

ÉTHIQUE et ÉCRITURE

ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL DE METZ

14-15 mai 1993

TEXTES RÉUNIS ET PUBLIÉS PAR

Jeanne-Marie BAUDE



UNIVERSITÉ DE METZ
FACULTÉ DES LETTRES
ET SCIENCES HUMAINES
CENTRE DE RECHERCHE "MICHEL BAUDE"
LITTÉRATURE ET SPIRITUALITÉ
DIFFUSION : ÉDITIONS KLINCKSIECK
8, RUE DE LA SORBONNE
75005 PARIS
1994

ÉTHIQUE et ÉCRITURE

K

ISBN 2-252-02974-9

ÉTHIQUE, GRÂCE ET FOLIE
DEUX ÉCRITURES AUX MARGES DE LA RAISON :
ANDRÉ BAILLON, MADELEINE LEY

Jean-Louis DUFAYS
(Université catholique de Louvain)

Preliminaires. Pour une axiomatique du litteraire

Éthique et écriture : le simple fait de relier ces deux notions pose d'emblée bien des questions. Pour ma part, il me paraît ¹ utile, avant d'en venir à l'objet principal de ma communication, d'explicitier brièvement le cadre théorique au départ duquel je m'efforce d'utiliser le concept d'éthique dans le domaine de l'analyse littéraire. Mes postulats – ou, si l'on veut, mes principes d'éthique critique – sont les suivants ² :

1. La pratique littéraire – entendue au sens le plus large – est toujours simultanément production de *sens* et mise en jeu de *valeurs*. Tout écrit comporte une dimension *sémiotique* et une dimension *axiologique*, et à moins d'être artificielle, la lecture ne peut se passer de considérer le texte dans cette double dimension : lire consiste toujours à la fois à *comprendre du sens* et à *interpréter des valeurs*. A quoi s'ajoute une troisième

1. Le présent texte applique les recommandations orthographiques du Conseil supérieur de la langue française qui ont été publiées dans le *Journal officiel de la République française* du 6 décembre 1990.
2. Ces postulats ont été développés notamment dans ma thèse de doctorat, défendue à l'Université catholique de Louvain en 1991 sous le titre *Stéréotype et lecture. Propositions pour une théorie et une didactique de la réception littéraire* (publication en préparation dans une version allégée aux éditions Mardaga).

opération qui est l'évaluation par le lecteur des valeurs décelées dans le texte.

Une approche complète des textes littéraires devrait donc se déployer dans une triple direction : sémiotique, axiologique et évaluative. A mon sens, c'est sur cette complémentarité que doit aujourd'hui s'ancrer la critique littéraire si elle veut survivre à l'essoufflement qui la menace.

2. Les valeurs qui peuvent être investies dans l'écriture comme dans la lecture d'un texte quelconque relèvent d'une part de l'esthétique, qui se définit comme le souci de la Forme, de l'Emotion ou de la Nouveauté, et d'autre part de l'éthique, qui est le souci de la Vérité et du Bien³, et il est permis de penser que le propre de l'écriture et de la lecture littéraires est d'exploiter intensément ces deux dimensions. La littérature peut être définie comme le discours qui pousse les exigences axiologiques complémentaires à leur plus haut degré en travaillant les mots dans leur double dimension esthétique (et donc poétique, langagière, rhétorique) et éthique (et donc référentielle et thématique).

Soulignons que le fait d'accorder à l'éthique une dignité égale à l'esthétique dans l'échelle des valeurs littéraires va à l'encontre des conceptions dogmatiques qui prétendent limiter la littérature soit à sa fonction esthétique (cf. les tenants de l'Art pour l'Art et les théoriciens formalistes) soit à sa fonction éthique (cf. les adeptes du roman à thèse). De plus en plus de voix s'élèvent aujourd'hui – pensons notamment à Danièle Sallenave – pour affirmer que la littérature ne se réduit ni à la virtuosité d'une forme ni à l'autorité des « bons sentiments », mais qu'elle est à la fois un travail formel et une activité éthique qui engage toute la responsabilité du sujet, à commencer par sa capacité d'empathie et de compassion⁴.

3. L'éthique comme l'esthétique peuvent chacune être divisées entre une perspective classique, axée sur la conformité, et une perspective moderne, axée sur la différence. L'éthique classique se définit comme la fidélité à une conception commune (voire universaliste) de la vérité et de la morale, et l'éthique moderne, comme la référence à une conception plus individuelle de ces valeurs.

Plus précisément, la vérité classique serait celle qui table sur la transparence du signe, sur l'adhésion à une vision commune du Réel, sur

3. D'autres typologies, plus complètes, mais à mon sens plus confuses, ont été proposées ; notamment par R. T. SEGERS, « La détermination idéologique du lecteur. A propos de la nécessité de la collaboration entre la sémiotique et l'esthétique de la réception », in *Degrés*, 28, Bruxelles, 1981, pp. h1-h4.

4. A ce propos, cf. Danièle SALLENAVE, *Le don des morts. Essai sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 102-113 et Jean-François GREGOIRE, « L'esprit des mots », in *La revue nouvelle*, n° 5, tome XLVI, Bruxelles, mai 1993, pp. 94-102.

le décentrement du regard vers un déjà-là extérieur, tandis que la vérité moderne tablait au contraire sur l'opacité et l'autonomie du signe, sur la distanciation critique face à tout référent préétabli et sur le retour constant du regard vers lui-même. La morale classique, quant à elle, se baserait prioritairement sur les notions de devoir, d'abnégation et de compassion, tandis que la morale moderne privilégierait les notions de droit, de transgression et de liberté individuelle.

