

Geneviève Hauzeur

André Baillon
Inventer l'Autre

Mise en scène du sujet
et stratégies de l'écrit



Geneviève Hauzeur

André Baillon
Inventer l'Autre

*Mise en scène du sujet
et stratégies de l'écrit*



Introduction

*J'écris pour les autres, comme je voudrais
que les autres écrivent, s'ils écrivaient pour moi.*

C'est avec cette déconcertante assertion qu'André Baillon ouvre le « Traité de littérature »¹ qu'il livre aux lecteurs bruxellois du *Thyrse* en avril 1921, moins d'un an après la publication à Bruxelles de son premier livre sous le patronage du « Maître » Georges Eekhoud et à peine un mois avant la publication à Paris du livre qui le propulsera sur la scène littéraire internationale, *Histoire d'une Marie*. Ce « Traité », qui restera l'unique « art poétique » de Baillon, condense en quelque vingt aphorismes les résultats de longues années de recherches aux côtés des grands auteurs – la plupart français – du 19^e siècle finissant, au terme desquelles un écrivain surgit, véritablement *purgé* et désormais en mesure de proposer au public sa matière propre. Sincérité, simplicité, authenticité, rythme et vitalité deviennent ses maîtres-mots et le jeune écrivain pourtant d'âge mûr – il a alors quarante-six ans – consacrera le reste de sa courte vie à les mettre en œuvre².

À la mise en scène égotiste du premier livre publié, *Moi quelque part...*, fait ainsi écho, dans cet aphorisme inaugural, l'invocation simultanée d'un acte subjectif d'écriture (« J'écris »), d'une destination de cet acte (« pour les autres ») et du renversement des rôles auquel cet acte pourrait donner lieu : le sujet d'un premier acte d'écriture se fait destinataire (« pour moi ») d'un second, hypothétique (« s'ils écrivaient »), dont les producteurs seraient les destinataires du premier. Faut-il rapprocher cet aphorisme de l'aveu pressant que Baillon, installé à Paris depuis juillet 1920, adresse à son jeune ami Paul Nougé, alors inconnu, resté à Bruxelles ?

C'était pour vous que j'écrivais, mon cher Nougé, sûr d'être compris, sûr d'être aimé. Ici quelquefois : j'ai peur – tout seul.

¹ « Traité de littérature », dans *Le Thyrse*, Bruxelles, 1^{er} avril 1921. Réédité, avec facsimilé et transcription diplomatique du manuscrit, dans *Les Nouveaux Cahiers André Baillon*, n° 2, Bruxelles, 2004, pp. 4-13.

² André Baillon naît à Anvers le 27 avril 1875 et meurt à l'hôpital de Saint-Germain-en-Laye, près de Paris, le 10 avril 1932, après avoir absorbé trois jours plus tôt une dose létale de somnifères.

Et je voudrais que la réciproque soit vraie : que je sois pour vous ce que vous étiez et serez encore pour moi. Donc envoyez-moi beaucoup de votre pensée : en projet ou réalisée.³

Paul Nougé fut donc, à n'en pas douter, destinataire privilégié des débuts de Baillon, qui souhaitait lui rendre la pareille. Si le rapprochement des deux déclarations souligne une évidente demande d'accueil – qui est aussi demande d'amour – et un appel à la réciprocité, l'énoncé du « Traité » se complique néanmoins par une étrange comparaison (« comme »), où l'on peut entendre autant l'analogie ou la causalité entre les deux actes d'écriture (« comme » équivaldrait alors à « de même que » ou « parce que ») que la comparaison de manières d'écrire. En outre, si la plupart des aphorismes définissent une nouvelle exigence stylistique, le dernier referme le « Traité » comme le premier l'avait ouvert, en interpellant cette fois directement l'instance réceptrice de cet « art poétique » et de l'œuvre qu'il prépare :

Vous n'êtes pas de mon avis ?... Je l'espère bien.

À l'appel à un acte d'écriture en quelque sorte partagé s'ajoute une mise à distance polémique ; André Baillon s'adresse, de toute évidence, à un interlocuteur qu'il va s'agir de convaincre.

Au seuil de l'œuvre se posent ainsi discrètement les instances qui l'animeront et qu'elle ne cessera d'interroger. C'est en quelque sorte à l'élucidation des enjeux complexes de ces deux déclarations liminaires que cette étude est consacrée.

