

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 51 (2006)

Artikel: Du conte-type à la légende urbaine : Léon Bloy et le cœur mangé

Autor: Corbellari, Alain

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-269890>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DU CONTE-TYPE À LA LÉGENDE URBAINE : LÉON BLOY ET LE CŒUR MANGÉ

On raconte que le troubadour Guillem de Cabestaing aimait d'amour une noble dame dont le mari était, comme il se doit, d'un naturel très jaloux. Ce dernier, ayant découvert le manège des amants, fit tuer le troubadour et donna son cœur à manger, convenablement assaisonné, à son épouse. Lorsque celle-ci sut la nature du plat qui venait de lui être offert, elle se jeta par la fenêtre autant par désespoir que pour échapper à la vengeance de son mari. Ce récit célèbre, illustrant le motif¹ dit du « cœur mangé », a connu, du Moyen Âge au XIX^e siècle, en passant en particulier par Boccace et par Stendhal, une fortune considérable. Le petit livre que Mariella Di Maio lui a consacré² en a retracé la postérité, jusqu'aux *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly. Mais « La Vengeance d'une femme »³, dernière nouvelle du fameux recueil du Connétable des Lettres, en est-elle réellement le dernier avatar ? Nous allons voir que ce n'est pas tout à fait exact ; on retrouve en effet deux variantes fort intéressantes du motif traditionnel chez un disciple (quelque peu autoproclamé) de Barbey d'Aurevilly : Léon Bloy, qui a réutilisé cette trame à deux reprises, dans chacun de ses deux recueils de nouvelles, les *Histoires désobligeantes* et *Sœur de sang*. Or, ces récritures d'un conte qui, par delà le Moyen Âge, fait signe au mythe immémorial du festin cannibale, auquel se rattache le récit homérique du festin de Thyeste, et que Stith Thompson a répertorié dans son *Motif-Index* sous le

¹ Sur cette notion, voir Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan Université, 2000.

² Mariella Di Maio, *Il cuore mangiato. Storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini e Associati, 1996.

³ Jules Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1966, pp. 229-264.

numéro G60, ne sont pas de simples variations sur un motif littéraire. De fait, la personnalité de Léon Bloy et la singularité de son œuvre nous ont poussé à aller y regarder de plus près, car il se pourrait que l'utilisation qu'il en a faite apporte un éclairage intéressant sur la survie et les métamorphoses modernes de certains très anciens motifs de contes.

Toute sa vie, Léon Bloy s'est imaginé investi d'une mission d'ordre prophétique, voire eschatologique : catholique intransigeant, il s'est toujours refusé à pactiser avec le « monde », d'où sa posture de « désespéré » qui, tel Thomas More à la fin de son *Utopie*, « souhaite, plutôt qu'il n'espère »⁴ la régénération de l'humanité. Il en résulte logiquement que son écriture oscille constamment entre deux postulations, qui ne sont en fait que les deux faces d'une même attitude : l'apologie et l'imprécation. Qu'on l'ait souvent réduit à cette dernière posture, il fut le premier à s'en plaindre, mais la chose était inévitable : l'éreintement a toujours eu plus de succès que l'éloge, et le style somptueux de Bloy, mêlant comme nul autre le sublime et l'ordure, a fait de lui – toutes idéologies confondues – le maître de tous les pamphlétaires qui l'ont suivi, de Léon Daudet à Charles-Albert Cingria, en passant par Bernanos et Céline⁵.

Au sens strict du terme, les œuvres d'imagination sont absentes de sa production : ses deux romans, *Le Désespéré* et *La Femme pauvre*, ressortissent à ce que l'on nommerait aujourd'hui l'autofiction et ses deux recueils de nouvelles, les *Histoires désobligeantes* et *Sueur de sang*, se présentent comme des recueils de « choses vues », le premier se définissant comme une série de croquis pris sur le vif ou issus de récits faits oralement à Bloy, le second racontant, observées du point de vue des simples soldats et des gens du peuple, les

⁴ Voir Thomas More, *L'Utopie*, trad. du latin par Marie Delcourt, Paris, GF-Flammarion, 1987, p. 234.