4. Loin d'être incompatibles, les deux conceptions de la vérité et du bien sont bien souvent en tension, en concurrence au sein d'une même œuvre et d'une même lecture. Cette attitude ambivalente peut être qualifiée de postmoderne si l'on accepte avec Umberto Eco⁵ de donner à ce terme un sens transhistorique, non limité à une période donnée. On peut aussi considérer, avec Michel Picard⁶, que l'oscillation constitue l'attitude littéraire par excellence. Si elle réside dans un équilibre entre l'esthétique et l'éthique, la littérature pourrait bien résider aussi dans l'exploitation maximale de perspectives apparemment contradictoires en ce qui concerne notamment la vérité et le bien. Je précise toutefois que cette tension ne se confond pas à mes yeux avec le suspens infini de toute hiérarchisation, car celui-ci aboutirait à un relativisme absolu qui me semble difficilement compatible avec la notion d'éthique. En d'autres termes, le littéraire tel que je le conçois se situe dans une tension qui n'exclut pas la décision.

La grâce et la folie, deux défis à l'éthique

Mon propos dans l'analyse qui va suivre sera d'étudier au départ de deux cas précis une des manifestations les plus denses de la tension éthique : celle où le désir du bien se trouve en butte aux expériences limites que constituent la grâce d'une part (entendue dans le sens de plénitude spirituelle) et la folie d'autre part (entendue dans le sens très général de perte du contrôle rationnel de soi).

L'idée de relier éthique, grâce et folie peut sembler de prime abord paradoxale. A priori en effet, la notion d'éthique présuppose la capacité d'exercer des responsabilités, de placer la parole et l'agir sous l'autorité d'une volonté. En théorie donc, celui qui a perdu la maîtrise de ses actes et son langage, celui qui est aliéné – que ce soit par la folie ou par la grâce – ne peut être jugé sur le plan éthique : délirer, être touché par la grâce reviennent à se mettre hors-jeu de l'éthique.

5. Cf. *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, coll. Le livre de poche Biblio essais, pp. 73-83.

6. Cf. Michel PICARD, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, et *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989.

Et pourtant... Je voudrais montrer que c'est précisément en raison de la place qu'ils ont réservée dans leurs œuvres à l'expérience de la folie et de la foi que les deux écrivains dont je vais parler offrent, chacun à leur manière, un exemple saisissant de la tension éthique.

J'ajoute que, si j'ai choisi de me pencher sur deux écrivains, c'est parce qu'il me semble qu'une *théorie* littéraire de l'éthique doit nécessairement être comparative si elle veut tenter de conférer une portée *générale* à certains concepts.

Coïncidences

Qui a lu les œuvres d'André Baillon et de Madeleine Ley ne songe sans doute pas de prime abord à établir des liens entre ces deux auteurs au ton si sensiblement différent. Quel rapport y aurait-il entre le laconisme souvent mordant de Baillon et le « romantisme scintillant »⁷ de Ley, sinon d'opposition ? Quelle relation entre les déchirements douloureux de l'un et les effusions mystiques de l'autre ? Quel lien enfin entre l'abondante production romanesque de l'auteur d'*En sabots* (quatorze livres écrits entre 1915 et 1932) et l'œuvre ténue de l'auteur d'*Olivia*, qui publia à peine un roman, un recueil de poèmes et quelques nouvelles ? Pourtant, si l'on se livre au petit jeu des recoupements, se font jour d'intéressantes coïncidences. André Baillon et Madeleine Ley sont tous deux nés à Anvers. Ils ont tous deux publié leurs livres dans les années 1920-1930, et ceux-ci ont connu une fortune analogue : important succès lors de la première parution, puis silence d'environ quarante ans, puis redécouverte enthousiaste par les éditeurs et la critique au cours des années 1970-1980. Mais le plus important réside en ceci : Baillon comme Ley ont consacré une part non négligeable de leur œuvre à traiter de la création littéraire ou artistique, tous deux ont été hantés par l'idée du *bien*, par la quête d'un idéal spirituel supérieur, et surtout, ces deux écrivains ont chacun été confrontés de manière dramatique à la réalité de la *folie*, tant dans leur vie que dans leurs écrits où le thème apparaît à plusieurs reprises.

Cet écheveau de coïncidences justifie, m'a-t-il semblé, que l'on puisse espérer trouver chez ces deux auteurs matière à réflexion à propos de la question qui m'intéresse ici.

7. Cf. Jacques VANDENSCHRIK, « De la lecture comme réparation », Postface, in Madeleine LEY, *Le grand feu*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 75.

Le parcours d'André Baillon (1875-1932)

Les critiques d'André Baillon présentent généralement l'œuvre de cet écrivain comme un ensemble cohérent marqué par l'unicité d'un style et la récurrence obsessionnelle de certains thèmes. Cette vision monolithique ne résiste guère à l'analyse lorsqu'on lit les treize livres⁸ de Baillon entièrement et de manière chronologique. Bien plus que la cohérence, ce qui frappe chez l'auteur anversoïse, ce sont d'abord les ruptures et les contradictions, chaque livre semblant en quelque sorte donner la réplique au précédent pour remettre en cause les cohérences qu'on aurait cru pouvoir y déceler.

Le premier roman de Baillon, *Le pénitent exaspéré*, qui resta inédit jusqu'en 1988, a été fort peu commenté, sinon pour être rangé négligemment au rang des « œuvres de jeunesse » ou des bizarreries. Or, comme l'a bien montré Raymond Trousson⁹, ce livre n'est pas un cas à part dans l'œuvre de l'écrivain ; c'est l'aboutissement d'un itinéraire esthétique auquel participent tous les textes que Baillon écrivit jusqu'en 1915, date à laquelle il semble avoir eu la révélation de la « manière » qui devait faire sa renommée.

