

BABEL ENFER

par PASCAL DURAND

(Université de Liège)

« *JE ne suis pas de ce siècle* » (III, 269), déclarait Bloy par la voix de son *alter ego*, Caïn Marchenoir. Profération ambiguë, réversible : lequel, du *je* ou du *siècle*, exclut l'autre ? Profération trompeuse, aussi bien. Car s'il se réclama d'un autre temps et d'une autre temporalité, situés dans l'imminence de la catastrophe finale et de la Parousie, peu d'auteurs furent plus intensément de leur siècle, en prise directe, parce qu'il s'agissait de les dénoncer et d'en faire l'exégèse critique, sur les mutations de tous ordres travaillant non seulement la scène culturelle et littéraire, mais aussi les formes de l'existence quotidienne. Se donnant « *rendez-vous* » (II, 198), depuis le fond des âges, au pied de la Tour Eiffel — « *Babel de fer* », « *effrayant édifice de métal, inconscient de son rôle énorme et se préparant, néanmoins, à soutirer symboliquement la foudre de tout le ciel* » —, l'époque qui fut la sienne, s'il n'en fut pas, aura en tout cas présenté à la rage du pamphlétaire tous les objets propres à l'alimenter : montée en puissance de la grande presse, entrée après 1875 dans son âge d'or et alimentant le discours social par le déluge bien canalisé des « *sécrétions du journalisme* » (VI, 333) ; émergence, dans ce cadre, du « *reporterisme* » et du journalisme à l'américaine, collectant des « *informations universelles, télégraphiques et vraies* »¹ ; industrialisation et différenciation interne du système éditorial, passant d'une logique du coup par coup et d'une habitude de familiarité interpersonnelle avec les auteurs, au sein

de petites « maisons », à des stratégies à longue portée, anonymisant et spectacularisant à la fois la production et la promotion des « nouveautés » ; mise en service du métro, en prolongement urbain et souterrain du chemin de fer, autre sécrétion de « *l'araignée industrielle* » (III, 53) affairée à tisser la toile de ses réseaux sous l'impulsion de « *la frénésie californienne* », de « *la prostitution* » et du « *jobardisme civilisateur* » ; apparition nasillarde du téléphone, « *mécanique infernale* » (VI, 280), machinique contre-façon de la voix, « *irresponsable véhicule des turpitudes ou des sottises contemporaines* » (279) — multiplication, en somme, de ce que Mallarmé appelait de son côté, parlant de Villiers de L'Isle-Adam, les « *engins de captation du monde moderne* »², du phonographe au cinématographe, en attendant la radiotélégraphie et la T.S.F.. Bref, l'époque, cette « *fin de siècle amincie et spiralliforme, comme la queue d'un porc* » (250), entre dans l'âge de ce qu'on n'appelle pas encore, alors, la « communication », nouvel âge d'une nouvelle « Babel » et d'un autre enfer, où les technologies de la parole, réduite à un pur principe d'accélération véhiculaire, s'apprêtent à « *destituer la main des hommes qui n'auront plus du tout besoin d'écrire* » (280).

De cette époque-là, qui fut la sienne et de laquelle à tant d'égards nous ne sommes pas encore sortis, Bloy n'a pas cessé de parler. À la rigueur, il n'a même parlé que d'elle, que de cela, et à cet égard *Exégèse des lieux communs*, ouvrage cardinal, prend de toute évidence sa source dans l'extraordinaire inflation technologiquement assistée que connaît, à la fin du siècle, l'énorme bavardage avec lequel se confond le discours social — discours du « *On* » (VIII, 175), et du « on dit » circulaire, se vérifiant par sa propre répétition autant que par la vitesse accrue que prend désormais sa propagation. Dresser le catalogue des haines à l'égard de l'objet technique et des machines dont l'œuvre est tissée n'est cependant pas le propos du dossier qu'on va lire. Si réjouissant qu'il serait, à l'heure où nous sommes d'un surcroît d'emballlement de la grande machine communicationnelle et de l'escorte idéologique qui lui est faite en différents discours, au service des intérêts économiques que l'on sait et avec les

retombées politiques et sociales que l'on commence à peine d'entrevoir, un tel catalogue ne donnerait guère la mesure de l'originalité bloyenne en cette matière comme en d'autres. Car sa technophobie affichée est encore ce qui met Bloy à l'unisson de sa fin de siècle, au grand nombre des écrivains et des artistes qui, de Villiers à Schwob, de Maupassant à Huysmans, ont porté le deuil d'une mythique parole perdue et ferrailé dur contre les appareils et dispositifs dont la modernité se dotait en croyant réguler techniquement les forces de dispersion et de différenciation sociales qui l'agitaient. Il s'agira, plutôt, de prendre la mesure de l'adhérence de son œuvre et de son écriture, mais aussi de sa carrière et de ses attitudes, adhérence non nécessairement polémique, à ce qu'on pourrait appeler, d'une expression trop englobante, l'espace communicationnel de son temps ou, d'une expression trop restreinte, le système médiatique au sein et en fonction duquel sa trajectoire d'auteur, son écriture, son texte se sont formés en s'y affrontant.