⁵ Antoine Compagnon, dans son ouvrage récent sur *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005, fait de la « vitupération » la figure de style majeure de la posture antimoderne, et en trace l'évolution de Joseph de Maistre à nos jours, en passant, bien sûr, par Léon Bloy (pp. 137-151).

horreurs de la guerre franco-allemande de 1870-1871. Le fait, à vrai dire, serait presque négligeable de la part d'un auteur agnostique : on ne compte plus les stratagèmes par lesquels les écrivains attirent leur lecteurs dans les dédales des fausses vérités qui forment l'empire de la littérature. Mais il en va quelque peu autrement chez un écrivain pour qui la Vérité a une réelle valeur d'absolu, et Bloy est, indubitablement de ceux-là⁶. De fait, plus prosaïquement, on constate que, sans rival dans l'essai – qu'il soit vitupérateur ou apologétique – Bloy se révèle parfois mal à l'aise dans ce que l'on peut appeler, au sens strict, l'art narratif ; il interrompt souvent ses récits par des portraits ou des digressions qui sont autant de morceaux de bravoure, ce que l'on peut certes tenir pour une suffisante compensation du manque de concentration de la forme, mais qui l'éloigne beaucoup du « naturel » d'un de ses contemporains comme Maupassant (auteur que Bloy haïssait, d'ailleurs). Quant à ses recueils de nouvelles, ils s'inscrivent indubitablement dans un genre très prisé des auteurs de la fin du XIX^e siècle, celui que, pour paraphraser son plus illustre représentant, l'on pourrait appeler du « conte cruel », et où ses maîtres Barbey d'Aurevilly et Villiers-de-L'Isle-Adam, ainsi que son ennemi Octave Mirbeau lui firent une forte concurrence. Mais le fait est que l'imaginaire pur n'intéressait pas Bloy au premier chef. Ses nouvelles se voulaient, bien davantage que des contes bien tournés, des récits *exemplaires*, au sens précis que revêt ce terme dans les recueils des sermonnaires médiévaux : tragiques ou plaisants, ses contes sont toujours des *exempla*. Ils utilisent le voile de la fiction pour révéler quelque chose de la nature humaine ou, plus exactement de ce que devient celle-ci lorsqu'elle est la proie du péché ou qu'elle est visitée

⁶ Certes, on cite toujours la fameuse phrase désabusée consignée dans son *Journal* à la fin de sa vie : « J'ai rêvé, au contraire, ce que je voulais de Dieu et me voici, à 68 ans, n'ayant dans les mains que du papier » (*Au seuil de l'Apocalypse*, 4 janvier 1915, in *Journal II (1907-1917)*, t. II, éd. par Pierre Glaudes, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999, p. 449), pour dire qu'il s'est finalement rendu compte qu'il n'était qu'un écrivain « comme les autres », mais c'est là résoudre à trop bon marché la terrible tension qui, toute sa vie, tint son écriture entre les postulations contradictoires que l'on pourrait dire du sacré et du profane.

par la grâce. Bloy a suffisamment répété qu'il se sentait un homme du Moyen Âge plus que du XIX^e siècle⁷ pour que nous prenions cette déclaration d'allégeance au sérieux. De cette époque médiévale idéalisée comme « l'âge de la foi », il se réclame corps et âme jusqu'à assumer la réprobation qui l'entoure ; ainsi s'écrie-t-il, à sa manière paradoxale, dans l'*Exégèse des lieux communs*, à l'article sur « la nuit du Moyen Âge » : « comment refuser les ténèbres à une époque où tout le monde croyait en Dieu ? »⁸.

C'est de ce rapport non négociable à l'idée d'une vérité essentielle que l'œuvre de Bloy tire sa force d'impréception et de voyance. Du moindre événement de sa propre vie aux plus atroces cataclysmes de l'histoire de l'humanité, il n'y a, pour lui, aucune solution de continuité : tout étant dans la main de Dieu, le plan divin est, sans exception, l'origine comme la fin ultime de tout ce qui existe, arrive, meurt et apparaît. On comprendra que son volumineux *Journal* soit, à bien des égards, l'œuvre à la fois la plus révélatrice et la plus fascinante de Bloy : l'égocentrisme le plus effréné y est au service d'un prophétisme dont l'Apocalypse est l'horizon constant. Dans les premières années du XX^e siècle, Bloy voit ainsi se multiplier les signes d'une catastrophe qu'il identifiera sans difficultés avec l'éclatement de la Première Guerre mondiale, et il n'est pas jusqu'à sa propre mort, en 1917, année noire s'il en fut pour l'armée française, qui lui semblera la confirmation de l'imminente fin des temps⁹. En 1902, l'éruption de la montagne Pelée à la minute précise de la première communion de sa fille lui avait inspiré un commentaire dont la monstruosité donne la mesure de ses obsessions :

⁷ Il aurait sans doute apprécié l'expression « stupide XIX^e siècle », forgée en 1922 par Léon Daudet, un auteur dont bien des idées le séparaient, mais qui avait en commun avec lui le sens de l'impréception et de la formule assassine.