Le Baillon du *Pénitent* est un auteur en proie à l'angoisse existentielle et aux obsessions morbides. Comme celle de maints auteurs de cette époque, son écriture est alors pleine de symboles emphatiques, d'envolées lyriques et d'extravagances ; manifestement hantée par le souci de rompre avec la parole commune, elle va de pair avec un idéalisme esthétique qui évoque des auteurs comme Baudelaire, Huysmans ou Villiers de l'Isle-Adam. S'il y a une éthique dans cette écriture-là, c'est avant tout celle de la transgression des tabous, celle qui fait de la liberté

8. Pour rappel, voici la liste des principales œuvres de Baillon. Je fais suivre d'une abréviation celles que je citerai dans la présente étude :
Le pénitent exaspéré (terminé en 1915), Bruxelles, Labor, 1988 (PE).
En sabots (1re éd. sous le titre *Moi quelque part* en 1920), Toulouse, L'éther vague, 1987 (ES).
Histoire d'une Marie (1921), Bruxelles, Les Eperonniers, 1987.
Zonzon Pépette, fille de Londres (1923), Bruxelles, Les Eperonniers, 1979.
Par fil spécial. Carnet d'un secrétaire de rédaction, Paris, Rieder, 1924.
Un homme si simple (1925), Bruxelles, Les Eperonniers, 1976.
Chalet I (1926), Toulouse, L'éther vague, 1989.
Délires (1927), Bruxelles, Les Eperonniers, 1981 (D).
Le perce-oreille du Luxembourg (1928), Bruxelles, Labor, 1984 (PO).
La vie est quotidienne, Paris, Rieder, 1929 (VQ).
Le neveu de Mademoiselle Autorité, Paris, Rieder, 1930.
Roseau, Paris, Rieder, 1931.
La dupe (terminé en 1932), Bruxelles, Labor, 1988.
9. Cf. sa « Postface au *Pénitent exaspéré* », in *Le pénitent exaspéré*, op. cit., pp. 179-206.

de tout dire la première des valeurs. Le narrateur du récit est en effet un solitaire désœuvré, obsédé par l'Art, en quête de sensations fortes dont il puisse extraire la beauté, et qui ne trouvera sa jouissance que dans le meurtre gratuit de la prostituée dont il a fait sa compagne.

Roman cathartique donc, où l'écriture paraît surtout servir de « défouloir » à des pulsions violentes... mais où se fait pourtant déjà sentir l'oscillation qui marquera toute l'œuvre de Baillon. Le cynisme meurtrier qui imprègne le récit se trouve en effet à plusieurs reprises comme suspendu par des élans spirituels où s'exprime la nostalgie d'un autre rapport au langage et à l'existence :

"Quelque part l'Angélus égrène ses coups. A peine midi. Elle a fermé son livre pour écouter la cloche qui chante. Ses lèvres remuent. Oh prier, prier avec elle, joindre les mains, croire et retrouver l'âme de ces formules dont l'abus a vidé le symbole" (PE, p. 151).

Ce passage souligne déjà combien, pour Baillon, la disponibilité à la grâce, qui est posée comme le bien le plus désirable, requiert un renouement avec la force évocatoire des stéréotypes. On voit aussi combien l'écrivain balance déjà entre la séduction d'une éthique moderne fondée sur la transgression et sur l'émancipation individuelle et les appels d'une éthique classique fondée sur l'acceptation des valeurs communes.

Ce besoin d'abandon et de réconciliation avec la transparence du verbe semble disparaître après la scène du meurtre, mais le manuscrit du livre révèle que Baillon a hésité jusqu'au bout entre deux fins : dans l'une, son personnage se rejouit de la libération que son crime lui procure, dans l'autre, il s'avise que la scène macabre qu'il vient de relater n'était qu'un délire onirique et, libéré de cette obsession malade, retrouve avec délice son amante qui veillait, bien vivante, à ses côtés. Si dans les deux cas, l'effet cathartique du récit du meurtre est maintenu, la seconde variante montre bien que Baillon hésitait déjà à laisser au Mal le dernier mot.

La soif de simplicité qui traverse par intermittences *Le pénitent* deviendra le thème central d'*En sabots*, publié pour la première fois en 1920 sous le titre *Moi quelque part*. Dans ce livre ouvertement autobiographique (c'est le seul où le narrateur-héros s'appelle André Baillon), Baillon évoque par une succession de petits tableaux pittoresques les deux années qu'il a passées dans le village flamand de Westmalle pour y élever des poules en compagnie de sa femme Marie. De tous les livres de Baillon, *En sabots* est sans conteste le plus apaisé : l'extrême dépouillement de la vie rurale au milieu des bêtes et de la nature, la bonté sans apprêt des paysans du voisinage procurent à l'écrivain une sérénité qui semble aller de pair avec une foi chrétienne fervente. Mais *En sabots* marque aussi l'accession de Baillon à un nouveau mode d'écriture, en rupture totale avec le style emphatique du *Pénitent* : tout se passe comme

si la rencontre avec les simples de Westmalle avait apporté à l'écrivain la révélation d'une poétique, et plus encore, d'une éthique du langage et de l'existence fondée cette fois sur l'assomption et la célébration du quotidien. J'ai montré dans une étude antérieure¹⁰ que l'éthique langagière d'*En sabots* résidait dans la recherche de ce que Genette appelle le *mimologisme*, c'est-à-dire la recherche de l'adéquation la plus parfaite entre le signe et le référent. Ce mimologisme s'exprime d'abord par un souci presque obsessionnel de la justesse du mot et de l'absence d'artifice : ce qui est cru doit être dit crument, à la manière des Westmalliens dont la langue râpeuse est la seule qui puisse traduire les réalités locales. Baillon a par ailleurs appris des gens de Westmalle les vertus de la concision, de l'extrême économie des mots et des formules :

"Le paysan qui vous rencontre vous saluera, suivant l'heure : « Jour, midi ou Soir ». Pas besoin qu'il précise : *Bonjour, Bonsoir*. Puisqu'il vous le souhaite, cela va de soi, et c'est un mot de gagné. Leçon de style" (ES, p. 92).