Une réception chaotique

Il faut en effet reconnaître qu'à ce jour, aucun commentaire n'a encore précisément défini la *force* qui attache le lecteur à l'œuvre de Baillon. Car c'est bien du lecteur qu'il s'agit dans ces « autres » pour qui l'écrivain dit écrire, moyennant l'étrange circulation entre un sujet de l'écriture et ses destinataires/producteurs hypothétiques. Si la problématique de l'altérité apparaît bien dans l'œuvre de Baillon avec une acuité qui n'a pas manqué d'être soulignée, aucun commentateur n'a encore songé à préciser à quel point le lecteur est susceptible d'incarner l'Autre énigmatique auquel le sujet de l'écriture se confronte. Sans doute cet « oubli » est-il emblématique de la position délicate que l'œuvre réserve à son lecteur et que les deux aphorismes qui encadrent le « Traité » nous font entrevoir ; sans doute aussi n'est-il pas sans rapport avec les aléas de sa réception.

³ Lettre de Baillon à Paul Nougé, sld [Paris, janvier 1921], Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles) [désormais AML], ML 3123/5.

L'orientation résolument socialiste de la jeune maison d'édition Rieder⁴ à laquelle Baillon se lie, dès la signature du contrat d'*Histoire d'une Marie*, pour le reste de sa carrière, ainsi que le succès du second volume, *En sabots*, le classent parmi les écrivains en vogue qu'on appellera plus tard populistes. À cette étiquette s'ajoute l'image de l'écrivain maudit que lui affuble la presse dès son entrée à la Salpêtrière, alors que le jury du prix de la Renaissance venait de lui octroyer un prix compensatoire pour *En sabots*⁵. L'épisode a pour le moins contribué à monter en épingle cette étiquette qui, sur le coup, fournissait une publicité bienvenue⁶ – de fait, les tirages d'*Histoire d'une Marie* et d'*En sabots* se multiplient – mais qui n'a pas manqué d'orienter, voire d'entraver, la réception des œuvres suivantes. Même après la mort de Baillon, *Histoire d'une Marie* et *En sabots* détiennent le palmarès des meilleures ventes.

Ce n'est pourtant pas uniquement la thématique populiste qui retient l'attention ; les critiques relèvent souvent l'originalité stylistique, le ton incisif, voire l'ironie⁷, et reconnaissent, à la lecture d'*Histoire d'une Marie*, que leur enthousiasme est contrebalancé par un certain malaise, dont ils identifient la cause à la composition étrange, l'indécence (autobiographique), voire l'obscénité. Le volume qui suit *En sabots* ne rencontre pas le même succès mais confirme le malaise des critiques : *Zonzon Pépette*, publié par Colette chez Ferenczy, suscite des critiques mitigées. L'intérêt stylistique est ici entaché par l'usure de la thématique dite naturaliste de la prostitution, ainsi que par le manque de réalisme des descriptions⁸. À partir d'*Un homme si simple*, la thématique de la folie vient alimenter l'image de l'écrivain maudit ; les meilleures critiques soulignent la prodigieuse lucidité de l'auteur de ce qui est davan-

⁴ Voir sur les points relatifs à la maison Rieder la très précieuse thèse que Maria Chiara Gnocchi lui a consacrée : *Le parti pris des périphéries. Les « Prosateurs français contemporains » des éditions Rieder (1921-1939)*, préface de Valérie Tesnière, Bruxelles, Le Cri/CIEL, 2007.

⁵ Après avoir été retenu, *En sabots* fut finalement écarté du prix en raison de son statut de réédition.

⁶ Pour exemple des commentaires de la presse : « M. André Baillon, le littérateur belge que la misère a conduit à l'hôpital où la gloire est venue le retrouver peut-être trop tard » (*Le 20^e siècle*, Bruxelles, 24 avril 1923). On dénombre, parmi les coupures de presse conservées aux AML (cahiers FS V 16/15-20), pas moins d'une trentaine d'articles datés du jour d'entrée à la Salpêtrière ; ils se poursuivront régulièrement jusqu'en 1924.

⁷ Une ironie dont l'efficacité est bien vite repérée par la *Revue des lectures* qui déconseille vivement à ses lecteurs la lecture d'*En sabots*, dont les qualités littéraires sont troublées par un détachement ironique dangereux, particulièrement la confession finale qui « a plutôt l'air d'une parodie que d'un récit de conversion » !

⁸ Voir les cahiers FS V 16/43-44 (AML).

tage considéré comme un document clinique – « un bien bel ouvrage de psychanalyse »⁹ – que comme une œuvre, et saluent également ses talents de styliste ; tandis que d'autres sont choqués par la sincérité indécente et l'immoralisme « répugnant » des confessions. Ces différents traits résument les commentaires que susciteront les œuvres suivantes : un « détraquement »¹⁰ qui plaît ou qui dérange, d'autant plus lorsque, dans les deux dernières œuvres, la dimension autobiographique s'accroît ; sont alors également relevées les irrégularités de langue largement imputées à l'origine périphérique que le Belge n'a jamais tout à fait occultée.

Ce rapide aperçu de la réception critique montre que, malgré la réduction progressive des ventes au fil de la parution des œuvres – et, peut-être, la déception d'un premier public – un point commun se profile : les critiques contemporains se montrent toujours partagés entre un vif engouement empathique et un rejet scandalisé.