⁸ Léon Bloy, *Exégèse des lieux communs*, Paris, Gallimard, « Idées », 1973, p. 204.

⁹ Né en 1846, l'année de l'apparition de Notre-Dame de la Salette, il fit de cette conjonction un destin, se vouant avec passion à l'exaltation du pèlerinage de la Salette ; que n'aurait-il dit s'il avait su qu'il était mort l'année de l'apparition de la Vierge à Fatima...

Le hasard n'existant pas, cette extermination était indispensable pour que fût contrebalancé, dans l'inaffable Main, l'acte prodigieux de notre enfant. Il ne fallait pas une victime de moins à cette innocente et le volcan, depuis des siècles, attendait son signe¹⁰.

Cette fascination pour les « signes » conduit Bloy à lire le monde à la manière d'un religieux médiéval, voire (la comparaison ne lui aurait guère plu, mais tant pis) d'un cabaliste juif : tout étant, par essence, interprétable, l'exégèse du moindre comme du plus considérable événement devient infinie. Comme par hasard, cette interprétation de l'histoire alimente le nationalisme de Bloy, qui affirme, dans l'avant-propos de *Sueur de Sang*, « l'Identité symbolique de la France avec ce qui fut nommé le Royaume de Dieu ! »¹¹, idée qui lui inspirera également ses livres sur Jeanne d'Arc, Louis XVII, Marie-Antoinette ou Napoléon¹².

L'impression de paranoïa qui se dégage sans cesse de l'écriture intime de Bloy est donc à réinterpréter dans un sens plus large, car il s'agit sans cesse, pour le moins, si l'on ose le dire avec les mots de Dali, d'une « paranoïa critique », non sans rapport, malgré des postulats de départ opposés, avec celle du peintre surréaliste¹³. La conséquence d'un tel état d'esprit est que Bloy se montre non seulement incroyablement superstitieux, mais aussi tout simplement crédule face à toutes les rumeurs ambiantes, pour peu que celles-ci lui paraissent confirmer sa vision du « plan de Dieu ». En l'occurrence,

¹⁰ Léon Bloy, *Quatre ans de captivité à Cochons-sur-Marne*, in *Journal I (1892-1907)*, éd. par Pierre Glaudes, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999, p. 411 (note du 10 mai 1902).

¹¹ *Œuvres de Léon Bloy*, éd. par Joseph Bollery et Jacques Petit, t. VII, Paris, Mercure de France, 1967, p. 17.

¹² Respectivement *Jeanne d'Arc et l'Allemagne*, Paris, Crès, 1915, *Le Fils de Louis XVI*, Paris, Mercure de France, 1900, *La Chevalière de la Mort*, Gand, Siffer, 1891 et *L'Âme de Napoléon*, Paris, Mercure de France, 1912.

¹³ De fait, André Breton a manqué une belle occasion, dans l'éloge des précurseurs qu'il égrène dans le *Second manifeste du surréalisme*, de dire que « Léon Bloy est surréaliste dans l'impréception » !

on ne s'étonnera pas de trouver les plus beaux exemples de cette crédulité dans le *Journal* lors de la Première Guerre Mondiale, période que les analystes des processus de rumeurs ne considèrent pas par hasard comme charnière dans la prise en compte de la notion moderne de « légende urbaine »¹⁴. On ne citera ici, à titre d'exemple, que cette note du 19 octobre 1914 :

On me raconte deux abominations devenues extrêmement banales : le blessé dont les Prussiens ont crevé les yeux et cette femme nue crucifiée sur une porte. Symbolisme effroyable voulu par le démon : le peuple français aux yeux crevés et la France nue crucifiée sur la porte du ciel¹⁵.

L'analogie d'un tel passage avec la technique médiévale de la glose est évidente. En même temps, la facilité avec laquelle Bloy croit à ces nouvelles montre que la réalité est pour lui beaucoup plus liée à un certain ordre de « vraisemblable » qu'à celui du strictement vérifiable.

On aura compris que, dans les récits de Bloy, l'anecdote du « cœur mangé » ne se différencie pas fondamentalement des récits qu'il rapportera avec une complaisance inquiète lors de la Grande Guerre. D'une guerre à l'autre, d'ailleurs (on se souvient que les récits de *Sueur de sang* sont tous liés à la guerre de 1870), on ne s'étonnera pas de retrouver un même penchant pour un imaginaire morbide, de surcroît assez en phase avec la poétique « fin de siècle ». Mais là où un Villiers de l'Isle-Adam déréalisait volontiers ses contes pour leur faire rejoindre le fantastique, là où un Barbey d'Aurevilly les entait sur l'esthétique post-balzacienne de l'« étude de mœurs », Bloy se

¹⁴ Voir Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, « Que-sais-je ? », 2^e éd., 2002, pp. 19-20 : « Après la Première Guerre mondiale, dans la lignée des travaux sur la psychologie du témoignage ainsi que sur la formation des légendes, plusieurs ouvrages traitent des rumeurs et légendes en temps de guerre. Les auteurs montrent que les souffrances de la guerre s'accompagnent de toutes sortes de récits imaginaires ».

