

## André Baillon. *Des mots* : l'affolement de l'écriture

GENEVIÈVE HAUZEUR

Institut pédagogique *Defilé* (Haute École de Bruxelles)

### Résumé

Le but de cet article est d'illustrer la conception de Baillon de l'œuvre littéraire comme un tout où le lecteur incarne l'Autre comme une entité stable. L'auteur propose un renversement des rôles entre le producteur de l'œuvre littéraire et le lecteur. Dans son récit *Des mots*, appartenant au « cycle de Marie », première étape de sa production littéraire, Baillon s'inspire de sa vie avec Marie De Vivier, destinataire privilégiée qui évoque la réussite de l'empathie avec le texte. Dans ce récit, Baillon met en scène les difficultés du rapport à l'Autre et au langage, ainsi que les stratégies développées pour les assumer.

Mots-clés : *Littérature belge, roman, Baillon.*

### Abstract

The aim of this article is to illustrate the conception of Baillon regarding the literary work as a whole in which the reader embodies the Other as a stable entity. The author proposes an exchange of roles between the producer of the literary work and the reader. In his work titled *Des mots*, belonging to «Marie's cycle», the first phase of his literary production, Baillon finds inspiration in his life with Marie De Vivier, a privileged addressee who represents the success of empathy with the text. In this work, Baillon dramatizes the difficulties of the relationship of the Other with language, as well as the strategies developed to overcome these difficulties.

Keywords: *Belgian literature, novel, Baillon.*

Qu'est-ce qui, dans les récits de Baillon, force l'attraction du lecteur ? Comment permettent-ils au lecteur d'incarner l'Autre posé au seuil de l'œuvre comme instance à la fois primordiale et ambiguë ?

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

Baillon propose, dans ce premier aphorisme du « *Traité de littérature* »<sup>1</sup>, un renversement des rôles entre producteur de l'écrit et destinataires, qui laisse entendre

<sup>1</sup> « *Traité de littérature* », dans *Le Thyrsé*, 1<sup>er</sup> avril 1921. Reproduit dans *Les Nouveaux Cahiers André Baillon*, n°2, Bruxelles, 2004, pp. 7-13.

le rôle fondamental du lecteur dans la production même du texte. Posons l'hypothèse que le travail littéraire permet à Baillon d'inventer, par la place réservée au lecteur, un Autre moins menaçant, pacifié, qui lui donne une chance d'exister comme sujet et donc d'occuper une place dans le lien social. Cette invention passe par une série de stratégies discursives, c'est-à-dire des dispositifs du discours, censés produire sur le lecteur un effet énonciatif qui le rende à la fois présent et hors d'état de nuire.<sup>2</sup>

Cette hypothèse théorique envisage l'œuvre comme un tout et le lecteur incarnant l'Autre comme une entité stable. Or il va de soi que l'œuvre est le fruit d'un travail évolutif et il faut reconnaître que le lecteur effectif ne semble pas avoir incarné, aux yeux de Baillon, l'Autre pacifié que l'œuvre tente de faire émerger, à l'exception peut-être des deux lectrices privilégiées qui sont Germaine Lievens et Marie De Vivier. Cette impossible incarnation par le public effectif, et l'incarnation spectaculaire de l'Autre lecteur par Marie De Vivier éclairent peut-être l'infléchissement final de la carrière de Baillon : à l'affolement mental de la fin de sa vie ne correspond pas, comme dans *Des mots*, un affolement de l'écriture, mais au contraire un relatif appauvrissement esthétique.

#### De la « matière de Marie » à la « matière clinique » : *Des mots*

Pour situer le cadre de cet appauvrissement final ainsi que le récit qui nous occupe, quelques observations sur l'évolution de la pratique d'écriture de Baillon. 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 (1899 – 1915). La rédaction des œuvres de la maturité 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 guerre<sup>3</sup>, 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

<sup>2</sup> Cette hypothèse a été développée dans la thèse de doctorat *Inventer l'Autre. Position subjective et stratégies discursives dans l'œuvre d'André Baillon*, défendue en mai 2003 à l'UCL (sous la dir. de G. Michaux et de M. Quaghebeur). À paraître aux éditions Labor, coll. Archives du futur.

<sup>3</sup> 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, *André Baillon. Le gigolo d'Irma Idéal*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 2001, p. 201.

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*<sup>4</sup>, 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 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 mots* daté, d'après le manuscrit, du 1<sup>er</sup> mai 1918 au 27 février 1919 et qui prend appui sur les tourments traversés avec Germaine durant l'hiver 1917-18. 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 reparaitre en édition plus démocratique quelques années plus tard.

<sup>4</sup> 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 30/05/1935, FS III 161/134)

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. Ils 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<sup>lle</sup> 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 1930<sup>5</sup>, 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.

### *Des mots* : affolement et bouffonnerie

Le récit *Des mots* met en scène de manière spectaculaire tant les difficultés du rapport à l'Autre et au langage, que les stratégies développées pour les assumer, ou en tout cas y répondre.

Préface : l'avertissement au lecteur

Comme la plupart des récits, le volume publié en 1927 sous le titre *Délires* et qui contient *Des mots* est précédé d'un avant-texte, ici sous forme de préface. Tous ces avant-textes – prière d'insérer rédigés par l'auteur plutôt que l'éditeur, interviews et préfaces autographes ou fictives – instaurent un véritable dialogue avec le public ; ils sont d'abord motivés par un droit de réponse (pour *Histoire d'une Marie* et *En sabots*),

---

<sup>5</sup> *La vie est quotidienne*, publié en 1929 pour des motifs financiers, rassemble des contes qui relèvent des différents cycles.

puis se transforment, à partir de *Par fil spécial*, en réponse anticipée : Baillon annule préventivement les reproches qui risquent de lui être adressés. À partir du *Perce-oreille du Luxembourg* et jusqu'à *Roseau*, c'est le personnage qui assumera ce rôle dans des préfaces fictives.

\*

Attardons-nous à la préface de *Délires* ; Baillon y mène littéralement son lecteur en bateau, tout en le sollicitant de manière très appuyée.

La présence de l'interlocuteur trouve un poids certain par la mise en scène d'une situation oratoire, quasi académique, qui permet à l'écrivain de s'adresser à son public, selon des modalités proches de celles de l'exorde de l'éloquence classique :

Mesdames, Messieurs,

L'auteur de cette future préface avoue son embarras. Entendez qu'il sait parfaitement où il veut en venir. Seulement il ignore par quelle voie. (D, 17)<sup>6</sup>

Nous voilà donc prévenus d'une intention de sens précise, nuancée par l'ignorance du moyen de faire sens. En outre, on ne sait pas si cette intention de sens concerne le livre ou la préface. Ainsi, à la situation oratoire répond la classique affirmation d'intention ; les positions sont clairement définies (« moi, l'auteur, je vous transmets, lecteurs et auditeurs, un message précis »), mais deviendront vite confuses, voire impossibles à tenir. Après l'aveu de son embarras, Baillon distingue en effet « trois catégories de lecteurs » :

Ceux qui lisent un livre de bout en bout en commençant par la préface ; ceux qui négligent cette préface ; ceux qui n'y pensent qu'à la fin. L'auteur vise ces derniers. (D, 17)

L'adresse publique est donc réduite à une seule catégorie de lecteurs, mais est d'emblée annulée par le problème logique qu'elle pose :

Et comment le leur dire à temps, puisque par définition ils liront cette démonstration lorsqu'il sera trop tard ? (D, 17)

Il semble finalement que la préface évacue tout destinataire, puisque des trois catégories de lecteurs, l'auteur s'adresse à la seule qui n'en pourra recevoir le message qu'anachroniquement.