Après la mort de Baillon en 1932 et malgré les efforts de quelques passionnés¹¹, l'œuvre entre dans un long « purgatoire »¹² dont on peut attribuer les causes non seulement à la crise économique qui précède la Seconde Guerre mondiale¹³, mais également au contexte passionnel dans lequel se trouvent les trois veuves que Baillon laisse derrière lui et qui toutes trois réclament les droits, financiers et symboliques, qui leur sont dus¹⁴. Après la guerre, l'œuvre fait de nouveau parler d'elle ; disons

⁹ « On a beaucoup parlé de freudisme et on a voulu ériger en système littéraire les théories du professeur viennois. L'auteur de *Chalet 1*, sans aller jusqu'à cette prétention, raconte des choses vécues – vécues alors qu'il avait de la ouate dans le cerveau – et il a écrit un bien bel ouvrage de psychanalyse. » (dans *Aurore*, Mons, 22 avril 1926.)

¹⁰ À propos de *Délires*, voir le cahier FS V 16/3 (AML).

¹¹ L'éphémère association « Les Amis d'André Baillon » entend sauver l'écrivain de l'oubli en publiant des *Cahiers André Baillon*, qui ne connaîtront néanmoins qu'un seul numéro en 1935. L'asbl « Présence d'André Baillon », qu'on espère moins éphémère, a désormais pris le relais avec *Les Nouveaux Cahiers André Baillon* (publication annuelle depuis 2003) ; voir <andrebaillon.net>.

¹² Selon le terme de son biographe et traducteur en néerlandais Fr. Denissen, *André Baillon. Le gigolo d'Irma Idéal*, Bruxelles, Labor, 2001, p. 319.

¹³ En 1933, les exemplaires de la traduction allemande de *Zonzon Pépette* sont saisis et brûlés par les nazis. La maison Rieder, qui a publié la majorité des œuvres de Baillon, fait faillite en 1938 et « les Presses Universitaires de France, qui ont racheté le stock entier, s'empressent de solder les romans de Baillon qui leur restent ». « En 1945, les Presses Universitaires de France informent Germaine Lievens que le dernier exemplaire d'un roman de Baillon a été vendu et qu'ils n'envisagent pas de le réimprimer : les comptes sont définitivement clôturés. Depuis lors, il est impossible de se procurer un livre neuf de Baillon en France. » (Fr. Denissen, *op. cit.*, p. 323.)

¹⁴ Un testament daté de 1921 déshérite Marie Baillon, l'épouse restée légitime, au profit de Germaine Lievens, dès lors seule légataire universelle et exécutrice testamentaire

plutôt qu'on parle de son auteur et en Belgique exclusivement : les années 1945-1950 verront se succéder plusieurs monographies¹⁵ dans lesquelles l'œuvre servira de matériau à la reconstruction biographique – voire hagiographique – de l'écrivain. Cette veine « psycho-pathétique » ressuscitera pour un temps le portrait de l'écrivain maudit, génie condamné à la misère par l'ignorance des hommes. Il faut attendre le contexte socio-politique des années 1970 pour que la Belgique francophone entreprenne de valoriser son patrimoine littéraire : les œuvres disparues de Baillon font l'objet de rééditions successives, à partir de 1976, par l'éditeur Jacques Antoine, puis par la maison Labor à partir des années 1980¹⁶.

Baillon le précurseur

L'œuvre s'offre donc à lire à un nouveau public, dont l'« horizon d'attentes » est radicalement distinct de celui des années 1920 : c'est avec un œil désormais aiguë à l'épaisseur du langage et aux fissures subjectives qui s'y font entendre que le lecteur actuel aborde les œuvres de Baillon. En rendant possible le repérage de ce qui y était jusque-là resté lettre morte, la révolution théorique qui s'opère à partir des années 1960 et 1970 a sans nul doute ouvert la voie à une réelle redécouverte de l'œuvre. Dans la préface qu'il signe à la réédition de *Délires* en 1981, Frans De Haes, le premier, pointe dans le « délire métonymique » et l'humour qui le conjure deux des principaux ressorts modernes de l'œuvre : « Il est en effet curieux de voir comment Baillon découvre, à son corps défendant, que l'association maudite et contagieuse est le ressort le plus vivant et le plus productif de son écriture [...] »¹⁷. Un an plus tard, Marc Quaghebeur évoque Baillon dans ses *Balises* : le critique

de l'œuvre de l'homme dont elle partage la vie depuis 1913 ; quant à Marie de Vivier, la dernière « aimée » que Baillon charge de « continuer son œuvre », il ne lui reste qu'environ trois cents lettres qui devaient servir de matériau à leur œuvre commune. Voir, au sujet du destin posthume de l'œuvre, Fr. Denissen, *op. cit.*, pp. 319-325.