¹⁵ L. Bloy, *Au seuil de l'Apocalypse*, op. cit., p. 433 (soulignement de l'auteur).

fait fort de nous restituer ses anecdotes avec une crudité qui tend à les rapprocher de l'esthétique du fait divers. Par là, il se rattache directement à une tradition fort ancienne : celle des « histoires tragiques » qui, depuis les débuts de l'imprimerie, et plus particulièrement à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, avec Boaistuau, Belleforest, Goulard, Rosset ou Jean-Pierre Camus, avaient, sous couvert de moraliser les foules, répandu dans les lettres un goût du sordide qui, naguère encore, à travers *Détective*, faisait toujours les délices du grand public comme des intellectuels français¹⁶. Cette tradition, au demeurant, ne s'oppose pas à celle des *exempla* que nous citions plus haut, genre dont on a fait l'un des ancêtres de la nouvelle, au même titre que les anciennes *vidas* des troubadours... dont l'histoire de Guillem de Cabestaing est précisément l'un des plus célèbres spécimens !¹⁷

Il ne s'agit cependant pas ici de s'interroger sur les influences qui se sont exercées sur Léon Bloy ; même si sa connaissance de la littérature médiévale était beaucoup plus limitée que pourrait le laisser croire son amour sans cesse réaffirmé pour le Moyen Âge¹⁸, la nouvelle de Barbey d'Aurevilly ne pouvait que l'avertir qu'il y avait là un motif traditionnel : l'héroïne de « La vengeance d'une femme », au moment où elle voit des sbires engagés par son mari tuer son amant devant ses yeux et s'apprêter à donner son cœur à manger

¹⁶ On sait que Jean Genet ou Sartre étaient particulièrement friands de cette lecture.

¹⁷ Voir *Les Vies des troubadours*, textes réunis et traduits par Margarita Egan, Paris, 10/18, « Bibliothèque médiévale », 1985. On peut lire deux versions de la vie de Guillem de Cabestaing aux pp. 101-109. Dans sa préface, l'éditrice fait explicitement le lien entre les *vidas* et les débuts du genre de la nouvelle.

¹⁸ Tout à la fin de sa vie, il décide de donner à ses filles un cours de littérature française. Décidant assez naturellement de procéder par ordre chronologique, il se plaint de son ignorance de la littérature médiévale : « Parlé des trouvères que je connais si peu. Pauvre leçon ! Je m'en tire comme je peux, avec *La Chanson de Roland*. Lecture d'Aymerillot dans *La Légende des siècles*, pour donner à mes filles une impression vive de cette littérature héroïque » (note du 25 juillet 1916, *La Porte des humbles*, in *Journal, op. cit.*, t. II, p. 557).

aux chiens, dit elle-même avoir eu « la pensée de Gabrielle de Vergy »¹⁹, à savoir de l'héroïne d'un mélodrame de 1836²⁰ directement adapté des récits médiévaux basés sur le motif du cœur mangé. L'infexion que fait subir Barbey au motif est fort intéressante, car, loin d'être le projet d'un mari jaloux, assassin et sadique de surcroît, l'idée de manger le cœur de l'amant est celle de l'héroïne elle-même. Et le fait qu'on ne lui ait pas même laissé jouir de cette relique²¹ compte pour beaucoup dans son projet de vengeance, comme elle le dit plus loin, en télescopant de manière saisissante le sens littéral et le sens figuré de la locution « la vengeance est un plat qui se mange froid » :

Il faudra du temps pour cuire et recuire ce plat de vengeance que je lui cuisine, et qui lui paiera son refus du cœur d'Esteban qu'il n'a pas voulu me faire manger...²²

Le motif du festin cannibale est donc suggéré, à l'aide d'une référence intertextuelle explicite, mais évitée. Or, c'est exactement l'inverse que l'on observe chez Bloy où l'accomplissement de l'acte cannibale constitue la raison d'être de ses deux récits et où toute référence culturelle est absolument absente. Il est d'ailleurs probable qu'interrogé sur sa source, Bloy eût violemment nié avoir été influencé par quelque texte que ce soit, pour la simple raison qu'il refuse à ses récits toute autre source qu'orale. La ressemblance avec le texte de Barbey l'a-t-elle effleuré ? Ce n'est pas même certain ; et

¹⁹ Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres romanesques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 252.