---

<sup>6</sup> Toutes les références à *Délires* sont issues de la réédition parue en 1981 chez Jacques Antoine (coll. Passé Présent), avec une préface de Frans De Haes.

Ainsi se voit posée par la préface la première recommandation de lecture («il faut la lire avant le reste»), sans que cette recommandation puisse atteindre aucun lecteur. En outre, la clarté de l'énumération («trois catégories») est vite balayée pour arriver à un autre sujet ; Baillon clôt ainsi le problème logique soulevé :

Supposons le problème résolu. (D, 17)

L'autre sujet abordé concerne le titre du livre : «Délires avec un S». Une deuxième recommandation de lecture est posée et nous avertit que «dans les deux récits qui suivent, il est question du vrai délire, celui que les dictionnaires sérieux définissent par l'expression : perdre la boule» (D, 18). Si la déclaration est évidente<sup>7</sup> pour le premier récit (qui met effectivement en scène une succession de délires verbaux), elle le semble moins pour le second (qui met en scène la fugue de deux enfants). C'est pourquoi Baillon devance la question que le lecteur ne manquera pas de se poser :

[...] dans la seconde [histoire], mon Dieu, les choses se passent d'une façon si simple, tellement dans l'ordre, que l'on se demandera : où est le délire ? (D, 18)

pour néanmoins ne pas y répondre.

Les circonstances de publication de l'ouvrage peuvent partiellement expliquer cette précaution relative à l'articulation des deux récits. L'ouvrage parut en effet à la suite d'une demande très précise du libraire bibliophile Marcel Sénac et Baillon ne cache pas à son ami Paul Alleman l'attrait financier qui le pousse à accepter sans délai le projet :

L'affaire s'est bâclée très vite. Il est venu me demander si je n'avais pas un manuscrit de 2000 lignes. J'ai dit oui au hasard. Il a sorti de son portefeuille quatre billets de mille. Et huit jours après je lui envoyais deux contes qui dormaient dans un tiroir. Il a été enchanté et moi aussi car ma bourse était plate et je me demandais comment acheter ma provision de charbon.<sup>8</sup>

On comprend, dans ces circonstances, l'association étonnante et l'intérêt assez inégal des deux contes, que Baillon s'attache à souligner, puis à noyer, dans sa préface. C'est qu'à nouveau, l'important ne réside pas dans la réponse, mais dans le fait que la question soit posée par l'auteur avant même que le lecteur soit en mesure de l'énoncer : devancer la question du lecteur revient à l'annuler.

<sup>7</sup> Evidence qui pourrait néanmoins rencontrer une tout aussi évidente objection : les «dictionnaires sérieux» définissent-ils le délire par l'expression «perdre la boule» ?

<sup>8</sup> Lettre de Baillon à Paul Alleman, 24 septembre 1927, dans A. Baillon, *Lettres à Paul Alleman*, Dolhain, Editions Compléments, 1997, p. 29. Il précise également à son épouse : «Je n'avais rien d'assez long, mais j'y suis parvenu en collant ensemble quelques contes.» (Lettre de Baillon à Marie Baillon, slnd [01/07/1927].)

Pour toute réponse, Baillon passe à une recommandation générale, qui ne semble plus concerner particulièrement la lecture de son livre. Il conseille « à chacun d'être en relation avec un ou deux psychiatres » (D, 18), non pas, comme on pourrait s'y attendre, en raison de la proximité de chacun avec les frontières de la folie, comme il le suggère notamment dans le prière d'insérer d'*Un homme si simple*, mais tout simplement parce que « ce sont des gens charmants » (D, 18) ! Et Baillon de renforcer l'inconsistance de l'argumentation en nous assurant que « le psychiatre moderne ressemble à tout le monde » et en faisant de Babinski l'initiateur de la psychiatrie moderne, non pas tant pour ses travaux que pour son look ! La recommandation initiale (« être en relation avec un ou deux psychiatres ») se voit ainsi justifiée avec beaucoup de légèreté ; l'hystérie est considérée comme une mode médicale et d'ailleurs « l'hystérie est une blague et le psychiatre moderne ressemble à tout le monde » (D, 19).

Baillon semble ainsi s'attacher à noyer l'essentiel de son propos dans une série de réflexions certes amusantes mais de peu de poids ; néanmoins, après ces commentaires sur les habitudes vestimentaires des psychiatres vient une restriction plus significative :

Seulement, il y a leur regard. (D, 18)

Voici discrètement posée, à la moitié de la préface, la question de l'interprétation du médecin, qui renvoie à celle du lecteur. Baillon fait ensuite la description de la relation psychiatre-patient, en se présentant comme spectateur désintéressé de ce qui s'y joue :

[Le spectacle] devient encore plus beau quand le malade, sans en avoir l'air, sait parfaitement que son médecin l'observe. Et le drame touche au pathétique quand le médecin, et toujours sans en avoir l'air, poursuit son observation en sachant que le malade sait. (D, 18-19)

Sous le couvert de la relation d'un malade à son médecin – dont l'écrivain se fait ici metteur en scène plutôt que spectateur –, Baillon livre ici un mécanisme important du trio écrivain - narrateur - lecteur : si le narrateur sait que son lecteur l'observe, le lecteur, lui, sait très bien que le narrateur risque de le tromper. Cette petite analogie revient alors à recommander au lecteur une certaine prudence vis-à-vis de la prétendue naïveté du narrateur. Le lecteur, à l'instar du médecin, risque en effet d'être confronté à quelque piège :

De l'un à l'autre, c'est une guerre éternelle de petites ruses, tantôt cordiales, tantôt féroces, toujours chargées d'intelligence, car si le psychiatre a de la finesse, il n'est pas de malades plus malins, plus éveillés et, pour tout dire, plus subtilement sur leurs gardes que ceux qui se livrent... ou ne se livrent pas à sa direction. (D, 19)

La relation du narrateur au narrataire se voit donc précisée comme un vaste jeu de tromperies et de feintes, dont la préface est certainement le lieu le plus adéquat puisqu'elle rassemble explicitement tous les protagonistes : l'auteur / metteur en scène y parle au lecteur / médecin de son narrateur / patient et « le plus âne des trois n'est pas celui qu'on pense » (D, 19).<sup>9</sup>

Ruses et tromperies donc dès la préface ? On est loin des pactes récurrents de sincérité des premières œuvres, qui pourtant n'allaient pas, eux non plus, sans la mise en jeu d'une certaine feinte. C'est précisément ce qui s'y joue encore, lorsque Baillon conclut ses avertissements en se retranchant derrière une prétendue gratuité de l'écriture, assimilable à quelques dictons populaires insignifiants<sup>10</sup> – et pourtant transformés :

Voilà bien des détours pour deux pauvres petites histoires qui ne cachent pas tant d'intentions. L'auteur eût été mieux avisé en alignant simplement quelques-uns de ces dictons qui arrangent tout et ne prouvent rien.

Par exemple :

Telle mère, tel mari.

Plus on est de fous, plus on rit.

Hâte-toi lentement.

Le baptême est un sacrement.

Tout fait farine au moulin.

