

Les préfaces d'André Baillon: le lecteur au lieu de l'Autre

(Los prefacios de André Baillon: el lector en el lugar del Otro)

(André Baillon's Prefaces: the Reader Instead of the Other)

Geneviève Hauzeur

Département d'Études Romanes de l'Université Catholique de Louvain, Centre Joseph Hanse. Collège Érasme, Place Blaise Pascal, 1, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique. Tlf: (32-0) 10 474976 Courriel: hauzeur@rom.ucl.ac.be

BIBLID [1132-3310 (2001) 10; 79-104]

Résumé

La question de l'Autre, partout problématique dans l'œuvre de Baillon, est interrogée par le biais de la communication particulière qui est en jeu dans le discours préfaciel. Nous observons que le rapport qui s'y établit entre l'écrivain et le lecteur -déjà fictionnalisés- concourt à restaurer une communication intersubjective par ailleurs défaillante, voire délirante.

Mots-clés: Baillon. Autre. Préface. Lecteur. Communication.

Resumen

La cuestión del Otro, problemática en toda la obra de Baillon, se aborda por medio de la comunicación particular que aparece en los prefacios. Notamos que la relación que se establece en ellos entre el escritor y el lector -ya ficcionalizados- ayuda a restaurar una comunicación intersubjetiva por otro lado desfalleciente e incluso, a veces, delirante.

Palabras clave: Baillon. Otro. Prefacio. Lector. Comunicación.

Abstract

The question of the Other, a constant problematic in Baillon's work, is questioned by the singular communication at stake in the prefacial speech. We can observe that the relationship between writer and reader -already fictionalised- creates a intersubjective communication, otherwise faint, and even delirious.

Keywords: Baillon. Other. Preface. Reader. Communication.

Il m'a fallu réfléchir, n'être ici qu'un parmi des milliers, pour comprendre qu'il y a aussi, qu'il y a surtout, les autres. (Baillon, 1984: 62)

Cette phrase résumerait à elle seule l'enjeu du travail autobiographique d'André Baillon, car si c'est bien de lui-même que l'écrivain anversoïis tire la meilleure substance de son œuvre¹, c'est pour sans relâche interroger un rapport à l'autre partout

¹ La récente biographie de Baillon par Frans Denissen montre, entre autres, combien l'écrivain anversoïis s'est attaché pendant des années à chercher des sujets d'écriture extérieurs à lui-même. C'est seulement lorsqu'il se résout, à partir de 1913, à rompre définitivement avec la tradition postsymboliste et le modèle flaubertien qu'il trouve en lui-même sa manière propre.

problématique. C'est pourquoi le motif de l'Autre occupe dans son œuvre une place de premier ordre et entretient dès lors avec le sujet mis en scène un rapport tout particulier. Cette large question sera rapidement abordée², pour être ensuite plus particulièrement envisagée à travers le rapport que l'écrivain Baillon entretient avec son lecteur dans la communication spécifique que constitue l'acte littéraire.

En tant que discours centré sur le destinataire, les préfaces offrent à cette question un lieu d'analyse de premier ordre. Précisons d'emblée que dans cet examen, nous ne perdrons pas de vue que le "je" des préfaces est déjà un sujet fictionnalisé, qui s'adresse donc à un lecteur fictif, qu'on appellera narrataire ou plus largement lecteur inscrit. Ces postulats relèvent d'une part d'une prise de position théorique et trouvent, d'autre part, une confirmation exemplaire chez Baillon qui, au fur et à mesure de ses préfaces, finit par intégrer ces dernières dans la narration même, jusqu'à faire remplir la fonction de préfacer par ses narrateurs.

1. Un acte adressé

C'est de ce roseau qu'il s'agira: le roseau -moi, les roseaux- eux, car vit-on jamais roseau pousser seul? (Baillon, 1930: 19)

Ainsi le narrateur du *Neveu de Mademoiselle Autorité* commence-t-il à se présenter. Il donne de lui, par la métaphore pascalienne du roseau pensant, l'image d'un être fragile, confronté à d'autres hommes tout aussi fragiles; c'est que le sujet, s'il se définit comme manquant, n'a de place par rapport à l'autre que s'il lui reconnaît le même manque, la même division. Ces déclarations explicites témoignent d'une étonnante lucidité qui contraste avec l'échec de cet échange harmonieux qui se répète ailleurs, où la rencontre problématique avec l'autre entrave constamment le destin du sujet.

C'est pourtant avec cet autre qu'il faut compter, tant dans le récit que dans l'acte narratif -ou plus largement l'acte d'écriture lui-même; il est ainsi à la fois l'initiateur et le moyen de l'expérience d'écriture de Marcel: *Et maintenant, Marcel, va. Oublie qui tu es. Cherche ta canne. Va au-delà de toi et fais parler Marcel comme si c'était un autre* (Baillon, 1984: 18).

² Elle fait l'objet d'une thèse de doctorat en cours.

Il est également le destinataire qui fonde l'acte d'écriture: *J'écris pour les autres comme je voudrais que les autres écrivent, s'ils écrivaient pour moi* (Baillon, 1989: 141).

L'adresse apparaît donc au cœur du projet littéraire; bien plus, cette déclaration issue de ce qui se donne pour l'art poétique de Baillon situe l'adresse dans une réflexivité nécessaire: l'écrivain Baillon a besoin d'un destinataire, comme il pourrait lui-même occuper cette place pour un autre.

2. Le circuit de la communication intersubjective

Dans sa "théorie sur les mots", Marcel impute à l'autre la responsabilité de le déposséder de toute parole propre³, il souligne ainsi que le sujet est lié à l'autre par la langue qu'ils parlent tous deux. C'est pourquoi la théorie psychanalytique, qui appréhende le sujet à travers le langage -l'Autre- offre un outil d'analyse adéquat qui permet d'approfondir ce rapport en dépassant les déclarations et théorisations plus ou moins explicites pour s'interroger sur la structure textuelle au sein de laquelle il s'intègre.

Parmi d'autres disciplines, la psychanalyse freudo-lacanienne propose en effet une théorie du sujet en rupture avec la conception classique du sujet unifié: le sujet y perd la certitude du cogito cartésien pour être appréhendé comme un effet du signifiant. Le sujet tel que l'envisage la psychanalyse est ainsi un sujet divisé par son inscription originelle dans l'ordre symbolique:

C'est ainsi que si l'homme vient à penser l'ordre symbolique, c'est qu'il y est d'abord pris dans son être. L'illusion qu'il l'ait formé par sa conscience, provient de ce que c'est par la voie d'une béance spécifique de sa relation imaginaire à son semblable, qu'il a pu entrer dans cet ordre comme sujet. (Lacan, 1970: 66)

Cette "béance spécifique de sa relation imaginaire à son semblable" pose partiellement les termes du rapport à l'autre tel que l'envisage la psychanalyse. C'est en effet par la médiation de l'image (le reflet dans le miroir et le regard de l'autre) que le sujet se saisit comme entité unifiée. Dès lors, le rapport au semblable le fonde comme sujet tout autant qu'il lui barre l'accès à une intégrité absolue.

On le sait depuis Benveniste: le sujet de la parole se constitue par la médiation du

³ Pour une analyse approfondie de cette "théorie sur les mots", on pourra consulter Geneviève Hauzeur, 1998: 195-202.

“tu”; la subjectivité est fondée dans le langage et dans l’intersubjectivité. Lacan approfondit cet acquis en y ajoutant la formule de la communication intersubjective: *dans le langage, notre message nous vient de l'Autre sous une forme inversée* (Id.: 15) (ou encore, en termes linguistiques: l’émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée).