²⁰ Pièce que Barbey d'Aurevilly avoue explicitement avoir vue dans ses *Memoranda* (*ibid.*, p. 742).

²¹ J'utilise ce terme à dessein car la nouvelle qui précède « La vengeance d'une femme » dans *Les Diaboliques*, « À un dîner d'athées » (*ibid.*, pp. 173-228) propose une anticipation du récit suivant en faisant intervenir, en son point culminant, un cœur momifié : lors de la Guerre d'Espagne, une courtisane qui avait fait embaumer le cœur de son enfant mort se sert de cette relique pour flétrir le père présumé.

²² *Op. cit.*, p. 258.

même s'il y a pensé, nul doute que Bloy y eût vu une confirmation, bien davantage qu'une infirmation, de l'authenticité des anecdotes qu'il rapportait. De la même manière, le fait que Bloy donne du motif deux versions fort différentes dans leur mise en œuvre, mais dont le noyau est parfaitement reconnaissable, peut légitimement nous amener à nous demander si, au-delà d'une indéniable fascination pour ce récit *cruel* entre tous²³, il a vraiment été conscient, en rédigeant son second recueil, d'avoir déjà utilisé le motif dans le premier. De fait, en présentant les deux récits comme véridiques, puisque rapportés par des témoins fiables (comme le sont toujours les gens « qui nous ont dit que... »), Bloy rend la question de cette reprise sans objet²⁴. Mais seuls les naïfs croient la vérité incompatible avec la topique légendaire, car c'est évidemment le contraire qui est vrai : vérité et légende sont indissociables dans tout récit rapporté et l'indécision croît avec le nombre des intermédiaires qui s'interposent entre le « fait vrai » et nous. Or, la réflexion moderne sur la rumeur et la légende urbaine, après avoir été la chasse gardée des sociologues, a aujourd'hui fait sa jonction avec la narratologie et les études folkloriques²⁵ ; on admet désormais que la légende et même la mythologie ne se construisent pas selon d'autres procédés que la légende urbaine ; de fait, l'affirma-

²³ Est-il besoin de rappeler que l'adjectif *cruel* vient du latin *cruor*, qui désigne le sang qui coule ?

²⁴ Barbey d'Aurevilly, dans « La vengeance d'une femme », était à la fois plus classique et plus retors : son narrateur, en annonçant « un crime *civilisé* enfin, dont rien n'appartient à l'invention de celui qui le raconte, si ce n'est la manière de le raconter » (*op. cit.*, p. 231) proposait en effet le classique contrat de vérification qui accompagne volontiers le récit du XIX^e siècle tout en laissant entendre que sa nouvelle se construisait sur des motifs immémoriaux.

²⁵ Outre l'excellent petit « Que sais-je ? » déjà cité de J.-B. Renard, auquel nous continuerons de nous référer, on trouvera des répertoires de motifs dans : Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard, *Légendes urbaines. Rumeurs d'aujourd'hui*, Paris, Payot, 2002 (1ère éd. : 1992) ; Jean-Noël Kapferer, *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*, Paris, Seuil, 1990 (1ère éd. : 1987) et Jan Harold Brunvand, *The Baby Train and Other Lusty Urban Legends*, New York, Norton, 1993 (ce dernier ouvrage comprend un index des légendes urbaines types).

tion de la vérité des contes est toujours antérieure à la reconnaissance assumée de leur aspect imaginaire. D'ailleurs, le fait que l'œuvre de Léon Bloy est propice à l'analyse des interactions entre rumeurs actuelles et légendes anciennes a déjà été reconnu par les spécialistes. Ainsi peut-on lire dans l'ouvrage de Jean-Bruno Renard :

Un exemple entre mille [des interactions de la légende et de la littérature] : la nouvelle de Léon Bloy, *L'Abyssinien* (1893) [dans *Sueur de Sang*], trouve son origine à la fois dans une anecdote militaire de la guerre de 1870 et dans une légende fantastique²⁶.

