

## **Le velours côtelé de Léon Bloy : L'ethos de pauvreté du « mendiant ingrat »**

Maud SCHMITT  
*Université Paris-Sorbonne*

« *Je suis Job sur son fumier et je vous passe un de mes tessons. Raclez-vous.* »  
(Dédicace au *Désespéré*, 1900).

« Les pauvres sont des riches sans le sou, et les riches sont d'infâmes pauvres comblés  
d'argent. »  
(*Le Mendiant ingrat*, 28 juin 1895).

Les témoignages des amis, disciples ou admirateurs de Bloy, qui se sont rendus chez lui et l'ont vu dans l'intimité, s'accordent tous sur un point : la pauvreté du décor. Ainsi, Gustave Guiche, son ami d'alors, décrit le premier logement parisien d'un Bloy tout jeune homme qui, pour se rapprocher du maître si admiré, Barbey d'Aurevilly, habitait un minuscule réduit au 82, rue Rousselet :

Il habite une chambre épouvantable dont la porte ouvre, comme un battant de placard, sur une marche d'escalier, juste, si on y prend garde, pour s'y casser la tête et, en tout cas, pour recevoir les émanations des cabinets invisibles mais, à coup sûr, très proches. Cette chambre évoque moins la cellule d'un moine que celle d'un prisonnier et, dans sa féroce nudité, le regard cherche l'apaisement de la boule de pain ou de la cruche d'eau<sup>1</sup>.

En repensant à cette époque de sa jeunesse, Bloy se décrit d'ailleurs lui-même, dans *Le Désespéré*, comme un « éphèbe de vingt-huit ans, sourcilleux et mal vêtu<sup>2</sup> ». Bien des années et des déménagements plus tard, c'est au 40, rue du Chevalier-de-la-Barre, à Montmartre, que Raïssa Maritain, la jeune filleule et amie du vieil écrivain, est souvent invitée aux déjeuners dominicaux de la famille Bloy. Elle écrit :

On y mangeait les choses les moins coûteuses ; quoique, par principe, le vin ne manquât jamais. Il n'y avait jamais ni nappe ni serviette, un tout petit nombre d'assiettes, mais l'invitation à partager leur repas était toujours faite avec une douceur comme substantielle, et malgré la crainte d'être à charge à leur indigence il était impossible de refuser. Le veston de Léon Bloy était

<sup>1</sup> Gustave Guiche, *Au banquet de la vie*, cité par François Angelier, in *Léon Bloy. La fureur du juste*, Paris, Seuil, p. 56.

<sup>2</sup> *Le Désespéré*, éd. Pierre Glaudes, Paris, GF-Flammarion, 2009, p. 107. Toutes nos références ultérieures à ce roman proviennent de cette édition.

soigneusement boutonné jusqu'en haut, le plus souvent à cette époque aucun col de chemise ne dépassait, on se rendait compte qu'il n'avait pas de chemise<sup>3</sup>.

Si le décor paraît moins sordide, il est toujours spartiate ; la table est généreuse dans l'exacte mesure du possible, et celle-ci n'est pas grande ; le costume archiboutonné du vieil homme dissimule par une fausse sévérité un dénuement qui est, lui, bien réel. C'est encore Raïssa qui décrit l'avant-dernier appartement qu'occupa Bloy avant de mourir, rue Cortot :

Ce logement de la rue Cortot, qu'heureusement les Bloy allaient quitter, était sinistre, une espèce d'atelier délabré avec deux petites chambres. J'ai encore devant les yeux ses murs tristes et sales, ses planchers raboteux, dont la poussière ne cédait à aucun nettoyage. Aucune surface n'y était nette et lisse, et n'y pouvait adoucir le regard<sup>4</sup>.

Il est beaucoup question d'appartements, mais peu de costumes, dans ces témoignages. Mais les photos sont là pour y suppléer et elles sont presque unanimes : sur chacune d'elles, Bloy apparaît vêtu d'un éternel complet de velours côtelé – porté avec ou sans chemise, comme nous l'apprend Raïssa Maritain. Ce costume, qui le fait ressembler, écrit Pierre Glaudes, à « un ouvrier, un charpentier ou un paysan périgourdin », est le prolongement naturel des intérieurs domestiques austères décrits à l'instant ; il en est le signe redondant, et apparaît comme la métonymie de la pauvreté dont Bloy, de la jeunesse à l'âge mûr, a subi la très familière compagnie.

