



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

**(RE)CONSTRUÇÃO DE SI: ANÁLISE DA ESCRITA SOMBREADA DE ANDRÉ
BAILLON**

Rayane Florencio da Silva

Rio de Janeiro

2019

RAYANE FLORENCIO DA SILVA

(RE)CONSTRUÇÃO DE SI: ANÁLISE DA ESCRITA SOMBREADA DE ANDRÉ
BAILLON

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras na habilitação
Português/Francês.

Orientadora: Profa. Dra. Marília Santanna Villar

RIO DE JANEIRO

2019

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2. A escrita autobiográfica e autoficcional de André Baillon	8
2.1. O poder das palavras	13
3. Baillon: escritor francófono	16
4. O processo de formação dos personagens sombreados	19
CONCLUSÃO	28

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXOS

1. INTRODUÇÃO

Escritores como André Baillon parecem trazer uma busca pelas escritas de si como um modo de pintura de suas próprias imagens. Pintura da pluralidade dessas imagens e de um eu exterior ao texto - o próprio autor? - igualmente marcado por uma pluralidade que habita essas narrativas. Essa pintura, como apresentaremos mais adiante, tende a ser uma escrita sombreada, pois esses personagens carregam marcas que vão além de um reflexo. Tais personagens, no caso dos personagens baillonianos especificamente, retratam os outros em si mesmos e também aquele que o personagem foi outrora ou que gostaria de ser. Ao se retratar em um outro, o narrador constrói um processo que tende à desconstrução de si. São tantas as sombras que se confundem que o narrador chega a uma reconstrução de si no outro, uma nova forma, um lugar de novas possibilidades para transpor nessa nova figura todos os “eus” internos, reunindo-os em uma única forma que os representará ficcionalmente e que teria a possibilidade de comportar outros "eus" posteriormente, a partir de outras interpretações.

No segundo capítulo, observamos a escrita autobiográfica e autoficcional nas obras de André Baillon, pois o autor possui uma escrita que permanece entre os dois gêneros, os quais nos propomos a discutir desde suas primeiras definições. A quem caberia o papel de decidir para qual gênero o texto estaria mais inclinado? A definição de autobiografia que aparece, primeiramente, nos textos de Philippe Lejeune será contestada posteriormente por diversos outros pesquisadores da área, mas foi utilizada em nosso trabalho como ponto de partida, pois tem um papel importante na história dos estudos das escritas de si. O texto *Le Pacte Autobiographique* (1975) parece uma espécie de fio condutor que induziu diversos outros pesquisadores a desenvolverem mais profundamente o estudo do gênero autobiográfico ao longo dos anos. Nessas discussões, recorreremos também a textos de Serge Doubrovsky, que faz surgir o termo *autofiction*, em seu livro *Fils* logo após a publicação de Lejeune do pacto autobiográfico. Doubrovsky discute ainda, em trabalhos posteriores, o termo que criara em 1977. Essa discussão foi de grande contribuição para a elaboração de nosso trabalho, pois a relação entre o texto autobiográfico/autoficcional nos levou a pensar nos personagens baillonianos que sempre apresentaram seus escrúpulos e suas idiossincrasias, mais ou menos acentuados, e que nos chamam a atenção. Pensamos em como eles podem se construir a partir da ideia de sombras, uma vez que eles acompanham a vida de um outro, caminham lado a lado, com a mesma forma e algumas outras características semelhantes que os aproximam e os distanciam, mas que reafirmam que eles não seriam a mesma figura, mas um funcionando como a sombra do outro.

A questão psíquica dos personagens faz-se importante ao longo dos textos de Baillon, pois problemas de infância persistem em personagens na idade adulta e os problemas presentes na idade adulta também recaem sobre personagens infantis. Na maioria dos textos analisados, uma palavra faz-se importante em relação aos problemas relacionados ao desenvolvimento dos personagens: mudança — não que ela apareça literalmente ao longo das narrativas, mas a presença de seu significado para a construção dos personagens é fundamental. Essa mudança poderá ser vista em diversos textos do autor, tanto no sentido de mudança de um lugar para outro, fisicamente, mas também no sentido de mudança de estado, mudança em suas relações interpessoais, ou até mesmo mudanças em seu léxico. Ou seja, alguns personagens sofrem mudanças em relação às palavras que permeiam suas mentes. Esse ponto pode ser observado em diversos textos baillonianos, pois essas mudanças (espaciais, culturais e afetivas) esbarram com a questão linguística belga, ponto que se repete, sobretudo nas narrativas que retratam a infância.

Ao falar sobre essa questão linguística apresentada nos textos baillonianos, discutiremos, no terceiro capítulo, a questão da nomenclatura dessa literatura em língua francesa, uma vez que a Bélgica apresenta três idiomas oficiais: o francês, o neerlandês e o alemão. A proximidade com a França e a partilha do mesmo idioma, o diálogo entre as culturas e a relação entre essas literaturas que partilham também o mesmo idioma em que são escritas torna-se interessante. Essa literatura de língua francesa produzida na Bélgica tem, por meio de seus autores, uma incessante busca por reconhecimento internacional, sobretudo o reconhecimento francês, uma vez que diversos autores, inclusive Baillon, buscam a publicação de suas obras em solo francês. Esse desejo pode ser explicado como uma forma de reafirmação de sua literatura, mas também a busca pela consagração desta de modo similar à dos franceses.

As sombras são curiosas e enigmáticas, como explicaremos adiante, pois são uma espécie de imagem projetada da figura externa ao texto, e também do personagem ao qual fazem referência, referência essa que não é tão direta, uma vez que esse limite, essa fronteira da escrita sombreada, é um espaço não muito bem delimitado, não bem estabelecido. Esse processo seria mais que uma forma de se tornar um outro, seria também uma espécie de transformação de si mesmo (narrador, personagem, personagem-narrador) e também do outro. No capítulo 4, para ir além nessa discussão do outro como sombras, recorreremos a textos da psicanálise, como por exemplo *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, seminário realizado em 1949,

onde Jacques Lacan discute a desconstrução de si e projeção sobre um outro e de como essa figura pode receber outros traços e marcas para além do espelho. Entretanto, a discussão em relação aos gêneros literários, que perduram até os dias atuais — mesmo em redes sociais — nos levaram a textos que apresentam a posição do leitor em relação a essa escrita. E toda essa relação teórica nos leva a pensar nas escritas de si como algo que seja mais que um reflexo, como uma sombra que persegue a figura externa e que também é perseguida em sua própria formação. Partimos desses teóricos para analisar as obras de André Baillon, observando como se dá essa relação entre autor, personagem, narrador e personagem-narrador.

Em relação a como chegamos ao estudo dessa literatura, sobretudo desse autor, explico que se deu a partir de um processo desde o primeiro contato com a literatura belga francófona e a relação entre autobiografia e autoficção por meio de um minicurso sobre a museificação do sujeito¹ na autoficção. O interesse no curso surgiu a partir dos estudos de literatura francesa, motivo que me levou ao constante engano de ver os autores francófonos, em geral, como franceses. Logo, a partir desse primeiro contato, que não foi o suficiente, dediquei-me a ler diversos textos do autor e de teóricos para entender melhor esses dois gêneros e também à leitura de outros autores belgas para saciar minha curiosidade: teatro, romances, autobiografias... E esse interesse firmou-se não somente por querer pesquisar algo que não fosse tão conhecido no Brasil, mas também pelo desejo de difundir uma literatura que eu, particularmente, achei encantadora. O caminho e a relação com os textos baillonianos não foram fáceis pois houve momentos de me perder, enquanto leitora, em meio aos idiomas que ele coloca em seus textos, sobretudo nos que retratam a infância, mas também divertido de buscar entender essa relação entre eles. Apesar dos percalços ao longo do caminho, chamo a atenção para um dos livros que me levou ao amor pelos textos de Baillon, o livro *Délires*, mesmo que este não tenha sido uma de minhas primeiras leituras do autor, pois é muito

¹ Entende-se o conceito de museificação do sujeito, como define Régine Robin, um ser que busca sua transformação em um ser concreto, o preenchimento de si em um novo vazio.