Ne fais pas aujourd'hui ce que tu peux remettre à demain. (D, 19)

Cette déclaration d'insignifiance clôt la préface et le lecteur n'a plus qu'à «tirer son plan», pour autant qu'il se sente concerné puisqu'il fut exclu dès le départ. Autant dire, pour poursuivre dans le même registre, que la préface «s'en va à vau-l'eau» : alors qu'il annonçait savoir exactement où il voulait en venir en s'adressant à un large public dont il soulignait le statut, Baillon emmène son lecteur, après avoir pris soin de l'annuler, dans une série de digressions et d'impasses et finit par brouiller les pistes en déclarant l'insignifiance de son propos. Aussi la tromperie se joue-t-elle dès la préface : l'auteur mène son lecteur en bateau, depuis l'affirmation d'un sens précis jusqu'à la déclaration finale d'insignifiance.

En définitive, la préface de *Délires* donne à lire la narration qui va suivre sous l'angle d'une naïveté feinte : l'auteur y manipule son lecteur, tout en ayant pris soin auparavant de le mettre hors d'état de nuire.

<sup>9</sup> Cette relation du médecin au malade semble davantage renvoyer à *Un homme si simple* qu'à *Délires*, où il en est peu question. C'est en outre principalement *Un homme si simple* qui permet l'analogie des positions du médecin et du lecteur. Cette analogie sera approfondie plus loin.

<sup>10</sup> C'est aussi par là qu'il avait commencé en s'attachant à démontrer « qu'il est contraire à toute logique d'atteler la charrue avant les bœufs » (D, 17).

Cette préface est ainsi particulièrement significative du rôle donné au lecteur. Baillon lui fait tenir une place difficile : le lecteur se voit, la plupart du temps, convoqué pour être mis en déroute, voire évacué. En outre, la logique préventive, qui consiste en une anticipation des critiques, ou plus largement du jugement interprétatif du lecteur, a pour effet de solliciter et de neutraliser dans le même temps ce jugement. Il est pourtant nécessaire à la réalisation de l'acte littéraire : il constitue, depuis sa neutralisation, l'instance d'authentification de l'acte – Baillon le souligne à plusieurs reprises – que réalise l'écriture et la mise en circulation du livre.

### *L'Ave Maria : effondrement tragique et envoûtement*

Le récit *Des mots* met en scène l'aliénation absolue au langage et à l'Autre, dont les récits rétrospectifs déplieront les causes. S'y révèle sans doute plus qu'ailleurs le pouvoir paradoxal de l'écriture, qui livre à la hantise du langage tout en la bordant et dont les constructions délirantes offrent la mise en scène la plus spectaculaire.

L'épisode magistral de l'impossible prière à la Vierge met en scène de manière à la fois tragique et ironique la rupture du lien entre les signifiants et les signifiés ainsi que, plus largement, la non-reconnaissance de la dimension métaphorique du langage. À la suite d'une confession, le protagoniste doit adresser à la Vierge trois Ave afin d'obtenir, « en retour, la paix » ; la prière sera néanmoins entravée par une série d'inquiétudes qui ont pour effet de détacher le sujet de son discours, lui-même disjoint de la réalité qu'il est censé représenter :

« Je ». Qui ça, « Je » ? Bon Dieu de bon Dieu, qui ?

- Je... Je... Je... (D, 72)

Pour le dire rapidement, le sujet est confronté à l'arbitraire de la nomination, responsable de l'illusion représentative du langage : s'il s'agit bien de « penser à ce que l'on dit », c'est que les mots, par eux-mêmes, sont incapables de nous y faire penser. Plutôt que d'accorder sa créance au langage, le protagoniste va tenter de fixer le sens de chaque mot en rétablissant le lien manquant par le mime. Pour le dire encore autrement, les mots de la prière se réduisent à de purs signifiants sans signification ; la formule de salutation échoue à accomplir l'acte qu'elle annonce et doit dès lors être suppléée par une gesticulation qui en assure l'efficacité :

On montre qu'on la salue, que diable ! Par exemple, en inclinant la tête, comme ceci :  
« Je vous salue, Marie... » (D, 67)

Au-delà de la question de la référence, se pose donc celle de la validité même de l'énonciation, d'autant que l'énoncé en cause constitue un performatif des plus

explicites. L'énonciation du salut devrait en effet suffire à l'accomplir, pourvu qu'un ensemble de conditions énonciatives soient remplies, à commencer par une actualisation, dans le discours, des instances énonciatives. Or, comme Frans De Haes le soulignait dans la préface à la réédition de *Délires*<sup>11</sup>, ce sont précisément ces instances (je, vous, Marie) qui restent vides. Non seulement le «je» ne signifie pas le sujet, mais ici, de surcroît, il échoue même à le désigner, de sorte que l'énonciation ne tient à rien et doit dès lors être mimée pour garantir un semblant d'effectuation. De même, «vous» reste vide, bien que la désignation du nom propre « Marie » auquel le pronom renvoie soit déjà établie par le « coup d'œil » à la statue.

En voulant « réfléchir au sens de tous les mots », le sujet décompose la chaîne signifiante et livre ainsi chaque signifiant à une substitution métonymique des plus affolantes : « pleine de grâce » amputé de son dernier terme mène davantage à l'évocation de l'ivresse, voire de la grossesse qu'aux « bénédictions » visées ; de même, la pomme invoquée pour représenter le « fruit » n'est pas sans faire songer à la chute biblique dont elle porte le poids. Le rappel des évocations grivoises du début de la prière (« cette statue décidément trop verte »), ainsi que la précaution de la « chasteté » du coup d'œil, ne manquent pas d'alourdir le sens anatomique des « entrailles » d'une connotation sexuelle des plus inappropriées...

L'oscillation entre l'énigme de la signification et la connexion métonymique de la chaîne signifiante ramène finalement au vide de la signification subjective : la scène se termine sur l'impossibilité pour le sujet de se poser comme sujet d'énonciation :

Que devait-il faire ? Les doigts ? Les yeux ? La Vierge ? « Je ». Qui ça, « Je » ? Bon Dieu de bon Dieu, qui ?

- Je... Je... Je... (D, 72)

L'événement est tragique pour le sujet, mais sa mise en scène ne manque pas d'humour ; c'est, avec l'ironie, une des stratégies exploitées pour relever le sujet de son effondrement et assurer l'émergence d'un véritable sujet de discours, capable de jouer des semblants au fondement du langage. En effet, la mise en scène de l'affolement dont souffrent les personnages de Baillon ne va pas sans un déploiement d'effets *à la fois humoristiques et véritablement envoûtants* pour le lecteur, dès lors partagé entre la perception de la cocasserie dans laquelle se trouve le personnage et le vertige dans lequel le rythme énonciatif l'aspire.

C'est assurément à la lecture de *Des mots* que le lecteur sera le plus divisé entre le rire suscité par la cocasserie de la situation et l'effet véritablement envoûtant de la

<sup>11</sup> *Op. cit.*, pp. 5-13.

trame signifiante : du « marc dans l'évier » à l' « ardent lévier » qui ouvrent le récit, la douloureuse jouissance signifiante éprouvée par le protagoniste gagne d'emblée le lecteur, emporté par le rythme des nombreuses répétitions qui scandent tout le récit : ce sont les verbes de communication qui donnent la parole aux personnages, et surtout le battement quasi incantatoire des ritournelles qui affligent le sujet : *Il ne faut pas jeter le marc dans l'évier, Tu dis des bêtises, On ne donne pas à manger à une montre, Ce qui arrive est juste*, etc. C'est le même envoûtement qui, dans la spectaculaire «sonate de la goutte d'eau» (D, 39-40) amène le lecteur à *entendre* (« Une goutte toquait... une goutte toquait... puis à la file – trois... ») la force de rongement qui troue la « tête » du sujet (« Dans le trou de la tête où les mots rongeaient, des mots tombaient. »), voire à en être aussi exaspéré que lui.