¹⁵ R. de Lannay, *Un bien pauvre homme. André Baillon*, Office de Publicité, Bruxelles, 1945 ; M. de Vivier, *La vie tragique d'André Baillon*, Liège, L'horizon nouveau, 1946 ; A. Doppagne, *André Baillon. Héros littéraire*, Bruxelles, L'écran du monde, 1950 ; M. de Vivier, *Introduction à l'œuvre d'André Baillon*, Bruxelles, L'écran du monde, 1950 ; M. Willam, *La haute solitude d'André Baillon, précurseur de l'existentialisme*, Bruxelles, Labor, 1951 ; R. Hankart, *La vie tourmentée d'André Baillon, À l'enseigne du chat qui pêche*, Bruxelles-Paris, 1951.

¹⁶ Si l'œuvre est connue du public néerlandophone de Belgique et de Hollande grâce aux traductions de Frans Denissen, on ne peut que déplorer qu'elle n'ait pas encore pu retrouver son public français.

¹⁷ Frans De Haes, préface à *Délires*, dans D, 9.

porte son attention aux failles et « dérapages du langage »¹⁸ et situe Baillon aux côtés de Jean de Boschère, Frans Hellens et Fernand Crommelinck parmi les « visages osseux qui enregistrent la fêlure du siècle »¹⁹ et « qui forment, viscéralement et hors institution, le prélude du renouveau sans en arrêter la formule ni en déterminer toutes les conséquences »²⁰. De même Daniel Laroche, en 1984, recentre-t-il l'« énigme centrale » de l'œuvre de Baillon sur « notre captivité essentielle dans les rets du langage : de l'avoir mise en scène avec tant d'acuité, nul doute que Baillon peut sans flagornerie être qualifié de précurseur »²¹. C'est bien en ces termes qu'il apparaîtra désormais : la revue *Textyles* lui consacre en 1989 un numéro spécial au titre des plus parlants : *André Baillon, le précurseur*²². S'y regroupent, en plus du précieux « Traité de littérature », huit contributions qui interrogent l'œuvre selon des perspectives historique, sociologique, thématique, narratologique et esthétique, sur lesquelles les commentaires ultérieurs prendront désormais leur élan.

Avec ce nouveau regard porté sur l'œuvre apparaissent également des propositions qui tentent d'interroger, pour le dépasser, le lieu commun de la « folie » d'André Baillon. La psychanalyse est convoquée pour mettre au jour, d'après les uns, une structure de type névrotique : Daniel Laroche, Jean-Pierre Lebrun et Raoul Mélinon voient dans les œuvres l'actualisation d'un scénario œdipien ; tandis que d'autres, Ginette Michaux et Francine Thyron, développent l'hypothèse de la mise en scène d'un défaut de symbolisation induisant dès lors une structure psychotique. Il me faudra prendre position dans ce débat : annonçons d'emblée que l'hypothèse névrotique me semble davantage tenir du repérage de symptômes dits névrotiques (scrupules, rituels de vérification, compulsions autopunitives) rapportés *a fortiori* à une

¹⁸ M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 26. L'ouvrage parut d'abord dans l'*Alphabet des Lettres belges de langue française*, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, Bruxelles, 1982.

¹⁹ *Ibidem*, p. 87.

²⁰ *Ibidem*, p. 92. De même Michel Otten affirme-t-il, en 1986, que Baillon, avec les mêmes de Boschère et Hellens, fait partie des écrivains qui ouvrent « le roman à des zones de l'expérience humaine jusqu'alors peu explorées » : « c'est par l'exploration de leur propre moi aux prises avec les expériences-limites que ces trois écrivains ont donné au roman belge du 20^e siècle son premier visage particulier. » (M. Otten, « Un certain regard sur le réel. Le roman belge au 20^e siècle », dans *Cheminements dans la littérature francophone de Belgique au XX^e*, Anna Soncini (dir.), Florence, Olschki, 1986, p. 138.)

²¹ D. Laroche, « Lecture » du *Perce-oreille du Luxembourg*, dans PO, 225.

²² D. Laroche (dir.), *Textyles*, n° 6, *André Baillon, le précurseur*, Bruxelles, novembre 1989.

problématique œdipienne, plutôt que du repérage d'une structure qui donne sens à ces phénomènes. Quoi qu'il en soit pour l'instant, c'est l'invention littéraire et ses enjeux au sein de la structure discursive d'un sujet de l'écriture que cette étude entend explorer.