Mais la signification de cet attribut vestimentaire dépasse la seule valeur indicielle ; de même que la pauvreté de Léon Bloy – réelle, même si elle connut des fluctuations, s'aggravant parfois jusqu'à la misère, s'allégeant parfois au contraire jusqu'à ressembler à une relative aisance – a une portée symbolique et métaphysique qui va bien au-delà de son évaluation quantitative et de son appréciation économique. Que nous dit alors ce velours côtelé légendaire sur la personnalité de l'écrivain, mais aussi sur son esthétique et son univers romanesque, la vie et l'œuvre étant inextricablement associées, chez Bloy, à une idéologie et une métaphysique ?

### ***Le costume de scène de l'« Invendable »***

La pauvreté de Bloy, affichée sur son costume, le positionne dans le « champ littéraire », dont Pierre Bourdieu date l'apparition de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Celui-ci se constitue par opposition à la littérature de grande consommation, légitimée et avalisée par le monde bourgeois, car elle flatte ses valeurs et satisfait ses attentes. Dans ce nouveau contexte sociologique d'un divorce croissant entre une littérature dite « pure », d'un côté, et une littérature « industrielle », de l'autre, la valeur littéraire d'un écrivain devient inversement proportionnelle à sa valeur marchande. Du même coup, l'incompatibilité d'un artiste avec les lois du marché devient l'indice très sûr de son talent ; la nullité économique de ses œuvres, le principe légitimant son appartenance à un microcosme littéraire qui affirme son autonomie par rapport à un monde bourgeois dont il ne reconnaît ni les lois, ni les codes.

De la constitution de ce champ littéraire autonome découle l'apparition d'un nouveau type d'écrivain : l'écrivain bohème. À l'élaboration du mythe de la Bohème participent l'image baudelairienne du poète en albatros, lapidé par une foule grossière ;

<sup>3</sup> Raïssa Maritain, *Les Grandes amitiés*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993, p. 157.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 482.

le *topos*, nervalien notamment, du poète isolé dans sa tour d'ivoire ; ou encore l'attitude, partagée par un certain nombre d'écrivains qui se reconnaissent dans cette nouvelle posture marginale, du dandysme. Le dandysme est la résultante directe de l'inadaptation fondamentale de l'artiste aux valeurs d'une société bourgeoise ; il est un ostracisme subi puis recherché, mué en affirmation insolente d'une marginalité consentie. Comme le rappelle Barbey, qui l'a à la fois assidûment pratiqué et, dans *Du dandysme et de Georges Brummell*, théorisé, le dandysme ne se limite certes pas à un « art de la mise » ; il est bien davantage une « manière d'être<sup>5</sup> ». Ainsi, la morne frugalité et l'invariabilité des toilettes de Léon Bloy ne sont aucunement incompatibles avec le dandysme ; bien plus, sa volonté de se constituer un personnage littéraire, sa délectation à se distinguer des autres, notamment, par son costume de paysan périgourdin fièrement arboré dans les cercles littéraires parisiens, peuvent fort bien s'apparenter à une sorte de dandysme paradoxal<sup>6</sup>.

D'ailleurs, dans *Le Désespéré*, la dichotomie entre les écrivains « reconnus » et les écrivains véritables – ou plutôt, l'écrivain véritable, au singulier, puisque Marchennoir est seul à assumer ce rôle – se joue en termes de costumes. Citons, à titre d'exemple, le portrait de Maupassant, *alias* Vaudoré. L'opinion de Bloy sur l'écrivain naturaliste est lisible au surnom qu'il lui a choisi. Maupassant, comme tous les écrivains de son école, rend un culte au Veau d'Or : adorateur exclusif de la matière, il se rend coupable d'idolâtrie. Mais ce nom d'emprunt laisse aussi soupçonner une adoration plus vulgaire et moins littéraire pour l'argent, qu'il gagne abondamment :

Petit, trapu, teint rouge et poil châtain, il porte la moustache et la mouche et a des diamants à sa chemise. C'est le traditionnel bellâtre de garnison qui affole les caboulotières et qui ne parvient pas à se remettre de son effronté bonheur. Un désir infini d'être cru Parisien jusqu'au bout des ongles est la soif cachée de cet indémodable provincial<sup>7</sup>.

Marchennoir lui prête ces paroles :

Je ne tiens qu'à l'argent, dit-il, sans se gêner, parce que l'argent me permet de m'amuser. Les artistes consciencieux sont des imbéciles<sup>8</sup>.

Mais dans *Le Désespéré*, l'opposition entre Marchennoir et les écrivains de son temps est résumée par le couple antinomique qu'il forme avec Alexis Dulaurier, sous les traits duquel on peut reconnaître le romancier Paul Bourget<sup>9</sup>. Celui-ci, à la différence de Marchennoir, son ami de jeunesse, a été « comblé des dons de la médiocrité » ; ainsi il « pouvait raisonnablement prétendre à tous les succès<sup>10</sup> ». Les « lauriers » qui ornent son patronyme sont, bien sûr, ceux de la renommée, qui lui a valu de recevoir la Croix d'honneur. Son aisance matérielle toute bourgeoise se traduit dans sa mise

<sup>5</sup> Barbey d'Aureville, *Du dandysme et de George Brummell*, in *Œuvres romanesques complètes*, vol. II, éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 673.