De cette confrontation souvent abrupte, le texte bloyen, en effet, n'est pas sorti indemne ; d'une certaine manière, même, elle lui aura donné à la fois, pour une bonne part, son sens et son énergie. Parce que refuser c'est encore dire et désigner, l'époque et ses fétiches techniques balayés d'un geste violent sont passés au creuset de l'œuvre avant de se loger au creux de ses formes, de ses ruses, de ses opérations comme de son appareillage thématique. Les signes en sont partout repérables, et de toutes sortes : références directes, ainsi qu'on l'a rappelé, aux « nouveaux médias », dénonciation romanesque ou pamphlétaire des deux mondes croisés de la presse et de l'édition, installation de structures symboliques à dimension circulatoire, axées par excellence sur la double métaphore du sang et de l'argent, ou encore mise en œuvre et en scène d'opérations exégétiques portant aussi bien sur les clichés du langage commun que sur les archétypes du discours théologique — toute représentation figée n'étant après tout, selon les mots de Bloy et son éloquente métaphore, que « *le reflet visible de l'un des fragments de l'indiscernable Cliché photographique dont l'univers est enveloppé* » (VI, 238).

Un vaste champ s'offre ainsi à la prospection et à l'analyse, selon différents cadres théoriques ou méthodologiques, allant des rapports entretenus par Bloy avec le système éditorial et la grande presse, tels qu'ils s'expriment dans les œuvres narratives ou les textes autobiographiques, aux divers lieux et niveaux où s'est trouvé consigné, figuré ou défiguré un compte tenu des technologies et des formes de la communication. Cette perspective porte également à interroger la relation d'*analyste* — au sens de René Lourau³, celui d'un dysfonctionnement critique, portant une institution à dévoiler son fonctionnement répressif —, entretenue par Bloy avec les appareils de publication et de diffusion qui ont accueilli sa parole énergumène ou l'ont refoulée⁴. Au-delà, à moins qu'il ne s'agisse de la matrice dont procèdent ces figures et ces défigurations, s'ouvre l'espace de ce qu'on pourrait appeler les conditions de possibilité du texte bloyen, explorable sous l'angle des attitudes, des comportements, des stratégies par lesquels tel sujet et tel agent social, nommé Léon Bloy, a défini sa propre figure d'écrivain et son propre éthos rhétorique en négociant avec les valeurs et les usages en vigueur dans ses différents champs d'intervention. L'énervement bloyen, l'énergie de vitupération qui travaille au corps ses textes, n'est pas séparable, en effet, d'une impossibilité éprouvée à communiquer avec les croyances et les normes communicationnelles de l'époque — y compris celles de « *l'imbécile gymnastique littéraire* » (III, 29) — et, plus fondamentalement, d'une intransmissible expérience de l'incommunicable, dont un Caïn Marchenoir, une Véronique ou une Clotilde sont, justement, les porte-parole : comme tels rayés du monde où ça communique, circule sans heurt, échange sans reste, parle pour parler.

stratégies de publication

Tout « *évincé [qu'il fut] du festin royal de la Publicité⁵* » (III, 36), Bloy eut cependant le sens du spectaculaire : rhétorique flamboyante, flots d'injures, métaphores excrémentielles, abruptes

charges *ad hominem*, fictions paniques, histoires désobligeantes. Rien d'étonnant à cela : la violence verbale fut chez lui retour à l'expéditeur, avec passage à la limite, de la violence symbolique exercée par tout un microcosme social dans lequel, à la fin du siècle, s'articulent étroitement, en un solide nœud de complicités que Bloy s'employa à trancher faute de pouvoir le dénouer, les trois sphères de l'édition, du journalisme et de la rumeur intellectuelle, définissant par exclusion les critères du dicible et du publiable, quitte à rabattre, en certains cas, l'ordre du texte esthétique ou de l'article critique sur celui du discours socialement conforme. C'est aussi que la « conspiration du silence » ne pouvait être brisée, pensait-il, que par une surenchère dans ce qui l'avait déclenchée. « On me refuse le droit d'être entendu parce que je parle trop fort (c'est-à-dire, de son point de vue, trop *juste*), je parlerai donc plus fort encore, je hurlerai dans le désert, m'énervant de l'énervement, de l'indifférence ou de l'apathie dont je suis la cause. » Cercle vicieux, qui l'enferme dans une logique de radicalisation et l'identifie plus fermement encore à l'image esthétiquement réductrice du pamphlétaire invétéré : « *J'écrirais l'Imitation de Jésus-Christ ou la Somme de saint Thomas que je serais toujours le pamphlétaire du Désespéré.* »⁶.