Ainsi, l'analyse proposée traverse l'ensemble de l'œuvre pour *prendre acte* du rapport singulier au langage qu'elle met en scène et de l'adresse au lecteur qui la fonde. Il s'agira de montrer que l'œuvre d'André Baillon est soutenue par un certain nombre de *stratégies discursives*, qui fonctionnent comme autant de réponses inventives à un rapport singulier au langage, c'est-à-dire à une *position subjective* singulière. Autrement dit, c'est dans l'effet énonciatif de l'œuvre que réside sa véritable invention. Par ces stratégies, dont la définition sera précisée plus loin, Baillon *invente* un Autre, son lecteur, qui donne à l'œuvre et au sujet qui la produit, une chance d'exister, c'est-à-dire d'occuper une place dans le lien social. D'où, peut-être, la place de choix, contraignante et parfois intenable, que l'œuvre réserve au lecteur. Insistons : il ne s'agit pas, contrairement à ce que l'usage courant du terme pourrait laisser entendre, de faire apparaître Baillon comme un écrivain rusé, calculateur ou manipulateur – ce qu'il peut être au demeurant, mais nous intéresse assez peu. Cette notion vise plutôt à souligner l'efficacité proprement énonciative de l'œuvre et la dimension inventive du projet esthétique qui la soutient.

Orientations théoriques

La formulation même de cette hypothèse de lecture nécessite le recours à un modèle théorique solide, qui permette d'aborder sans les réduire ni les opacifier les « lieux de résistance » de la lecture. Ceux-ci se concentrent autour de problématiques qui sont au centre du débat théorique moderne sur le langage, le sujet et l'altérité, et sur les enjeux mêmes de l'écriture littéraire. En ce sens, l'œuvre de Baillon *informe* véritablement la théorie littéraire ; elle confronte le théoricien à des questions épistémologiques insolubles, sinon dans l'actualisation particulière d'une lecture. Par l'empreinte qu'elle laisse sur le lecteur, elle induit en quelque sorte son mode de lecture en appelant certains champs disciplinaires des sciences humaines plutôt que d'autres. Ainsi l'œuvre de Baillon encourage-t-elle de toute évidence le recours au champ de la psychanalyse ; on verra par exemple que « l'auteur », à l'occasion d'une préface, met en scène une forte analogie entre le psychiatre à qui il

s'adresse et le lecteur, les invitant tous deux à élargir les angles étroits de leur savoir²³.

L'orientation lacanienne se verra en outre articulée au champ de la pragmatique issu des théories linguistiques de l'énonciation, inaugurées par Austin, Benveniste et, en deçà, par la « translinguistique » que le théoricien russe de la littérature Bakhtine appelait de ses vœux. Au-delà des outils d'analyse précieux fournis par la linguistique²⁴, l'approche pragmatique, parmi d'autres, permet de recentrer l'activité de la lecture sur l'articulation conjointe des trois instances fondatrices – l'auteur, le texte, le lecteur – de l'énonciation littéraire et se révèle, par l'accent mis sur la force *illocutoire* de toute énonciation, particulièrement apte à faire apparaître la valeur *agissante* de l'œuvre. Ainsi, à prendre l'œuvre de Baillon pour un simple énoncé décontextualisé, on ne pourrait peut-être y lire que la plainte pathétique d'un être étalant inlassablement ses vices et ses difficultés de tous ordres, à commencer par celles de l'écriture elle-même, dont de nombreuses scènes disent l'échec. Or si nous lisons bien un livre signé par le même sujet que celui qui nous fait part de son incapacité à écrire, qui de surcroît nous touche et nous interpelle, il faut alors reconnaître que l'échec mis en scène au plan de l'énoncé constitue une réussite montrée par l'acte d'énonciation de la sorte réalisé. Un tel paradoxe pragmatique permet de saisir combien les échecs subjectifs qui s'exhibent dans l'énoncé de l'œuvre sont transfigurés par la réussite énonciative qu'actualise la lecture : si le sujet se livre bien dans l'effacement qui le frappe et l'évacue du langage même, il trouve pourtant dans la circulation de l'écrit la possibilité de trouver une place dans le discours, soit aussi dans le lien social.

Repères pour une chronologie

Cette invention de l'Autre susceptible d'activer la circulation de l'écrit est ce vers quoi *tend* le dispositif mis en place ; son advenue effective est invérifiable comme telle et le suicide qui termine prématu-

²³ Citons M. Otten qui, dans les quelques lignes qu'il consacre à Baillon en 1986, repérait l'efficacité de cette préface : « N'est-ce pas, au seuil d'un livre consacré au récit d'un délire, suggérer au lecteur que le narrateur n'ignore rien des attentes et des détours de la psychiatrie et qu'il s'adresse à lui, lecteur, comme à un analyste sage ? Il paraît évident que ces romans appellent une lecture d'inspiration psychanalytique. » (M. Otten, *loc. cit.*, p. 142.)

