pousse à se reposer, comme sur un sol granitique, sur « cette parole d'honneur de Dieu, cette sacrée promesse de "ne pas nous laisser orphelins" et de revenir » ; de l'autre, l'impatience amoureuse de l'« avènement de l'Esprit rénovateur » le fait tant souffrir qu'il est parfois furieusement emporté par la houle de l'indignation : le sentiment religieux de Marchenoir est une véritable « passion d'amour », jusque dans ses déchirements.

Des tensions analogues apparaissent dans les deux autres passions du héros, pour la littérature et pour les femmes. Ces deux passions sont en effet l'occasion de dilemmes inextricables, que le narrateur décrit conjointement, en entrelaçant deux intrigues parallèles, l'une littéraire, l'autre amoureuse. Du côté de la littérature, les « dons de l'esprit » dont Marchenoir se croit gratifié lui donnent la certitude d'être missionné pour répercuter une Parole qui le dépasse : comme il le dit lui-même, il est « le domestique très obéissant d'une étrangère Fureur » qui lui commande de parler. Mais la fidélité à ces dons sublimes tourne à sa confusion et fait de lui un réprouvé : un paria, et même un parricide, car son père meurt de honte à cause de lui. En d'autres temps, il aurait été un « tribun comme les Gracques » ou « un Croisé », mais il n'est plus, aux yeux de ses contemporains, qu'une « façon d'insensé », un don Quichotte :

Le pauvre Marchenoir était de ces hommes [...] que leur fringale d'Absolu, dans une société sans héroïsme, condamne,

N° d'édition : L.01EHPNFG1256.N001
Dépôt légal : mai 2010

Extrait de la publication