Dans cette exclusion subie autant que consentie, il faut faire la part, et elle n'est pas mince, de ce qui relève d'une démarche concertée, l'indispensable singularisation qui fonde toute identité littéraire, notamment pour les nouveaux entrants, ayant porté l'auteur à adopter une position décalée, décentrée, celle du grand Imprécateur, persécuté-persécuteur cherchant l'élan de sa carrière dans les retours de manivelle provoqués par ses premières prises de position. Michèle Fontana, à l'ouverture du dossier, met ainsi en lumière, en en éclairant la genèse et les contextes discursifs, la stratégie de communication journalistique qui fut au principe de l'une des figures identitaires dans lesquelles Bloy s'est projeté, celle du « monstre ». Dès ses premiers pas dans le journalisme, dans les colonnes de la presse conservatrice, voire réactionnaire, au côté d'un Veillot, qu'il cherche à doubler sur son propre terrain avant de rompre violemment avec lui, Bloy se plie

certes, un temps, au devoir de croisade morale et religieuse formulée par les milieux catholiques, lequel exige l'effacement du sujet dans l'action collective, mais se distingue très vite par une rage verbale qui n'épargne pas même ceux qui, dans l'Église, résistent à la seule tentation qui à ses yeux vaille, celle du martyre, par confort ou pusillanimité autant que par éloignement des grandeurs et des servitudes de l'humaine condition. On peut y voir, avec Bloy, l'expression d'un radicalisme de la pureté, d'une propagande de l'Absolu. On peut y voir aussi bien, ainsi que je l'ai indiqué ailleurs, une stratégie d'*effraction*⁷, où la radicalité vaut comme construction d'une différence reconnaissable et la monstruosité comme démonstration de singularité, en accord avec le principe de différenciation et d'hétérodoxie dont Pierre Bourdieu, relayant Max Weber, a fait valoir qu'il gouverne la démarche des prétendants à la notoriété littéraire. La monstruosité spectaculaire, fabriquant son propre cliché et sa propre marque de fabrique, n'exclut pas, d'autre part, un sens du placement et la mise en place d'un réseau de connivences ou de solidarités en divers journaux, auxquels la valeur Bloy est par Bloy proposée, exhibée, parfois vendue, mais dans un désordre — l'apprenti journaliste démarchant tous azimuts, de *L'Univers* au *Chat noir* en passant par *Le Figaro* — qui traduit simultanément l'ambition de percer à tout prix et la maladresse de l'écrivain débutant.

Être décalé, se portant aux marges avant d'être tenu en marge, Bloy le fut à coup sûr, mais pas toujours dans les termes ni pour les raisons que l'écrivain, suivi par la plupart de ses exégètes, ont retenus. L'écart dont il fut porteur et dont il se fit le prophète ne séparait pas seulement l'Absolu de la plate réalité, toute terrestre et bourgeoise, des contraintes mercantiles. Il séparait également les schémas mentaux de l'écrivain, tels qu'ils gouvernèrent ses démarches, et l'évolution du système, notamment éditorial, dans lequel il sollicita à toutes forces son entrée. Pour Thomas Loué, les premiers pas de Bloy dans la sphère du journalisme anticipent, par un semblable malentendu, ses errances éditoriales. Impatient de percer mais bien seul à être convaincu