La tentative de prière à la Vierge apparaît bien comme une des scènes les plus fortes de toute l'œuvre ; elle concentre *à la fois*, par la mise en scène d'une désarticulation signifiante qui jette le sujet dans un vide annihilant, l'aliénation du sujet au langage *et* l'étrangeté bouffonne qui, dans l'ensemble de l'œuvre, dérouté le lecteur.

On peut en effet commencer par s'étonner du caractère dérisoire des complications qui entravent la prière : la résonance de la voix dans l'église, le choix de la chaise puis de la posture qu'il convient d'adopter, le défaut de prononciation, la vitesse d'élocution, jusqu'à la pantomime particulièrement grotesque à laquelle le protagoniste se livre pour désespérément donner un sens à ses mots. À mesure que la gestuelle se complique, le lecteur se trouve gagné par sa bouffonnerie ; mais c'est aussi dans cette même mesure que la prière devient imprononçable et sa force symbolique vouée à l'échec.

La superposition de l'enjeu des plus cruciaux de la prière pour le sujet et de sa grotesque exécution est encore alourdie par le contraste entre la pureté requise et les connotations sexuelles qui entachent l'effort de représentation de la Vierge ; ajoutons-y les invocations répétées qui convoquent, parmi nombre d'interjections, tant le diable que le Père pourtant garant de l'efficacité de la confession. Si la pantomime semble hilarante, le discours intérieur qui la rapporte nous rappelle aussi constamment combien elle est douloureuse et vertigineuse pour le sujet, en nous convoquant à une lecture haletante, aussi aspirante qu'exaspérante.

\*

Répétitions incantatoires, gesticulations, accélérations rythmiques et éclat de rire balayé par l'effroi, cet affolement du discours semble constituer pour Baillon le

moyen le plus efficace de s'assurer l'adhésion du lecteur en neutralisant toute interprétation, ou d'exclure les lecteurs indésirables. Face au malaise du rire ou de la détresse partagée, le lecteur pourra, à l'instar du médecin Lafosse dans *Un homme si simple*, conclure, en un haussement d'épaules agacé, à une « marotte » ; il y a alors de forte chance qu'il ne poursuive pas sa lecture ; il pourra à l'inverse, à l'instar de Jean Martin, se faire « happer par la gueule du loup »<sup>12</sup> en se laissant traverser par l'effet signifiant du texte et accompagner, au risque de se perdre lui-même, l'élaboration subjective qui s'y joue.

### La communication délirante : mise en branle des leitmotifs

Au-delà de cette concentration dans l'Ave Maria, *Des mots* apparaît comme une véritable épreuve de la communication délirante, alimentée par une série de leitmotifs, au sens musical du terme : ceux-ci surgissent et se répètent au cours de la narration jusqu'à former une vaste partition de ritournelles qui accablent le sujet.

La narration s'ouvre précisément sur un de ces leitmotifs ; il se donne d'emblée comme une ritournelle, distribution de signifiants dépourvue de signification<sup>13</sup> : « Ardent lévier ». L'énoncé mystérieux pourtant élucidé par une mauvaise compréhension de « il ne faut pas jeter le marc dans l'évier », se répète et encombre le sujet, quand il ne pense à rien ou quand il se consacre au travail d'écriture.

Arrive assez rapidement un autre énoncé qui se répète en s'imposant au sujet : « Ce qui arrive est juste ». Ce nouveau leitmotiv manifeste la construction logique qui permet au sujet de justifier l'envahissement métonymique des mots dans son cerveau : il a donné, en toute « justice »<sup>14</sup>, sa parole et, de surcroît, cette parole consistait à léguer son cerveau à Germaine ; il est donc « juste » que les mots s'en emparent pour en jouir à leur gré (D, 31). La folie qui gagne le sujet se voit donc littéralement justifiée par cette logique ; c'est pourquoi elle est répétée à chaque fois qu'il s'agit de rendre compte de la jouissance dévorante de la vie des mots.

<sup>12</sup> André Baillon, *Un homme si simple*, Bruxelles, Jacques Antoine (coll. Passé Présent), 1976, pp. 193-196.

<sup>13</sup> La ritournelle est identifiée par Lacan comme la forme vide du langage délirant ; il s'agit, dit-il, de « la forme que prend la signification quand elle ne renvoie plus à rien. C'est la formule qui se répète, qui se réitère, qui se serine avec une insistance stéréotypée ». À l'opposé, la forme pleine se donne à lire dans les messages interrompus qui manifestent « l'intuition délirant » du sujet (J. Lacan, *Le Séminaire. Livre III, op. cit.*, p. 43-44).

<sup>14</sup> Cette « justice » tient au fait que ce sont les mots de l'écrivain qui ont rendu Germaine malade : « Elle le croyait un assassin » parce que, dans un livre précédent, « il avait tué une femme » (D, 25). Les invectives répétées de Germaine (« Assassin ! Maudit ! Va crever dans la rue !... » (D, 25), « Tueur de femmes ! » (D, 29 ; 31)) témoignent ainsi d'une redoutable efficacité de l'écriture sur laquelle on s'attardera dans la dernière partie.

L'épisode de la vie des mots se clôt par un chapitre entièrement consacré à la dissolution du cerveau sous l'effet des mots qui y entrent par l'œil : de même que, « par une fente » (D, 39), des gouttes d'eau tombent sur le plancher, des mots tombent dans le cerveau pour y agrandir « le trou qu'il avait » :

Une goutte toquait, un mot rongait. (D, 40)

Si ce chapitre se donne pour le point ultime de la vie des mots (« Et ce fut tout pour les mots. » (D, 41)), il fait également apparaître une dimension des plus cruciales de la construction délirante destinée à y parer, puisque chaque goutte dans la tête donne aussi lieu à un appel à Germaine :

- Germaine ! Germaine !! Germaine !!!

Chut ! Germaine dormait.

- Germaine !

- Chut ! Germaine dormait. (D, 40)

L'autre est en effet constamment appelé à valider l'élaboration délirante ; c'est ce qui apparaît nettement dans la construction élaborée autour de la montre, qui occupe le chapitre suivant.

Celui-ci s'ouvre sur un trait de la folie antérieure de Germaine, dont le protagoniste cherche à se départir :

Quand Germaine était malade, elle se raidissait : « Je vais tout à fait bien, je vous l'assure. » Mais lui, sans se raidir, il allait tout à fait bien, je vous l'assure. Sa tête, soit, elle lui faisait mal, là, par-derrrière, sous l'os. Mais il avait ce droit... Pour le reste : tout à fait bien, je vous l'assure. (D, 41)

La reprise de l'énoncé de Germaine fait apparaître un sujet d'énonciation « tout à fait » vide, moyennant la correction qui appuie la revendication d'un droit. L'énoncé n'est en effet que partiellement transposé en discours indirect, de sorte que la rupture énonciative ainsi produite fait émerger, à deux reprises, un « je » pour le moins fantomatique. En outre, du point de vue narratif, ce « je » fantomatique fait apparaître une instance jusqu'ici formellement inexistante et, par la même occasion, surgit également, dans le « vous », un lecteur ; s'instaure de la sorte une certaine distance ironique du narrateur vis-à-vis de son personnage.