Dans le cas du cœur mangé, Bloy fait-il seulement mine de croire à l'anecdote ou y croit-il réellement ? L'argument qu'il n'a pas pu ne pas connaître certaines versions littéraires antérieures du motif n'est, on l'a vu, d'aucun poids pour l'accuser de double jeu ; pour un homme aussi profondément religieux que Bloy, l'accord de la vérité et de la fiction ne prouve rien contre la vérité ; et on sait que les gens qui tombent, aujourd'hui, dans le panneau des légendes urbaines réagissent de la même manière : suspecte pour un esprit rationnel (mais qui peut se vanter de jouir constamment d'un tel esprit ?), la multiplication des occurrences d'une anecdote type, pour celui qui veut y croire, fait bien souvent de chaque nouveau cas une preuve supplémentaire de son authenticité. Et ceux qui vous racontent une légende urbaine sont généralement très vexés de vous voir mettre en doute la réalité d'un récit qu'ils n'ont eux-mêmes aucune possibilité de prouver, mais qu'ils mettent un point d'honneur à croire mordicus, car seule cette croyance les sauve du ridicule de raconter une histoire « invraisemblable ».

²⁶ J.-B. Renard, *op. cit.*, p. 66.

Les variantes du « festin cannibale » sont innombrables dans les légendes urbaines d'aujourd'hui²⁷. Voyons maintenant ce qu'en fait Léon Bloy.

« À la table des vainqueurs », huitième nouvelle de *Sueur de sang*²⁸ nous offre une vision tragique du motif : une femme dont le mari et les deux fils ont été fusillés, la maison incendiée, elle-même violée par les Allemands durant la Guerre de 1870, s'engage comme cuisinière dans un maison de maître occupée par l'ennemi ; elle tue le fils de l'envahisseur et le sert par morceaux à son père durant trois jours réservant pour la fin le cœur de l'enfant : à cette révélation, l'Allemand rit, se réjouissant de cette « *gute französische Küche* »²⁹... et meurt. Il y a visiblement concaténation ici du récit du cœur mangé et de celui du festin de Thyeste. La composante amoureuse est absente (à moins que l'on ne cherche à lier le motif du viol et celui de la progéniture légitime du violeur...) ; par contre, on retrouve l'idée de l'assaisonnement, toujours très importante dans le récit médiéval, et surtout, bien sûr, la logique compensatoire qui transforme la victime en exécuteur d'une vengeance qui ne sera qu'indirectement consommée, puisque ce n'est pas l'ingestion elle-même qui est mortelle mais son pouvoir de suggestion. Le souvenir des Atrides est clair dans l'idée d'un affrontement où se mêlent les raisons d'ordre privé et guerrier et surtout dans le fait que la victime est le fils de l'ennemi, mais l'apothéose sur le motif du cœur nous ramène dans un ordre de pensée spécifiquement chrétien, que ne peut que nous confirmer le nombre de jours qu'aura duré le supplice raffiné de l'Allemand : ces trois jours dessinent le parcours du cadavre entre sa mort et sa « résurrection » sous forme d'un ultime repas.

²⁷ Voir V. Campion-Vincent et J.-B. Renard, *op. cit.*, pp. 70-106 : le thème « cannibalisme involontaire » est subdivisé en trois variantes : 1. le doigt coupé dans le pain, 2. le cadavre dans la cuve, 3. le repas de chair humaine.

²⁸ « À la table des vainqueurs », in *Sueur de sang*, in *Oeuvres de Léon Bloy*, t. VII, *op. cit.*, pp. 57-63.

²⁹ *Ibid.*, p. 63.

Bloy dramatise encore son récit en le faisant raconter par sa protagoniste qui, mourante, dans un misérable hôpital se confesse vingt ans après les événements. Le narrataire, un franciscain, demande après la fin abrupte du récit : « est-ce tout ? » Sur quoi la religieuse de garde répond : « ne voyez-vous pas que cette femme est morte *depuis un quart d'heure* ? »³⁰, ce qui laisse au lecteur le choix entre l'idée que le révérend était si saisi qu'il lui a fallu un quart d'heure pour réagir au récit qui lui a été fait, ou, solution confinant au fantastique, que tout ce récit, dont la lecture à haute voix n'excède, de fait, pas un quart d'heure, a été fait d'outre-tombe... Ainsi le dispositif de compensation se trouve-t-il dédoublé par celui de la confession, la mort se révélant le prix, ou la récompense, de l'ultime aveu devant Dieu.