<sup>6</sup> Bloy réprovoque le dandysme de Barbey, à qui il reproche sa frivolité. Et pourtant, sa manière d'arborer un costume à rebours des valeurs reconnues comme positives par la société bourgeoise relève de la même « affirmation méprisante » (l'expression est de François Angelier, dans *Léon Bloy ou la fureur du juste*, Paris, Seuil, 2015, p. 36) qui définit et justifie le dandysme selon Barbey d'Aureville.

<sup>7</sup> *Le Désespéré*, p. 316.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Plus encore que le double négatif de Caïn Marchennoir, Alexis Dulaurier en est le frère ennemi. Dans *Le Désespéré*, tout le symbolisme de ce thème biblique est en effet exploité et replacé sur le plan littéraire : l'invendable Caïn Marchennoir s'oppose au prospère Dulaurier, *alias* Paul Bourget.

<sup>10</sup> *Le Désespéré*, *op.cit.*, p. 67.

vestimentaire, puisque, comme Bloy-Marchenoir et son veston d'ouvrier, il se reconnaît à quelques inévitables accessoires : un lorgnon, une montre-gousset, et un ruban rouge à la boutonnrière – « signe de grandeur » que Dulaurier a attrapé, dit le narrateur, « à force de rapetisser la littérature<sup>11</sup> ».

La richesse matérielle des écrivains à succès est en effet un thème obsessionnel du *Désespéré*. Elle est fréquemment associée – selon un lieu commun des férocités pamphlétaires fin-de-siècle – à la prostitution. Ainsi, le passage du *Désespéré* sur les funérailles nationales rendues à Victor Hugo sont l'occasion d'une sortie sur les « Poètes qui se prostituent<sup>12</sup> » ; mais dans les derniers chapitres de la partie intitulée « L'épreuve diabolique », le thème devient omniprésent. Ces quelques quatre-vingt pages, qui constituent le point d'orgue du roman et le déclencheur de la catastrophe finale, racontent la soirée de Marchenoir chez Beauvivier, un influent patron de presse. Le pamphlétaire y a été invité, en sa qualité de bête curieuse ; il a surmonté son dégoût, attiré par la vague promesse d'une collaboration au journal, qui serait « *du pain* pour sa pauvre compagne et pour [lui]<sup>13</sup> ». Dès son arrivée, Marchenoir s'y trouve entouré de tout ce que le Paris littéraire compte de journalistes engraisés et d'écrivains « milliardaires », auréolés de gloire, « cette catin<sup>14</sup> ». Alors Marchenoir se rend compte de l'étendue de son illusion :

Il sentit, comme en une bouffée de dégoût, l'incompatibilité sans remède, infinie, de tout son être avec ces êtres nécessairement hostiles à lui, et dont quelques-uns étaient si bas qu'on pouvait s'étonner de les voir admis, même dans ce lieu de prostitution<sup>15</sup>.

La pauvreté de Bloy, dont le costume est le signe non équivoque, non seulement est la marque d'un grand écrivain mais est aussi indice de sa pureté, de son incorruptible indépendance. C'est pourquoi il peut s'en vanter, et arborer avec panache son costume d'ouvrier. Ainsi, Bloy reproduit dans son journal une lettre à un certain William Ritter, qui a eu la grossièreté de divulguer, dans un article, la pauvreté du ménage Bloy, pauvreté dont Bloy juge avoir, je cite, « le droit de s'enorgueillir, l'ayant préférée au putanat fructueux de ses ennemis littéraires<sup>16</sup> ».

Alors, l'ostentation vestimentaire de son indigence est une provocation, ou encore, pour reprendre la formule de François Angelier, « l'affirmation méprisante et ostentatoire d'une marginalité morale, sociale, arborée comme un fanal<sup>17</sup> ». Mais le « dandysme paradoxal » de Bloy est bien plus radical et bien plus subversif que celui d'un Baudelaire ou d'un Gautier ; car son geste de rupture, son affirmation marginale, le placent en situation d'isolement complet. Bloy entend se distinguer non seulement des écrivains bourgeois, mais aussi des tenants de l'art pour l'art : loin de verser dans les thèses fin-de-siècle de la gratuité de l'œuvre littéraire, il prétend quant à lui que l'écrivain qui n'a pas la Vérité pour objet doit être « jeté aux latrines<sup>18</sup> ». Catholique

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>16</sup> *Le Mendiant ingrat*, in *Journal*, t. I, éd. Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 38.