Cette formule, que Lacan tient pour la structure même de la parole, trouve une application directe dans deux formes exemplaires. C’est tout d’abord la *fides* (parole fondatrice ou parole pleine): “tu es ceci, cela”, *forme essentielle dont toute parole dérive* (Id.: 180) dans la mesure où elle manifeste *l’unité de la parole en tant que fondatrice de la position des deux sujets* (Lacan, 1981: 47). Par exemple, en disant “tu es ma femme”, *je te reconnais et t’institue comme telle, tout en me reconnaissant moi-même comme “ton homme”* (Borch-Jacobsen, 1995: 174). C’est à l’inverse la feinte: *Ce que le sujet me dit est toujours dans une relation fondamentale à une feinte possible* (Lacan, 1981: 47), qui trouve à s’illustrer dans la réplique rapportée par Freud: *Pourquoi me dis-tu que tu vas à Cracovie pour que je croie que tu vas à Lemberg, quand tu vas vraiment à Cracovie?* (Lacan, 1970: 285).

Ce qui permet à ces deux paroles de fonctionner, c’est la reconnaissance d’un lieu d’authentification, au-delà de la personne même à qui le sujet s’adresse. Ces deux exemples permettent ainsi de cerner la dimension de l’Autre comme absolu: *Absolu, c’est-à-dire qu’il est reconnu, mais qu’il n’est pas connu* (Lacan, 1981: 47). Le lieu d’entente avec l’autre ne se situe ni dans la parole du sujet ni dans celle de l’interlocuteur, mais dans la *convention signifiante* (Lacan, 1970: 285) instituée par la dimension de l’Autre. C’est pourquoi il convient de distinguer l’Autre, l’altérité absolue que vise le sujet, de l’autre, l’alter ego auquel s’adresse le Moi du sujet.

Ainsi, à l’instar de l’altérité et dans le même mouvement, la dimension subjective se scinde en deux instances: le sujet n’a accès à lui-même que par le biais des représentations imaginaires que lui renvoie l’autre; c’est ce que la psychanalyse appelle l’“aliénation imaginaire” du sujet à l’autre (imaginaire étant à comprendre comme ressortissant au domaine de l’image, de la représentation).

Tels sont, selon Lacan, les acteurs de la communication intersubjective: lorsqu’un sujet (S) s’adresse à un autre sujet (A), la communication n’est pas directe mais

médiatisée par la relation entre le moi du sujet et l'autre, le semblable.

Lacan trouve une justification a contrario de la formule de la communication intersubjective dans le mécanisme de l'hallucination verbale, qui manifeste *la relation d'écho intérieur où le sujet est par rapport à son propre discours* (1981: 182). Dans ce cas, l'Autre est exclu du circuit de la communication et le message circule indéfiniment entre le sujet et l'autre, sans aucune garantie symbolique qui en assurerait la signification. Dès lors, *ce qui concerne le sujet est dit réellement par le petit autre* (Id.: 65). Par ailleurs, la représentation imaginaire du sujet s'enferme dans une aliénation radicale à l'autre: n'ayant pas eu à faire face à l'Autre, il rencontre l'autre purement imaginaire, le double qui va le capturer par sa parole insensée.

En outre, ce qui réalise ailleurs le *crochetage après-coup* par lequel le signifiant arrête le glissement autrement indéfini de la signification (Lacan, 1971: 164) - le point de capiton- ne fonctionne pas. Dès lors, *n'étant pas référés au code du grand Autre, les signes linguistiques sont disloqués et les signifiants renvoient à n'importe quel signifié* (Dor, 1992: 38).

Voici donc très brièvement précisé le dispositif théorique par lequel la psychanalyse envisage le rapport du sujet parlant avec l'autre: d'une part le sujet parlant s'adresse à *l'autre imaginaire, l'altérité en miroir* dont il tire sa propre image; d'autre part, au-delà du semblable, le sujet s'adresse à l'Autre absolu, *celui que nous sommes forcés d'admettre au-delà de la relation du mirage, celui qui accepte ou qui se refuse en face de nous, celui qui à l'occasion nous trompe, dont nous ne pouvons jamais savoir s'il ne nous trompe pas* (Lacan, 1981: 286), précisément parce qu'il est le lieu du surgissement du signifiant et de la garantie de la signification symbolique. Lorsque cet Autre reste exclu du circuit de la parole, aucune instance ne vient ponctuer le glissement du signifié sous le signifiant et se met dès lors en place, plutôt qu'une communication intersubjective harmonieuse, ce que nous appellerons une "communication délirante".

3. Une communication délirante

Un tel mécanisme de rupture -ou de non-prise- du nouage de la signification est effectivement en jeu dans nombre de situations discursives mises en scène par Baillon. Les héros sont constamment confrontés à la signification énigmatique de la parole de

l'autre: le narrateur de *Par fil spécial* rapporte ce fait divers paru dans *L'Uprême*, quotidien pour lequel il exerce la profession de secrétaire de rédaction:

- Une jeune fille s'est jetée à la Seine. Elle portait un chandail bleu. Dans une poche on a trouvé ce mot: "Voilà qui fera plaisir à Louise". (Baillon, 1995: 137)

L'événement en lui-même n'est guère très intéressant, mais ce qui l'est davantage, c'est le commentaire qu'en donne le narrateur:

À quelle Louise? Quel plaisir? De quoi rêver pendant des mois. (Ibid.)

Alors qu'on pourrait s'attendre, par exemple, à une réflexion sur l'acte du suicide, le narrateur s'interroge sur la signification d'un billet qui ne lui était pas adressé. Il n'est en rien concerné, mais le mot fait sens pour lui dans l'énigme qu'il pose (quels en sont les référents?) et à partir de quoi tout est possible (*De quoi rêver pendant des mois*).

De même, la parole bienveillante de sa belle-fille constitue pour Jean Martin, à la veille de son entrée à l'hôpital, une énigme qui en suscite d'autres à sa suite:

Michette me dit tout à coup:

- Demain, je serai là. Je t'embrasserai la dernière.

Pourquoi dit-elle cela? Je roulais ces pensées. J'étais gêné. La sonde? Delpierre avait parlé d'une sonde. Qu'est-ce qu'une sonde? Comment place-t-on une sonde? Où? Devant Michette, il aurait dû se taire. Peut-être en cette dernière soirée se figurait-elle Jean Martin plié, Dieu sait en quelle attitude, pour recevoir cette sonde. (Baillon, 1976: 107)

Lorsque le sens fait défaut, le sujet se voit soumis à la *cascade des remaniements du signifiant* (Lacan, 1971: 95) par quoi se multiplient les énigmes, dont l'autre, faute d'un Autre, est censé détenir la clef.