Il s'agit de se constituer soi-même en musée, en espèce de bureau des objets trouvés, mais comme on le voit par le dernier exemple que j'ai cité, la recherche du plein débouche sur le vide, un fictif qui touche à l'absence de place. A vouloir tout conserver, à se figer en vitrine, en statue, on finit par occuper toutes les places, c'est-à-dire aucune. Autofiction. Expérimentations sur les fictions du moi, sur un moi vide. (ROBIN, 1993, p.80)

Desse modo, é interessante pensar a relação da museificação do sujeito como uma forma também de desaparecimento de si e ao mesmo tempo um marca de permanência, pois o personagem se perpetua *ad aeternum*, não somente sua figura e forma mas também a existência do ser que o criou.

relevante o modo como os delírios do personagem demonstra suas relações com os outros e também sua relação com as palavras. Após tais leituras e análises, terminamos o quarto capítulo com o modo como os personagens se reagrupam em novas formas, em sombras deles mesmos.

2 – A escrita autobiográfica e autoficcional de André Baillon

A escrita autobiográfica e autoficcional nas obras de André Baillon é algo frequente, pois elas estão intimamente ligadas à história do escritor e também à de seu país. O autor belga André Baillon que tem seus textos publicados inicialmente na revista *Le Thyrses*² a partir de 1899, publica a maior parte de seus livros no período entre guerras. Ao longo de nossa pesquisa, encontramos alguns textos por ele publicados nessa revista, que não se inserem nos gêneros autobiográfico e autoficcional, por exemplo a novela *La complainte du fol* (1899), mas que contribuíram para o entendimento da figura do *homme de Lettres* que vai aparecer nos textos de Baillon discutidos ao longo deste trabalho. Para além dessa figura, temos a imagem da loucura que se faz presente em outras publicações nessa mesma revista, tema que toma maior proporção no livro *Un Homme si Simple* (1925). Ao falar dessas publicações, é interessante saber que é nessas revistas (*Le Thyrses*, *L'Art Libre*, *Les Humbles*, *Revue Europe* e *La Renaissance d'Occident*) que aparecem alguns fragmentos que se tornariam posteriormente livros, como, por exemplo, *Par Fil Spécial* (1923) e *La Dupe* (1935).

A maioria dos textos produzidos por Baillon ficam entre esses gêneros flutuantes da autobiografia e autoficção e levam o leitor a uma viagem em meio às histórias desses personagens, que acabam se entrelaçando. Ao conhecermos suas obras, tentamos fazer ligações entre os personagens, lugares, sensações... Entretanto, esse processo de observar o texto e assim classificá-lo entre um gênero ou outro caberia ao leitor, como afirma Gérard Genette, ao discutir a figuração em Proust.

Pelo menos se nos situarmos dentro da situação (fictícia ou não) constituída pelo texto. Basta, ao contrário, nos situarmos fora do texto (diante dele) para também poder dizer que a concomitância foi montada para *motivar a metáfora*. Só uma situação tida como imposta ao autor pela história ou pela tradição, e então como (de fato) não fictícia (exemplo: *Bozz endormi*), impõe ao mesmo tempo ao leitor a hipótese de um trajeto (genético) causalista: metonímia-causa — metáfora-efeito, e não do trajeto finalista: metáfora-fim — metonímia-meio (e então, segundo uma outra causalidade, metáfora-causa — metonímia-efeito), sempre possível numa ficção hipoteticamente pura. Em Proust, é claro que cada exemplo pode levantar, nesse nível, um debate infinito entre uma leitura de *Em busca* como ficção ou uma

² Revista belga de arte e literatura cujo lançamento ocorre me 1899.

leitura dela como autobiografia. Talvez, aliás, seja preciso ficar *nesses* torniquetes. (GENETTE, 2017, p. 60)

Ao nos colocarmos perante as obras de Baillon, vemos essa tendência para uma prática autoficcional. Contudo, ao levar em consideração a afirmação de Genette, essas dúvidas permanecem e continuamos em meio a esses dois termos. Philippe Lejeune afirma que é necessário levar em conta o pacto proposto ao leitor, considerando prefácios e paratextos, que afirmam essa identidade em relação ao gênero autobiográfico, como na definição de autobiografia que ele propõe em *Le Pacte autobiographique*: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1975, p. 14, tradução nossa)³. Essa definição de autobiografia passou por diversas críticas e foi revisada, posteriormente, pelo próprio Lejeune em *Le Pacte autobiographique (bis)*(1986). Apesar disso, ela ainda se faz importante, pois motivou diversas discussões sobre o tema.

Isto posto, ao reconstituir o passado, alguns pontos podem ser alterados ao longo da narrativa, logo, alguns pontos na definição de Lejeune contribuem para o surgimento do termo autoficção que aparece pela primeira vez no livro *Fils* de Serge Doubrovsky, em 1977, opondo-se à autobiografia, oposição essa de modo crítico, que a problematiza e a desenvolve. Nesse texto, Doubrovsky se propõe a apresentar o livro que está escrevendo como um exemplo de como preencher a lacuna no quadro do *Le Pacte Autobiographique*, dando ao personagem principal o seu próprio nome. Doubrovsky faz uma autoficção e utiliza esse termo somente na contracapa.

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. (DOUBROVSKY, 1977, contracapa, tradução nossa)⁴

Entretanto, Doubrovsky ao trazer novamente esse novo gênero, onze anos depois, em seu artigo *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, retoma a ideia de que talvez seja necessário

³ Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité (LEJEUNE, 1975, p. 14)

⁴ Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels. Fiction, d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. (DOUBROVSKY, 1977, 4^e de couverture)

permanecer como um gênero fluante, nem autobiografia nem romance, fazendo, assim, um diálogo com o texto de Genette:

Um curioso torniquete se instaura então: falsa ficção, que é história de uma verdadeira vida, o texto, pelo movimento de sua escritura, se desaloja instantaneamente do registro patenteado do real. Nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, ele funciona entre os dois, em uma remissão incessante, em um lugar impossível e elusivo em outro lugar que na operação do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera em uma vida, não em um vazio. (DOUBROVSKY, 1988, p. 69-70, tradução nossa)⁵

À vista disso, nos textos de Baillon fica bem evidente essa relação de gêneros flutuantes e que nos levam a pensar que sim, eles estão baseados em uma vida. Seria o leitor o encarregado dessa escolha? A importância de explicitar como esses termos aparecem e como eles incidem sobre os textos baillonianos se faz importante para tentar uma busca dessa impossibilidade de compreender o texto e ou a vida à qual ele faz referência. Posteriormente, Régine Robin, em 1997, vinte anos após Doubrovsky, apresenta-nos as possibilidades da autoficção, as possibilidades de se projetar em um outro e que são importantes para podermos retornar às obras de Baillon e podermos passar à análise de sua obra.

Representar todos os outros que estão em mim, transformar-me em outro, dar livre curso a todo processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade; tantas tentações fortes, quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção (ROBIN, 1997, p. 16-17, tradução nossa)⁶

Ao observarmos a autoficção a partir da definição proposta por Robin, poderíamos pensar que Baillon faz esse processo de virar outro, de se colocar como outro, mesmo que ele utilize seu nome real ou uma abreviação do mesmo, mas na maioria das vezes, tentando refletir o outro em si mesmo, projetar-se no outro ou projetar-se em uma sombra de si mesmo. Elementos em seus textos expõem um grande grau de proximidade com a realidade, ou mesmo a realidade que o autor deseja expor como verdadeira, ou a realidade que ele consegue alcançar e que se associa com elementos fictícios. Isso possibilita o desenvolvimento de

⁵ Un curieux tourniquet s'instaure alors: fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte. Texte/vie: le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide. (DOUBROVSKY, 1988, p.69-70)

⁶ Faire jouer tous les autres qui sont en moi, me transformer en autre, laisser libre cours à tout processus de devenir-autre, devenir son propre me fictif ou, plus exactement, s'attacher à expérimenter dans le texte le fictif de l'identité ; autant de tentations fortes, presque à notre portée, et qui sortent à l'heure actuelle du domaine de la fiction. (ROBIN, 1997, p.16)

personagens como uma sombra dele mesmo. Preferimos o termo “sombra”, pois esse personagem está intimamente preso ao autor, diferentemente do termo “reflexo”, usado por alguns autores, inclusive por Baillon, mas que não consideramos tão adequado, pois o “reflexo” seria uma transposição mais “objetiva” de quem o cria, mas que, ao mesmo tempo, recebe influências dessa figura infiltrada, como o reflexo no espelho ou no lago inverte os lados mas mantém as cores, as expressões faciais.

As sombras são mais opacas: nascem do modelo mas são maiores ou menores, mais largas ou mais finas e sempre escuras. Marcam uma indefinição maior. Em uma das entrevistas reunidas em *Les Nouveaux Cahiers André Baillon*⁷, o autor apresenta sua opinião em relação aos seus personagens, ao ser questionado se o autor poderia mentir.