<sup>17</sup> François Angelier, *Léon Bloy ou la fureur du juste*, op. cit., p. 36.

<sup>18</sup> Nous ne résistons pas au plaisir de reproduire dans son intégralité ce raisonnement bloyen, d'une logique implacable : « 1. Tout ce qui arrive est adorable. – 2. Accord parfait de la liberté divine et de la liberté humaine. De toute éternité, Dieu *sait* que, tel jour, tel individu accomplira *librement* un acte *nécessaire*. 3. Enfin tout ce qui n'est pas strictement, exclusivement, éperdument catholique doit être

intégral, il est l'ennemi des anticléricaux comme des dévots. Depuis la marge où il s'installe délibérément, Bloy tire à boulets rouges sur ses contemporains, sans exception, ou presque. Il n'est qu'une seule étiquette qui lui convienne : anti-cochon.

Je suis anticochon, simplement, et, à ce titre, l'ennemi, le vomisseur de tout le monde, à peu près. Je suis, si on veut, l'homme impossible de la *Genèse*, « *manus cujus contra omnes et manus omnium contra eum*, dont la main est levée contre tous et contre qui la main de tous est levée ». Avec moi on est sûr de ne prendre parti pour personne, sinon pour moi contre tout le monde et d'écopier immédiatement de tous les côtés à la fois<sup>19</sup>.

Sa révolte met à mal toutes les normes de la société *et* de la littérature, et inverse systématiquement *toutes* les valeurs. Dès lors, le costume de scène est un costume de paria ; il est, comme son pseudonyme Caïn Marchenoir, un marqueur extérieur de la position résolument et absolument subversive qu'il entend adopter.

### ***L'ethos : le costume partie prenante de la machine rhétorique***

Pourquoi Bloy met-il un point d'honneur à apparaître comme un personnage littéraire, doté d'un nom d'emprunt et d'un costume de scène dont le fameux velours côtelé est l'attribut principal ? Lui qui, aux années de sa « brouille » avec Barbey, confiait à Louis Montchal : « le dandysme m'est absolument odieux », lui qui ne semblait pas partager le goût de son vieux maître pour les belles toilettes, n'arborait pas cet attirail par seule coquetterie, ou pour le simple plaisir de faire parler de lui. Le soin qu'il met à la composition de son personnage d'écrivain découle d'une conception de la littérature selon laquelle l'œuvre doit être fermement liée à son auteur – car cela est la condition de son efficacité morale.

Bloy compte en effet parmi les écrivains qui ont, face au recul postrévolutionnaire du christianisme et au déclin des croyances et des pratiques religieuses, choisi de placer leur art au service de Dieu, dans le but d'opérer une reconquête des esprits – ou plutôt, des âmes – dont ils jugeaient le clergé contemporain incapable. Comme d'autres écrivains de son époque (comme Barbey d'Aurevilly, son maître, ou comme Bernanos, son disciple), Bloy a eu recours, pour pousser ses contemporains à la pénitence, à une forme rhétorique ancienne : celle de l'*exemplum*. Celle-ci doit sa théorisation à Aristote, et son succès, à ce qu'elle tire pleinement parti d'un constat anthropologique simple : que pour convaincre, une histoire captivante l'emporte en efficacité sur toutes les abstractions théoriques. Les orateurs antiques en faisaient grand usage, mais aussi, à leur suite, les prédicateurs qui, pour détourner leurs ouailles de la carrière du vice, assortissaient leurs sermons de courtes anecdotes, fictives ou réelles, mettant en scène des pécheurs encourant le châtement de Dieu.

Mais Bloy, auteur de roman, a un désavantage certain par rapport aux orateurs antiques ou aux prédicateurs : il lui manque la *présence réelle*. L'*ethos*, cette image de

jeté aux latrines.

En conséquence de ces trois points, je prononce que tout individu qui ne pense pas exactement comme moi est, tôt ou tard, dans la nécessité absolue de s'avouer lui-même chenapan, cafard ou imbécile ; – et je déclare que le premier de tous les devoirs, pour un homme qui n'a pas renoncé à l'usage de la raison, est d'affliger, autant que possible et par tous les moyens imaginables, cet individu. *Qui non est mecum, contra me est*. Voilà mon fonds. Je vous le dévoile. Impossible de tirer autre chose de moi, *in aeternum*. » (*Le Mendiant ingrat, Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 97).