On assiste enfin chez l'écrivain à une entreprise d'épuration radicale qui consiste à renouer avec la formule nue des stéréotypes, à réactiver la fraîcheur des évidences premières :

"Nous causons. Quand il pleut et qu'il a fait sec, nous constatons : « Quelle bonne petite pluie ! » Au moment de semer, si le soleil tarde, nous souhaitons qu'il se hâte. Mais nous ne calomnions pas le temps à tort et à travers" (ES, p. 26).

Cette quête de l'expression exacte et concise et d'une innocence retrouvée n'est pas seulement une affaire de style : elle engage, aux yeux de Baillon, la justesse de la pensée. Parler peu, simple et court est la condition pour parler bien, et pour témoigner de l'humble grâce du quotidien et de l'éminente dignité des simples, dont l'évocation constitue l'un des thèmes majeurs d'*En sabots*. Cette éthique langagière héritée des petites gens est on ne peut plus clairement résumée dans cette formule du petit « Traité de littérature » que Baillon publiera en 1921 dans la revue *Le Thyrsé* :

"Ne pas peindre : faire voir. Souvent un mot suffit"¹¹

Baillon finira par renoncer à la vie simple, mais son départ de Westmalle lui laissera un sentiment de culpabilité dont on trouve des traces dans plusieurs de ses œuvres ultérieures, notamment dans une nouvelle de 1929 intitulée « Un qui n'était pas moderne » :

10. Cf. Jean-Louis DUFAYS, « Mimologisme et spiritualité dans *En sabots* », in *Textyles*, 6, 1989, pp. 61-74.

11. Ce texte a été republié dans *Textyles*, 6, op. cit., pp. 141-143.

"Oui, vieux, une bonne petite chaumière, un vieille baraque, un pantalon à trous, des cheveux qui s'en foutent, avoir eu tout cela. J'élevais des poules. Malade, j'avais la ville, la boîte et loué cette baraque loin, en pleine campagne. J'y vivais libre et, pour employer un grand mot, recueilli. Le beau temps était mon maître, et le soleil, mon patron. (...) Mon vieux, quand on a commencé une si bonne cure, on devrait la continuer et ne guérir jamais. Moi, je guéris. Du moins, je le crus. Car au fond, bazarder, comme je le fis, mes poules, lâcher ma baraque, rentrer en ville, fallait-il que je fusse encore malade ! Il faut vivre, n'est-ce pas ? Comme l'a dit quelqu'un de ma connaissance, vivre, c'est faire le mort" (VQ, pp. 113-114).

Si donc Baillon renonce à la vie simple, la « période westmallienne » n'en restera pas moins dans son œuvre une sorte de référence édénique ; et surtout, l'écrivain gardera de Westmalle cette poétique du dépouillement qui donnera à toutes ses œuvres ultérieures leur ton si particulier.

Dans *Histoire d'une Marie* (1921), on reconnaît sans peine Baillon dans le personnage de Henry Boulant, mais celui-ci apparaît cette fois comme un écrivain malheureux en proie à des désirs contradictoires, et pour qui l'expérience westmallienne n'a constitué qu'une parenthèse entre deux périodes de crise morale. Cependant, la manière dont Baillon dépeint le personnage de Marie, une femme simple et bonne que les hommes n'ont cessé d'exploiter, nous montre qu'il reste fidèle à l'éthique littéraire qu'il s'est donnée dans *En sabots* : écrire consiste désormais pour lui à se décentrer pour porter son regard sur les simples et rendre compte de l'humble réalité de leur existence. *Zonzon Pépette* (1923), qui se déroule dans le milieu de la prostitution et de la pègre londoniennes, témoigne d'une semblable attention à l'égard des marginaux, mais montre également que Baillon reste hanté par la névrose criminelle qui traversait *Le pénitent exaspéré*. Enfin, *Par fil spécial* (1924), qui évoque ironiquement les mœurs du journal auquel Baillon collabora pendant plusieurs années, permet à l'écrivain de renouer avec les petits tableaux plaisants qui faisaient la saveur d'*En sabots*, mais le mode est cette fois celui du sarcasme, et non plus de l'empathie.

L'épreuve la plus pénible restait à venir, à savoir la folie qui allait peu à peu assaillir Baillon. Tour à tour, *Un homme si simple* (1925), puis *Chalet I* (1926), et surtout *Délires* (1927) et *Le perce-oreille du Luxembourg* (1928) vont évoquer sur le mode romanesque le combat de l'écrivain contre les obsessions et les mots qui, « tels des rats », lui rongent le cerveau jusqu'à lui faire perdre le contrôle de ses actes et de ses propos.

Comme l'a bien montré Frans De Haes¹², la folie dont souffre Jean Martin, le narrateur du récit « Des mots » (dans *Délires*), réside dans son incapacité de cantonner les mots à leur usage « métaphorique »,

12. Dans la « Préface » de *Délires*, op. cit., pp. 5-13.

c'est-à-dire d'en faire les serviteurs de cette expression simple et transparente à laquelle il aspire. Les mots en effet acquièrent dans l'esprit de cet écrivain une autonomie effroyable, deviennent comme des êtres vivants incontrôlables, mus par un mécanisme propre qui échappe totalement au pouvoir de la volonté. De Haes souligne qu'en modelant son écriture à ce phénomène, Baillon se laisse en quelque sorte ravir par l'ivresse du signifiant, par le jeu fou de la dérive métonymique infinie.

C'est un mécanisme de cet ordre qui se produit lorsque, d'une séquence verbale anodine (« il ne faut pas mettre du marc dans l'évier »), Jean Martin retient quatre syllabes (« ardent lévier ») qui se mettent à le hanter, ou lorsque les mots qu'il écrit lui semblent devenir des personnages qui gambadent sur la feuille, ou encore lorsque la métaphore du « temps dévoreur » engendre chez lui le besoin obsessionnel de donner à manger à sa montre.