À votre première question, je vous répondrai simplement que je me soucie fort peu de produire une œuvre de littérature pure. Nous pondrons celle-ci quand le ciel sera descendu sur la terre. En attendant, des êtres souffrent : je ne puis les oublier. Mes livres sont, pour profit personnel, des examens de conscience où je présente mon reflet, afin qu'ils s'y reconnaissent, car j'ai la conviction qu'il existe un fond commun à tous les hommes. Ce fond-là, je tâche de le découvrir. En ce sens, oui, depuis *l'Histoire d'une Marie*, jusqu'au *Chalet 1*, **mes livres sont autobiographiques**⁸. Je n'en excepterai que *Zonzon Pépette*. Et encore ! Certain de mes personnages s'était logé dans mon cerveau avec une telle intensité, que je n'aurais plus su le distinguer de moi-même. Où commence le rêve ? Où finit la réalité ? (BAILLON, 1926, p. 15)

Os personagens que buscamos aqui são esses em que ele afirma apresentar seu reflexo, mas também discutir o uso desse termo pois nos textos baillonianos é perceptível uma escrita sombreada, marcada por um outro que não conhecemos. Essa escrita sombreada aparece em *Mes Souvenirs d'Anvers*⁹ cujo personagem principal é apresentado como Henry Boulant, que possui alguns traços que o assemelham ao autor, mas que ao mesmo tempo os distanciam. E nessa busca de identidades dos personagens, Maria Chiara Gnocchi faz uma análise sobre como a leitura dessa relação nos textos baillonianos é feita.

⁷ O periódico *Les Nouveaux Cahiers André Baillon* produzido pela “Présence d'André Baillon asbl” reunia documentos inéditos, ensaios críticos, entrevistas dadas por Baillon, etc. com o objetivo de difundir os conhecimentos sobre o autor por diversos pesquisadores. As onze edições foram lançadas entre os anos de 2003 e 2014, com exceção do ano de 2013, no qual não houve publicação do periódico.

⁸ Grifo nosso.

⁹ O texto é publicado primeiramente na revista belga *La Renaissance d'Occident* em 1928, a partir de um projeto de Roger Avermaete que reuniu diversos autores belgas e, posteriormente, é retomado e prolongado como livro: *Le Neveu de Mlle Autorité* (1930).

O leitor convidado a reconhecer uma identidade não entre o “neveu” e André Baillon, mas entre o “neveu” e um personagem-narrador que, há dez anos encontrou, nas histórias de Baillon sob os nomes de André Baillon (em *En Sabots*), Henry Boulant (em *Histoire d’une Marie*) ou Jean Martin (em *Un homme si simple e Chalet 1*), mas com um perfil geralmente definido e reconhecível. Afinal, a oração para inserir é muito vaga: trata-se da “história de uma vida” e, no livro, a frase “escrever suas memórias é usada – para se defender! – não pelo narrador do prólogo (prefácio muitas vezes assinado pelos autores, de seu próprio nome), mas pelo narrador do romance, no início do primeiro capítulo. A ambiguidade continuará até a última página. (GNOCCHI, 2015, p. 2, tradução nossa)¹⁰

A relação de ligação entre os textos baillonianos é algo frequente, posto que o narrador recorre à biografia do autor e à história de “suas sombras”, pois essas histórias dialogam entre si e dialogam também com o passado desse outro que se infiltra em seus escritos. Em vista disso, a história retoma a vida do pequeno Henry em *Anvers* e nos mostra um personagem com traços semelhantes ao narrador, que não se apresenta nesse momento como uma figura externa. Eles se encontram, pois, em meio a uma narração feita por uma criança, surge um momento em que uma segunda voz assume o controle da narrativa, não uma figura externa, mas sim o narrador do texto – que se confunde com o autor. Isso poderia nos levar a pensar em alguém externo ao texto, mas seria, ao contrário, como afirma Agnieszka Pantkowska: “é frequente considerar o autor como uma instância externa ao texto. Acontece todavia, sobretudo em autobiografias, que o autor se infiltra na textura mesma de seus escritos” (1998, p.55, tradução nossa)¹¹. Esse texto poderia também ser considerado como “*sensations*” *d’Anvers*, uma vez que o personagem parte para a subjetividade de sua infância na cidade.

A partir disso, temos personagens que se tornam peregrinos do tempo, buscando reconstituir seu passado nas palavras de uma criança, o que se passa de forma diferente de *Le Neveu de Mlle Autorité*, pois esse segundo texto tem uma preocupação maior com o estilo. Um outro caso frequente na vida desses personagens é a relação com a morte e como cada um deles lida com isso. O personagem Henry de *Mes Souvenirs d’Anvers*, por exemplo, ao presenciar a morte de pessoas próximas a ele, por diversas vezes, já consegue pressenti-la.

¹⁰ Le lecteur est invité à reconnaître une identité non pas entre le « neveu » et André Baillon, mais entre le « neveu » et un personnage-narrateur que, depuis dix ans, il a retrouvé dans les récits de Baillon sous les noms d’André Baillon (dans *En sabots*), d’Henry Boulant (dans *Histoire d’une Marie*) ou de Jean Martin (dans *Un homme si simple et Chalet 1*), mais avec un profil dans l’ensemble assez défini et reconnaissable. Après tout, le prière d’insérer est très vague : il s’agit de « l’histoire d’une vie » et, dans le livre, l’expression « écrire ses mémoires » est utilisée – pour s’en défendre ! – non par le narrateur du prologue (avant-texte que signent souvent les auteurs, de leur propre nom), mais par le narrateur du roman, au début du premier chapitre. L’ambiguïté se maintiendra jusqu’à la dernière page. (GNOCCHI, 2015, p. 2)

¹¹ Il est fréquent de considérer l’auteur comme une instance extérieure au texte. Il arrive toutefois, surtout dans des autobiographies, que l’auteur s’infiltra dans la texture même de ses écrits. (1998, p.55)

Un matin, la Maison fut remplie d'un vilain gargouillement de pompe. On l'entendait de la cuisine ; on l'entendait de ma chambre. On l'entendait du grenier. Comment savais-je que ce râle était le bruit de la mort ? Il dura des heures. J'allais **m'enfermer** dans la salle de bain et **me cachai**¹² dans la baignoire. En écoutant le bruit, je chantonnais et pleurais :

— Je ne veux pas qu'il meure ; je ne veux pas qu'il meure. (BAILLON, 1928, p. 179)

A un moment, Antoine tomba malade. [...] Un matin, je fus réveillé par un vilain gargouillement de pompe. Le bruit venait de la pièce où se trouvait Antoine. [...] Comment savais-je que c'était le râle et que mon frère allait mourir ? [...] Je **me réfugiai** dans la salle de bain et **me blottis**¹³ dans la baignoire. Je pleurais en chantonnant :

— Je ne veux pas qu'il meure ; je ne veux pas qu'il meure. (BAILLON, 1930, p. 29)

Em ambos os textos, os personagens narram a morte de seu irmão (Antoine) e essa relação com a morte. Contudo, mesmo tratando do mesmo assunto, eles o fazem de formas distintas. Em *Mes Souvenirs d'Anvers*, o personagem tende a uma escrita mais próxima à de uma criança, pois apresenta os acontecimentos de uma maneira mais sucinta, com construções mais simples que buscam, de modo objetivo, transmitir os acontecimentos. Enquanto em *Le Neveu de Mlle Autorité*, a narração recorre ao uso de construções mais próximas às de um adulto que busca apresentar a história de um modo “mais literário”, tendo cuidado com a forma. Um dos exemplos que mais chamam a atenção é a troca de *m'enfermer* do primeiro texto, por *me réfugiai* na edição seguinte e que mudariam, possivelmente, a visão desse personagem não mais como uma criança, mas como alguém que busca se passar por uma criança, alguém que tenta reconstruir seu passado.¹⁴

2.1 - O poder das palavras

O conflito com as palavras do personagem bailloniano não está ligado somente aos diferentes idiomas, mas também às palavras que surgem em sua mente sem ligação aparente a um tema específico que ele esteja desenvolvendo. Inserem-se palavras ou frases que ficam

¹² Grifo nosso.

¹³ Grifo nosso.