du retentissement dont pourraient bénéficier ses textes s'il se trouvait un grand éditeur pour les accueillir, l'écrivain demeure tributaire d'une vision passéiste de l'édition, qui fera de lui la proie désignée des mercenaires de la « librairie spéciale ». L'heure n'est plus, à la fin du siècle, à de petites structures soutenues par des contacts interpersonnels et des rapports de sympathie. S'il reste bien, aux marges du système, et appartenant pour certaines au pôle avant-gardiste, de petites maisons plus ou moins accueillantes, comme Vanier, Dentu ou Juven, mais dont le pouvoir de diffusion est aussi mince que leur souci est grand de faire endosser par les auteurs les risques et les frais engagés par leur publication (ou du moins de différer le versement des droits d'auteur), l'heure a désormais sonné des grandes entreprises éditoriales, comme Hachette, Flammarion ou Calmann-Lévy, où l'anonymat des comités de lecture auxquels le texte se trouve livré constitue l'une des manifestations de la division du travail imposée par des structures qui se complexifient. Prolongeant les analyses de Jean-Yves Mollier, qui déjà avait souligné que le Journal de Bloy, dans les nombreuses pages que celui-ci y consacre à ses déboires éditoriaux, est le théâtre d'un « *espace mental [...] douloureux, celui qu'engendre l'anonymat de la lecture qui donne à certains écrivains l'impression d'être comme des pions sur un échiquier dont on ignore l'identité des joueurs* »⁸, Thomas Loué montre un Bloy tiraillé entre deux normes antagonistes dont aucune ne saurait s'accorder avec « le surinvestissement de soi dans l'écriture » non plus qu'avec la croisade eschatologique qui caractérisent, au plus central, son projet littéraire : norme économique de l'édition commerciale, plongée dans les eaux glacées du calcul impersonnel, et norme culturelle de l'édition d'avant-garde, acquise pour l'heure au Symbolisme et à ses succédanés. Rien de surprenant dès lors si du « *festin royal de la Publicité* » (III, 36), le Mendiant Ingrat ne récoltera que les miettes, grâce à l'intervention de soutiens divers, plus efficaces qu'il ne l'a dit : d'Alfred Valette (qui l'aide à se maintenir dans la nébuleuse du Mercure de France), de Camille Lemonnier (qui l'introduit chez Dentu) ou encore

d'Émile Verhaeren (qui lui ouvre les portes, et la bourse, de l'éditeur bruxellois Edmond Deman).

Les avatars éditoriaux du *Désespéré*, imprimé en 1886 pour le compte de Stock par Darantière, puis mis au pilon, avant de paraître chez Soirat l'année suivante, mettent par excellence en lumière les fourches caudines sous lesquelles l'écrivain a dû passer pour accéder, avec les effets que l'on sait, à la notoriété. Œuvre au statut ontologique flottant, souligne Constanze Baethge, car restée un temps sur la frontière séparant le texte du livre. Objet imprimé mais non griffé par l'éditeur ni, au-delà, diffusé. Livre avorté en somme avant que de naître, et maintenant par là son auteur dans les limbes de l'institution littéraire. L'affaire éclaire autrement les rapports de Bloy à l'appareil éditorial. Alerté sans doute par son imprimeur, Stock renonce à faire paraître, malgré les frais engagés, ce qui se donne pour un roman et qui constitue, en réalité, une dénonciation systématique des connivences et des compromissions structurant le champ littéraire et journalistique. Et lorsque Alphonse Soirat — un simple distributeur de journaux — prend le relais, l'imprimeur auquel il s'adresse obtient que son nom ne figure pas sur le volume⁹. Sans doute les attaques *ad hominem*, à peine masquées sous de transparents pseudonymes, ont-elles fait craindre à l'imprimeur comme au premier éditeur pressenti des représailles personnalisées, émanant des auteurs ou des patrons de presse incriminés. Tout n'en porte pas moins à croire, si l'on suit Constanze Baethge, que la censure a frappé, dans l'œuf, un ouvrage mettant en cause, non seulement des individus notoires, mais plus fondamentalement le système institutionnel et la logique dont ils participaient, circuits de publication, appareils de diffusion, instances de consécration, micromilieus de sociabilité littéraire, bref tout l'ordre symbolique instituant la littérature en espace autonome et réglementant les codes de comportement et d'action qui assurent l'intégration de l'écrivain dans un corps collectif dans lequel il peut certes se différencier, mais dont il ne saurait contester les règles sans se mettre, du coup, hors jeu. En ce sens, *Le Désespéré*, par son édition retardée, contenait en germe le ver-

dict d'exclusion dont Bloy fera les frais, convaincu d'avoir pris le risque de la lucidité dans un univers régi par l'opacité des normes implicites et des habitudes intériorisées.

en haine des nouveaux médias ?