Selon Frans De Haes, cette expérience du pouvoir des mots fait de Baillon un précurseur remarquable de l'écriture « rhapsodique » dans laquelle s'illustreront des écrivains comme Céline, Joyce ou Sollers ; mais le préfacier de *Délires* regrette que Baillon ait constamment réfréné ses élans de dérive verbale au bénéfice du langage « métaphorique » des stéréotypes. Pour De Haes, les scrupules de Baillon ont un caractère « régressif » et ont comme seul mérite d'être à la source du caractère saccadé et elliptique de son style.

Ce jugement me semble typique de la myopie à laquelle conduit une valorisation excessive de la perspective esthétique. En n'évaluant les délires de Baillon que sous l'angle de leur poéticité, De Haes minimise complètement le combat éthique de l'écrivain. Ne voir dans les tentatives de Baillon pour renouer avec la simplicité qu'une attitude régressive occulte ce qui fait la spécificité de cette œuvre, à savoir précisément la tension qui s'y exprime entre deux pulsions langagières antithétiques.

L'accession des mots à une vie autonome est pour Jean Martin d'autant plus douloureuse qu'elle l'empêche d'en user à sa guise pour les emplois les plus élémentaires, à commencer par la prière. Un chapitre entier de *Délires* est consacré à la tentative infructueuse que fait l'écrivain pour réciter l'Ave Maria qui lui donnerait la paix et le salut. Ce combat hautement symbolique entre le poids carcéral des mots et l'appel de la foi jalonne toute l'œuvre de Baillon. Le pouvoir des signifiants, qui est peut-être l'expression malade du goût de Baillon pour la littérature, fait toujours chez lui obstacle au désir d'aller directement aux choses, de goûter paisiblement à la saveur du référent.

Daniel Laroche¹³ a bien montré qu'un processus semblable était à l'œuvre dans *Le perce-oreille du Luxembourg*, et singulièrement au

13. « Une théorie clandestine de l'écriture dans le prologue du *Perce-oreille* », in *Textyles*, n° 6, 1989, pp. 47-60.

début du roman, où Marcel, le narrateur, se montre en butte à l'obsession des mots et des images avant de s'adresser à lui-même cette injonction qui pourrait servir d'emblème à toute l'œuvre de Baillon :

"Va. Oublie qui tu es[...] Va au-delà de toi et fais parler Marcel, comme si c'était un autre" (PE, p.18).

Le roman relate ensuite le lent cheminement qui a conduit Marcel à la folie et à l'internement à l'hôpital de la Salpêtrière, et Baillon se montre ici surtout soucieux de rendre compte de la radicale altérité de cette expérience d'aliénation en modulant son écriture sur le rythme syncopé et imprévisible de la folie elle-même. En cela, son projet littéraire évolue vers une exigence éthique nouvelle qui me semble rejoindre les enjeux que Shoshana Felman assigne au discours sur la folie :

"Ecrire sur la folie n'implique-t-il pas la nécessité [...] de retrouver dans la langue, par la langue quelque chose de radicalement étrange ?"¹⁴

Mais le souci de rendre compte de l'autre qui vit en lui n'empêche pas Baillon de rester sensible aux autres, et singulièrement aux fous qu'il a côtoyés pendant des mois à la Salpêtrière. L'évocation tendre et souriante des heurs et des malheurs de ces aliénés fera la matière de *Chalet 1*, un récit où la folie cesse provisoirement de paraître douloureuse pour devenir le contexte ordinaire des menus événements qui sont relatés.

Dans ses trois derniers livres, Baillon s'est détourné du thème de la folie et de l'évocation des simples pour tenter de renouer le fil de son enfance et de son adolescence au travers des personnages-miroirs d'Henri¹⁵ Boulant (*Le neveu de Mademoiselle Autorité, Roseau*) et de Daniel Haudouin (*La dupe*). L'ultime fonction que l'écrivain a conférée à l'écriture a donc été de lui (re)composer une identité et une substance : retour sur soi sans doute perçu comme nécessaire, mais qui relève davantage de la recherche de la vérité – celle de sa propre vie – que de la quête du bien. Ce sont sans doute l'épreuve de la folie et le retour des souvenirs pénibles qui contraindraient le dernier Baillon à chercher l'apaisement dans ce travail d'anamnèse.

On peut affirmer en résumé que l'entreprise littéraire de Baillon a, pour une large part, consisté à chercher *des mots*, et plus encore un *rythme* capables d'exprimer de la manière la plus juste et la plus simple possible les appels de la foi et la dignité des humains, qu'il s'agisse des paysans de Westmalle, des prostituées et des truands de Londres, des « fous » de la Salpêtrière ou du fou qui sommeille en l'écrivain lui-

14. *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 18.

15. Et non plus Henry, comme dans *Histoire d'une Marie*.

même. Le besoin d'adapter le langage à ces différentes réalités a été ressenti par Baillon comme un impératif catégorique : pour lui, changer l'écriture était une condition sine qua non pour pouvoir changer de regard sur la vie et, partant, pour pouvoir changer la vie elle-même. Cette quête à la fois éthique et esthétique – et donc éminemment littéraire –, s'est cependant constamment heurtée à la réalité du Mal qui prit pour Baillon un double visage : celui des pulsions morbides et celui de la folie des mots.