¹⁴ Essa relação de diferenças entre as estruturas nos dois textos pode-se atribuir ao momento, local e forma das publicações, pois há uma preocupação maior com os textos que o autor visa publicar em Paris. Assim como essas estruturas, questões linguísticas, como apresentaremos posteriormente, serão retratadas mais naturalmente em *Mes Souvenirs d'Anvers*, ao preservar frases em flamengo (neerlandês) ao longo do texto, frases essas que são traduzidas para o francês em *Le Neveu de Mademoiselle Autorité*.

desconectadas ao assunto como se elas fossem essenciais em sua mente e tendem a ser interpretadas de diversas formas. Um exemplo de como isso ocorre está presente no livro *Délires* (1927) onde o personagem repete constantemente frases como “Il ne faut pas jeter le marc dans l'évier” (BAILLON, 1981, p. 23) no meio de conversas com outros personagens, que não dão nenhum suporte para que frases como essa sejam ali inseridas. Essas dúvidas dos personagens em relação ao francês, ao flamengo, ou ao uso de frases ou palavras imprevistas em seus diálogos são algumas marcas que os diferenciam e os aproximam.

A peregrinação do personagem em sua própria mente se dá a partir das palavras que o cercam em diversos textos. Isabelle Fiasse considera que existe uma tensão entre os idiomas na mente do autor e que essa situação causaria uma contaminação em seu universo mental ao comparar as memórias de infância desses personagens com o texto *Délires*, anterior aos dois textos (*Mes Souvenirs d'Anvers e Le Neveu de Mlle Autorité*) e que tem a primeira parte intitulada *Les mots* onde o personagem se relaciona com os outros a partir da sua relação com as palavras que perseguem sua mente, sejam elas em francês ou em flamengo:

A leitura do texto autobiográfico *Mes Souvenirs d'Anvers*, recentemente republicado, presta-se a uma comparação com o romance *Le Neveu de Mademoiselle Autorité*. O primeiro texto sobretudo nos permite constatar quanto o universo mental do autor foi contaminado pela presença da “outra língua”. É o efeito desde sua idade mais jovem que ele cristalizou uma identidade plural. Esse é sem dúvida o primeiro sinal de uma relação com a língua particular que se manifesta em toda a obra de Baillon, entretanto, mais ainda no romance *Délires*, o qual pode ser considerado como uma ilustração alegórica dessa relação. (FIASSE, 1997, p. 166, tradução nossa)¹⁵

A relação dos personagens com as palavras é interessante, pois são elas as responsáveis pela identidade desses personagens e também por seus problemas de identidade e são essas mesmas palavras que vão e voltam na mente do escritor-narrador-personagem, como afirma Demoulin: “[...] as palavras escritas, assimiladas às dos personagens, devorando o cérebro do narrador, etc, etc.” (2009, p. 1, tradução nossa)¹⁶. Essas palavras estariam vivas como “des mots vivants” ou “des morts vivants”, usando essa relação de palavras que nos

¹⁵ La lecture du texte autobiographique *Mes Souvenirs d'Anvers*, récemment républié, se prête à une comparaison avec le roman *Le Neveu de Mademoiselle Autorité*. Le premier texte surtout nous permis de constater combien l'univers mental de l'auteur fut contaminé par la présence de « l'autre langue ». C'est l'effet dès son plus jeune âge qu'il cristallisa une identité plurielle. Celle-ci est sans doute l'œuvre de Baillon, mais plus encore dans le roman *Délires*, lequel peut être considéré comme une illustration allégorique de ce rapport. (FIASSE, 1997, p.166)

¹⁶ [...] les mots écrits, assimilés à des personnages, dévorant le cerveau du narrateur, etc, etc.” (DEMOULIN, 2009, p. 1).

perseguem como mortos-vivos que é apresentada em *Zonzon Pépette, Fille de Londres* (1923) e que reaparece em *Délires* (1927):

Des livres en mots avec des Valère en mots et leurs pouces en mots qui vous cherchent et vous étranglent le cerveau. Mais les mots dans des livres sont des mots qui vivent. Alors comme des mots qui vivent, ils sortent de votre livre, car on ne tue pas les mots. Pourquoi ces mots qui vivent sortent-ils de mes livres ? Pourquoi me rongent-ils le cerveau? Parce qu'on ne tue pas les mots. Parce que j'ai dit: « Voilà, je donne mon cerveau. ». (BAILLON, 1927, p. 35-36)

O personagem doa seu próprio cérebro para essas palavras não só para impedir que elas morram, mas também dar uma vida além dos livros. Palavras imortais que, ao saírem, tornam-se ainda mais fortes. Os personagens baillonianos tendem a uma conduta subserviente em relação às palavras, pois são elas que os marcam, que constroem suas histórias e os levam para novos caminhos. O autor se infiltra, inserindo nos personagens características que os tornam mais que reflexos de si, pois elementos em seus textos expõem essa marca de uma escrita com alto grau de proximidade com a realidade, ou mesmo a realidade que o autor deseja expor como verdadeira, tornando esse personagem como uma sombra dele mesmo, sombras pois esse personagem está intimamente preso ao autor, diferentemente do termo “reflexo”, usado por alguns autores, inclusive por Baillon, que também relaciona a literatura com um espelho da história, de sua história.

[...] Há o que remete às dificuldades de interpretação no caso dos textos literários, dificuldades que têm a ver com a natureza desses textos. Nesse domínio, a noção clássica de “reflexo” não é satisfatória: há no pretense reflexo literário fenômenos de refração e de distorção muito difíceis de dominar. Já se perguntou, por exemplo, se a literatura apresentava uma imagem completa ou inversa do pensamento de uma época: trata-se de uma questão bem mais embaraçosa em que os próprios termos não são dos mais claros. (GENETTE, 2017, p. 19)

Essas sombras talvez não fossem uma transposição mais clara daquele que as cria, mas seriam intimamente ligadas a ele, pois reproduzem os movimentos da pessoa a que fazem referência. Carregariam algumas evidências sobre ele, como marcas de seu passado, e ao mesmo tempo são enigmáticas em sua verdadeira identidade. O personagem bailloniano se desenvolve a partir de sua relação com os outros, como a relação de Henry com sua família nos dois textos. A construção de uma personalidade sombreada estaria associada à convivência com os personagens que cercam o personagem principal.

3. Baillon: escritor francófono

A literatura francófona belga tem um problema com a nomenclatura em relação à França, pois partilham o mesmo idioma. Sua literatura seria uma literatura de língua francesa da Bélgica, literatura belga de língua francesa, literatura da parte francófona da Bélgica...? Dessa forma, a busca pelo reconhecimento de sua literatura se torna de grande importância, pois os autores desejam se consagrar do mesmo modo que os autores franceses, sendo publicados na França. Essa busca por ser publicado na França gera questionamentos em relação às influências francesas. No entanto, o próprio autor faz questão de dar sua opinião sobre o tema em uma enquete transcrita em *Les Nouveaux Cahiers André Baillon* sobre a influência da literatura francesa moderna na literatura belga.

La littérature française ne laisse guère de trace dans la littérature des autres pays. [...] Le point de vue change, lorsqu'on considère les littératures suisse ou belge, ayant avec la littérature française lien commun de la langue. Mais d'abord n'est-il pas injuste de considérer les écrivains de Suisse ou de Belgique comme étrangers à la littérature française, et ne faudrait-il pas considérer ces pays comme des provinces littéraires de la France ? [...] (BAILLON, 2005, p.11)

Diante dessa resposta do autor, percebemos uma busca pelo reconhecimento dessa literatura e o desejo de não ser visto como um estranho perante a França, pois, assim como tantos outros autores belgas, ele é influenciado pelos franceses. Por exemplo, quando Baillon escreve *Judith*, um manuscrito que permanece ainda inédito, produzido em 1904, vemos claramente uma escrita influenciada por Gustave Flaubert. Essa influência é apresentada em uma carta enviada a Pol Stiévenart, pintor belga, em 1901, na qual ele expõe seu sentimento em relação ao texto, sentimento esse que é retomado vinte e quatro anos depois em uma carta enviada a Pierre Bost, escritor e roteirista francês.

Ce qui me décourage un peu, c'est que les scènes de ma Judith auront beaucoup de ressemblances avec des scènes qui se passent dans Salammbô de Flaubert. [...] Cet état de chose m'effraye un peu, et si je termine mon conte je pense ne pas le publier à moins qu'il ne soit absolument personnel. (BAILLON, 1901)

L'ombre de Flaubert nous gelait. La forme, la belle phrase, des scrupules, le mot qui ne pouvait se rencontrer deux fois à la même page. Idiots! Nous restions en surface, parce que creuser plus loin c'est démolir notre phrase. Il m'a fallu souffrir, élever des poules, mener une vie de tout ce qu'il vous plaira pour, à trente-cinq ans comprendre enfin ce que j'étais bête et qu'il y avait à donner autre chose qu'un ronflement et une cadence. (BAILLON, 1925)

A ligação com a literatura francesa vai invadir o universo literário de Baillon, pois parte para textos do autor onde os personagens demonstram a leitura de autores além de sua

fronteira, por exemplo em *Histoire d'une Marie* onde os personagens leem os clássicos franceses: “Oui, Mademoiselle, d'Artagnan, comme dans les Mousquetaires. Vous n'avez pas lu Dumas?” (BAILLON, 2014, p.54).