²⁴ Je renvoie principalement aux travaux de D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986 ; *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990 ; *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993. Voir également F. Hallyn, « Pragmatique », dans M. Delcroix et F. Hallyn (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1987, p. 66.

rément le parcours de Baillon n'est bien entendu susceptible ni de l'infirmier ni de la confirmer. On se concentrera sur les contours structuraux de cet Autre, tout en émettant quelques propositions sur son incarnation effective par le public, voire, plus précisément, par quelques lecteurs (lectrices) privilégié(e)s... Peut-être y trouverons-nous une des raisons de l'infléchissement que semble suivre la fin de la carrière de Baillon, tant du point de vue esthétique que de celui de l'équilibre mental. En effet, à l'instabilité croissante des deux dernières années de la vie de Baillon correspond non pas un affolement de l'écriture, mais un – tout relatif – appauvrissement esthétique : il faut bien constater qu'après la vitalité de récits tels que *Des mots*, *Un homme si simple* ou *Le perce-oreille*, les deux derniers volumes font piètre figure... du moins ressemblent-ils davantage à une œuvre de formation – un *Portrait de l'artiste* – qu'à une œuvre de maturité. Pourtant très riches, conformément au projet de recherche des causes qui les sous-tend, du point de vue de l'élucidation subjective et dans la continuité logique des dispositifs narratifs exploités par les volumes qui les précèdent, ils n'offrent plus que par brefs éclairs cette sorte de légèreté tragique qui nous rend le personnage plus attachant que pitoyable. Quelles que soient les pistes d'élucidation qu'on sera en mesure de proposer, il faut annoncer et garder à l'esprit le caractère définitivement énigmatique de cet infléchissement. Le suicide de Baillon en avril 1932, que d'aucuns pourraient être tentés d'invoquer comme preuve d'un ultime épuisement ou, tout bonnement, d'un échec, réitère les nombreuses tentatives qui jalonnèrent sa vie depuis son adolescence et annule toute hypothèse sur le tournant esthétique que l'œuvre aurait pu prendre.

*

En attendant ces propositions, quelques observations sur l'évolution de la pratique d'écriture baillonnienne, que l'amplitude globale de l'hypothèse de lecture ici proposée pourrait occulter.

La carrière littéraire proprement dite de Baillon se concentre en douze ans (de 1920 à 1932) et cette brève période de publication ne correspond que partiellement à la période effective de production, et encore moins aux longues années de maturation. Bien que d'un intérêt esthétique nettement inférieur, les écrits de jeunesse – de 1899 à 1915 – mériteraient à eux seuls une analyse approfondie. On se limitera ici aux œuvres de la maturité, dont la rédaction se concentre en deux périodes de production intense et qui peuvent être réparties en trois cycles distincts ou trois « matières ».

L'isolement et le relatif confort financier des années de guerre²⁵, ainsi que l'équilibre que Baillon trouve auprès de Germaine Lievens, dessinent une première période – de 1914 à 1919 – durant laquelle s'opère un spectaculaire basculement esthétique vers les œuvres de la maturité. Cette période voit naître en effet ce qu'on peut identifier comme un premier cycle : il se concentre autour d'*Histoire d'une Marie* et rassemble *Moi quelque part / En sabots*, *Zonzon Pépette* et *Par fil spécial*, auxquels peut se joindre l'emblématique « Traité de littérature ». Tous ces textes sont, d'une manière ou d'une autre, inspirés de la vie avec Marie, de Bruxelles à Westmalle, entre 1901 et 1913, et ont été écrits, en tout cas en grande partie, en 1915, après la rupture que constitue la clôture du manuscrit du *Pénitent exaspéré* le 21 août 1915 ; ils ne seront publiés en volume que des années plus tard, de 1919 à 1924, dans un ordre qui correspond, moyennant l'inversion entre *Histoire d'une Marie* et *Moi quelque part*²⁶, à celui de leur rédaction.

Après cette première période de production suivent quatre années mouvementées, durant lesquelles Baillon n'écrit pas de nouveau texte : entre le rythme trépidant de la vie parisienne, les démarches éditoriales, les collaborations à la presse, les visites et les lettres aux critiques, ainsi que la recherche d'un emploi qui laissât quelque loisir, Baillon trouve à peine le temps et l'énergie pour remanier et mettre au point les manuscrits restants. Inutile de dire que la période qui entoure son séjour à la Salpêtrière d'avril à juin 1923 sera peu propice aux travaux de grande envergure.

En 1924, à la publication de *Par fil spécial*, est épuisée cette « matière de Marie » préparée durant les années de guerre. Reste le récit *Des*

²⁵ Durant l'occupation, l'emploi exercé par Baillon à *La Dernière Heure* est suspendu grâce à l'indemnisation qu'octroie le gouvernement belge en exil aux « journalistes qui refusent de collaborer aux quotidiens contrôlés par l'occupant » (Fr. Denissen, *op. cit.*, p. 201).