<sup>19</sup> *Mon journal, in Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 288.

soi que délivre et que doit maîtriser l'émetteur d'un discours grâce à un ensemble de procédés qui regardent aussi bien le geste, que l'attitude, le costume ou encore la voix, participe pleinement de la machine argumentative, au même titre que le contenu du discours. Alors, tout l'effort de Bloy tend à dépasser la neutralité de l'imprimé, et à faire sentir la présence réelle de l'émetteur, malgré la communication différée qu'est, par définition, un roman, genre de l'écrit. Au moment de la Contre-Réforme, les prédicateurs furent incités par le Pape à recourir, pour revivifier la pastorale catholique et regagner du terrain sur les âmes, à une pédagogie de l'image. Ainsi, il était fréquent qu'ils joignent le geste à la parole et exhibent, au cours de leurs sermons, divers objets choisis pour frapper l'imagination et produire un effet de frayeur plus certain : crânes et ossements, par exemple, venaient rendre plus concrète la perspective de la mort et apporter leur concours aux *exempla* terrifiants inventés par les prêtres. Mon hypothèse est que le costume de Bloy, qui participe d'un personnage d'écrivain soigneusement composé, joue un rôle à peu près similaire à ces images et objets produits par les prédicateurs de la Contre-Réforme ; qu'il constitue, en somme, l'un des ressorts d'un système apologétique global, et totalitaire.

Bloy croyait, d'une manière tout à fait littérale, être un prophète missionné par Dieu pour répercuter Sa Parole et sauver les âmes en perdition de ses contemporains. L'Art était son instrument et n'avait de valeur qu'à la lumière de cette haute mission ; dès lors, et à rebours des postulats structuralistes, il n'envisageait aucune coupure entre l'homme et l'auteur, ni entre l'auteur et ses œuvres. Bloy se donne une multitude de moyens qui convergent vers un but unique : convertir ; et les œuvres, au sens strict du terme, ne sont qu'un de ces moyens. L'homme continue, infatigablement, ce à quoi l'écrivain dédie ses efforts ; Bloy ne cesse guère de chercher à convertir quand il pose sa plume<sup>20</sup>. Ainsi, ses livres doivent être une sorte de vitre transparente, de pont ou de passerelle entre le prophète, Léon Bloy, et ses lecteurs. Bloy put d'ailleurs se féliciter de certaines conquêtes spirituelles ; il a effectivement accompli des conversions, grâce à ses œuvres. Notamment, celles de Raïssa et Jacques Maritain, elle juive, lui protestant, mais l'un et l'autre éloignés de toute pratique et enclins au scepticisme jusqu'à leur lecture de *La Femme pauvre*. Quand Raïssa parle de l'effet que produisit sur eux ce roman et de son rôle dans leur conversion au catholicisme, c'est l'image du « passe-muraille » qu'elle emploie :

Lisant *La Femme pauvre*, nous en traversâmes la forme littéraire comme les esprits, dit-on, traversent les murailles, pour aller directement non pas à l'auteur mais à l'homme, à l'homme de foi illuminé des rayons de cette étrange chose, si inconnue de nous – le catholicisme – et comme identifié à lui<sup>21</sup>.

Elle dit encore : « Nous passions de ses livres à sa vie sans dénivellement<sup>22</sup> ».

Il résulte en effet de cette mission apologétique de Léon Bloy une perméabilité, une circulation, de l'œuvre à la vie. Cela se traduit, au plan littéraire, par une instabilité générique, d'abord. Les romans tirent du côté de l'autobiographie, mais la vie réelle – dont sont censés témoigner, selon la convention du genre, journaux et correspondance – est fictionnalisée. Si Caïn Marchenoir, personnage du *Désespéré* et de *La Femme*

<sup>20</sup> « On veut à toute force que je sois un très grand et très haut artiste, dont la principale affaire est d'agiter l'âme de ses contemporains, alors que je suis bonnement un pauvre homme qui cherche son Dieu, en l'appelant avec des sanglots par tous les chemins. J'ai écrit cela de bien des façons et personne n'a voulu me croire » (*Mon journal, in Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 228).

<sup>21</sup> Raïssa Maritain, *Les Grandes amitiés*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 133.

*pauvre*, emprunte bien des traits à Léon Bloy, inversement il arrive à celui-ci de ne plus se distinguer de son double de papier, au point de signer des lettres de ce nom<sup>23</sup>. Dès lors, il est aussi parfaitement logique que la pauvreté, thème obsessionnel des œuvres, soit non seulement vécue, mais également affichée, arborée, par l'auteur. Si l'auteur doit être présent à son œuvre pour en garantir la portée morale et l'efficacité rhétorique, l'œuvre à son tour est présente à son auteur, qui, comme un texte, est un ensemble sémantique. Le vêtement, comme les autres éléments de son apparence physique, en est la métonymie ; il assure l'identité, et l'imputabilité, de l'une (l'œuvre), à l'autre (l'auteur), nécessaire à leur portée morale et à la réussite de leur visée apologétique.