C'est précisément le signifiant, au sens lacanien de *ce qui représente le sujet pour un autre signifiant*, qui préoccupe le sujet; ainsi le moindre geste de bienvenue perd sa valeur de signe pour devenir ce signifiant énigmatique adressé au seul sujet:

[...] mais dites-moi franchement, votre bon chef de service, pourquoi m'a-t-il donné avec une baguette un coup dans l'estomac? Il ne l'a pas donné à Bornet. Ce petit geste, dites-vous, ne signifiait rien, un geste de bienvenue. Fort bien. "De bienvenue" jusqu'à quand? Pas pour toujours, je suppose. (Baillon, 1976: 32)

On pourrait multiplier les occurrences, mais ces dernières suffisent à montrer à quel

point de n'être pas "crochetées" par le code du grand Autre, les paroles de l'autre, du semblable, parviennent au sujet comme court-circuitées par une intentionnalité aliénante et sans recours. C'est encore le cas, de manière plus explicite, dans les phrases insignifiantes qui envahissent les héros comme autant de ritournelles soufflées par l'Autre: *Il ne faut pas jeter le marc dans l'évier* s'impose comme discours impersonnel -commentaire courant de l'existence (Lacan, 1981: 219)- là où le personnage de *Des mots*, dans sa tentative d'écriture, cherche des mots propres ou promet de se taire (Baillon, 1981: 24; 28; 31; 35; 42; 54). De même dans *Le perce-oreille du Luxembourg*, la peine de Marcel lors de l'enterrement de son ami Charles est parasitée par le discours de l'Autre, ainsi qu'il le nomme d'ailleurs lui-même:

Je vis le jaune du cercueil, le gris du mur et voilà que l'Autre me planta en plein cerveau une phrase stupide: *Les vieux cimetières font les beaux murs*. Eh! non! je ne voulais pas penser à cette sottise. Je fis un effort. Je suivis le cercueil qu'on portait à bras d'hommes et:

- Les vieux cimetières font les beaux murs.

On le descendit dans la fosse et:

- Les vieux cimetières font les beaux murs.

La mère hurla: "Charles" et:

- Les vieux cimetières...

On l'entraîna, je la suivis, je passai devant elle, je l'embrassai: elle était molle comme son voile, et

- Les vieux cimetières...

Jamais, sans la sortir, je n'ai ressenti tant de peine. (Baillon, 1984: 108)

L'intervention du discours intempestif de l'Autre lors de cet épisode du roman est d'autant plus significative que la mort de Charles confronte directement Marcel au défaut de symbolisation dont il souffre:

Mort? À cela, pas de doute. J'avais porté la couronne, embrassé la maman, touché le cercueil: c'étaient des preuves. Pour ma raison du moins. Autre chose en moi ne les admettait pas. Mort? Pourquoi mort? Comment mort? Ces mots roulaient sur ma langue sans le moindre sens. [...] j'épelais ces mots, à en crier, à me rouler par terre. [...] C'étaient des mots cela. Ils ne représentaient rien de Charles. (Id.: 110)

Ainsi, l'événement ne fait aucun doute dans la réalité, mais il ne peut être symbolisé, c'est-à-dire qu'il ne peut s'inscrire dans aucune articulation signifiante; dans le langage, la mort de Charles n'a aucun sens. La dernière phrase de l'extrait cerne en une évidence étonnante l'absence de capitonnage du signifiant au signifié: les mots qui disent

la mort de Charles restent hors sens, ils ne *représentent* rien. Ce trou dans la signification se voit dès lors logiquement comblé par une chaîne de futilités soufflées par l'Autre, depuis la gêne occasionnée par la couronne, l'inquiétude au sujet d'une clef jusqu'aux paroles et réflexions insignifiantes de l'Autre.

Comme l'avait déjà souligné Ginette Michaux dans son analyse d'*Un homme si simple* (1989: 121-137), la position subjective mise en place témoigne d'un défaut de symbolisation que la psychanalyse identifie à la position psychotique, c'est-à-dire à la forclusion du signifiant du Nom-du-Père, ce dernier permettant ailleurs l'accès à un lien social et à une pratique du langage harmonieux.

Les réflexions que Baillon prête à son narrateur témoignent en outre de l'extrême lucidité avec laquelle l'écrivain manipule cette absence du tiers séparateur nécessaire à l'avènement de la signification: *Cette impuissance à souffrir n'était-elle pas, sur un autre plan, une façon d'être bourrique* (1984: 109).

La (fausse) interrogation de Marcel associe clairement l'impuissance sexuelle (*être bourrique*) à l'impuissance langagière qui fait obstacle à l'expression naturelle de sa douleur: ce qui empêche la représentation de la mort de Charles est la même chose, *sur un autre plan*, que ce qui empêche de saisir le sens de l'acte sexuel, à savoir le défaut de symbolisation qui livre de narrateur au non-sens accablant de la parole de l'Autre.

Un tel repérage fournit un instrument de lecture très efficace pour l'ensemble de l'œuvre; il permet d'intégrer les événements rapportés par le texte au sein d'une structure et de les saisir dans le rapport spécifique que le sujet entretient avec le langage. Ainsi par exemple la prégnance de la figure divine dans l'ensemble de l'œuvre prend-elle tout son sens: sa présence est littéralement dévoratrice ("*quaerens quem devoret*", Baillon, 1932: 41)⁴, comme tout Autre dont le sujet n'est pas séparé.

On trouve dans *Un homme si simple* un chiffrage du signifiant relevant d'une telle efficacité littérale: suivons-en les différents lieux. Avant son entrée à la Salpêtrière, Jean Martin traverse une période de jeûne, qui motive d'ailleurs en partie l'internement; lorsqu'il avale quelque chose, c'est contre sa volonté: *Une main du fond de l'estomac, montait pour happer ce qu'il y avait de bon sur la langue* (Baillon, 1976: 174).

⁴ Pour cette question, voir Geneviève Hauzeur, 1999: 307-328.

C'est donc une volonté étrangère qui le pousse non à jeûner, mais au contraire à manger; le fait de se nourrir est présenté comme résultant de l'intervention d'une instance étrangère qui a pris possession du sujet -plus précisément de son estomac, organe de la digestion- pour subtiliser et jouir de *ce qu'il y avait de bon sur la langue*. Dès lors, le jeûne se comprend comme la nécessité de résister à cette emprise de l'Autre.

Plus tard, il comprendra que jeûner pour entrer à la Salpêtrière revient à se jeter *dans la gueule du loup*:

Je compris brusquement:

- Ta Michette, ton jeûne, tes lettres, tes dédicaces: tu es fou... Tu veux entrer à la Salpêtrière; quand tu y seras, on ne te lâchera plus. Tu te jettes dans la gueule du loup.

La gueule du loup! La gueule du loup! Avec sa langue, avec ses crocs, je vis s'ouvrir à moi cette gueule du loup. Je me rejetais en arrière. Je ne voulais pas. Je saisis une croûte pour la mâcher et montrer à la face du monde que je n'étais pas fou. (Id.: 190)

En refusant, par son jeûne, d'être l'objet de dévoration de l'Autre, il devient la proie d'une autre dévoration, dont la prise à la lettre de l'expression figurée montre l'efficacité littérale. La gueule du loup -le piège- apparaît en effet à Jean Martin comme une véritable bouche dévoratrice prête à l'engloutir. Ainsi, pour avoir refusé de manger, Jean Martin va être mangé. C'est pourquoi il s'empare d'une croûte -comme l'ours Martin à qui on les lance⁵: il est devenu l'Autre dévorateur.

La trame signifiante ne s'arrête pas là: souvenons-nous du "geste de bienvenue" du chef de service: un petit coup de baguette sur l'estomac (cfr. supra). On comprend mieux dès lors l'inquiétude du narrateur face à ce geste anodin qui désigne pour lui le signifiant de la dévoration. Et Jean Martin de confirmer cette interprétation par une déclaration qui ne prend son sens que relativement à un tel tissage: *Plus tard? Un peu de neurasthénie, comme tout le monde. Pas dans le cerveau, monsieur. Dans l'estomac. Jamais dans le cerveau* (Id.: 18).

L'affirmation est catégorique: c'est bien dans l'estomac que se joue la prise de pouvoir de l'Autre; le lieu de l'aliénation radicale à l'autre est d'emblée localisé en un signifiant qui traverse toute la trame narrative.