Também o personagem que no campo é leitor de Verlaine mostra essa proximidade com a literatura francesa. No livro *En Sabots*, o personagem André Baillon. tem consciência de que é diferente dos demais que ali estavam durante sua leitura de Verlaine. Os visitantes chegam para observar os camponeses e veem um camponês que não é como os outros. Ele se veste como eles, mas é um leitor de Verlaine. O que os turistas não sabem é que aquele não é um camponês como os outros. Na verdade, nem é um camponês...

Je suis par terre. Petit coup d'œil distrait à ce rustre; puis surprise, parce qu'entre mes doigts, il vient d'apercevoir un livre, dont le titre est visible. Tiens! Nouveau coup d'œil plus aigu; examen global du personnage; légère oscillation: Interrogerait-il? N'interrogerait-il pas?

[...]

Demain, en quelque jolie volière, pintades et perruches apprendront que le Maître a découvert, en Campine, une brute, mon Dieu! je ne dirais pas, chère Madame, qui lisait, qui profanait l'œuvre divine de notre divin Verlaine.
(BAILLON, 1922, p.156-157)

Em *Par Fil Spécial* estamos ainda nessa linha tênue entre a autobiografia e a autoficção. Aqui a personagem não se chama nem Jean Martin, nem Henry Boulant, nem André Baillon. Ela permanece anônima em todo o livro. Vida e obra se esbarram mais uma vez, semelhanças entre personagem, cenário, entre outros elementos se mostram pouco a pouco, deixando ao leitor o reconhecimento dessa ligação entre o real e a ficção, o reconhecimento da proximidade entre o personagem anônimo e os demais personagens baillonianos.

Nota-se também que no período entre guerras, Baillon tem um extenso número de produções. O autor é associado muitas vezes aos escritores populistas, mas trata-se de uma nomenclatura que certamente não o define. Primeiramente, o termo se refere a escritores que se reuniram em Manifesto em 1929 – manifesto que Baillon não assinou. Ele também propõe na entrevista à revista de Bruxelas *Savoir et Beauté* uma diferença entre a literatura populista e a literatura proletária, demonstrando não apreciar a palavra *prolétarien*, pois ela estaria ligada a palavra *partisan* e diz que isso foge um pouco do que a literatura deveria ser, individualista. No entanto, no que tange às suas obras, se os livros *En Sabots*, *Histoire d'une Marie* e *Zonzon* parecem retratar o povo, a personagem principal é sempre o alter ego de Baillon – um “monsieur”, um senhor da cidade, um estranho no ninho, cercado de outras

personagens, essas sim, representantes do povo. E, mesmo com seus textos trazendo um retrato da vida das prostitutas ou do homem do campo, Baillon é sobretudo um escritor moderno. Não são os princípios realistas que o inspiram em seu texto, mas a relação com a língua, o próprio fazer literário que ele integra em sua obra, pois Baillon se preocupa com a estética de seu texto.

Esse olhar crítico se faz presente também quando Baillon dá espaço à metaliteratura. Logo no início do período pós-guerra, por exemplo, Baillon termina de escrever a primeira parte de *Délires*, livro que se inicia por um prefácio um tanto diferente, onde ele categoriza os leitores em três tipos: os que leem o prefácio antes do livro; os que o leem no final e os que nem o leem. O autor também nos explica nesse prefácio o porquê da escolha do título da obra e o porquê de a palavra *délires* não estar no singular, uma das razões apresentadas é que se trata de delírios de apaixonados.

Ce livre s'appelle DÉLIRES. Délires avec un S. Cette lettre en soi n'a rien d'antipathique. Elle prend ici un petit air de pluriel qui ne laisse pas d'inquiéter. Encore s'il agissait de délires amoureux. L'homme et la femme n'en sont pas à quelques délires près, paraît-il; et dix S conviendraient mieux qu'un seul. (BAILLON, 1927, p.17).

Mais uma vez, na primeira parte do livro, intitulada “*Les mots*”, Baillon se associa ao seu personagem ao fazer uso do pronome “on” no segundo capítulo: “On est écrivain, on combine des histoires, on imagine des personnages; certains, on les aime si fort qu'on les devient¹⁷” (1927, p.29). Mesmo levando o leitor para o interior de seus textos, Baillon sempre dá vida a objetos e a ações comuns do dia a dia, como, por exemplo, o som das notas do piano de Germaine em *Délires* ou mesmo o som das máquinas prensando o jornal em *Par Fil Spécial*, o que faz o leitor se inserir na obra e vivenciar tudo aquilo pelo que passa a personagem, fazendo de seus livros textos sensoriais, uma viagem ao passado, ao seu passado, a sua realidade.

As palavras – *les mots* – para Baillon são essenciais. É através delas que ele expõe sua autobiografia/autoficção e elas – em francês ou em flamengo – são as responsáveis pela sua identidade e por seus problemas de identidade. Baillon na redação do jornal *La Dernière Heure* usa essas mesmas palavras, escreve e participa, como tantos homens de literatura na Bélgica ou na França, da História de seu país. O personagem de *Délires* sofre, sobretudo, por causa dessas palavras – que ganham vida e causam frustração e desequilíbrio. O escritor é

¹⁷ Essa mistura dos pronomes ao longo do personagem reaproxima cada vez mais autor, narrador e esse personagem-narrador por deixar a interpretação ainda mais aberta.

aquele que ressuscita as palavras: “*Mon Dieu! Pourquoi dans sa vie avait-il animé tant de mots?*” (BAILLON, 1927, p.34). Todo escritor dá vida às palavras, mas o personagem bailloniano se vê obcecado por essas palavras que ele anima e que povoam sua mente, causando alucinações e sofrimentos mas também instigando-o e levando-o a novas experiências ao longo das narrativas.

4 – O processo de formação dos personagens sombreados

Quando pensamos nas sombras, é curioso observar como elas são tão fieis àqueles a que fazem referência e também como são enigmáticas, pois conseguem se associar às dos outros e, dessa maneira, tomar a forma de um outro, misturando-se, ao ponto de não sabermos mais sua origem. Por exemplo, a sombra de um edifício e de uma árvore que se associam ao momento efêmero do cair de uma folha. Ou seja, o tempo, a iluminação e o espaço determinariam essa sombra, o que acontece de forma semelhante ao analisarmos, por exemplo, as escritas de si, pois nelas, os autores buscam pintar suas imagens em forma de letras, desenvolvendo esses personagens sombreados, saindo, assim, do *visible* para o *lisible*. Dessarte, comparamos os personagens baillonianos e como eles se constroem a partir dessa ideia.

Em referência ao tempo, os personagens baillonianos se colocam em um posição de peregrinos, pois passeiam em meio a sua trajetória, de modo a vermos suas próprias sombras como se eles fossem uma espécie de intruso em meio ao texto mas também como uma sombra deles mesmos, como na expressão “ele é agora uma sombra do que já foi”. Essas sombras entram nas narrativas baillonianas de modo que se veja um presente ou um passado que se opõe ao tempo que ali é usado e elas se mantêm presas ao personagem principal, guardando um passado. Quanto à iluminação, reporta-se ao aparecimento dessas sombras e como em alguns momentos elas aparecem mais “claras”, isto é, com suas formas quase que se confundindo com a “verdade” do personagem principal, e como em outro momento, elas se apresentam com uma forma bem definida que não poderia ter sido, necessariamente, construída com o auxílio do espaço e das influências advindas de outros ao longo do texto. Dado que esses personagens percorrem o tempo e mudam conforme a iluminação, o desenvolvimento dessas narrativas, a relação do espaço também se faz importante, pois eles se associam a outros personagens para a construção de sua própria imagem e de sua forma.