Le parcours de Madeleine Ley (1901-1981)

A l'évidence, la folie dont il est question chez Madeleine Ley n'est pas celle qui a assailli Baillon ; on ne trouve nulle trace chez l'auteur d'*Olivia* et du *Grand feu*¹⁶ de la hantise des mots qui envahit *Délires* et *Le perce-oreille*. En revanche, il semble que l'idéal, tant littéraire que philosophique, de Madeleine Ley ne soit pas sans rapport avec celui de Baillon. Comme le narrateur d'*En sabots*, les narratrices des récits de Madeleine Ley sont mues par un besoin d'abandon, de disponibilité au monde, aux émotions et à la grâce qui les irrigue. Le monde, pour Olivia et pour Marietta, c'est d'abord une réalité émotionnelle et spirituelle, un univers du cœur et de l'âme, mais c'est aussi un don de Dieu auquel il s'agit de rendre un écho humble et fidèle. Ceci est particulièrement patent chez Olivia :

"Je pensais : « Il nous a été donné de voir et d'entendre. Qui s'en douterait ? Nous ne sommes jamais contents. Nous ne savons pas remercier Dieu. »

C'est vrai, nous devrions le louer avec notre ouvrage, et qu'importe si le résultat est obscur et si nos peines demeurent ignorées !" (*O.*, p. 66).

On retrouve donc ici certains traits de l'idéal esthétique et éthique que l'on a observé chez le Baillon d'*En sabots* : Olivia, dont l'occupation favorite est la peinture, n'a de cesse de vouloir peindre les gens et les choses en respectant parfaitement leurs traits, avec un souci extrême du détail (p. 49), mais en adoptant des tons *plus pâles que la réalité* (p. 32) afin d'affirmer la part de spiritualité qu'ils recèlent. L'écriture, quant à elle, est évoquée plus fugacement, mais celle dont rêve la jeune femme participe bien du même idéal de transparence à l'égard de l'âme et des sentiments :

16. Je me limiterai ici à traiter de ces deux ouvrages, qui, avec le conte *La nuit de la Saint-Sylvain*, sont les seuls actuellement disponibles de Madeleine Ley. Les références en sont les suivantes : *Olivia*, Bruxelles, Labor, 1986, coll. Espace Nord, n° 32 et *Le grand feu*, Arles, Actes Sud, 1988.

"Parfois, je voudrais écrire un livre. Un livre où l'on sentirait la vie fraîche et forte – et terrible" (p. 46).

Certes, de même qu'André Baillon ne se confond pas totalement avec Jean Martin, Madeleine Ley n'est pas vraiment Olivia ; mais la coïncidence entre l'idéal littéraire énoncé par le personnage et la manière d'écrire de l'auteur paraît évidente : l'esthétique de la langue est mise ici résolument, comme chez Baillon, au service d'une *éthique de la simplicité* qui consiste à dire la vérité du monde afin de rendre grâce au Créateur et de manifester les grâces qu'il répand sur le monde.

Comme celui de Baillon cependant, l'idéal artistique et existentiel de Madeleine Ley n'a rien d'une sinécure. Loin d'être donnée directement à celui qui la désire, la capacité de communier avec l'être apparaît comme le résultat d'un long effort et d'une attention minutieuse aux moyens utilisés :

"Nous devons découvrir nos biens. Oui, c'est cela. Un grand travail de l'âme pour découvrir nos biens. Alors on aura trouvé quelque chose pour être heureux. Mais chacun devrait recommencer pour soi, dans l'obscurité, lentement... qui aura la patience ?" (p. 24)

"J'ai inauguré un gros pinceau qui vient de Londres. L'eau reste suspendue dans son petit ventre roux et glisse peu à peu sur le papier sans déranger les poils. Il me porte bonheur pour mes ciels. [...] Considérer les choses dans leur détail. Les pousser dans les infimes détails sans perdre la grandeur de l'ensemble. Voilà mon rêve" (p. 49).

On s'aperçoit donc que l'art dont parle Olivia, pour être axé sur l'émotion, n'en suppose pas moins un important travail. Plus qu'un abandon total aux inspirations visionnaires, la peinture – et partant l'écriture – requiert un équilibre entre la passion et la volonté, entre la maîtrise et l'abandon. Ce double jeu trouve son exact répondant dans l'exploitation que Madeleine Ley fait du langage dans son roman. L'attitude d'Olivia à l'égard des mots de la tribu est très proche de celle du Baillon d'*En sabots* : il s'agit pour elle à la fois de renouer avec un langage simple qui puisse exprimer sans détour l'intensité des êtres et de leurs sentiments, et de faire œuvre d'artiste en travaillant la langue afin qu'elle produise les effets escomptés. Et comme chez Baillon, ce travail du langage consiste notamment à dépouiller les stéréotypes de leur lourdeur et de leurs artifices pour en restituer la fraîcheur originelle et la charge émotionnelle. Comme je l'ai montré ailleurs¹⁷, si la prose d'*Olivia* est émaillée de nombreux clichés romantiques, ceux-ci sont toujours énoncés avec laconisme et font souvent l'objet de remotivations ludiques ou poétiques qui rendent irrecevable le soupçon de naïveté.

17. « L'enjeu de la stéréotypie dans *Olivia* de Madeleine Ley », in *Textyles*, n° 9, 1992.

Il convient de souligner que chez Madeleine Ley, cette épuration des formules stéréotypiques apparaît comme la condition d'accès à un degré supérieur de réalité, qui n'est pas sans évoquer le « réalisme magique » cher à nombre d'écrivains belges de langue française :

"Les tableaux de paysages doivent avoir un rayonnement magique, sinon ils ne valent rien. Dans une peinture, en regardant l'eau, il faudrait que toujours on doive penser au ciel ; et le ciel devrait nous faire pressentir des rivages plus lointains encore ..." (p. 49)

L'art procurera à Olivia quelques moments d'extase ; il n'est cependant pour cette jeune veuve qu'une compensation provisoire à l'absence d'amour : l'équilibre qu'elle a trouvé dans l'art se rompt lorsque surgit le personnage de Mario et que se réveillent avec lui tous les sortilèges de la passion.