²⁶ Si on en croit le témoignage de Germaine Lievens adressé à Paul Bay le 29 mars 1933 : « En 1915, il a commencé *L'Histoire d'une Marie*. Et puis, après, il a écrit *Moi, quelque part*. Et ensuite *Zonzon Pépette*. Ce sont deux chapitres développés de *L'Histoire d'une Marie*. Il a donc d'abord écrit *L'Histoire d'une Marie* et, après, *Moi, quelque part*. C'est ce que personne ne veut admettre. [...] Puis, il a écrit *Par fil spécial*, qui sort aussi de *L'Histoire d'une Marie*. » Reproduit dans P. Bay, *Le suicide par somnifère, Un exemple : celui du romancier belge André Baillon*, Paris, Éditions de la diaspora française, p. 66. Témoignage précisé deux ans plus tard, à la demande de Roger de Lannay :

« Le 15 octobre 1915, il a commencé *Histoire d'une Marie* qui a été finie le 11 septembre 1918. Il a écrit *Moi quelque part*, *Zonzon* et quelques chapitres de *L'épaule de marbre* qui est restée inachevée à cause de notre départ pour Paris. Ce livre devait être la suite de *L'Histoire d'une Marie*. Il a énormément travaillé son style, cela lui a coûté de longs efforts. » (Notes datées du 30 mai 1935 ; AML, FS III 161/134.)

mots daté, d'après le manuscrit, du 1^{er} mai 1918 au 27 février 1919 et qui prend appui sur les tourments traversés avec Germaine durant l'hiver 1917-1918. Ce texte occupe une place intermédiaire entre le cycle de Marie et le suivant, la « matière clinique ». Place intermédiaire à double titre : écrit à la suite des précédents juste avant les premières publications en volume, il en diffère pourtant par une grande proximité chronologique avec les événements vécus auxquels il fait allusion, sa très haute densité esthétique et par la thématique de la folie, qui le rapproche de la matière clinique sans l'y inclure. En outre, il ne sera publié, presque par hasard, qu'en 1927, sous le titre *Délires*, et en édition de luxe à tirage restreint, avant de paraître en édition plus démocratique quelques années plus tard.

La deuxième matière, dite « clinique », est constituée par les trois volumes (*Un homme si simple*, *Chalet 1* et *Le perce-oreille du Luxembourg*) directement inspirés du séjour à la Salpêtrière et se caractérise par un laps de temps nettement plus court entre l'expérience vécue, la rédaction et la publication. Ces volumes sont issus de la deuxième et dernière période de production intense, dans l'isolement de Marly-le-Roy que Baillon rejoint à sa sortie de la Salpêtrière.

De même que *Délires* établit une transition entre les deux premiers cycles, *Le perce-oreille du Luxembourg* se place pour sa part à la charnière des deux derniers cycles : il est inspiré du récit d'un pensionnaire de la Salpêtrière, tout en prenant les traits d'une anamnèse autobiographique comparable en bien des points à celle du cycle « Des vivants et des morts » qui devait rassembler, en plus du *Neveu de M^{lle} Autorité* et de *Roseau*, un troisième volume resté inachevé.

Si Baillon reste à Marly jusqu'à sa mort en 1932, les bienfaits de l'isolement semblent s'estomper dès 1928, après la parution du *Perce-oreille*. Alors qu'il se lance assez vite dans la transformation d'un de ses manuscrits les plus anciens (*La dupe*) en vue d'en sortir ses « mémoires » sous la forme du cycle qu'il intitule « Des vivants et des morts », Baillon ne verra paraître le premier volume que deux ans plus tard, en 1930²⁷, suivi un an après de *Roseau*. Ainsi, alors que les crises, toujours particulièrement vives, des années précédentes, ont donné lieu à d'incontestables réussites esthétiques, la tonalité pour le moins orageuse des dernières années s'est accompagnée d'un retour à une pratique du langage plus conventionnelle.

²⁷ *La vie est quotidienne*, publié en 1929 pour des motifs financiers, rassemble des contes qui relèvent des différents cycles.

Annonces et précautions : le sens des concepts

Après une mise au point théorique, la première partie de cet ouvrage examine le rapport particulier qui s'instaure entre l'auteur et son public dès les frontières paratextuelles de l'œuvre, des interviews aux préfaces ; ces hauts lieux stratégiques, examinés par ordre chronologique de parution, offrent ainsi un premier aperçu de l'évolution des postures énonciatives adoptées tout en concentrant les enjeux de la communication littéraire.

Les deux parties qui suivent prennent l'œuvre à rebours, de *Roseau à Des mots*, pour interroger matière de l'anamnèse et matière clinique et y distinguer les modalités du rapport qu'entretient le sujet avec le langage ainsi que les diverses incarnations aliénantes de l'Autre. De l'exploration de cette confrontation douloureuse avec l'Autre émerge non seulement l'élucidation d'un destin, mais également une véritable théorie du langage – une « théorie sur les mots » – qui n'a rien à envier aux théories les plus pointues et qui, surtout, agit au cœur de chaque lecteur ainsi susceptible d'en éprouver la pertinence.