Or, si l'œuvre renvoie à l'homme et que cet homme est un Pauvre, c'est que, bien plus qu'une circonstance sociale, accidentelle, strictement terrestre et objectivement quantifiable en espèces sonnantes et trébuchantes, la Pauvreté est, pour Bloy, une essence, un statut ontologique. Le partage qu'elle opère entre les démunis et les riches, les petits et les grands, les débiteurs et les créditeurs, définit la place que chacun occupe dans le drame du Salut. Selon la logique d'inversion propre aux Béatitudes, la place du pauvre est à la fois la pire – du point de vue du monde, et surtout de celui, gagné aux valeurs bourgeoises, du XIX<sup>e</sup> siècle – et la meilleure – du point de vue de l'Absolu.

#### « *Per speculum in aenigmate* » : la pauvreté comme signe d'élection surnaturelle

La pauvreté n'est pas *un* thème des romans de Bloy, et son traitement n'a rien à voir avec celui que peuvent lui réserver, à la même époque, les écrivains naturalistes, par exemple. Elle en est *le* thème, car en parlant d'Argent, ces romans ne parlent que de Dieu. C'est pourquoi le thème est omniprésent dans son œuvre fictionnelle (il suffit pour s'en convaincre de considérer quelques titres – *La Femme pauvre*, *Le Sang du Pauvre*, etc.) mais aussi, au nom de la même circulation de l'œuvre à la vie que nous évoquions plus haut, dans sa biographie – dont témoignent la correspondance et le journal, et où il est question, à chaque page, de l'argent qui manque, l'argent qu'on doit, l'argent qu'on attend, l'argent qu'on donne ou celui qu'on reçoit.

Cela s'explique par ce qui pourrait apparaître comme un lieu commun venant d'un écrivain catholique comme Léon Bloy : le Christ est le Pauvre par excellence. Dans le Sermon sur la montagne, il apprend à ses disciples que les malheureux seront les bienheureux, les petits les grands, les derniers les premiers dans le Royaume des Cieux. Saint Paul, dont dépend très largement toute la poétique romanesque bloyenne, systématise cette logique d'inversion : tout nous apparaît comme dans un miroir – inversé, donc – et ne reprendra sa juste place qu'à la fin des temps<sup>24</sup>. Bloy, qui entend

<sup>23</sup> « Songez que je suis réellement le protagoniste perpétuel de toutes mes fictions », écrit Léon Bloy à Henry Provins, « que j'incarne exactement, au prix de quelles douleurs ! tous les souffrants, tous les saignants, tous les désolés que j'ai tenté de faire vivre en leur supposant mon âme. Cela d'une manière si complète, si absolue, qu'il me faudra nécessairement, dussé-je en mourir, me *transsubstantier* en Louis XVII pour arriver à le peindre » (*Mon Journal, in Journal*, t. I, *op.cit.*, p. 204).

<sup>24</sup> Bloy aime à citer la formule paulinienne : « *videmus nunc per speculum in aenigmate* », nous voyons en énigme, par le moyen d'un miroir. Dans son journal, il reproduit des propos prononcés par son épouse à son sujet : « Tu as remarqué, bien des fois, et tu as fait remarquer le Texte de saint Paul disant que nous voyons tout dans un miroir, à l'envers par conséquent. Il faut aller à l'extrémité de cette parole nécessairement absolue, puisqu'elle est donnée par l'Esprit Saint. *Donc nous voyons exactement l'INVERSE de ce qui est.* Quand nous croyons voir notre main droite, c'est notre main

assumer un rôle prophétique, doit donc se configurer à l'image de son paragon christique : honorer la pauvreté, dans ses livres, et l'arborer sur sa personne, par l'intermédiaire de son costume. Les souffrances infligées par la misère, les vexations et humiliations quotidiennes subies à cause des signes extérieurs de cette misère, le font participer, par un mimétisme martyrologique tout traditionnel, au sacrifice de Jésus. Ainsi Marchenoir peut-il déclarer, dans *Le Désespéré* :

Les dévotes riches et notables, qui font graver leurs noms sur leurs prie-Dieu capitonnés, ne souffriraient pas le voisinage d'un Sauveur lamentablement vêtu, qui voudrait assister en personne au Sacrifice de son propre Corps<sup>25</sup>.