É que a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como *Gestalt*, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constitutiva do que constituída, mas em que, acima de tudo, ela lhe aparece num relevo de estatura que a fixa e numa simetria que a inverte, em oposição à turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la. Assim, essa *Gestalt*, cuja pregnância deve ser considerada como ligada à espécie, embora que seu estilo motor seja ainda irreconhecível, simboliza por esses dois aspectos de seu aparecimento, a permanência mental do Eu, ao mesmo tempo que prefigura sua destinação alienante; é também prenhe das correspondências que unem o Eu à estátua em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam, ao autômato, enfim, no qual tende a se rematar, numa relação ambígua, o mundo de sua fabricação. (LACAN, 1966, p. 91, tradução nossa)¹⁸

Considerando a ideia da forma apresentada por Lacan, observamos que essa forma constitui o personagem e desenvolve assim sua estrutura, buscando unir as diferentes formas de seu “eu”. Ela não seria então construída por esse personagem, mas sim um elemento que o desenvolve, o que nas obras de Baillon se torna um elemento-chave nessa construção. Seus personagens recebem marcas que são perceptíveis a partir de nomes, palavras, características físicas e psíquicas, etc. Quer dizer, uma voz assume o controle das narrativas, não como uma figura externa, mas sim o narrador do texto – que se confunde com o autor – deixando marcas do seu “eu” e essas marcas vão apresentar os fantasmas do seu passado (seus anseios, receios, medos...) que se unem a esse outro “je”.

Baillon, por exemplo, desenvolve seus personagens para o outro, seja para o outro do texto, seja para o outro leitor. Em seus diversos textos, observamos uma relação de repetição dos nomes e suas relações para a construção desses personagens. Os personagens passeiam por vários textos. Em *Mes Souvenirs d’Anvers* e *Le Neveu de Mlle Autorité*, como já vimos anteriormente, há uma relação de proximidade, como é identificado o personagem principal: Henry Boulant, nome que aparece primeiramente em *Histoire d’une Marie*, de 1921. Todos esses três personagens são grafados com < y >, importante frisar essa informação, pois em 1932, Baillon publica *Roseau* que possui também um personagem principal chamado Henri Boulant, mas dessa vez grafado com < i >.

¹⁸ C’est que la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme Gestalt, c’est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est-elle plus constituante que constituée mais où surtout elle lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l’inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s’éprouve l’animer. Ainsi cette Gestalt dont la prégnance doit être considérée comme liée à l’espèce, bien que son style moteur soit encore méconnaissable, — par ces deux aspects de son apparition symbolise la permanence mentale du je en même temps qu’elle préfigure sa destination aliénante; elle est grosse encore des correspondances qui unissent le je à la statue où l’homme se projette comme aux fantômes qui le dominant, à l’automate enfin où dans un rapport ambigu tend à s’achever le monde de sa fabrication. (LACAN, 1966, p. 91)

Analisamos, primeiramente, devido à relação de proximidade das narrativas e de suas publicações os textos *Mes Souvenirs d'Anvers* e *Le Neveu de Mlle Autorité* para mostrar como se dá a construção dos personagens. Em ambos os textos, o personagem sai de sua cidade natal para um lugar novo para ele, parte de *Anvers* para *Termonde*. Em *Mes Souvenirs d'Anvers*, esse personagem carrega algumas angústias, por exemplo, o ato de magoar sua mãe ao ir fazer o que ela lhe havia pedido: trocar as ameixas que não estariam muito maduras por peras. No entanto, o personagem percebe que elas não estavam tão ruins quanto ela pensava, e decide ir provando uma a uma para confirmar o que sua mãe lhe havia dito, mas também para saborear as pequenas frutinhas. Esse feito o deixa muito triste, o que o faz ter algumas reflexões na volta pra casa, ao notar que a quantidade de ameixas não tinha dado para trocar por mais que uma pera. Suas reflexões demonstram a relação com a mãe, mas também essas pequenas e longas viagens que ele faz em sua própria mente, pois o ato de acompanhar a busca do personagem pela ameixa perfeita, que comprovaria para sua mãe que ela errou ao avaliar os frutos, assim como a frustração desse personagem, reforçam o desejo de se mostrar ao outro, no caso, de surpreender a mãe.

On ouvrit une enquête. J'appris : primo, que manger en cachette des prunes qu'on rapporte au fruitier de la Leemstraat, c'était voler ; secundo, que répondre : « Je n'y comprends rien » au lieu d'avouer tout de suite, c'était mentir ; tertio, que j'avais attristé ma maman. Le tertio me fit le plus de peine. (BAILLON, 1928, p. 178)

[...] Le chemin pour revenir me parut beaucoup trop court. Je fus grondé. Manger des prunes que l'on rapporte au fruitier de la rue d'Argile, c'était presque voler. Répondre : « Je ne sais pas... » alors que l'on sait parfaitement, c'était mentir. De plus, j'aurais la colique et maman du chagrin. Ce fut, si l'on veut, ma première leçon de morale. (BAILLON, 1930, p. 23)

Dessa forma, suas situações de angústias, anseios e medos constroem uma imagem projetada, um ser que se constrói a partir do outro e para esse outro. Como afirma Doubrovsky: [...] “Dès l'origine classique, une faille incombable sépare ce qu'on appellera, trois siècles plus tard, l'être-pour-soi du sujet de son être-pour-autrui.” (1988, p.62). Assim essa escrita sombreada estaria ligada à admiração de determinados pontos de si mesmo e como o ato de reconhecer sua imagem no espelho, tal como afirma Lacan.

Esse ato, com efeito, longe de se esgotar, como no macaco, no controle - uma vez adquirido - da inanidade da imagem, logo repercute, na criança, numa série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação doas movimentos assumidos pela imagem com seu meio ambiente refletido, e a desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas ou

mesmo objetos que estejam em suas imediações. (LACAN, 1966, p. 89-90, tradução nossa)¹⁹

A imagem desse outro que interfere sobre o personagem modificando-o deixa algumas falas que não estariam diretamente ligadas a ele, por exemplo, “Ah! daar is ons Andreke” (BAILLON, 1928, p. 182). Neste caso o personagem é apresentado, em um determinado momento, como Andreke, o que difere do nome do personagem principal de *Mes Souvenirs d’Anvers*, Henry. No entanto, seguindo a composição da narrativa, a frase é apresentada em *Le Neveu de Mlle Autorité* em francês, utilizando o nome do personagem, Henry: “Ah! voilà notre Henry” (BAILLON, 1930, p. 36)²⁰.

A presença de trechos como “[...] Un conférencier belge a bien voulu me consacrer une conférence et déclarer que j’étais fou. S’il avait connu l’histoire de la corde, il aurait pu ajouter que j’avais de qui tenir. Ce sera pour une autre fois. [...]” (BAILLON, 1928, p. 182) se tornam frequentes, pois percebemos um aparecimento constante desse outro que interfere ao longo da narração feita pelo narrador, por conseguinte, essas situações vão sendo naturalizadas em outros textos de Baillon.

É perceptível nos personagens baillonianos uma grande relação com as palavras, pois elas permeiam suas mentes a ponto de essas frases desconectadas das narrativas se tornarem comuns. Em *Mes Souvenirs d’Anvers* e *Le Neveu de Mlle Autorité*, temos essa saída da fala de uma criança para a de um adulto, enquanto em textos como *Délires* além de frases desconexas, temos alusões a outros de seus textos, por exemplo: “Ecrire ‘Marie’ quando on pense ‘Germaine’, on n’y est pas. Marie était celle du roman en cours, une brave femme, une grosse maman de femme, dans le genre d’une Marie qu’il avait aimée autrefois...” (BAILLON, 1981, p. 26). No meio da narrativa, o autor coloca indícios de seu texto *Histoire d’une Marie*, cuja heroína se chama Marie, e que é produzido na mesma época em que ele escreve essa primeira parte do livro *Délires* intitulada *Les mots*. Em tal caso, a presença desse outro sobre o personagem se torna bastante evidente, sobretudo nesse último exemplo onde

¹⁹ Cet acte, en effet, loin de s’épuiser comme chez le singe dans le contrôle une fois acquis de l’inanité de l’image, rebondit aussitôt chez l’enfant en une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l’image à son environnement reflété, et de ce complexe virtuel à la réalité à la réalité qu’il redouble, soit à son propre corps et aux personnes, voire aux objets, qui se tiennent à ses côtés. (LACAN, 1966, p. 89-90)

²⁰ Provavelmente trata-se um equívoco do autor ao manter aí um dado que reforçaria a ideia de estar contando um episódio autobiográfico, uma vez que Andreke é um apelido carinhoso flamengo para André.

vida e obra vão se misturando de forma que seja comum ao leitor a interferência dessa sombra do autor sobrepondo-se à do personagem.