L'absence de raidissement censée distinguer le propos de celui tenu auparavant par Germaine sera de peu de poids, et la formule s'impose dans le reste du récit ; elle sert de réponse aux inquiétudes de Marie, chez qui l'écrivain est en visite :

Elle demanda :

- Comment vas-tu ? Mieux ?

Mieux ? Pourquoi mieux ? Il répondit :

- Mais oui, Marie, je vais tout à fait bien, je te l'assure.

Elle pensa à Germaine. Elle demanda :

- Et chez toi ? Cela va bien ?

- Tout à fait bien, je te l'assure.

[...]

C'était parfait. Elle aussi, elle allait tout à fait bien, je vous l'assure. (D, 41-42)

L'accumulation de la formule imposée par l'Autre laisse présager de l'évidement corrélatif du sujet qu'elle anime ; de fait, la visite chez Marie donne lieu à un nouveau déchaînement métonymique, d'emblée *signifiantisé* par une construction dont il s'agira jusqu'à la toute fin du récit de faire reconnaître la légitimité.

La seule vue de la cafetière et de l'évier semble rappeler la phrase de Germaine et le malentendu auquel elle a donné lieu :

Marie cousait dans sa cuisine : la table, le poêle, une cafetière, naïvement trop grande pour une Marie toute seule, l'évier. Il sentit un petit choc. Il dit :

- Tu sais ? Il ne faut pas jeter du marc dans l'évier.

- Bien entendu, fit Marie. Je boucherais l'évier. Pourquoi dis-tu cela ?

- Pour rien, Marie. J'ai dit cela comme j'aurais dit autre chose. Cela crée des malentendus quelquefois : ardent l'évier. Tu comprends ?

- Non, dit Marie, je ne comprends pas. (D, 42)

Marie ne comprend ni la motivation métonymique de l'avertissement ni la réorganisation des signifiants susceptible de créer le malentendu. Le protagoniste dit « cela comme [il] aurai[t] dit autre chose », et dit effectivement autre chose, à quoi Marie oppose l'évidence du sens commun :

Et pour la troisième fois, il regarda l'heure.

Tiens ! Toujours neuf heures ! Il observa :

- Elle ne marche pas, ta montre.

- Non, dit Marie, elle est cassée.

Bon, cassée. A cela rien à répondre. Ce ne fut qu'un peu plus tard. [...] Il dit :

- Peut-être n'as-tu pas donné à manger à ta montre.

Donne-t-on à manger à une montre ? Non. Il savait bien comment on fait marcher une montre. Il avait dit cela pour rire, pour gagner du temps, et aussi parce qu'il avait faim.

(D, 42-43)

Les motivations de la déclaration sont assez claires dans le discours narratif : pour rire, mais surtout pour faire avancer le temps qui reste suspendu à la montre

arrêtée, et davantage encore « parce qu'il avait faim »<sup>15</sup>, le sujet formule sa demande de manière indirecte, en passant par la montre arrêtée. De fait, lorsque plus loin, en pleurs, Marie cède au délire en donnant à manger, non à la montre mais à son visiteur, l'heure peut dès lors tourner :

Elle dit :

- Eh bien soit ! Je vais donner à manger à ma montre.

A la bonne heure. Il fut content. Mais que donnerait-elle à manger à sa montre ?

[...]

Et voici. Elle prit des œufs, elle en prit trois. Elle les cassa dans un poêlon, elle les fit cuire, puis elle les posa devant lui :

- Mange, mon petit.

Et elle ne pleurait plus.

\*

Ainsi l'heure fut dépassée. (D, 45)

En attendant cet acquiescement salvateur, Marie ne comprend pas et refuse de valider la logique qui soutient l'association, ce qui suffit à réveiller la vie des mots, et aggrave l'exigence de la nutrition de la montre :

Marie aurait dû comprendre. Elle ne comprit pas : elle fit celle qui ne comprend pas.

[...] Elle dit :

- On ne donne pas à manger à une montre.

Et aussitôt montre fut un mot avec des roues qui tournèrent pour ronger son cerveau.

Ce qui arrivait était juste. Mais il ne voulait pas que cela se produisit ici. [...]

- [...] Simplement, je constate : tu as oublié de donner à manger à ta montre.

Cette explication aurait dû suffire. On donne ou ne donne pas à manger à une montre, puisqu'il donnait, lui, son cerveau à ronger à la montre. (D, 43)

À la connexion métonymique justifiant qu'il faille nourrir la montre arrêtée pour faire passer le temps s'ajoute la présence, dans le cerveau, du mot « montre » que le refus de Marie ramène à la vie. C'est pourquoi, alors que lui-même avait faim, il énonçait la demande par l'intermédiaire de la montre ; le protagoniste souligne d'ailleurs lui-même cette logique :

Il précisa :

- Mais si voyons. La preuve, elle a cuit trois œufs. Je les ai mangés. (D, 46)

Puisque le mot « montre » est dans son cerveau, il faut « à tout prix » le nourrir pour éviter que son cerveau soit rongé ; c'est ce que Marie prouve en cuisant pour lui des œufs, dont la montre peut dès lors se nourrir.

<sup>15</sup> Ces motivations apparaissent de manière très claire lors de l'unique parution dans la presse d'un extrait du récit, sous le titre « Quand on a faim », dans *L'Humanité*, 13 juin 1920.

La construction délirante est ainsi formulée de manière assez transparente : de n'être pas validée par l'autre, la machine signifiante (« avec des roues qui tournèrent ») se remet en branle. La simple boutade en quoi consiste au départ la remarque se fait délirante et s'alimente indéfiniment du refus de reconnaissance qu'elle rencontre :

Alors qu'un simple acquiescement suffirait pour stopper le mécanisme, le sujet se voit congédié par un signifiant (« tu dis des bêtises », 41) qui le laisse sans recours face à l'évidence pour lui du grignotement de la montre – du mot dans son cerveau – ; ce qu'il réclame en effet n'est autre qu'un certain *crédit* de l'autre à la logique qui motive son discours ; mais la demande de validation et de reconnaissance, de n'être pas satisfaite, envahira tout le texte.

En effet, pas plus que Marie, Germaine ne répond à l'appel : un « mauvais regard » et une question anodine (« Quelles nouvelles ? » (D, 45)) suffisent à persuader le protagoniste de l'existence d'un savoir partagé par tous les autres à son propos, et qui concerne « l'histoire de la montre ». La communication délirante est alors à son paroxysme : tous les autres auxquels il est fait appel se font persécuteurs et le fixent sans recours sur le signifiant de la folie :

Il répondit :

- Je vais tout à fait bien, je vous l'assure. Pourquoi parlez-vous d'un médecin ? Vous savez que je ne suis pas...

Il attendit, et comme on crie « Feu ! » :

- Fou.

Ils rirent tous ensemble :

- Mais oui, mais oui, nous le savons, vous n'êtes pas...

Puis, comme on crie « Feu ! » :

- Fou. (D, 49-50)

Dans l'espace d'une substitution de phonèmes, «fou» résonne comme le commandement qui précède une détonation, une mise à mort en quelque sorte, d'autant plus terrible qu'elle n'est pas prise au sérieux :

Fou et puis pas fou ? C'était clair : ils plaisantaient. Ils voulaient éviter le problème de la montre. Il ne répondit plus. Il se mit dans un coin. (D, 50)

L'écrivain n'aura de cesse de faire reconnaître, indépendamment de toute preuve tangible, qu'on donne à manger à une montre, soit que les mots vivent pour vous ronger le cerveau.