C'est d'un autre fait de déplacement, non moins scandaleux, que témoigne le texte réservé par Bloy à l'Incendie du Bazar de la Charité, l'une des scènes primitives du cinématographe naissant. On connaît l'anecdote : en mai 1897 se tient à Paris une grande vente de bienfaisance sous chapiteau, où se rassemblent, en veine de charité, les représentants des plus hautes sphères du grand monde parisien ; la nouveauté est, cette année-là, une démonstration du cinématographe ; de l'appareil jaillit une gerbe de flammes qui déclenche un violent incendie ; coupe sombre dans les rangs du Tout-Paris : on compte plus d'une centaine de victimes, sur le sort desquelles la presse naturellement fera ses gros titres, en un concert de lamentations qui aura notamment pour effet de mettre durablement l'appareil des Frères Lumière au ban de la bonne société mondaine. Rencontre non fortuite entre une invention et la catastrophe dont elle était porteuse ? Révélation de la puissance de désastre contenue par une machine qui contrefait le vivant ? Bloy le technophobe n'est pas, une fois encore, là où on croit devoir l'attendre. L'opinion incrimine le cinématographe, s'apitoie sur le sort des victimes. Lui, au prix d'un double déplacement qu'analyse au plus près du texte Livio Belloï, fait part à tout va de sa « joie » — mais « limitée », dit-il, par le « petit nombre des victimes »¹⁰ — et attribue la cause de ce salubre brasier, non pas à la maladresse de l'opérateur du cinématographe, mais à la bénédiction du Nonce apostolique, qui a immédiatement précédé l'incendie : pour l'exégète de la catastrophe, le cinématographe n'aura été que l'instrument d'un feu purificateur, et le révélateur ironique de la noirceur des âmes à même les corps calcinés des belles âmes charitables. Enfer sur terre, techniquement anticipé, et méticuleusement ausculté par

une plume traçant, tout en les interprétant, les signes d'une nécrologie délirante. Mais aussi, remarque encore Livio Belloï, approbation paradoxale faite au pouvoir du cinématographe, opérateur inattendu d'un signe divin.

Cette capacité surprenante à mettre la technique et ses accidents au service d'une tropologie, Bloy la manifeste encore dans l'insistance avec laquelle la métaphore de la photographie parcourt ses textes, suivant un tracé spectral dont Charles Grivel remarque qu'il ne recoupe guère la longue théorie des prises de position par lesquelles les écrivains et les artistes, au cours du XIX^e siècle, de Baudelaire à Zola, ont tantôt relégué le nouveau médium dans un « ghetto documentaire », tantôt fait porter sur lui leur méfiance à l'égard d'un procédé de reproduction technique qui prive l'objet capté de son essence et multiplie les copies aux dépens de l'authenticité¹¹. Susceptible, notons-le, de contaminer jusqu'aux discours où l'image n'est pas en jeu — ainsi, lorsque dans telle des *"Histoires désobligeantes"*, l'écrivain parle de « photogéniques déclarations » (VI, 291) —, la photo, chez Bloy, allégorise l'écriture, reflète elle-même de l'Écriture divine. Et Charles Grivel, à travers plusieurs passages clés (*Le Mendiant ingrat*, *Le Désespéré* et *Exégèse des lieux communs*), de dévider le fil des figures par lesquelles la photographie impressionne le texte bloyen : miroir, reflet, inversion, cliché, révélation, toutes reliées au *Fiat lux* originaire, instituant le Dieu de la Genèse en photographe archétypal. La parole du Bourgeois ? Un négatif de la Parole. Christophe Colomb ? Un « Révélateur du globe ». L'Histoire des hommes ? Un cryptogramme, une bobine attendant de passer au bain révélateur du déchiffrement. Véronique défigurée ? L'*alter ego*, dans le miroir, de sainte Véronique, recevant l'empreinte de la sainte Face. Preuve, s'il en fallait une autre, de la position paradoxale occupée par Bloy — ici quant à la technique — et de ce que, chez lui, l'exégèse déborde, lors même qu'elle les confirme, ses propres convictions : « celui qui a voulu se rendre insupportable à ses contemporains parce qu'il les considérait décidément trop de leur temps, et qui y a réussi, est aussi, écrit Charles Grivel, l'un de ceux parmi les plus radi-

caux qui a su détecter dans le procédé emblématique de la modernité un message essentiel et caché ».

circulations du texte

Il faut se défier des apparences, et ne pas accorder foi en tous points au « rompeur de digues » (III, 71) lorsqu'il pourfend, avec sa violence torrentielle, le champ journalistique et ses « ripaillants maquereaux de la camaraderie » (36). Le rédacteur du *Pal* a entretenu avec la presse de solides relations, dont son exécration réactive donne la mesure, et confessait lui-même qu'il « parl[ait trop des journaux], au gré de la vile fortune qui [lui] refus[ait] ses faveurs » (IV, 91). Rien ne l'indique mieux, sans doute, que la circulation, à travers l'œuvre proprement littéraire, de fragments d'articles, repris, récrits, soudés, cités, greffés, collés; apparentant le texte bloyen à un ample manteau d'arlequin et le rapprochant, à plus d'un égard, de l'écriture-montage de Lautréamont, dont il salua *Les Chants de Maldoror* au début du *Désespéré* (III, 51) avant de déployer les paragraphes du roman en un article paru en 1890 dans *La Plume* puis recueilli à l'ouverture de *Belluaires et porchers* (« Le Cabanon de Prométhée » (II, 186-96)). La première main, ici, croise souvent la seconde, en un jeu d'échange qui n'est pas sans évoquer celui de la main chaude, et fait du texte un palimpseste où ce sont d'autres « digues » qui se trouvent rompues : entre le discours critique du journaliste et l'écriture du romancier ou de l'autobiographe, comme aussi entre le registre de la parole publique et celui de la verbigération intime.