No que tange à construção desses personagens como uma saída do *visible* para o *lisible*, percebe-se que eles acompanham, em alguns textos, não somente o universo mental de um outro, mas também os cenários presenciados por esse outro. A descrição desses lugares também é importante, pois neles são apresentados o desenvolvimento dos personagens sombreados, tal como a formação desses ambientes para tais personagens, isto é, o que esses lugares representam para eles. Em *Mes Souvenirs d'Anvers* e *Le Neveu de Mlle Autorité*, por exemplo, Henry apresenta endereços e problemas em relação à nomenclatura de algumas ruas, transpondo, assim, a imagem das cidades de *Anvers* e *Termonde* na escrita das memórias desses personagens.

Quand je pense à ma vie de petit Anversois, les mots ne me viennent pas précisément en français. Ainsi ma rue natale. Rue Van Brée ! Qu'est-ce que cela signifie ? Je ne m'y retrouve pas. De même la rue que je voyais en face. Jamais je n'admettrai que rue d'Argile signifie la même chose que Leemstraat. Leemstraat, van Breestraat, au début, le monde se limitait à ces deux rues. (BAILLON, 1928, p. 177)

Notre rue s'appelait van Brée straat. (Comment dire : rue van Brée ?) En face commençait la Leemstraat. Je crois même qu'il s'agissait d'une Korte Leemstraat ou Lange Leemstraat, ce qui signifie quelque chose comme : courte ou longue rue d'Argile. (BAILLON, 1930, p. 22)

O protagonista se perde em meio aos dois idiomas e transpõe a inquietação de sua saída de uma cidade para outra nos textos. Esse conflito linguístico é colocado de modo que o leitor também se perca em meio a esses idiomas, uma vez que as palavras começam a se misturar ao longo do enredo. O contraste desses personagens em relação à mudança também se passa em textos que representariam outras fases da vida do autor. Em *Par Fil Spécial*, por exemplo, temos a passagem do personagem do campo que parte para a cidade e abandona sua vida simples para se tornar um secretário editorial e a descrição dessa fase do personagem — seu passado — é feita assim: “Pour vivre, j'élevais de poules. Je leur préférais mes chiens ou mes chats - 'qui n'étaient pas pour vivre'.” (BAILLON, 1995, p.13). Ele conta seu percurso de homem do campo a homem das letras. Esse homem das letras, titulação discutida pelo personagem Jean Martin em *Un homme si simple*: “Profession? Ai-je une profession? J'écris des livres. Écrivain, homme de lettres. Je n'aime pas ce mot-là [...]” (BAILLON, 1925, p.13), história que já é deslocada para o ambiente de uma *Salpêtrière*, que, na época, tinha como

função ser um depósito de loucos, dos que não se encaixavam nas regras da sociedade, lugar este que é comentado por Baillon também, especialmente nesse livro, onde o personagem faz algumas confissões e comenta sua internação.

Voyons! Il y a ce pauvre Bornet avec ses trois petits coups dans la main et son tablier maçonnique quand il va faire pipi. Je ne suis tout de même pas comme lui. Ni comme le malade du lit 1 qui se croit à l'hôtel et se fâche parce que vous êtes le patron et ne lui donnez pas sa note. Je sais, moi! Je suis à l'hôpital ; j'y suis librement, j'y suis par ma volonté parce que je désirais une chambre pour moi seul, un porte-plume pour moi seul, une table pour moi seul, et, alentour, quinze kilomètres de silence. (BAILLON, 1925, p.13)

Nesse momento, o personagem não deseja encarnar essa figura de louco como o dos demais presentes na *Salpêtrière*, então, ele recorre a maneiras de se diferenciar, dando uma razão “lógica”: ele precisaria de um lugar onde houvesse uma certa “paz” para que produzisse seus livros. Outro ponto interessante nesse livro é essa não demarcação de vida/obra que Baillon coloca nos textos. O personagem Jean Martin faz ali confissões que levam a projeção dessa sombra para um ambiente totalmente novo, levando a escrita para um outro lugar, visto que Baillon também é internado e produz alguns escritos na *Salpêtrière*. Todavia, essa posição do personagem em relação a sua figura de “homme de lettres” não é algo novo nas produções baillonianas, o autor já recorrera a essa “classificação” em *Délires*.

[...] Pour le reste, son but était : « des livres ». Avec le même but, il y en a qui s'appellent : « homme de lettres. » On dit de même : « Femme de ménage. » Il était plus modeste. Il avouait :

— Je vis mes histoires.

Le lendemain, il écrivait. Une petite chambre, une table, une chaise et, parce qu'il faisait froid, un poêle dans la fumée. Toujours mal dans la tête. (BAILLON, 1981, p. 24)

À vista disso, o espaço estaria diretamente ligado ao desenvolvimento desses personagens, pois a construção dessas sombras se dará a partir do molde, dos modelos, aos quais elas tendem a fazer referência e, retomando o que foi dito anteriormente, a maioria dos personagens baillonianos se coloca em uma posição de mudança. Seja uma mudança de lugar, uma mudança no seu meio de convívio, ou mesmo na mudança de suas frases ou palavras que invadem sua mente e que se repetem ao longo dos romances. O molde dessas sombras como o homem do campo, o homem das letras, a criança perdida em meio aos idiomas, etc. é construído a partir dessas imagens, da convivência, do tempo, espaço e do universo mental também desses autor, narrador, personagem-narrador durante todo o processo de construção

do outro do texto, ou seja, da construção dessa sombra, que vai persegui-los com sua forma enigmática. O reaparecimento de personagens que permeiam outros textos além do seu reforçam a ideia dessa sombra e de como essa figura circula entre diferentes livros. Zonzon Pépette, por exemplo, que reaparece no texto *Histoire d'une Marie* e também Marie que aparece no texto *Zonzon Pépette — Fille de Londres*.

Il y avait leurs maîtresses. Et quels noms! Le Gros Rat et le Petit Rat, Sidonie-la-Crapule, Zonzon Pépette, d'autres en cheveux, les jupes sales, avec des doigts pour les portefeuilles, des cuisses pour les genoux de tout le monde. [...] Un soir, il surgit une bagarre: des poings sur la table, des verres brisés, la lampe éteinte, Zonzon par terre avec du rouge sur son corsage. (BAILLON, 2014, p. 56-57)

[...] Zonzon allait lui remplir son verre, quand elle vit qu'avec son pied, il cherchait celui de la Marie. Il allait arriver et, juste à ce moment, la pimbêche retira le sien! Nom de nom! Elle ne put plus se tenir. Elle devint pâle. Elle regarda Marie, elle regarda D'Artagnan. (BAILLON, 1923, p. 7)

Essas figuras corroboram informações que as sombras carregam e traçariam um contorno dessa forma. Entretanto, elas “passariam” essa função à próxima imagem que vai nessa sombra se projetar, como se o autor passasse a caneta para o outro, dando-lhe a oportunidade de deixar se tornar um outro no texto mas também deixar que o personagem, o leitor, qualquer um seja o próximo a redefinir essa imagem projetada. A liberdade de fazer o processo de transformar-se em outro, ou de modificar o outro, dá, assim, um papel quase que sobrenatural, tanto na leitura do romance quanto na vivência, ao personagem principal com os outros que o cercam.

Além de cada personagem poder ser visto como uma sombra dos personagens anteriores, como uma ampliação dessa sombra – ou como a sombra do próprio autor – há também uma dependência dos personagens em relação aos outros que convivem com eles. O personagem de Jean Martin age diferentemente de acordo com as expectativas de seu interlocutor, o personagem de Henry Boulant quer impressionar a mãe, ou agradar a tia e suas ações são realizadas sob a influência desse outro, desses outros...