Mais l'énigme de la montre ne sera pas déchiffrée ; le chapitre se termine sur

---

<sup>16</sup> « - [...] Pense à moi avec sérénité. / Avec sérénité ? Ah ?... » (D, 55)

une nouvelle perplexité<sup>16</sup>, qui pousse le protagoniste à rendre visite à son médecin afin – bien qu' « il ne venait pas en malade [et qu'] il allait tout à fait bien je vous l'assure » (D, 57) – de « lui exposer la chose » : après avoir évoqué son inquiétude relative aux propos énigmatiques de Germaine, il en vient au fait pour adresser au médecin une affirmation qui semble résoudre toutes les énigmes, en s'appuyant sur le « droit de savoir » que lui confère la fonction d'écrivain :

Pourtant, il avait le droit de savoir. Si, si, Docteur, strictement le droit.  
Mais avant tout, qu'est-ce qu'il était ? Ecrivain. Oui ou non, puisqu'il était écrivain, sa tâche se résumait-elle en ce mot : écrire ? Alors, si telle était sa tâche, il était libre d'écrire tant qu'il lui plairait. Et lorsqu'il tenait sa plume, même fatigué, même torturé dans la tête, il n'y avait ni la Vie, ni Dieu, ni les mots, eussent-ils des pinces, ni même vous, Docteur, pour lui dire : « Cher Monsieur, vous travaillez trop, ménégez-vous... » (D, 58)

Contre les conseils des amis s'impose le droit de l'écrivain, quel que soit le danger auquel expose ce droit. On voit en outre déjà suffisamment combien le médecin se fait interlocuteur privilégié de l'affirmation de ce droit : il est, avant Dieu, le dernier autre à qui s'adresse, dans l'œuvre, la demande de validation et il importe peu que celui-ci réponde : l'adresse se termine par un laconique « Bonsoir, Docteur » (D, 60-61), sans que ce dernier soit jamais intervenu. C'est qu'il ne s'agit pas tant d'obtenir une réponse que d'inventer un dispositif qui entérine la demande de validation ; c'est pourquoi la demande pourra être adressée, à travers l'œuvre, au lecteur.

## Le droit de l'écrivain

C'est encore principalement dans *Des mots* que se trouve formulée la réponse de l'écriture à cette constante demande de légitimation du sujet, par le biais du discours au médecin. Y est posée très explicitement la question de l'efficacité de l'écriture qui se trame depuis le début du récit ; c'est en effet à la puissance de son écriture que le protagoniste attribue, dans un premier temps, la cause de la maladie de Germaine, qui se manifestait notamment par des paroles intempestives (« Assassin !... Tueurs de femmes !... Va crever dans la rue ! ») :

Ce sont des choses qu'on ne s'avoue pas : si elle avait été malade sous ce front, à qui la faute ? A qui ? Parbleu !... N'est-ce pas ? On est écrivain, on combine des histoires, on imagine des personnages ; certains, on les aime si fort qu'on les devient. Par exemple ce Valère dont les pouces se serraient en amour autour du cou d'une vieille femme. Si, si. Il l'avait senti si fort que ses mots en écrivant s'étaient enfoncés comme des pouces dans ce cou de vieille femme. Il en avait même pris de la joie, une joie venue du diable, de réaliser sur le papier le mal qu'il n'eût osé dans la vie. (D, 29-30)

L'efficacité de l'écriture s'énonce clairement comme un pouvoir réel d'incarnation : loin d'enrayer la «vie des mots», le traçage même du mot sur le papier accomplit réellement l'action désignée. Cette responsabilité issue de l'efficacité de l'écriture est néanmoins assez vite corrigée :

Ce beau cerveau de Germaine que l'on aime, [...] on s'amuse à le chipoter : voir ce qui arrive. Un jour, n'avait-il pas essayé ? «Tu sais, quand Valère étranglait cette femme ; c'est arrivé, c'est vrai !» Un autre jour : «A toi, je l'avoue, ce Valère, c'est moi...» Ou plutôt non, ce n'était pas ainsi. Ce livre que l'on écrit, ce livre dont on parle, que l'on vit : on mêle le vrai et le faux. Elle, la première, avait dit : «Ce Valère, c'est toi» et lui, encore tout chaud : «Oui !» Voir ce qui arrive ! Ce qui arrive ? Ah ! bien oui... (D, 30)

Pris au jeu de l'incarnation produite par l'écriture, l'écrivain ne se fait pas prier pour confirmer l'affirmation de Germaine, en se glissant dans le rôle du personnage qu'il a fait vivre. Et « ce qui arrive », on l'a déjà vu : Germaine, sous l'emprise de l'efficacité des mots de l'écrivain, devient « folle » ; pour « sauver son cerveau », il livre le sien et les mots de Germaine s'en emparent pour le persuader qu'il a effectivement tué, comme son personnage, une femme. De surcroît, les mots par lesquels l'écrivain faisait accomplir à Valère son meurtre sont devenus vivants et cherchent maintenant à lui étrangler le cerveau (D, 35). Ainsi, pour avoir voulu évaluer l'efficacité de son écriture, l'écrivain se retrouve terrassé par les mots qu'il a animés et qui maintenant se retournent contre lui. On voit combien est risquée la réponse de l'écriture en tant que telle : à l'alternative entre la signification vide, énigmatique, et l'emprise dévorante du signifiant, elle répond certes par la production du sens, mais ce n'est pas sans que cette production alimente aussitôt le versant dévorateur du mot. Mouvement sans fin, que seule l'adresse à une instance tierce sera susceptible d'enrayer.

\*

Pour l'heure, l'écrivain envisage une solution entièrement fondée sur cette puissance d'incarnation de l'écriture : si les mots sont vivants, ils peuvent faire accomplir à Valère des actes insupportables, mais ils peuvent aussi le tuer :

Mais si tu veux, avec des mots, de mot en mot, je tuerai Valère. (D, 55)

Ce meurtre de Valère est l'objet principal du discours complexe adressé au médecin, où se perçoit, par la revendication répétée du droit de l'écrivain, la persistance – voire la nécessité – de l'identification de l'écrivain à son personnage. En effet, s'il faut tout d'abord faire reconnaître au médecin la liberté absolue que confère le statut

d'écrivain<sup>17</sup>, il s'agit également de revendiquer auprès du médecin la légitimité de la confusion entre l'écrivain et son personnage :