C'est cette force d'attraction de l'œuvre que la dernière partie tente de comprendre. Elle repart du premier cycle et s'attache à mettre au jour dans l'ensemble de l'œuvre les différentes stratégies par lesquelles le sujet de l'écriture se met en mesure de retourner sur l'Autre, son lecteur, l'effacement qui le frappe, tout en assurant l'adhésion d'un destinataire ; ou, si l'on veut, de mettre le lecteur hors d'état de nuire tout en garantissant sa bonne collaboration. C'est vers cet effort ultime que convergent des postures aussi anodines que la modestie ou la sincérité, de même que, plus retorses, l'ironie ou la mise en scène de la folie.

*

Les catégories qui ont accompagné la réception de l'œuvre en témoignent : ces stratégies sont à double tranchant et font souvent office de piège de lecture. Ici intervient, me semble-t-il, le rôle de l'analyse : non pas débusquer les pièges pour nous targuer d'échapper à leur emprise, mais plutôt mettre à distance, après les avoir éprouvés, les effets énonciatifs dont on peut dès lors apprécier la finesse de fonctionnement. C'est ce qui justifie dans cette analyse un « attirail » théorique que d'aucuns pourront trouver lourd et fastidieux, voire inapproprié à une œuvre d'un tel dépouillement ; il vise à rendre compte avec finesse de la complexité de la posture qui s'y construit, d'une efficacité d'autant plus affûtée qu'elle se livre le plus souvent en trompe-l'œil.

N'est-ce pas annuler toute la richesse de ce leurre que de persister à présenter Baillon comme un écrivain populiste²⁸ ? Au mieux fait-il figure d'écrivain réaliste – *Le nouveau dictionnaire des Belges* le présente comme « un des maîtres du roman réaliste moderne »²⁹ –, et les pistes les plus intéressantes sont celles qui le situent dans le dépassement du grand projet esthétique du 19^e siècle³⁰. La complexité de l'œuvre et les stratégies, parfois contradictoires, qui la soutiennent, ne sont sans doute pas étrangères à la difficulté des historiens de la littérature à situer Baillon. Sans prétendre m'engager dans cette voie, j'espère que cette analyse permettra une progressive réévaluation de la position, certes marginale mais pas pour autant sans ancrage, de l'« ermite de Marly » dans l'histoire littéraire.

Il s'agit en définitive, non pas de transformer l'œuvre en concepts, mais d'exploiter ces concepts afin de déplier et de comprendre comment agit son effet de séduction ; de montrer combien l'œuvre enseigne, non pas seulement la psychanalyse ou quelque autre champ du savoir, mais chacun des sujets qu'elle a pris dans ses rets. C'est là l'épistémologie singulière que l'œuvre fournit et à laquelle j'espère que cette étude pourra donner toute sa résonance.

²⁸ On peut se réjouir que Baillon soit cité dans l'ouvrage à large diffusion que Jacques Dubois consacre aux « écrivains du réel » dans lesquels, parmi les Belges, Simenon figure en bonne place. Il est par contre plus regrettable qu'il soit à nouveau présenté au public français sous la seule bannière de l'avatar populiste du naturalisme de l'entre-deux-guerres (J. Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil (coll. Points/Essais Inédit), 2000, p. 294). De même, tout en soulignant sa modernité et sa proximité « avec des écrivains comme Proust, Céline ou Artaud », c'est bel et bien dans le chapitre « Populistes et prolétaires » que Paul Aron commente Baillon, dans la partie qu'il signe du volume *Littératures belges de langue française* (dir. Chr. Berg et P. Halen, Bruxelles, Le Cri, 2000, pp. 122-124). Bien que motivée par la perspective historique adoptée dans les deux cas, cette situation présente le risque de reproduire les malentendus qu'a déjà dû souffrir le destin posthume de l'œuvre.

²⁹ Y.W. Delzenne et J. Houyoux (dir.), *Le nouveau dictionnaire des Belges*, Bruxelles, Le Cri, 1998, p. 21.

³⁰ C'est le cas de M. Otten qui souligne combien Baillon dépasse le réalisme ou le roman d'introspection en s'avançant très loin « dans l'exploration intuitive de l'inconscient » (M. Otten, *loc. cit.*, pp. 142-143). C'est également le cas de M. Quaghebeur qui souligne pour sa part combien, par l'« intégration à la texture même de la narration de la dimension désirante du langage », l'œuvre de Baillon sort nos lettres « du strict espace de la représentation réaliste ou naturaliste » (M. Quaghebeur, *op. cit.*, p. 91).