Mais si le symbolisme de l'argent a bien chez Bloy des fondements chrétiens traditionnels, il lui donne une ampleur et un caractère systématique tout à fait inédits. L'Argent joue une place de premier plan dans sa théologie, qui trouve son élaboration définitive dans *Le Salut par les Juifs*. Pour Bloy, l'Argent est la figure de Dieu ; sachant que pour Bloy comme pour les Pères de l'Église, une figure est bien plus qu'une métaphore : elle est à la fois le signe, et *la chose même*. Ainsi, de même que le pain et le vin de l'Eucharistie sont à la fois du pain et du vin qui symbolisent le dernier repas du Christ, et en même temps *vraiment* le corps et le sang du Christ, l'Argent est à la fois signe de Dieu, et Dieu lui-même. Ce symbolisme pour le moins audacieux repose sur la polysémie du mot « valeur » – l'exégèse biblique de Bloy s'élabore bien souvent à partir de tels jeux de mots. Dieu est la *valeur* par excellence, par rapport auquel tout est relatif ; comme l'Argent dans notre monde idolâtre. Or, quand le Verbe de Dieu s'est incarné dans la Chair, en Jésus-Christ, les hommes l'ont crucifié. Alors,

L'impassible Argent, l'exécration et saint Argent par le moyen duquel Dieu voulut qu'on l'achetât Lui-même comme une pièce de bétail, fut alors investi, pour l'effroi du genre humain, de la Survivance mystérieuse et profondément symbolique dont les enfants de Jacob allaient être les curateurs.

Par le prodige d'un aveuglement qui dépasse toute misère et décourage toute pitié, le plus pâle des métaux remplaça, pour un peuple condamné à durer toujours, le Dieu livide qui expirait entre deux voleurs<sup>26</sup>.

Depuis la Crucifixion, prenant le signe pour la réalité, les hommes rendent un culte à l'Argent<sup>27</sup> ; et leur désir est d'autant plus ardent et plus insatiable qu'il est la trace en creux d'un besoin désespéré de Dieu.

Mais dès lors, comment comprendre que le Pauvre, celui qui manque d'argent, soit aussi le plus proche de Dieu, tout prêt à se configurer à son image ? Car le Pauvre est lui aussi, comme l'Argent, une figure de Dieu. Par cette apparente aporie, Bloy donne forme à une de ses intuitions fondamentales. Selon lui – et c'est la thèse centrale du *Salut par les Juifs* – il y a en Dieu une antinomie originelle. Ce conflit initial, cette division entre les trois personnes de la Trinité est la condition de possibilité de l'Histoire, et du temps – car l'une et l'autre prendront fin quand les parties séparées seront réunies : quand le Fils sera rendu au Père, quand l'Argent sera rendu au Pauvre – quand Dieu sera rendu à Lui-même. Ce moment, qui verra aussi la fin du supplice de la

gauche que nous voyons, quand nous croyons recevoir nous donnons et quand nous croyons donner, nous recevons » (*Mon journal, in Journal, t. I, op. cit., p. 267*).

<sup>25</sup> *Le Désespéré, op.cit., p. 353.*

<sup>26</sup> *Le Salut par les Juifs, in Œuvres de Bloy, vol. IX, éd. Jacques Petit, Paris, Mercure de France, 1983, p. 33.*

<sup>27</sup> « L'idolâtrie, c'est de préférer le Visible à l'Invisible », note Bloy dans son journal (*Le Mendiant ingrat, in Journal, t. I, op.cit., p. 62*).

Croix et l'accomplissement de la promesse de Rédemption, arrivera quand les hommes auront terminé de rembourser leur dette. En effet, Jésus s'est sacrifié pour racheter l'humanité mais son sacrifice n'a pas suffi : il faut que les hommes, par leurs souffrances, contribuent au *thesaurus ecclesiae*, jusqu'à ce que la mesure soit comble. Alors, la promesse pourra s'accomplir. Cette idée précise n'est pas propre à Bloy ; elle est un dogme de l'Église et s'appelle la Communion des saints. Mais l'originalité de Bloy, c'est que, au nom de ce système d'équivalence symbolique très personnel (Argent = Dieu ; Pauvre = Dieu), il donne à ce « trésor de l'Église » et à ce « remboursement de dette » qu'est la Communion des saints un tour très littéral. Bloy prend au pied de la lettre la métaphore économique. En effet, comment hâter la Rédemption ? En donnant au Pauvre de l'Argent, dit Bloy ; c'est-à-dire, en résolvant le conflit divin qui, depuis vingt siècles, demeure arrêté à son épisode le plus dramatique : celui de la Crucifixion. Les parties séparées de la divinité seront alors réunies et le Fils pourra descendre de la Croix pour revenir dans sa gloire.