« La fève », vingt-quatrième des *Histoires désobligeantes*³¹ traite par contre le motif sur le mode comique : un cocu notoire invite, suite à la mort inopinée de son épouse, un choix représentatif d'amants recensés de cette dernière pour partager un énorme gâteau des rois dont la « fève » (comme l'indique le titre du conte) n'est autre que « le cœur de sa femme, le petit cœur en putréfaction de la délicieuse Clémentine »³². Contrairement à ce que l'on observe dans la nouvelle de *Sueur de sang*, le schéma fondamental *adultère* → *vengeance du mari trompé* → *ingestion du cœur par l'amant survivant*, qui informe le motif traditionnel du cœur mangé, est ici respecté, mais son traitement parodique implique un certain nombre de déplacements : d'abord, ce n'est pas l'amant qui meurt, mais la femme, et le mari n'est pour rien dans le décès de celle-ci ; ce n'est d'ailleurs qu'après coup qu'il découvre son infortune :

Dans un tiroir mystérieux d'un meuble intime que le plus ombrageux mari ne se fût jamais avisé de soupçonner, il découvrit une correspon-

³⁰ *Ibid.*

³¹ « La Fève », in *Histoires désobligeantes*, *ibid.*, pp. 303-307.

³² *Ibid.*, p. 307.

dance volumineuse autant que variée qui ne lui permit pas de se cramponner une seconde.

Tous ses amis et connaissances y avaient passé. À l'exception de moi seul, tous avaient été chéris de sa femme³³.

La défunte ayant tenu une comptabilité minutieuse de ses amants, le cocu en invite vingt, triés sur le volet, et c'est là qu'apparaît l'autre grande différence avec le motif traditionnel : le repas étant collectif et la « fève » n'étant destinée par définition à échoir qu'à un seul élu, la mauvaise surprise sera épargnée à la plupart des amants. De fait, la réaction des convives n'est pas mentionnée et le récit s'achève avant que le sort ait désigné le gagnant du macabre concours, puisque le dévoilement de la nature de la fève constitue précisément le mot de la fin du récit³⁴.

On peine, à vrai dire, à saisir le dessein exact de Bloy lorsqu'il raconte cette histoire et, quoi qu'il en ait, on y reconnaît davantage l'ancien ami d'Alphonse Allais que l'imprédateur apocalyptique. Le fait que la salle du festin soit entièrement tapissée de noir relève un peu la dignité de la scène, mais seule, en fin de compte, la farce (dans tous les sens du terme) macabre vient nous rappeler ici l'intention discrètement apologétique de Bloy ; particulièrement révélatrice, de ce point de vue, est l'antithèse entre la précision que le cœur est « en putréfaction » et l'adjectif « délicieuse » appliqué à Clémentine, car cette antithèse elle-même est antiphrastique : ce qui devrait être pur (le cœur, siège des sentiments) est pourri, alors que ce qui est corrompu (le corps de l'héroïne) est affublé d'un adjectif (« délicieux ») qui dit la satisfaction à la fois de la chair et de l'estomac : de son vivant comme après sa mort, Clémentine est « à croquer », et le gâteau est sa métaphore palpable, d'autant plus

³³ *Ibid.*, p. 305. La dernière phrase, où le narrateur se met à la fois en valeur et s'auto-dénigre, n'est pas sans évoquer le ton des amuseurs de cabaret, occasion de rappeler que dans les années 1880 Léon Bloy fut très proche de l'équipe du Chat noir.

³⁴ Les pointes par lesquelles Bloy termine ses récits sont souvent admirables de concision et d'efficacité.

parfaite qu'il contient ce qui fut précisément l'organe essentiel de son corps vivant.

Cela suffit-il à donner une morale au récit ? On peut en douter, et la confrontation des deux récits de Bloy centrés autour du motif du cœur mangé nous apporte en fin de compte des résultats contrastés : si la nouvelle de *Sœur de sang* se rattache de toute évidence, comme la plupart des textes du recueil d'ailleurs, à l'esthétique du fait divers narrativisé, qui court des « histoires tragiques » de la Renaissance aux légendes urbaines d'aujourd'hui, le récit des *Histoires désobligeantes* tend plutôt vers l'« histoire drôle », au sens où la cultivent aujourd'hui les artistes comiques ou certains dessinateurs de bande dessinée³⁵. Mais la pulsion qui les parcourt est la même : l'histoire drôle, comme la légende urbaine, tire son efficacité de sa brièveté, de l'étonnement qu'elle suscite et de la reconnaissance secrète d'une satisfaction libidinale. Toutes deux jouent sur des stéréotypes et des attentes dont la reconnaissance suscite notre adhésion : la légende urbaine nous confirme dans nos préjugés, tandis que l'histoire drôle nous rassure sur notre moralité relative. Ainsi, dans le premier cas de figure, « À la table des vainqueurs » part de la conviction que les Allemands sont des monstres et que l'on ne peut les vaincre qu'en se montrant encore plus monstrueux qu'eux ; dans « La fève », l'allusion du narrateur au fait qu'il semble être le seul à ne pas avoir profité des faveurs de la belle³⁶ s'appuie sur le cliché de la nature lascive des femmes en général et propose une vengeance en forme de compensation libidinale ; en clair, pour se mettre à la place du narrateur : « tous ceux qui ont plus de chance que moi ont été bien punis ».