Le ressassement si caractéristique de Bloy — idées fixes, rhétorique du martèlement et de la répétition — n'échappe guère à ses lecteurs. Reste que le jeu de la transtextualité bloyenne repose sur des « opérations » qui n'ont guère été, jusqu'à présent, systématiquement étudiées et dont Gilles Negrello s'est attaché à établir le schéma. Pas de place ici pour un simple principe de reproduction : même repris à l'identique, tel fragment (tel passage devenu fragment) change de sens ou de portée dans le nouveau

site d'énonciation qui l'accueille. Tout recyclage, dans cette grande machine à réminiscences que constitue le texte bloyen, en particulier son premier roman, suppose une transformation de l'élément recyclé. L'autocitation suppose, aussi bien, une disjonction entre celui qui cite et celui qui est cité, dédoublant l'auteur en un soi-même et en un autre avec lequel il semble dialoguer. L'intérêt de l'approche méthodique de Gilles Negrello n'est pas seulement dans le repérage et la caractérisation des « opérations textuelles » — citation, insertion, collage, etc. — qui président à la réécriture et donc à la circulation du texte dans et sous le texte. Il tient également à la mise en évidence des variations de perspective et d'interprétation que cette circulation induit et, finalement, dans le constat que l'écriture journalistique, quelque vilipendée qu'elle fut par celui qui la pratiqua d'abondance, a d'une certaine manière contaminé l'écriture romanesque, lui communiquant la forme du fragment et sa force pamphlétaire.

Dans cette contamination du roman par le Journal, on peut voir un signe supplémentaire du pouvoir exercé par la grande presse sur l'univers discursif de la fin du siècle, auquel elle dicte sa loi rhétorique autant, en certains cas, que ses objets thématiques. Ajoutons, avec Pierre Glaudes, que le discours des journaux a, dans une égale mesure, agi sur l'écriture du Journal. Loin d'ignorer superbement la presse, l'écrivain n'a pas cessé de la pratiquer, comme lecteur ou collaborateur, mais aussi de la « doubler », en reprenant ses thèmes, tirés de l'actualité, en détournant certains de ses modèles d'écriture (telle l'interview, qui émerge comme genre de presse spécifique dans le dernier quart du siècle, sous la forme notamment de l'interview à domicile des grands écrivains ou intellectuels), en soumettant ses productions à un usage fort retors de la citation. Les journaux sont donc bien présents dans le Journal, et à plusieurs titres : en tant que document inséré dans l'œuvre pour illustrer « l'abjection universelle » ; en tant qu'objets de commentaire, le Journal s'instituant ici en périodique déviant, sorte d'*anti-journal*, attaché à replacer dans la perspective de l'Absolu la signification de tout événement ; comme matériau verbal, enfin, insidieusement

absorbé, vampirisé et réélaboré par Bloy dans son écriture de l'Histoire au quotidien. Le texte journalistique devient alors figure, ou du moins l'objet d'une opération rhétorique, qui ressemble par plus d'un trait à celle dont Gilles Negrello étudie le fonctionnement s'agissant du rapport, en quelque sorte interne, entre les articles signés Bloy et le roman bloyen.

communication et entropie

L'imaginaire bloyen se déploie virtuellement entre deux pôles, entre deux « phares » se faisant face par-dessus les siècles. D'un côté, la Tour de Babel, scène primitive de la dispersion des langues et de l'inflation, compensatoire, des moyens et voies de communication : l'humanité ne se rassemblera plus, ne fera plus corps, dans une parole une, en un point du globe, à la verticale de la terre au ciel ; désagrégée, nomade, elle échangera, circulera, monnera les mots, fabriquera de la relation avec de la distance, pour lutter contre la distance¹². De l'autre, la Tour Eiffel, « Babel de fer », pointant du haut de ses trois cents mètres en direction de « *la Pentecôte, si souvent annoncée, des massacres et des exterminations, l'ablution du feu sur des sociétés excessives et disgrégées qu'il s'agira de réamalgamer dans le creuset d'une surhumaine conflagration après les avoir écumées dans la chaudière d'une Méditerranée de sang* » (II, 199). La « *quincaillerie superbe* » (200) érigée par l'ingénieur en est le signe indubitable : l'histoire, désormais, est bouclée et avec elle le temps de la communication. S'annonce, au-delà du chaos et « *des épouvantes inaccoutumées* » (201), « *parce qu'il faut, une bonne fois, que les prophéties s'accomplissent* » (200), le temps arrêté de la communion retrouvée. L'époque et sa frénésie technologique ferment le dernier cercle de l'enfer avec lequel s'identifie, pour Bloy, l'âge de la communication ouvert à Babylone.