Ce détour par la très déroutante exégèse bloyenne nous permet de mieux comprendre bien des aspects de la pensée, de la personnalité et de l'œuvre de l'écrivain. Ses positions politiques, par exemple : l'anticapitalisme de Bloy découle directement de ses intuitions théologiques. Selon la logique symbolique de Bloy, thésauriser l'Argent, c'est maintenir Jésus sur la Croix. Dès lors, la spéculation et l'accaparament de l'argent par quelques-uns sont, pire qu'un blasphème, un déicide.

Des aspects de la vie privée de Bloy, qui concernent son rapport à l'argent, se trouvent également éclairés. Jugé d'un point de vue terrestre, celui-ci peut sembler bien étrange. D'un point de vue surnaturel et à la lumière de son exégèse, il devient au contraire très cohérent. Un lecteur non averti du journal de Bloy est sans doute surpris des relations qu'entretient l'écrivain avec ses amis, ses connaissances, ses confrères ou ses admirateurs et qui relèvent souvent de ce qu'on appellerait aujourd'hui une « mendicité agressive ». Bloy consacre un nombre important de pages de son journal (dont le premier tome s'appelle d'ailleurs « le mendiant ingrat ») à raconter les demandes d'argent qu'il a pu faire auprès des uns et des autres – ces demandes ne tolérant ni hésitation, ni ajournement, ni, *a fortiori*, refus, sous peine de brouille retentissante assortie de lettre d'injure dans le plus pur style pamphlétaire bloyen. Plus curieux encore pour le lecteur, non seulement Bloy ne montre aucun embarras à quémander ainsi ses moyens de subsistance mais, quand ces demandes sont satisfaites, il rembourse rarement, et ne remercie jamais. Goujaterie ? Non, du moins pas dans une perspective surnaturelle – et c'est la seule que Bloy consente à adopter. Car pour Bloy, le Pauvre est sur la terre pour mettre chacun face à ses responsabilités eschatologiques – tout comme Jésus, qui de son vivant recrutait pour le Royaume des Cieux ceux qui avaient des oreilles pour entendre. Le Pauvre est pour chacun l'occasion de faire la preuve de sa liberté, en choisissant son rôle dans l'économie du Salut, et, donc, sa place dans l'Éternité, après ce que Bloy appelle « les inversions de la fin ». Donc, ce n'est pas au Pauvre à faire montre de gratitude ; c'est à ceux auprès desquels il mendie de le remercier. C'est cette logique – pour le moins intransigeante et socialement difficile – qui est à l'œuvre par exemple dans le jugement sans appel qu'il porte sur Georges L., l'ami de trente ans, de qui il s'est éloigné pour une de ces histoires d'argent. Il écrit :

Georges L. avait reçu une mission dont l'accomplissement importait au salut de son âme. *Il avait reçu la mission d'être l'ami fidèle de Léon Bloy.* Ayant

déserté ce poste, il était inévitable qu'il se livrât affreusement aux athées et aux sataniques<sup>28</sup>.

La logique d'inversion propre au christianisme fait système dans l'œuvre de Bloy. Les réprouvés de l'ordre social – prostituées, mendiants, criminels – sont des figures du Saint Esprit qui doit venir un jour dévaster la terre pour que tout reprenne sa juste place, selon l'Absolu. Symétriquement, les bourgeois sans reproche, les hypocrites dévotes et les écrivains auréolés qui peuplent ses romans sont autant de figures de Satan. Ainsi, la pauvreté est infamante du point de vue du monde, mais, puisque celui-ci est une énigme qui se déchiffre au moyen d'un miroir – pour reprendre, une fois encore, les mots de saint Paul à partir duquel s'élabore le symbolisme bloyen – le Pauvre se situe en réalité deux fois du bon côté : au plan littéraire, d'abord, au plan surnaturel, ensuite, et surtout.

Pour Bloy, chez qui tout est sémantique, et donc susceptible d'exégèse, il n'y a pas de détail insignifiant ; et son costume, arboré avec constance tout au long de sa vie, ne fait pas exception. Il participe d'une posture d'écrivain minutieusement construite. L'habit du « pèlerin de l'absolu » fonctionne alors comme un élément de redondance, venant renforcer l'efficacité rhétorique d'une stratégie apologétique globale. Mais plus encore qu'une portée emblématique, le vêtement a une dimension figurale. Il *configure* Bloy en nouveau Christ, scandalisant son siècle bourgeois par une pauvreté éminemment subversive. Comme le Christ encore, descendu parmi les hommes pour donner à ceux qui l'écoutent l'occasion du Salut, ce « mendiant ingrat » mal vêtu contraint ses contemporains à choisir leur camp spirituel, en lui donnant, ou en ne lui donnant pas, de l'argent.

<sup>28</sup> *Le Mendiant ingrat*, in *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 52.