Donc, comme les autres jours, il avait travaillé. Il était libre aussi de traiter tel sujet qui lui plaisait, de passer de tel sujet à tel autre, et si le matin, et puis l'après-midi, il avait délaissé, vous savez bien, Docteur ? le sujet Marie pour travailler à son conte que, pour certaines raisons, il appelait : La Mort de Valère<sup>18</sup>, ni le Docteur, ni la Vie, ni Dieu n'y pouvaient rien redire. S'il lui plaisait, dans ce conte, de parler d'un type qui lui ressemblait un peu ; qui, ma foi, lui ressemblait beaucoup ; et, pour tout dire, lui ressemblait absolument ; encore libre à lui. S'il lui plaisait de raconter que, pour certaines raisons, ce type avait mal agi, qu'il se pouvait par exemple qu'il eût étranglé une vieille femme, encore une fois, il était libre. Si ce type, après crime probable et pour les mêmes raisons, avait mal dans son cœur, et même mal dans sa tête, ne sourcillez pas, Docteur, encore une fois, il était libre. Si ce type, pris de remords, finissait par avouer à sa femme qu'il n'avait pas commis ce crime, qu'il l'avait rêvé, qu'il s'y était délecté et si, malgré cela, pour les mêmes raisons, il avait de plus en plus mal dans la tête et aussi dans le cœur, c'était pour de nouvelles raisons et, encore une fois, les amis auraient beau dire : «Ménagez-vous» ou faire semblant de parler de Taine, personne ne pouvait lui contester à lui, l'auteur, le droit de raconter cette histoire. Si, en fin de compte, toujours pour les mêmes raisons, ce type finissait par se jeter sous une automobile et s'il était mort, le docteur avait beau jouer l'indifférent et se regarder les ongles, lui, l'auteur, il avait le droit d'en faire un mort. (D, 58-59)

On est loin ici de la distinction théorique entre l'écrivain et son personnage dont Baillon se prévaut notamment pour se distinguer de Jean Martin. À l'inverse, en affirmant le droit de faire mourir son personnage, l'écrivain revendique également le droit de se confondre avec lui : plutôt que de se rendre chez le médecin pour annuler la confusion en affirmant le caractère fictif du « type » construit par l'auteur avec des mots et dont le meurtre est également fictif, le discours narratif alimente la confusion, en passant indistinctement des « raisons » propres à l'auteur de faire mourir Valère, aux « raisons » mystérieuses de la mauvaise conduite de Valère (« pour certaines raisons, ce type avait mal agi ») ; puis, « pour les mêmes raisons », du remords et de l'aveu de la délectation au crime rêvé (sans qu'on sache s'il s'agit ici de l'auteur ou du personnage), aux « nouvelles raisons » de l'auteur de raconter cette histoire, pour en revenir aux « mêmes raisons » du type de se jeter sous une automobile, et finir sur le

<sup>17</sup> Extrait cité plus haut :

« Mais avant tout, qu'est-ce qu'il était ? Ecrivain. Oui ou non, puisqu'il était écrivain, sa tâche se résumait-elle en ce mot : écrire ? Alors, si telle était sa tâche, il était libre d'écrire tant qu'il lui plairait. Et lorsqu'il tenait sa plume, même fatigué, même torturé dans la tête, il n'y avait ni la Vie, ni Dieu, ni les mots, eussent-ils des pinces, ni même vous, Docteur, pour lui dire : «Cher Monsieur, vous travaillez trop, ménagez-vous...» » (D, 58)

A nouveau, le statut («être écrivain») précède la tâche à accomplir.

<sup>18</sup> Alors que l'épisode du meurtre de la vicille par Valère apparaît bien dans *Zonzon Pépette*, on ne trouve aucune trace d'un récit qui mettrait effectivement en scène la mort de Valère.

droit de l'auteur « d'en faire un mort ». La confusion, loin d'être démentie, semble bien revendiquée, pour des raisons propres au « type » et à l'auteur, par l'affirmation finale du droit absolu de l'écrivain de se confondre avec son personnage.

C'est ce que confirme encore la poursuite logique du discours au médecin : l'affirmation répétée, sous forme d'un « tout dire », de la ressemblance entre l'écrivain et le personnage mis à mort, mène logiquement à la question de savoir *qui* est mort :

Notez, Docteur, que ce type lui ressemblait un peu ; que, ma foi, il lui ressemblait beaucoup ; et pour tout dire, lui ressemblait absolument. Alors, si le docteur voulait se donner la peine de le suivre, voici la chose : comment savoir qui, du type ou de lui, était mort ? (D, 60-61)

La suite du discours au médecin s'attachera dès lors à donner la preuve de la mort de l'auteur, par le démontage des arguments successifs de l'entourage. L'évidence du sens commun (il vit, donc il n'est pas mort) est d'emblée troublée par l'argument subjectif de la ressemblance :

Que ce fût lui n'était pas probable, puisqu'il vivait et, à première vue tout au moins, vivre pouvait sembler une preuve relativement convaincante. Mais enfin, mort ou vivant, puisqu'il ressemblait à ce type, il s'était jeté, comme lui, sous une automobile. (D, 60)

Le problème n'est pas tant de savoir si l'auteur est physiquement mort ou vif, que de savoir jusqu'à quel point peut tenir la spécularité entre l'auteur et le personnage ; et de toute évidence, pour l'auteur, elle *doit* tenir : puisqu'il ressemble au personnage qu'il a créé de ses propres mots, alors, « comme lui », il a dû se jeter sous l'automobile. Quelle nécessité, si ce n'est pour maintenir, malgré les risques d'engouffrement spéculaire, l'efficacité de l'écriture ?

Les arguments suivants consistent en effet à souligner l'épreuve subie par l'écrivain, dans son propre corps, de chaque détail de la mort du personnage : il a vu la voiture, a entendu le choc et le discours de l'agent constatant la mort, « et maintenant encore, quand il se regardait marcher, il avait le corps tout raide du côté du cœur » (D, 60). Vient ensuite l'argument final, qui ramène à la construction délirante dont il s'agissait de faire reconnaître le bien-fondé :

La preuve encore, si mesquine qu'elle pût paraître, c'est que le jour de sa mort, par une miraculeuse exception, Docteur, il portait sa montre et, entre nous, vous qui vous occupez du cerveau, vous savez ce que l'on donne à manger à une montre. La preuve donc, c'est qu'il portait cette montre, que le verre sous le choc avait été brisé, tué si l'on veut, et que, s'il se trompait comme on le prétendait, il eût été simple de lui montrer ce verre de montre non pas brisé, mais entier. (D, 60)

Cet ultime appel à la perspicacité du médecin (« entre nous ») montre à nouveau combien il s'agit de faire reconnaître la validité de la construction selon laquelle la montre doit être nourrie. C'est que, si le mot « montre » dans le cerveau est mort (« tué si l'on veut »), le mot « mort » ronge maintenant le cerveau, ainsi qu'il était précisé plus haut :

D'ailleurs, vous le savez bien Docteur, à une lettre près, mort est un mot, un mot qui peut vous entrer dans la tête pour ronger le cerveau, mais un mot également qui a un sens. (D, 59)

Rien n'arrête la détermination de l'auteur, pas même l'évidence de la vue que lui oppose le médecin, aussitôt démentie par la nécessaire tromperie supposée de tous les autres :

Comment, Docteur, il était entier ? Mais précisément, s'il était entier, cela prouvait qu'il avait été cassé et remplacé par un autre qui ne l'était pas.

Alors voilà, la démonstration était faite.

- Bonsoir, Docteur. (D, 60-61)

L'in vraisemblance du discours frise la mauvaise foi : bouffonnerie ou ultime conséquence de la construction délirante ? De la mise à mort du personnage par les mots animés du créateur, à la mort du créateur, c'est l'efficacité de l'écriture, « dûment constatée par un médecin » (D, 59), ainsi que le droit de l'écrivain d'en jouir, qui doivent à tout prix être reconnus. Il faut alors prendre au sérieux la logique pourtant invraisemblable de la construction délirante.