⁵ Martin comme... Non, pas comme tous les Martin: comme l'ours quand il fait le beau pour un croûte, dans sa fosse au Jardin des Plantes. (Baillon, 1976: 17)

L'absence d'un premier signifiant qui ouvrirait et guiderait la chaîne des autres -le signifiant du Nom-du-Père, signifiant de la castration symbolique- creuse donc un trou par lequel l'Autre exclu ne manquera pas de revenir. C'est le cas en toute transparence dans *Chalet I*:

Quelques pierres [du mur d'enceinte de la Salpêtrière] se sont détachées: on pourrait la voir, la rue. Grand merci! Je les ai remises en place. Voyez-vous que les... choses de Paris se déversent, par ce trou, et m'inondent! (Baillon, 1926: 128)

Ce sont encore les chats fornicateurs qui, à l'image de Dieu, l'envahissent et l'écrasent (Michaux, 1989: 132-133).

Ce qui est mis dès lors en pâture pour l'Autre, c'est le corps du sujet, livré à la jouissance sans borne de l'Autre. En effet, si l'opération de symbolisation permet au sujet de se séparer des signifiants de l'autre, elle permet également la séparation du corps et de la jouissance. *Celle-ci est localisée, c'est-à-dire sexuelle; elle n'envahit pas tous les organes du sujet, toute sa pensée, tout son être -car un sujet qui parle est mortifié en même temps qu'il est représenté par les places symboliques que sa parole lui fait occuper* (Id.: 125). Faute d'une telle localisation, c'est effectivement tout le corps du sujet qui, comme on le voit dès *En Sabots*, est envahi par la jouissance: après qu'une poule lui a arraché de la main *la petite croûte d'une écorchure*, André Baillon -tel qu'il se nomme effectivement dans cette première publication- donne l'explication suivante: *Car Fientje, ma poule préférée, qui est une brave petite femme, m'aime, comme elles m'aiment toutes, jusque dans ma viande* (Baillon, 1959: 127).

Ainsi les femmes, comme les poules, l'aiment-elles non pas, comme on pourrait le comprendre communément, parce qu'il les "ferait jouir", mais bien parce qu'il donne sa propre chair en pâture à leur jouissance. Toutes les dépossessions dont parle Baillon dans son œuvre dépassent le sens commun pour s'inscrire dans cette structure d'une privation fondamentale machinée par l'Autre. Ainsi, lorsque Jean Martin s'exclame: *Je ne demandais qu'à travailler, moi. Pourquoi me volait-on ma paix?* (Baillon, 1976: 108), ce n'est pas tant pour déplorer que son entourage le dérange ou le distrait, que pour affirmer que les autres sont animés de l'intention de l'empêcher de travailler. Si "on" lui vole sa paix, c'est que ce "on" veut en jouir, car n'est objet d'un vol que ce qui est censé avoir une valeur pour le voleur.

Cette jouissance de l'Autre fera dans *Des mots* l'objet d'un véritable délire -ainsi que l'annonce le titre du livre. Le héros sait en effet pourquoi les mots deviennent vivants et prennent possession de son cerveau:

Et ce qui arrive est juste, parce que j'ai dit: "Voilà, je donne mon cerveau". Ainsi les mots me rongent le cerveau; ils copulent dans mon cerveau; ils éclosent dans mon cerveau; ils piquent leurs œufs dans mon cerveau; ils éclosent dans mon cerveau; il y en a qui meurent dans mon cerveau. (Baillon, 1981: 36)

Bref, les mots jouissent littéralement de son cerveau, qu'il a donné pour sauver celui de Germaine.

On trouve en outre dans ce texte l'occurrence peut-être la plus frappante et la plus condensée de mise en scène d'une communication délirante. Parce que Marie qualifie de "bêtise", et à sa suite Germaine, la suggestion du héros de donner à manger à sa montre arrêtée -parce que lui-même avait faim-, le délire s'enclenche pour envahir tout le texte. La logique qui le sous-tend mériterait une analyse approfondie (Voir Geneviève Hauzeur, 2000: 113-134); retenons seulement ici que ce qui motive l'entrée dans la communication délirante est précisément l'absence de reconnaissance, de la part de l'autre, de cette logique:

Mais elle n'avait qu'à répondre un petit mot, par exemple: "Tu as raison, je vais donner à manger à ma montre". Il n'eût plus été question de rien. Hé non! elle fit ce que faisaient les autres depuis quelques jours. Elle dit:

- Ne blague pas. Tu dis des bêtises.

Alors il fut évident que l'on donne à manger à une montre. Et puis, il ne voulait pas que Marie dise qu'il disait des bêtises.

- Je jure, fit-il, je jure que tu te trompes, que vous vous trompez tous quand vous dites que je dis des bêtises. Toi, Marie, tu sais que je ne dis pas de bêtises, que quand je dis: "Tu as oublié de donner à manger à ta montre", moins que jamais je ne dis des bêtises. (Id.: 44)

C'est que plus que jamais, la place du héros comme sujet parlant se joue dans cette affirmation. À nouveau, de n'être pas garanti par un Autre qui en assurerait le capitonnage, un Autre devant qui, l'ayant reconnu, le sujet pourrait à son tour se faire reconnaître, le signifiant tourne sans fin entre le sujet et son semblable pour lui revenir sans distance dans la pétrification d'une signification aliénante:

Il attendit, et comme on crie "Feu!":

- Fou. (Id.: 49)

Plus le héros s'obstine à faire reconnaître la validité de son affirmation, plus il se persuade d'une conspiration visant à le tenir pour fou et à le laisser dans l'ignorance; alors qu'il eût suffi d'un mot [...] pour vider enfin la question (Id.: 52), c'est-à-dire pour libérer le sujet de l'aliénation radicale du signifiant de l'Autre.

Dans *Des mots*, le héros trouvera pourtant à compenser cette absence de reconnaissance dans l'affirmation d'un droit à la folie par l'écriture. On peut dès lors se demander si la communication littéraire ne répond pas à cette même exigence, ainsi que le suggère Ginette Michaux: *Au mieux, l'invention créatrice, la littérature par exemple (la pratique de la lettre) pallie-t-elle l'abandon, puisqu'elle s'adresse à un autre "décompleté", le lecteur, qui ne menace pas par sa présence directe* (1989: 137). Le circuit de la communication littéraire permettrait ainsi de faire advenir en la personne du lecteur un Autre, tout en assurant sa mise à distance immédiate. C'est cette proposition que, sur base des repérages qui précèdent, nous allons à présent examiner.

4. Le circuit de la communication littéraire

Un tel glissement nécessite néanmoins un certain nombre de précautions méthodologiques. Ainsi, il ne s'agit pas de ramener en toute transparence la position subjective des héros et narrateurs à celle de Baillon écrivain, mais de garder à l'esprit "l'entre-je" autobiographique selon lequel Baillon se met en scène. En abordant la question de la communication entre l'écrivain et son lecteur, nous considérons donc l'écrivain comme un "je" autobiographique plutôt que biographique; concrètement, ce qui pourra être dit de l'écrivain ne concerne pas la personne réelle que fut Baillon, mais bien le personnage qu'il s'est attaché à construire dans son œuvre.