Olivia croit un moment pouvoir vivre cette relation comme elle a géré sa peinture, en équilibrant la maîtrise et l'abandon :

"Je pense à un homme, et puis je cesse d'y penser, voilà. On peut abandonner sa raison et la reprendre comme on veut" (p. 32).

Mais la puissance du sentiment devient irrésistible à partir du moment où l'amant se déclare. A cet instant, Olivia se rend compte que sa raison, sa capacité de maîtrise lucide du réel est menacée, et elle tente de résister en s'accrochant à ce qui lui reste de bon sens. Elle, naguère si hostile à l'ironie, s'attache un temps à mettre à distance les déclarations lyriques de son amant. Très vite cependant, elle prend conscience qu'aimer oblige à assumer des attitudes et des paroles banales, qu'il n'est pas de passion sans renoncement à la maîtrise du langage, mais que les stéréotypes de l'amour possèdent un pouvoir magique, parce qu'ils sont reliés à l'ordre spirituel et émotionnel du monde, qui est, pour elle, la plus essentielle des réalités. Le stéréotype devient donc ici, paradoxalement, libérateur.

C'est pourquoi la lucidité n'empêchera pas Olivia de se livrer toute entière à la passion et à son langage ; on observe nettement chez elle une *volonté* d'adhérer aux stéréotypes, d'assumer un mode de parole et de pensée fondé sur l'émotion et la répétition.

L'attitude de ce personnage n'a ici encore rien à voir avec la naïveté ; elle participe au contraire d'une éthique de l'oubli de soi-même, dont le risque librement assumé est celui du délire, de la perte complète du contrôle de soi. Il faut en effet rappeler ici le mot de Barthes selon qui le propre du discours amoureux – qui est peut-être le discours éthique

par excellence – est de *délirer*¹⁸. Ce qui veut dire que le délire, le langage de la folie n'est pas forcément un idiolecte irresponsable comme celui dont il est question chez Baillon : il peut être aussi, plus simplement, l'expression d'un excès d'émotion qui déborde les possibilités du langage, mais qui ne supprime en rien l'exercice de la responsabilité éthique. Il me semble en outre que l'ironie dont Olivia a d'abord nettement fait preuve à l'égard des stéréotypes amoureux incite à lire son délire amoureux comme un discours « post-moderne » au sens où l'entend Eco dans son *Apostille au Nom de la Rose* :

“La réponse postmoderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : « Je t'aime désespérément » parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : « Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément ». Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue”¹⁹.

L'adhésion libre à la passion est d'abord pour Olivia la source d'une intense euphorie (p. 82), mais celle-ci disparaît dès l'instant où la jeune femme se croit délaissée. Commence alors la longue attente qui va occuper les deux tiers du roman. Olivia est désormais vouée aux oscillations de l'espoir et du désespoir, de la passion et de la raison :

“Une voix me dit : « Mario t'a oubliée, tu peux enfin l'aimer dans la paix. [...] »

Mais non ! Un jour, je recevrai une lettre. (p. 136).

Je ne vis plus que dans un état affreux fait de défiance, de crainte, d'une impression d'ancantissement, et puis par moments, ce sont des joies soudaines, des mouvements impétueux continuellement réprimés par ce qui me reste de raison !” (p. 210)

Cette dernière citation montre à quel point les pulsions de la passion épuisent le travail de la raison et ébranlent l'équilibre mental de la jeune femme. Il s'agit là d'un deuxième degré de folie, qui apparaît à la fois comme la conséquence d'un choix librement consenti et comme la condition d'accès à un degré supérieur de conscience. La folie est en quelque sorte le risque qu'il faut courir pour pouvoir accéder à l'état de grâce.

18. Cf. Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 209.

19. *Apostille au Nom de la Rose*, op. cit., pp. 77-78.

La conscience de ce danger et la souffrance que la passion lui fait éprouver n'empêchent pas Olivia de persister à privilégier la passion, car, si douloureuse qu'elle soit, celle-ci demeure à ses yeux la seule vraie réalité ; la vie hors de l'amour lui apparaît comme un « songe » où la souffrance serait encore plus insoutenable (p. 155).

L'attente sera finalement récompensée, mais le retour de l'amant va susciter chez la jeune femme un surcroît d'émotion et une sorte d'épuisement de l'âme, qui apparaît comme un ultime basculement dans la folie.

La folie – entendue comme l'expérience de la perte des limites émotionnelles – apparaît donc dans Olivia comme un risque nécessaire pour qui veut rester fidèle à son idéal sentimental et spirituel. Il n'en va pas de même dans *Le grand feu*. Certes, ce récit comporte plusieurs analogies avec *Olivia* : ici aussi, la narration est assumée par une voix jeune et féminine, celle de Marietta, les faits se déroulent dans un paysage de montagnes, l'idéal éthique exprimé par la narratrice est celui d'une communion spirituelle et émotionnelle avec la Création et les créatures. Qui plus est, *Le grand feu* témoigne également d'une réactivation des vertus référentielles des stéréotypes, puisque tout y est vu à travers le regard pur et émerveillé d'une enfant qui rend à l'univers son innocence. Cependant, Marietta est moins occupée de sa propre existence que de celle de sa cousine Reine, une jeune femme pure qu'elle admire profondément.

Reine, aux yeux de la narratrice, est l'incarnation même de la grâce : tout en elle évoque les anges, la pureté, la spiritualité et la splendeur de la montagne sert en quelque sorte d'écrin à son rayonnement. Et puis, brutalement, à la veille de se marier, cette jeune femme à qui tout semblait sourire est frappée par le destin : par mégarde, elle provoque un incendie qui va dévaster le village de Saint-Maur et soulever contre elle la colère meurtrière de toute la population. Reine parvient à s'échapper, mais rapidement, elle sombrera dans la folie – une folie bien réelle cette fois –, puis dans la mort... avant de connaître une sorte de résurrection symbolique lorsqu'elle apparaîtra transfigurée dans une vision de Marietta.