³⁵ On pense en particulier, parmi ces derniers, à Philippe Vuillemin qui parvient, sur un ton presque constamment vulgaire, voire obscène, à investir ses reprises d'histoires drôles qui courent (« Les sales blagues de l'Écho ») d'un phénoménal potentiel de critique sociale.

³⁶ Version moderne : « il n'y a que le train qui ne lui soit pas passé dessus ; malheureusement, j'étais dedans. »

En conclusion des deux récits, Bloy ménage une chute abrupte où le terrible a sa part, teinté de fantastique dans le premier cas, d'humour noir dans le second, mais l'effet de renversement est à chaque fois parfaitement clair : les « vainqueurs » du premier titre sont vaincus et les amants du second texte sont renvoyés à leur propre gloutonnerie, tout comme dans les récits prototypiques l'amour coupable trouvait toujours une punition exemplaire. Mais si, dans les versions classiques du « cœur mangé », la grandeur morale rejaillissait en fin de compte sur la victime de la ruse culinaire, il n'en va pas de même ici : l'héroïne d'« À la table des vainqueurs » a l'évidente sympathie du narrateur, et les convives de « La fève » ne nous arrachent évidemment pas la moindre compassion. L'horreur et la dérision apparaissent donc ici, solidairement, comme les deux dissolvants possibles de la sublimation amoureuse qui caractérisait le motif traditionnel et que la nouvelle de Barbey d'Aurevilly reconduisait encore dans toute sa pureté ; de même, la légende urbaine et l'histoire drôle sont aujourd'hui les deux formes majeures, et si l'on ose dire « laïcisées », de l'ancestral folklore oral qui, depuis la nuit des temps, a colporté les motifs sur lesquels s'est bâti beaucoup plus que ce qu'on appelle couramment la « littérature ». Que l'on n'aille cependant pas nous faire dire que ces formes sont le seul apanage de l'époque contemporaine : l'histoire drôle et le fait divers sordide sont aussi vieux que les « belles histoires ». Mais le geste qui fait qu'un même auteur en appelle tour à tour à ces formes contrastées au sein de récits qui se réclament de la grande tradition littéraire, et qu'il en revendique par principe la vérité « littérale » (au sens exégétique du terme) n'en est pas moins caractéristique d'un rapport au monde où se fait jour l'angoisse du désenchantement du monde ; il ne faut pas moins qu'un ultra-catholique comme Léon Bloy pour nous montrer que le rôle du motif anthropologique dans la littérature moderne n'est pas tant de l'ordre de la *dilectio* (retrouver le connu) que de l'*exemplum* (réapprendre l'ordre du monde) : dans une épistémè artistique qui ne se réclame plus de la continuité, mais de la rupture, le motif retrouve l'état sauvage du « on-dit » anonyme et omniprésent, toujours caché et toujours réapparaissant. Barbey d'Aurevilly

représentait le comble de la culturalisation du motif du cœur mangé : alors même que le récit nous racontait tout autre chose, l'héroïne affirmait son droit à vivre ce que la littérature lui promettait et motivait précisément sa colère (et donc sa vengeance) par la non-conformité de son destin à la rigueur traditionnelle du schème mythique. Or, c'est exactement le contraire qui s'observe chez Léon Bloy : déformé, déplacé, ridiculisé, le motif reparaît, plus fort que la loi de liberté qui préside prétendument à l'ordre de la narration moderne. Détaché de toute tradition explicite, il y revient par l'évidence même de la structure qu'il propose. À une intertextualité revendiquée et appliquée succède une intertextualité cryptée, livrée en apparence au hasard. Mais Léon Bloy n'a cessé de le répéter : « le hasard, dieu des imbéciles, n'existe pas ! ». La différence que nous tentons de cerner ne serait donc qu'un leurre ? C'est bien possible, et peut-être qu'au rebours de ce qui nous apparaissait dans un premier temps, ce que nous révèle Bloy sur la littérature est-il encore bien plus archaïque – à l'instar de ces légendes que l'on ne dit « urbaines » que parce qu'on les croit modernes – que les récits médiévaux du cœur mangé dont il s'inspire sans l'avouer. La loi de la littérature n'est pas l'ordre, mais le désordre, et les régularités ne sont souvent que des rationalisations *a posteriori* d'une essentielle pulsion narrative qui roule toujours sur les mêmes motifs, non parce qu'elle les hérite, mais bien parce qu'elle ne cesse de les réinventer.

Alain CORBELLARI
Université de Lausanne