De même, pour le lecteur, il s'agit de distinguer, comme nous l'apprennent la narratologie et l'esthétique de la réception, le narrataire (destinataire intradiégétique), le lecteur inscrit (destinataire extradiégétique) et le lecteur empirique. La figure du lecteur sera ainsi abordée dans les caractéristiques distinctives qu'elle reçoit au sein de l'œuvre, et plus particulièrement dans les préfaces. On pourrait rétorquer que les préfaces font précisément partie du paratexte dans lequel la personne de l'écrivain communique directement avec son lecteur. Or, du point de vue théorique, cette objection ne tient pas:

dans quelle mesure le discours préfaciel serait-il davantage que le texte le lieu d'une certitude référentielle⁶. Elle est en outre tout à fait levée dans le cas de Baillon qui, dans tout type d'écrits - fictifs ou non - n'hésite pas à se mettre en scène comme personnage⁷. On verra également qu'au fur et à mesure des œuvres, les préfaces tendent à s'inscrire dans la fiction, brouillant de la sorte toute distinction entre un "je" réel et un "je" fictif.

Nous considérons donc que, dès la préface, la figure de l'écrivain est déjà fictionnalisée, bien qu'elle ne se ramène pas au narrateur dans la diégèse; nous tenterons de cerner l'inscription qu'y reçoit le lecteur, à la fois comme destinataire de la préface (lecteur inscrit) et de la narration (narrataire).

À l'exception d'un projet de préface au manuscrit du *Pénitent exaspéré*, qui bénéficie d'une publication posthume en 1944, la première préface que Baillon rédige est celle de la réédition de *Moi quelque part* chez Rieder (1922) sous le titre *En sabots*: il l'intitule *Mea culpa* et s'attache à justifier le changement de titre de l'ouvrage:

Ce livre s'appelait *Moi quelque part*...

J'avais pris les derniers mots du dernier chapitre où je renvoie à sa place, quelque part, parmi d'autres, mon Moi très encombrant par ailleurs.

Des esprits singuliers ont flairé là une impertinence. Où était-elle?... N'importe! Puisque, dans cette édition, je corrige ce qui me semble des fautes, autant corriger ce qui ne m'en semble pas. (Baillon, 1959: 15)

Baillon répond donc à une première réception du livre, en qualifiant les premiers lecteurs d'*esprits singuliers*. Il prend soin par ailleurs de préciser que le repentir qui motive initialement l'entreprise (*Mea culpa*) relève d'une certaine feinte: si le titre est effectivement modifié alors qu'il semble à l'auteur plus approprié, c'est uniquement pour répondre à une accusation d'égoïsme des premiers lecteurs. Baillon feint ainsi d'assumer une faute, qu'il renvoie d'emblée au lecteur, pour finalement se conformer à l'accusation.

Il s'interroge ensuite sur les divers titres possibles, en les examinant sous l'angle de l'interprétation du lecteur: *Dans la Bruyère? On pourrait penser à certain Monsieur*

⁶ Comment une préface, qui tout comme le texte ne se paye que de mots, peut-elle réussir là où le texte a rencontré des difficultés telles qu'il a dû s'adresser ailleurs? (Avni, 1984: 121)

⁷ Par exemple, dans certaines lettres à Marie de Vivier, il se désigne par "Henry Bouiant", du nom d'un de ses personnages.

qui écrivait et se nommait, je crois, *La Bruyère* (Id.: 15).

Soulignons la nouvelle impertinence, bien réelle celle-ci, dans la naïve hésitation sur l'identité de *La Bruyère*: il semble que Baillon ait déjà commencé à se présenter comme un paysan quasi illettré. C'est là le premier indice d'une fictionnalisation qui s'opère dès la préface: l'écrivain se présente à l'image du "je" autobiographique qu'il met en scène dans sa narration.

Le deuxième titre envisagé est lui aussi rejeté, au nom du risque d'un glissement de sens inapproprié dans le chef d'un public à nouveau ramené à l'indétermination d'un "on": *Sous les sapins? [...] Et puis, sapin, si on allait penser fiacre!* (Ibid.).

C'est également le risque d'une interprétation non univoque qui motive le rejet du troisième titre: *Alors Westmalle? On aime assez ces mots qui, à première vue, n'expriment rien. Ils sont à la mode. Mais voilà: je déteste la mode* (Ibid.).

Effectivement, pour le public parisien auquel s'adresse en premier lieu cette réédition, *Westmalle* doit être un nom inconnu qui, n'exprimant rien, pourra être ramené à tout. Dissémination "à la mode" à laquelle Baillon refuse catégoriquement de se livrer. Reste alors *En Sabots*, dont l'auteur précise que le sens correspond à l'image du personnage André Baillon qu'il construit dans la narration.

En s'élaborant comme un droit de réponse, la préface assume de manière très appuyée sa fonction habituelle d'instrument de contrôle du décodage. Motivée par une nécessité de circonstance (la réédition rapide de *Moi quelque part*), elle est le lieu, non -comme on pourrait s'y attendre- d'une justification de la réédition, mais d'une exposition de la docilité ironique avec laquelle l'écrivain se plie, pour les rejeter, aux interprétations supposées du lecteur.

Dans le texte même, il sera peu question du lecteur: l'avertissement de la préface semble suffire, comme en témoigne d'ailleurs la suppression, de *Moi quelque part* à *En sabots*, de cette seule adresse au lecteur qui survient entre les deux premiers chapitres du texte:

Lecteur curieux qui feuilletez un livre pour l'histoire, si vous désirez savoir à quelle page j'en arrive à mes fins en couchant avec la fille du Docteur, ne vous donnez pas cette peine: je ne vois que rarement ce Docteur: il n'a d'ailleurs pas de fille. (Baillon, 1920: 13)

Nous voilà donc prévenus: une partie des lecteurs refermera peut-être le livre ici.

Il semble néanmoins que la préface ajoutée à la réédition, par la discrète mise au point qu'elle opère, soit plus efficace pour définir les rôles, que cette exclusion un peu caricaturale d'une catégorie de lecteurs.

La préface de *Par fil spécial* (1924) se présente quant à elle sous la forme d'un dialogue précédé d'une présentation du thème du livre -le journalisme- et de deux personnages: M. Sinet et le "je" qui renvoie au signataire André Baillon. Il s'y présente donc, sur le mode d'un "je soussigné", comme personnage de la narration qui va suivre. Le dialogue est ensuite contextualisé dans le temps de l'écriture du livre:

Il sait que j'écris un livre sur le métier:

-Il ne faut pas, déclare-t-il, cracher dans l'écuelle où l'on mange. (Baillon, 1995: 11)

Un personnage -lecteur potentiel d'un livre en train de s'écrire- prend donc la parole dès la préface, pour poser un interdit: *ne pas cracher dans l'écuelle où l'on mange*, c'est-à-dire ne pas critiquer l'activité qui assure la subsistance. À quoi Baillon, auteur du livre et déjà personnage, répond: *-L'écuelle, Monsieur Sinet! Qui vous dit que j'y cracherai?* (Ibid.).

Autrement dit, Baillon demande sournoisement à son collègue pourquoi il suppose d'emblée que l'écrivain va calomnier le journal. Plutôt que d'annoncer explicitement sa position par rapport au sujet qu'il aborde, et de fournir de la sorte au lecteur une interprétation prescriptive, Baillon fait très habilement reposer sur l'interlocuteur du dialogue -le lecteur potentiel- la responsabilité de l'interprétation calomnieuse. Il mentionne ainsi une critique éventuelle du lecteur, pour lui en renvoyer l'entière responsabilité, tout en suggérant néanmoins que la critique risque d'être fondée. Le dialogue est en effet suspendu par l'arrivée d'autres personnages, face auxquels il s'agit de rester discret: *Comme des pas approchent, la conversation en reste là* (Ibid.).