On le voit, la folie n'a plus rien à voir ici avec les troubles de la passion amoureuse ; elle est plutôt la conséquence fatale d'une rupture brusque de l'idéal, d'une interruption inopinée de la grâce. La tension qui traverse ce récit ne réside pas, comme dans *Olivia*, dans la lutte entre la passion et la raison, mais dans le déchirement que ressentent les personnages lorsqu'ils constatent que les aspirations spirituelles les plus élevées se trouvent en butte à la fatalité, à la prégnance inéluctable du Mal.

Conclusions

Ce qui réunit Madeleine Ley et André Baillon, par-delà l'irréductible spécificité de leurs enracinements propres, c'est donc bien la *tension* qu'ils ont tous deux éprouvée entre les exigences d'une éthique *traditionnelle* centrée sur la quête d'un bien général (se décentrer, témoigner de la grâce, communier à une même émotion spirituelle ou amoureuse) et d'une certaine transparence langagière (renouer avec la fraîcheur des stéréotypes) et les exigences d'une éthique *moderne* centrée sur la quête d'un bien personnel (se trouver soi-même, exprimer ses pulsions et sa folie, rendre compte de la réalité du Mal) et d'une certaine poéticité du langage (dépasser la banalité, parler avec lucidité). Tension qui fut chez ces deux écrivains la source d'une lutte incessante, et même d'un véritable dédoublement. Jean Martin I s'opposant à Jean Martin II, Olivia qui abandonne sa raison, et puis qui la reprend, c'est bien le même mouvement de va-et-vient d'une conscience en lutte avec elle-même, c'est bien la même ambivalence fondamentale dont j'ai suggéré qu'elle constituait peut-être le message le plus essentiel de la littérature.

Mais la disponibilité à la grâce qui est posée comme le bien le plus désirable requiert un travail sur la langue, et en dernière analyse, le conflit qu'ont thématiqué et expérimenté Madeleine Ley et André Baillon met en exergue le caractère aporétique des deux conceptions les plus communes du langage : d'un côté, il y a les mots de la tribu, le langage stéréotypé, la langue de bois des représentations préconçues, qui font obstacle au contact concret avec les choses ; de l'autre, il y a les mots de l'art, le langage lucide, rationnel, vigilant, qui se garde de la banalité, mais qui, à force de distance critique, ne permet pas davantage d'accéder au réel²⁰. J'ai essayé de montrer que toute la démarche des deux écrivains a consisté à frayer une troisième voie en dépouillant le stéréotype de son opacité pour retrouver sa fraîcheur et ses vertus originelles. C'est dans cette entreprise incertaine et délicate qu'il faut à mon sens chercher l'éthique langagière de Baillon et de Ley : le « bien » et la grâce auxquels ces deux écrivains n'ont cessé d'aspirer douloureusement réside dans une transparence retrouvée, dans un équilibre entre le refus des clichés et leur acceptation, dans les retrouvailles avec la vertu référentielle des stéréotypes par-delà la conscience de leurs limites. Retrouvailles fragiles et provisoires chez Baillon, qui fut en butte tour à tour aux assauts de la névrose criminelle et des mots fous ; retrouvailles plus durables chez Ley, mais qui débouchèrent sur un épuisement du corps et de l'âme, et restaient exposées à l'irruption du Mal et de la tragédie.

20. C'est la thèse que développe Paulhan dans *Les fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard 1942.

Mettre à jour cette tension sans l'aplatir, sans chercher à y privilégier abusivement l'un des deux termes, sans substituer au déchirement de l'écriture notre propre besoin de stabilité et de certitudes, telle est peut-être la première mission d'une éthique de la lecture digne de ce nom. Mais cette attitude de compréhension sensible, d'attention extrême aux tensions qui se nouent dans le texte ne suffirait pas si elle n'allait de pair avec une disponibilité à la contagion, aux effets pragmatiques que génère presque inévitablement le contact avec une expérience humaine aussi dense. Comme l'a souligné Paul Ricœur²¹, il émane de tout récit une charge d'affects qui peut entraîner le lecteur dans une expérience de décentrement éminemment formatrice et l'amener à modifier ses comportements.

Certes, nul n'est obligé de consentir à cette action en retour du texte ; il est permis cependant de se demander si la lecture qui, sous prétexte d'objectivité ou de neutralité philologique, se limite à faire signifier le texte ne loupe pas l'essentiel. Lire ce n'est pas seulement comprendre, c'est aussi *apprendre* et *se laisser transformer* par le texte. Le critique allemand Horst Steinmetz²² a bien montré que, si le lecteur doit commencer par « dépragmatiser » le texte pour pouvoir le faire signifier pleinement, l'acte ultime de la lecture consiste à « repragmatiser » les sens qui ont été mis à jour pour se laisser mouvoir par leurs effets.

Bien entendu, pour qu'une telle repragmatisation puisse avoir lieu, il faut que le texte ait commencé par nous toucher ou nous convaincre. Mais s'il existe une éthique de la lecture, elle réside peut-être dans ce mouvement dialectique d'attention aux significations du texte et de disponibilité à ses effets. Une ultime *leçon* serait alors à tirer des textes de Baillon et de Ley par-delà la densité des sens qu'ils nous donnent à saisir : un appel à écouter le cri qui traverse tant de délires humains et à accueillir la grâce qui, peut-être, n'attend que notre *oui* pour advenir.

21. *Du texte à l'action*, Paris, Le Seuil, 1986.

22. Horst STEINMETZ, « Réception et interprétation », in Aron KIBEDI VARGA (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, pp. 193-209.