\*

À cet enjeu risqué de l'écriture s'ajoute la question complexe du rapport autobiographique, ici dédoublé et particulièrement oblique, entre l'écrivain et le personnage : d'une part, le protagoniste écrivain peut être identifié à Baillon puisque c'est bien lui qui signe le « roman » *Zonzon Pépète*, dans lequel on trouve l'épisode du meurtre de la vieille dame par Valère (ZP, 101-103). D'autre part, ce Valère, bien que de toute évidence inspiré de Baillon, ou en tout cas des narrateurs de ses autres œuvres dites autobiographiques, n'a rien, dans les faits racontés, d'autobiographique (on peut l'espérer !). On peut penser que l'obstination avec laquelle est alimentée, contre toute vraisemblance, la confusion entre l'auteur et le personnage pourtant le moins autobiographique de tous, produit, par contraste, un effet de mise en doute des actes commis dans les autres œuvres qui, ni plus ni moins que celle-ci, mêlent « le vrai et le faux » (D, 30). C'est que l'ambiguïté autobiographique, de même que la mise en scène de la folie, fait partie de cette posture ironique globale dont le lecteur est la cible et qui prémunit le sujet de l'écriture de toute accusation éventuelle ou de tout jugement aliénant en réduisant à quia toute velléité interprétative.

## Du lecteur sollicité aux lecteurs effectifs

Grâce aux différentes stratégies qui sollicitent le lecteur tout en neutralisant son jugement, l'œuvre a construit un Autre placé en position de non-savoir qui le met en mesure d'accompagner la quête de vérité subjective du personnage et, de la sorte, d'apprendre quelque chose de lui-même. Ainsi neutralisé, le lecteur peut authentifier l'œuvre, attester du pouvoir actif de l'œuvre.

C'est assurément pourquoi, malgré une déception progressive de Baillon vis-à-vis de la critique, l'intérêt que l'écrivain accorde à la réception de ses œuvres ne faiblira pas ; en témoignent les nombreux cahiers<sup>19</sup> dans lesquels sont minutieusement encollés, par ses propres soins<sup>20</sup>, tous types de coupures de presse le concernant, depuis les critiques relatives à ses livres jusqu'à la moindre ligne dans laquelle apparaît son nom. Ces coupures lui parvenaient par l'intermédiaire de deux agences de presse (« l'Argus » et « l'Auxiliaire de la presse » ; l'une à Paris, l'autre à Bruxelles), au prix d'un sacrifice pécuniaire auquel, même dans les situations financières les plus précaires, Baillon ne renonça jamais<sup>21</sup>.

Mais l'espoir que Baillon plaçait dans la critique ne relève pas tant des honneurs de la reconnaissance que de la certitude d'être compris. Il avouera par exemple, à propos du *Perce-oreille du Luxembourg* :

La critique l'a bien accueilli ; c'est lamentable à constater, moins un livre me satisfait, mieux il est accueilli.<sup>22</sup>

Il faut donc reconnaître que, quel que soit le succès rencontré, les lecteurs effectifs n'ont pas incarné, aux yeux de Baillon, l'Autre symbolique que l'œuvre tente de faire émerger ; à l'exception de deux lectrices, semble-t-il.

\*

Germaine Lievens, tout d'abord, qui donne vie et corps à l'Histoire d'une Marie en s'en faisant la destinataire (elle propose à Boulant de lui raconter l'histoire d'amour qu'il aurait avec une autre) ; de la sorte, elle accueille l'écrit et authentifie ce qui s'y joue. C'est pourquoi *Histoire d'une Marie* est dédié à Germaine malgré l'injustice que

<sup>19</sup> Plus d'une trentaine de cahiers sont conservés aux AML, sous les cotes FS V 16/1 à 51.

<sup>20</sup> Cf. notamment une lettre à Nougé (slnd [1921] ; ML 3123) ainsi qu'une lettre à Germaine (slnd [Marly, 06/02/1928]) dans lesquelles Baillon signale qu'il a été occupé par ce « travail abrutissant ».

<sup>21</sup> C'est Germaine Lievens qui, à la mort de Baillon, rompra le contrat établi entre l'écrivain et les agences de presse.

<sup>22</sup> Lettre à Stiévenart, slnd [Marl, juin 1929] ; ML 7297/0318.

cette dédicace constitue envers Marie ; elle est première dédicataire et première destinataire parce que c'est elle qui a donné à Boulant/Baillon son œuvre. Elle inaugure une circulation de l'écrit entre écrivain et lecteur et restera à ce titre l'unique dédicataire de l'ensemble de l'œuvre.

Mais il faut encore évoquer la posture de lecture que viendra incarner l'ultime « aimée »<sup>23</sup> de Baillon : en juillet 1930, quelques mois après la parution du *Neveu*, une *voix anonyme*<sup>24</sup> arrive effectivement jusqu'à l'écrivain pour lui exprimer très chaleureusement son admiration. La réponse de Baillon, bien que se faisant attendre durant quelque mois, marque le début d'une relation épistolaire passionnée et douloureuse avec celle qu'il appelle désormais sa « seule vraie lectrice » ; c'est que celle-ci semble effectivement offrir à Baillon la preuve de l'efficacité de son écriture :

Tu as bu mes délires. Je dis : Bu, bu, bu... Tu les as compris comme toi seule pouvait les comprendre : tu ne m'es pas décevante.<sup>25</sup>

Marie De Vivier incarne ainsi tout entière la réussite de l'empathie à laquelle convie le texte. Néanmoins, Germaine n'est pas pour autant évincée de sa fonction de destinataire privilégiée. Alors que Baillon promet la dédicace de *Roseau* à Marie de Vivier, il ne peut s'y résoudre qu'au prix d'un périlleux dédoublement qui entraîne avec lui les dédicataires : si *Roseau* reste bien, comme toutes les œuvres précédentes, dédié « à Germaine Lievens », l'exemplaire réservé à Marie de Vivier<sup>26</sup> mentionne, à la place de la dédicace à Germaine dans les autres exemplaires et *en imprimé* : « pour Marie de Vivier », suivi, en caractères manuscrits, de « ma seule vraie lectrice/ André Baillon / ce 16 février 1932 » ! Il faudra donc désormais compter avec une nouvelle destinataire privilégiée, sans laquelle, selon Baillon, la dernière œuvre n'aurait pu être achevée. Néanmoins, elle incarne si bien l'efficacité empathique de l'œuvre que celle-ci semble être prise de vitesse par l'intensité de la correspondance échangée<sup>27</sup>, dans un affolement extrême qui annule dès lors tout le bénéfice de l'accueil de l'écrit pour le couper radicalement du circuit *public* de la communication littéraire...

<sup>23</sup> Ainsi qu'il l'appelle dans sa correspondance.

<sup>24</sup> Rappelons ce qui apparaissait, dès le droit de réponse à la première réception de *Histoire d'une Marie*, comme la formulation de la manière dont Baillon aurait aimé être lu :

« [...] obtenir ainsi qu'anonyme, une voix vous arrive d'une fenêtre : «Comme c'est cela !»... »

<sup>25</sup> Lettre à Marie de Vivier, slnd [décembre 1930, reconstituée par M. de Vivier], FS III 159/275.

<sup>26</sup> Il est conservé aux AML sous la cote FS V 4.

<sup>27</sup> Baillon adresse à Marie de Vivier plus de trois cents longues lettres en moins de dix-huit mois ; à propos des aléas de cette relation particulièrement tourmentée, et des voies plutôt sinueuses et enflammées, au sens propre du terme, par lesquelles les lettres de Baillon ont pu être conservées, voir Fr. Denissen, *op. cit.*, pp. 295-317 (particulièrement la note 3, p. 343).