Dans *En sabots*, Baillon montre qu'il cherche à se prémunir contre d'éventuels glissements de sens dans l'esprit du lecteur; ici, il met en place le même mécanisme tout en suggérant (légèrement) l'éventuelle pertinence de ces glissements de sens. Et effectivement, le reste de la narration est clair sur la critique dont le monde journalistique fait l'objet; après-coup, la préface prend le ton d'une fausse naïveté indubitable.

Un homme si simple (1925) poursuit le cycle des préfaces: celle-ci commence par

le récit, sur le mode narratif, d'une anecdote relative à un ami chimiste, ensuite reliée au personnage du livre qui, comme l'ami chimiste, *cherche son petit pois*. Après avoir présenté son personnage comme *un pauvre homme [qui] s'arrache, non sans douleur, de rouges morceaux de vérité*, Baillon pose la question de l'interprétation d'une manière relativement explicite: *Faut-il le disculper?* (Baillon, 1976: 14). Un mode de lecture est donc prescrit: il va s'agir pour le lecteur d'évaluer la culpabilité du personnage Jean Martin. Le lecteur se voit donc investi du rôle majeur de donner, ou pas, l'absolution. La division du livre en cinq "confessions" répond parfaitement à ce rôle, à ceci près que dès le début de la narration, c'est le médecin qui l'assumera. En outre, ce dernier ne sera plus tellement appelé à poser un jugement moral sur le personnage, mais plutôt un jugement clinique. C'est en tout cas contre la supposition, de la part du médecin, d'un jugement de folie que Jean Martin se défendra constamment: *Mes réflexes: vous avez noté faibles. Qu'est-ce que cela prouve? S'il fallait... euh! mettre à la Salpêtrière, tous les gens dont les réflexes sont faibles!* (Id.: 17-18).

Le roman se caractérise en effet par une intersubjectivité concentrée, mais dans laquelle il manque cependant un interlocuteur: jamais les paroles du médecin ne sont rapportées directement, mais elles sont toujours sous-entendues dans la réponse que leur oppose Jean Martin. Ainsi, le sujet ne semble prendre la parole que pour répondre à un jugement supposé de l'autre.

Une étude précédente a par ailleurs permis de montrer que si le sujet dénie avec entêtement ce jugement, en l'occurrence la folie, ce n'est pas tant pour s'en exclure que pour, dans un processus dialectique, l'affirmer comme un droit (Hauzeur, 2000: 132). Or le lecteur, en tant que destinataire extradiégétique (mais néanmoins inscrit dans le texte par la préface), et le médecin, en tant que destinataire intradiégétique, sont investis de la même fonction. Dès lors, il est permis de se demander si une pareille dialectique de la négation et de l'affirmation n'est pas à l'œuvre à son égard: le jugement de culpabilité du lecteur serait d'abord énoncé pour être nié, afin d'être finalement affirmé comme un droit de l'écrivain.

Les choses ne sont cependant pas si transparentes: dans la préface, le lecteur est invité à se prononcer (*Faut-il le disculper?*); plus précisément, il est invité à lire les confessions qui suivent comme une plaidoirie, au terme de laquelle il aura à se prononcer.

La fin de la préface semble en outre vouloir orienter ce jugement, tout en apportant à la question de la culpabilité une réponse assez énigmatique: *L'esprit est prompt, la chair faible et le cerveau, fragile* (Id.: 14).

À la reprise des paroles du Christ ainsi que du fragment attribué à Pascal, Baillon ajoute la fragilité du cerveau, confirmant de la sorte l'articulation de la culpabilité et de la folie par le biais du jugement de l'autre (lecteur / médecin). L'écrivain donne ainsi de son personnage l'image d'un homme faible, partagé entre les aspirations de son esprit et celles de la chair -partage auquel la fragilité du cerveau risque de ne pas résister. Cette faiblesse est-elle censée excuser la culpabilité? Elle serait alors, dans le même temps, affirmée. Pour toute réponse, Baillon termine sa préface en invoquant *notre Sainte Mère la très Sainte Église*, pour rappeler ce que *ceux qui ont fini de vivre crient à ceux qui sont en train: Ilodie mihi / Cras tibi* (Ibid.), donnant ainsi aux jugements des lecteur et médecin le poids du jugement dernier!

Par cet appel à l'indulgence du lecteur, il nous semble que l'écrivain affirme d'emblée la culpabilité de son personnage; en outre la narration, en exposant les causes, la nie tout en la mettant en scène:

Comment! Vous prenez note. Qu'écrivez-vous sur cette fiche: *Amoral: ignore la date de son mariage. Ah...*

... Non! Plus rien. Vraiment, je n'ai plus rien à dire. *Amoral*, parce que...(Id.: 19)

Je vous entends. Deux femmes! le pacha! voilà l'amoral. Je ne dis pas qu'en pensée... (Id.: 42)

Les relations instaurées entre la préface et la narration d'*Un homme si simple* tendent ainsi à montrer que la mise en scène de la culpabilité vise à neutraliser le jugement du lecteur; ce dernier est dès lors mis à distance et la culpabilité peut être assumée par l'écriture d'un livre.

Dans l'"entrée en matière" de *Chalet 1*, qui fait suite à *Un homme si simple*, Baillon recontextualise ses personnages et la situation: on est à la veille du départ pour la Salpêtrière; Claire est absente et Jean Martin lui écrit, avant d'abandonner pour la durée du séjour à l'hôpital tous les instruments d'écriture. Sans la signature qui clôt cette première partie du livre, le lecteur pourrait déjà se croire entré dans la narration. Or après une séparation typographique arrive le discours préfaciel proprement dit, dans lequel

Baillon souligne l'artifice de simultanéité dont relève l'écriture: *Dans ce livre, Jean Martin s'exprime: Je... Et ce, en des moments où voir un porte-plume lui donnait déjà des nausées. Cela semble manquer de logique* (Baillon, 1926: 12).

La réponse apportée à ce manque de logique et adressée à un public indéterminé ("on") -comme si ce "on" le lui avait objecté- est particulièrement révélatrice de deux mécanismes éclairant le fonctionnement de l'ensemble de l'œuvre: *On voudra peut-être supposer que ce livre fut pensé et que le voici tel qu'il eût été écrit sans ces questions, au fond accessoires, d'encrier, de papier et d'outils abhorrés* (Ibid.).

André Baillon, qui signe ces lignes, se fait donc littéralement le porte-parole de son personnage, en reproduisant ce que ce dernier aurait pu écrire au moment des faits, s'il en avait été capable. Et ce faisant, il cède la parole à Jean Martin. Ainsi, dans un renversement discret mais pourtant spectaculaire, Baillon livre un des principes de son travail autobiographique: plutôt qu'un personnage qui serait le porte-parole de l'écrivain, Baillon se présente au contraire comme le porte-parole de son personnage autobiographique. On saisit là la dimension constitutive de la délégation de parole qui sous-tend l'"entre-je" autobiographique: il faut que la parole fasse retour, depuis un autre fictif, pour être reçue et appropriée par le sujet.

D'autre part, cette simple petite phrase qui se donne au départ -rappelons-le- comme une réponse à une objection éventuelle du lecteur, souligne la complexité des rapports entre la vie et l'œuvre de Baillon: en nous indiquant que ce qui va suivre a été, faute de pouvoir être écrit, "pensé" au moment des faits, Baillon ne suggère-t-il pas que les faits pourraient avoir été vécus dans l'idée d'être écrits?

Qui est la personne réelle? Qui est le personnage? Qui est le double de qui? Les personnages de Baillon doubles de l'écrivain? Non. Mais bien Baillon double de ses personnages. Encore faut-il un lecteur pour authentifier cette relation complexe.