Dans l'attente de l'accomplissement des prophéties, semble-t-il dire, enrayons les appareils, sabotons les machines, grippons leurs lois et mécanismes de fonctionnement. Étudier les rapports de Bloy à la communication revient ainsi, pour finir par où peut-

être il aurait fallu commencer, à enregistrer les divers faits de déraillement ou de perturbation que l'écrivain impose aux codes qui la réglementent, autant qu'aux valeurs qui la fondent. L'ingratitude du mendiant, revendiquée, est chez Bloy le plus dense symbole de cette perversion. La communication suppose, exige l'échange équitable. En son fond étymologique, reposant sur la racine indo-européenne *mei* signifiant « don », « contrat » (racine d'où dériveront, non seulement *Mithra*, le dieu du contrat, mais aussi *munus*, puis *cum-munis*, *communis*), elle suppose, exige que le don soit rendu, que le service soit payé de retour, qu'une dette le manifeste, serait-elle seulement soldée sous l'espèce de la reconnaissance, de la gratitude. Le « mendiant ingrat » est celui qui ne rend rien, qui ordonne, même, qu'on n'attende rien de lui en retour : par quoi il rompt le contrat, se place en dehors de la communauté primordiale. Car c'est dans le don, et dans l'obligation de rendre, ainsi qu'Émile Benveniste l'a fait valoir, que se trouve « le fondement de la "communauté", puisque *communis* signifie littéralement "qui prend part aux munia et munera" ; chaque membre du groupe est astreint à rendre dans la mesure même où il reçoit »¹³.

Mendicité et ingratitude : cette dissymétrie revendiquée comme un droit et un titre de gloire, qui corrompt l'échange au point de l'annuler, n'est qu'un des aspects, le plus fondamental sans doute, le plus emblématique en tout cas, que prend l'attitude bloyenne à l'égard des codes sociaux. À la sombre lumière du *Désespéré*, Olivier Macaux porte l'accent non seulement sur les figures de l'incommunicabilité dont le roman est tramé, mais encore sur les ruptures que les comportements ou le discours des personnages — Marchenoir, Véronique — infligent aux règles de la communication sociale ordinaire : refus d'observer les bienséances littéraires et d'entrer dans le jeu des places et des placements profitables ordonné par la République des lettres ; verbe imprécateur et, surtout, hypertrophie rhétorique de la parole, qui asphyxie l'interlocuteur et dérouté l'intelligibilité ; monologues faisant barrage au discours d'autrui ; culte du secret, affiché pour manifester qu'on le cèle, opposant rétention et opa-

cité à l'impératif de transparence fixé par les convenances de toutes sortes ; danse de séduction apparentée à la dévoration d'une proie ; passion panique portant au supplice, à la dilution de l'être, à la défiguration du corps. Bref, climat de crise perpétuelle, où la tension des corps et des esprits confine à l'expérience du sacrifice. Par endroits, cependant, s'ouvrent des temps de répit, de communion atteinte, ainsi à la Grande-Chartreuse, où le mystère de l'Eucharistie réconcilie les « *inférieures sollicitations de [l']animalité* » (III, 282) avec la « *Dilection supérieure* ».

Le don, disons-le encore, oblige. En lui se trouve logée l'obligation de rendre, de satisfaire au contrat. Avec *Le Mendiant ingrat*, pas d'autre titre plus significatif de la disposition bloyenne à l'égard de la communication que celui de *Histoires désobligeantes*. Brèves, plongeant dans l'horreur ordinaire du quotidien, tranchantes, celles-ci ne contreviennent pas tant à quelque bienséance thématique (après tout, la littérature se passe des bons sentiments) qu'au pacte communicationnel que tout auteur passe avec son lecteur. La désobligeance de ces textes, selon Christine Dupuit, repose en effet sur une tension permanente entre les marques d'adhésion et les effets de transgression à l'égard des attentes du lecteur. Adhésion thématique, répondant au code littéraire du temps, où le conte puise volontiers au répertoire des faits de société, des anecdotes vraisemblables, et adhésion interlocutoire, en ceci que *Histoires désobligeantes* multiplie les interpellations en direction du lecteur — rappels, insistances, mises en garde diverses — susceptibles d'installer avec lui un horizon de connivence. Transgression, néanmoins, de cet horizon par multiplication de fausses pistes et de chausse-trappes, apartés, digressions dont l'inutilité est souvent exhibée comme telle, luxuriance lexicale exagérée, allusions savantes incompréhensibles au profane, modifications brusques de la marche du récit, glissements du narratif vers d'autres modes discursifs. Ou bien le lecteur ne recevra pas ce que l'auteur lui a promis, ou bien il se trouvera submergé au-delà de ce qu'il était en droit d'attendre. La communication textuelle se voit ainsi comme frappée d'*entropie*.