C'est précisément à un public bien présent que s'adresse Baillon dans sa préface à *Délires* (1927). La présence de l'interlocuteur y est en effet rendue très concrète par la mise en scène d'une situation oratoire, quasi académique, qui permet à l'écrivain de s'adresser à son public:

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. (Baillon, 1981: 17)

Nous voilà donc prévenus d'une intention de sens précise, moyennant 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.*" (Ibid.).

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?* (Ibid.).

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; ceux qui commencent par la préface -la première catégorie- n'ont pas besoin de la lire puisque l'auteur ne s'adresse pas à eux; et ceux qui ne la lisent pas -la deuxième catégorie- ne retiennent pas son attention et sont donc également exclus comme destinataires possibles. Trois places précises sont ainsi données au lecteur; ces places cependant le mettent hors jeu, par l'impossibilité de les tenir.

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* (Ibid.).

L'autre sujet abordé concerne le titre du livre: *Délires avec un S*. Baillon pose ainsi une deuxième recommandation de lecture en nous avertissant 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* (Id.: 18). Si la déclaration est évidente pour le premier récit, elle le semble moins pour le second. 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? (Ibid.); pour néanmoins ne pas y répondre. C'est que, semble-t-il, 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. Ce mécanisme préventif expliquerait dès lors la nécessité de l'antériorité de lecture de la préface: devancer la question du lecteur revient à l'annuler.

Pour toute réponse, Baillon passe ensuite à une recommandation générale, qui ne semble plus concerner particulièrement la lecture de son livre –ou bien serait-ce là son “message”, c'est-à-dire la “leçon” qu'il s'agit pour le lecteur d'en tirer? Il conseille en effet à chacun d'être en relation avec un ou deux psychiatres (Ibid.), non pas, comme on pourrait s'y attendre, en raison de la proximité de chacun avec les frontières de la folie, mais tout simplement parce que *Ce sont des gens charmants!* (Ibid.). Et Baillon de poursuivre la banalité de la justification 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 y est considérée comme une mode médicale et d'ailleurs *L'hystérie est une blague et le psychiatre moderne ressemble à tout le monde* (Id.: 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; après ces commentaires sur les habitudes vestimentaires des psychiatres vient une restriction plus significative: *Seulement, il y a leur regard* (Id.: 18).

Voici ainsi 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. (Id.: 18-19)

Il semble bien que 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 un mécanisme

important du trio écrivain-narrateur-lecteur, en nous recommandant 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 petite 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. (Id.: 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* (Ibid.).

Ruses et tromperies donc dès la préface? 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 - 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. (Ibid.)

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 en eau de boudin": 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 pas brouiller les pistes en déclarant l'insignifiance de son propos. Ainsi la préface de *Délires* donne-t-elle finalement 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. On saisit ici à quel point, par le biais de la communication littéraire, l'écrivain se met en mesure de pouvoir tromper l'Autre.

Les ouvrages suivants ne font plus précéder la narration d'une préface proprement dite, c'est-à-dire d'un discours explicitement tenu par l'auteur au sujet de son livre. Néanmoins, sa fonction globale de pragmatization du discours écrit ne sera pas abandonnée mais bien intégrée à la narration: c'est le cas dès *Le perce-oreille du Luxembourg*, dont le premier chapitre constitue un "prologue"⁸ qui justifie et motive l'entreprise d'écriture envisagée comme un acte nécessairement adressé: *Alors écrire, soit. Mais pour qui?* (Baillon, 1984: 14).

Parmi tous les destinataires possibles sont successivement exclus les amis, les parents et surtout les médecins, pour lesquels le narrateur deviendrait *un cas*. Supprimées les personnes dont l'interprétation confronterait le sujet à une aliénation sans recours, reste alors le "n'importe qui" minimal *susceptible d'accueillir la chose écrite et d'assurer la reconnaissance dont l'écrivain cherche à bénéficier* (Laroche, 1989: 52).

Le cas de l'œuvre *Le neveu de Mademoiselle Autorité* (1930) est encore plus ambigu. Le livre s'ouvre sur un *prologue* -ainsi est-il intitulé- non signé qui restitue en un raccourci saisissant la généalogie et les incidents de l'histoire familiale qui précèdent la naissance de Henry, *brave petit garçon devenu vieux bonhomme* [à qui] *l'on cède ici la parole* (Baillon, 1930: 12): outre ce *on* énigmatique derrière lequel l'écrivain finit par se faire entendre, le lecteur pouvait déjà se croire dans la narration. C'est néanmoins après cette *passation de parole* entre le *on* et ce *brave petit garçon* qu'elle s'entame véritablement avec la Première partie: "L'aile maternelle". Si le personnage y prend effectivement la parole, c'est pour se rebiffer contre ce *modeste on* qui, ailleurs, n'a donné de Henry qu'une image partielle qu'il s'agit maintenant de rectifier par l'écriture de *mémoires*. André Baillon, qui signait précédemment ses préfaces par "A.B.", disparaît

⁸ On doit à Daniel Laroche d'avoir montré que ce chapitre liminaire, qu'il appelle "prologue", recèle une *théorie clandestine de l'écriture*, qui définit entre autres les fonctions de l'Autre dans l'écriture: il y est celui qui guide, le protecteur anonyme qui conduit à l'écriture (le voisin de chalet), ainsi que le destinataire (Laroche, 1989: 47-60).

maintenant derrière un "on", *signataire de ce livre* (Id.: 17), au profit d'un personnage qui assumera ses fonctions.

D'un livre à l'autre, ces fonctions se poursuivent puisque *Roseau* (1932) s'ouvre sur un chapitre préliminaire intitulé "Rappel": un "je" dont *le nom est resté le même: Henri Boulant* (Id.: 14) résume les événements du *Neveu* avant de poursuivre la suite de ses mémoires. Ici, Baillon ne laisse plus guère de trace; précautions, avertissements -et tromperies éventuelles- sont entièrement assumés par son personnage.

Dans la mesure où ces textes liminaires dépassent de loin la question du lecteur pour se concentrer sur les rapports complexes entre l'écrivain et le narrateur, déjà partiellement évoqués plus haut, nous nous en tiendrons pour l'instant à ces quelques observations. Elles suffisent à souligner la progressive fictionnalisation du discours préfaciel, qui montre que la distinction Baillon écrivain - Baillon personnage/narrateur ne se soutient que de la mise en place d'une structure susceptible de faire circuler la parole de l'un à l'autre, et ce par le crochetage nécessaire d'un lecteur, d'un Autre progressivement lui aussi fictionnalisé par l'inscription de l'écriture.

Si les préfaces mettent en scène une situation d'interlocution qui permet de cerner, ne fût-ce qu'en partie, la place du lecteur, il convient encore d'insister sur leur caractère structurant dans la situation de parole qu'elles impliquent. Dans l'histoire éditoriale des livres d'André Baillon, le moment à partir duquel apparaissent les préfaces autographes semble en effet très significatif. Avant la première préface de Baillon à la réédition de *Moi quelque part* sous le titre de *En sabots*, les deux premiers livres avaient déjà bénéficié d'une préface "hétérographe"⁹: Georges Eekhoud avait préfacé *Moi quelque part* en 1920 (Bruxelles, La Soupente) et *Histoire d'une Marie* paraît en 1921 (Paris, Rieder) avec une préface de Charles Vildrac. Par la suite, à l'exception des rééditions ultérieures chez d'autres éditeurs¹⁰, les préfaces seront assumées par Baillon lui-même.