Faut-il, au moment de conclure, porter ces faits de transgression et plus généralement les dysfonctionnements que l'œuvre provoque ou figure dans l'ordre des pratiques, des codes ou des dispositifs de communication au seul compte de la personnalité d'un auteur retournant en violence verbale l'exclusion qui l'a frappé ou s'évertuant à prendre le point de vue de l'éternité sur l'arrogante agitation de ses contemporains, bourgeois prenant avantageusement la pose devant l'œillon de l'appareil photographique, petit peuple des nickelodéons, masse alimentée aux feuillets et faits divers de la presse populaire ou lecteurs de la presse cultivée, maîtres de maison domestiqués par le téléphone, tous acquis aux idoles de la modernité technique, et se payant tour à tour le luxe de la générosité ostentatoire ou le paisible confort de l'indifférence organisée ? Dans cette même fin de siècle, le sociologue Gabriel Tarde, en des termes moins critiques et peut-être moins lucides, enregistrait de son côté les forces de dislocation sociale logées au cœur du système des communications de masse, facteurs de pacification sociale, certes, mais aussi d'isolement de l'individu dans un collectif sérialisé. Le texte bloyen, par ses ruptures, ses discontinuités, sa forme mosaïquée, ses dérapages, ses clameurs, sa détresse même, et l'immense solitude qui le creuse, aura peut-être été plus adéquat que son auteur le voulut aux formes de l'espace technologique et social de son temps, lui-même saturé, disparate, éclaté, mobile, instable, se préparant sans le savoir, au-delà du fanal vertigineux édifié pour l'Exposition universelle de 1889, à la « *conflagration* » de la Première Guerre mondiale. Le grand chaos de son texte pourrait bien, en toute hypothèse, avoir été l'une des « *façon[s] quelconque[s]* » (II, 16), par lesquelles Bloy parvint, selon ses vœux, à « *[s']ajuster à [son] siècle* ».

1. C'est du moins ce que proclamait, en manchette, le journal *Le Matin*, lancé en 1884.
2. Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1979), « Villiers de L'Isle-Adam », p. 492.
3. Voir René LOURAU, *L'Analyse institutionnelle* (Paris, Minuit, 1971).
4. Posons ici par hypothèse que, comme c'est par ses dysfonctionnements, ses grippages, ses « ratés » qu'une machine laisse percevoir ses rouages, seuls seraient en mesure de dénoncer et de démonter les ressorts cachés du système médiatique/éditorial ceux qui en sont les ratés : laissés-pour-compte, exclus, victimes plus ou moins consentantes, comme Bloy le fut ou se représenta qu'il l'était.
5. Publicité, certes, au sens du XIX^e siècle : publication, édition, diffusion.
6. Cité par Joseph Bollery, dans son introduction à l'édition *Mercure de France du Désespéré* (III, 22).
7. Pascal DURAND, « L'Effraction critique : la littérature selon Léon Bloy », pp. 301-13 in *Léon Bloy*, Michel ARVEILLER et Pierre GLAUDES eds (Paris, L'Herne, « Cahiers de L'Herne » 55, 1988).
8. Jean-Yves MOLLIER, *L'Argent et les Lettres — histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)* (Paris, Fayard, 1988), p. 436.
9. D'après Joseph Bollery (*loc. cit.*⁶) (III, 21-2).
10. Lettre à André Roulet, citée in *Léon Bloy* (*op. cit.*⁷), p. 142.
11. Voir aussi Lamartine : « *J'ai lancé un anathème [contre la photographie], inspiré par le charlatanisme qui la déshonore en multipliant les copies* » (*Cours familial de littérature* [Paris, Léopold Robert, 1859], t. VII, p. 43 ; cité in Bruno TACKELS, *L'Œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin* [Paris, L'Harmattan, « Esthétique », 1999], p. 13).
12. Voir la belle traduction proposée de l'épisode de la Genèse par Henri Meschonnic (*Les Tours de Babel* [Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985], pp. 11-3). Meschonnic voit dans cet épisode la « *scène primitive de la théorie du langage, et de la traduction* » (p. 17). On peut y voir, aussi bien, la scène primitive de la tombée de la communion dans la communication.
13. Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. I (Paris Gallimard, « Tel », 1982), « Don et échange dans le vocabulaire indo-européen », p. 322.