⁹ Cette dénomination est reprise à Geneviève Idt (1977: 66): *Le lexique français tient compte, pour différencier les types de préfaces, de leur support (prière d'insérer vs prologue), de leur dimension (avant-propos, avertissement vs prolégomènes), de leur finalité (avertissement vs prolégomène, préambule), mais non de l'identité de leur signataire: il ne distingue pas entre les préfaces signées de l'auteur et les autres, que j'appellerai "hétérographes" par commodité.*

¹⁰ À l'exception également de *Zonzon Pépette* (1923) et de *La vie est quotidienne* (1929), deux volumes relativement marginaux par rapport à l'ensemble de la production, qui ne reçoivent pas de préface.

Ainsi, outre l'évidente stratégie publicitaire qui motive la présentation du livre par un auteur confirmé, les préfaces hétérographes effectuent un véritable "rite d'intronisation": *En termes de rituel, la préface est la forme moderne du sceptre antique ou de l'imprimatur ecclésiastique: affilié à une "société de discours", le préfacier a le droit d'y prendre la parole. En parrainant le préfacé, il lui transmet ce droit* (Idt, 1977: 67). Nul doute que cette transmission d'un droit à la parole ait joué pour Baillon un rôle capital, encore renforcé par les circonstances de la publication de *Moi quelque part*: l'histoire éditoriale nous apprend également que Georges Eekhoud s'est tout bonnement effacé pour faire place à la première publication de Baillon (les *Dernières Kermesses* d'Eekhoud devaient lancer les éditions de La Soupente, mais ce dernier, ayant lu le manuscrit de l'inconnu qu'était alors Baillon, décida de lui céder la place (Cf. Denissen, 2001: 215-216). Cet effacement momentané d'Eekhoud, couplé à la "cérémonie de passation de parole" en quoi consiste la préface hétérographe, ont dû, à n'en pas douter, représenter pour Baillon -dont toute l'œuvre réclame ce droit à la parole- un geste symbolique très fort, dont l'efficacité semble d'ailleurs attestée par la réédition de l'œuvre deux ans plus tard: à partir de *En Sabots*, Baillon se donne lui-même ce droit à la parole. Ou plus précisément, dans la mesure où toute préface est hétérographe¹¹, l'écrivain s'est fait autre pour se transmettre ce droit et l'obtenir de cet autre en retour.

L'analyse des préfaces ouvre de nombreuses voies, que nous ne pouvons toutes approfondir ici¹². La figure du lecteur y reçoit néanmoins un contour relativement précis: dans chacun des cas, le lecteur se voit convoqué pour être mis en déroute, voire tout à fait évacué. Baillon lui fait ainsi tenir une position difficile, mais pourtant constitutive de l'acte littéraire qu'il fonde par la même occasion: l'appel au lecteur et sa mise à distance

¹¹ Même dans une préface autographe, on a affaire à deux situations de communication distinctes; G. Idt en conclut que *le préfacier et le préfacé sont deux rôles distincts éventuellement tenus par la même personne. Toute préface est donc hétérographe: en se préfacant lui-même, l'auteur devient un autre* (Idt, 1977: 67).

¹² Il conviendrait également d'adjoindre à l'analyse des préfaces les quelques "inserts" rédigés par Baillon, pour *Le perce-oreille du Luxembourg*, *Le Neveu et Roseau* (précisément les ouvrages pour lesquels Baillon ne rédige pas de préface en tant que telle). En outre, si le lecteur a principalement été envisagé en tant que dispositif textuel, une étude de réception devrait encore en évaluer l'efficacité comme lecteur réel. Et pour être vraiment complet, il faudrait encore envisager le destinataire privé des œuvres, c'est-à-dire ici la dédicataire, qui intervient aussi comme personnage et à l'occasion comme destinataire interne à l'œuvre.

simultanée ressemblent bien à une tentative de faire advenir l'Autre absent du circuit de la parole. Avec le lecteur -du moins tel qu'il se dessine dans les préfaces- le sujet écrivain trouve un Autre susceptible d'authentifier son message et devant qui se faire reconnaître, et un Autre également dont il peut aisément se séparer. Par l'intermédiaire du lecteur s'accomplit donc la double opération -aliénation et séparation- qui fonde la symbolisation. Ainsi la force exemplaire du geste d'Eekhoud n'a-t-elle pas encore été suffisamment soulignée: en signant la préface de la première publication en volume de Baillon, il réalise au niveau de la communication littéraire ce que la métaphore paternelle n'était pas venue inscrire au niveau de l'avènement du sujet. Il s'agit là d'un véritable acte de paternité par lequel est transmis l'héritage de la parole; une parole certes incomplète, marquée du sceau de la castration, mais qui donne une chance à l'écrivain de "se forger un nom" face à un public devant lequel il peut se faire reconnaître.

Références bibliographiques

- AVNI, Ora (1984) "Dico vobis: préface, pacte, pari", *Romanic Review*, 75 (2), pp. 119-130.
- BAILLON, André (1920) *Moi quelque part...*, Bruxelles, La Soupepte.
- BAILLON, André (1921) "Traité de littérature", *Textyles*, 6 (1989), pp. 141-143.
- BAILLON, André (1922) *En sabots*, Liège, Les lettres belges, (1959).
- BAILLON, André (1924) *Par fil spécial*, Bruxelles, Labor, (1995).
- BAILLON, André (1925) *Un homme si simple*, Bruxelles, Jacques Antoine, (1976).
- BAILLON, André (1926) *Chalet 1*, Paris, Rieder.
- BAILLON, André (1927) *Délires*, Bruxelles, Jacques Antoine, (1981).
- BAILLON, André (1928) *Le perce-oreille du Luxembourg*, Bruxelles, Labor, (1984).
- BAILLON, André (1930) *Le neveu de Mademoiselle Autorité*, Paris, Rieder.
- BAILLON, André (1932) *Roseau*, Paris, Rieder.
- BORCH-JACOBSEN, Mikkel (1990) *Lacan. Le maître absolu*, Paris, Flammarion, (1995).

- DENISSEN, Frans (1998) *André Baillon. Le gigolo d'Irma Idéal*, Bruxelles, Labor, (2001).
- DOR, Joël (1992) *Introduction à la lecture de Lacan. 2. La structure du sujet*, Paris, Denoël.
- HAUZEUR, Geneviève (1998) "La parole volée: une "théorie sur les mots" dans *Le perce-oreille du Luxembourg* d'André Baillon", *Textyles*, 15, pp. 195-202.
- HAUZEUR, Geneviève (1999) "Le système de la culpabilité chez André Baillon: de la pitié rigoureuse à une religion de la dette insolvable", *Les lettres romanes*, LIII (3-4), pp. 307-328.
- HAUZEUR, Geneviève (2000) "(Dé)négation de la folie chez André Baillon? La folie déclarée ou le droit de l'écrivain", dans *Logiques et écritures de la négation*, Ginette Michaux et Pierre Piret (dirs.), Paris, Kimé, pp. 113-134.
- IDT, Geneviève (1977) "Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces 'hétérographes'", *Littérature*, 27, pp. 65-74.
- LACAN, Jacques (1966) *Écrits I*, Paris, Seuil, (1970).
- LACAN, Jacques (1966) *Écrits II*, Paris, Seuil, (1971).
- LACAN, Jacques (1981) *Le séminaire, livre III, Les Psychoses*, Paris, Seuil.
- LAROCHE, Daniel (1989) "Une théorie clandestine de l'écriture dans le prologue du *Perce-oreille du Luxembourg*", *Textyles*, 6, pp. 47-60.
- MICHAUX, Ginette (1989) "Logique du double dans *Un homme si simple*", *Textyles*, 6, pp. 121-137.