Esse processo de se tornar outro também pode ser visto como uma saída de um *moi* (visível no espelho) para um *ça* (invisível), como afirma Doubrovsky:

O EU (visível no espelho) se opõe pois ao ISSO (último real, invisível), dando a essas duas palavras toda a carga pós-freudiana que se deseja. A presença textual do ISSO é dada na mesma ordem da exposição: uma série de lembranças/fantasmas descentrados, não recordados, se desenvolvem em uma Outra cena, antes que o EU

ressurja e se apodera na atualidade de uma imagem. (DOUBROVSKY, 1988, p.67, tradução nossa)²¹

Então, bem como as memórias que se apagam, desaparecem, essa forma de se transpor nos personagens poderia ser uma maneira encontrada pelo narrador de se libertar de suas inquietações pessoais e transpô-las às suas sombras, tornando-se uma figura que está em todo lugar e em lugar nenhum ao mesmo tempo e a forma como essas sombras são observadas nos textos baillonianos, está intimamente ligada a diversos ângulos sociais. Assim sendo, suas lembranças vão se esvaindo como a forma da sombra do personagem que se dissipa à luz da verdade, externa à ficção. E Baillon recorre a essa escrita como um modo de guardar essas lembranças, essas vivências, criando com seus personagens uma espécie de tonalidade atmosférica — pensando ainda na escrita como uma saída do *visible* para o *lisible* — em seus textos ao propor personagens que seriam seus outros “eus”, como alteregos. Outra marca dessas sombras é a das palavras que carregam com elas, resquícios de suas memórias, sejam desse personagem ou da figura externa que incide sobre os escritos. A importância das palavras para o personagem bailloniano se faz como as folhas das árvores, que caem num processo de renovação, ou seja, essas palavras saem de suas mentes deixando um local pronto para o nascimento de outras, que podem não ser exatamente as mesmas, mas que marcarão o sujeito em outros textos, em outras estações de sua vida.

Entretanto, essas palavras marcantes não são necessariamente proferidas por aqueles que sofrem as influências ao longo dos textos, mas sim pelos que passam por suas vidas. Cada situação, cada personagem vai delimitando suas próprias sombras na do personagem, um borrão que pouco a pouco vai tomando forma e ao mesmo tempo perdendo sua própria forma, até o momento de não haver mais uma fronteira entre o que pertenceria a ele mesmo e aos outros. E essas palavras que ressurgem como pequenas viagens de sua mente, por exemplo, no livro *Délires*, o personagem visita Marie e, durante um momento, o personagem se vê obcecado pelo relógio quebrado na parede e repete por diversas vezes “peut-être n’as-tu pas donné à manger à ta montre?” (BAILLON, 1981, p. 43). Assim o personagem desenvolve um foco restrito sobre alguns pontos ao longo das narrativas, pois essas ideias se repetem como espécies de palavras-chaves até o momento em que elas devoram seu cérebro, como *des mots*

²¹ Au MOI (visible au miroir) s’oppose donc le ÇA (dernier réel, invisible), en donnant à ces deux mots toute la charge post-freudienne qu’on voudra. La préséance textuelle du ÇA est donnée dans l’ordre même de l’exposition: une série de souvenirs/fantasmes décentrés, non raccordés, se déroule sur une Autre Scène, avant que le MOI fasse surface et se saisisse dans l’actualité d’une image. (DOUBROVSKY, 1988, p.67)

vivants ou mesmo *morts vivants*, jogo de palavras que aparece em alguns textos de Baillon, e descentraliza esse foco de uma frase ou palavra para outra. O personagem de *Délires* altera o foco da frase “il ne faut pas jeter du marc dans l’évier” (BAILLON, 1981, p. 23) para outras como essa do relógio e o questionamento do personagem sobre a existência de Deus, que retoma a história do relógio.

[...] Il y a Dieu, il y a l’existence de Dieu. Les uns disent oui, les autres non. Si tu rejettes la question de la montre, comment savoir si Dieu existe oui ou non ?

Elle fit, très grave :

— Je sais. Dieu existe.

— Alors, sois logique. Si Dieu existe, le problème de la montre importe. La montre n’est plus une montre : elle est un fait. Qu’elle mange ou ne mange pas, un autre fait. (BAILLON, 1981, p. 53-54)

Assim, também as palavras têm suas sombras que tomam forma a partir delas mesmas e a partir das inquietudes desse personagem que segue durante todo o romance acrescentando elementos para a construção de sua forma. Então a construção não seria exatamente, nos textos baillonianos, baseada somente sobre o olhar de si sobre si mesmo, mas sobre a constante presença de um outro que o persegue tal como uma sombra, sobre a imagem que esse personagem deseja adaptar para transmitir ao outro e como ela é recebida pelo outro (outro leitor, outro personagem).

A autobiografia clássica acredita na partenogênese escritural: o sujeito ali nasce de um só. Olhar se si sobre si, narrativa de si por si: o mesmo ali nasce sempre do mesmo. A contradição que tenta roubar todo mito, nós temos visto que ela aparece desde o início ao grande dia: a pretensão verídica de autoconhecimento, o “eu estudei bastante sobre mim para me conhecer bem” de La Rochefoucauld, é logo rebatido pelo julgamento de Retz: “ele teria feito melhor em se conhecer”. Mas como se conhecer se o autoconhecimento passa pelo reconhecimento do outro. (DOUBROVSKY, 1988, p. 72, tradução nossa)²²

Por conseguinte, esses personagens não seriam provenientes da *parthénogènese scripturale*, pois eles são concebidos a partir de todo o contexto a sua volta e também em torno de seu cérebro, bem como essas palavras que também dependem de uma outra, pois não

²² L’autobiographie classique croit à la parthénogènese scripturale: le sujet y naît d’un seul. Regard de soi sur soi, récit de soi par soi : le même y naît toujours du même. La contradiction que tente de voiler tout mythe, nous avons vu qu’elle apparaît dès le début au grand jour: la prétention véridique de l’auto-connaissance, le « je me suis assez étudié pour me bien connaître » de La Rochefoucauld, est aussitôt contrebattu par le jugement de Retz: « il eût beaucoup mieux fait de se connaître ». Mais comment se connaître si l’auto-connaissance passe par la reconnaissance de l’autre. (DOUBROVSKY, 1988, p. 72)

viveriam sem uma outra para se ligar e, tornar-se, então, uma espécie de *mot vivant* que devora a mente do personagem e, obviamente, também depende desse outro para existir. Ao devorar sua integridade mental, essas palavras o levam para o caminho de uma dependência da vida, uma necessidade de um corpo para coexistir. Então, partindo do que afirma Doubrovsky, citado anteriormente, poderíamos pensar que os personagens baillonianos tendem a uma busca da reconstrução de suas imagens, uma vez que elas tentam se reconstruir e se reafirmar em diversos textos. O que nos personagens baillonianos é uma forma de deslocamento de um dos seus “eus” para uma figura que comporte todos eles em uma só, como se essa sombra fosse pra ele o não lugar.

Em vista disso, a construção de si sobre as sombras se faz de modo inerente a cada personagem, causando a desconstrução de suas figuras individuais para o surgimento do outro em uma nova forma. Ao se transpor na figura do outro, não há o controle de si, não há o controle do outro, essas figuras vão se misturando ao ponto de estarem completamente perdidas nelas mesmas e de estarem em contato direto umas com as outras, o que não se torna fácil ao leitor e nem à própria figura do texto no momento da leitura e possível busca pela individualidade de cada uma. As sombras constituem-se em formas efêmeras de diversos “eus” que se reagrupam na ficção e cuja silhueta se faz e refaz a depender da luz a qual atua sobre elas, individualizando-as ou misturando-as em um único borrão.

CONCLUSÃO

É interessante observar como os textos autobiográficos e autoficcionais estão presentes em nossas vidas, mesmo sem nos darmos conta dessa presença desde a infância, seja por meio de diários ou cadernos de anotações, ou até mesmo, nos dias atuais, os blogs, *stories*²³ e outros tipos de postagens em redes sociais. A necessidade das escritas de si como uma forma de libertação de nós mesmos para encarnarmos um ser de ficção que nos persegue, escritas essas que hoje se complementam por meio de fotos, vídeos, emojis etc. Esse tipo de escrita seria para nós uma forma de ultrapassar o esquecimento tal como afirma Pantkowska: “C’est le désir de vaincre la force destructive du temps qui passe et de rendre sa vie éternelle dans et par l’écriture.” (1998, p.195).

²³ Tipo de postagem momentânea que surgiu em algumas redes sociais com o intuito de se apagarem 24 horas após o momento em que o usuário a insere em seu perfil. Neles são possíveis escrever pequenos textos, imagens, desenhos, fotos, etc.

A partir das leituras realizadas, é perceptível nos personagens baillonianos uma construção a partir de fases, uma vez que eles acompanham os ciclos da vida de um outro mas também as de si. Esses personagens não formam uma linha do tempo com os momentos da vida de alguém ou de suas próprias vidas, eles se agrupam a partir de suas relações com os momentos de suas vidas. E são nesses pequenos grupos que podemos considerar a influência sobre os diversos escritos baillonianos. Ao longo dessa discussão sobre o outro no texto, pude construir um olhar sobre como eles se manifestam nesses escritos e ao mesmo tempo se mantêm na obscuridade, desse modo, chegamos à ideia do outro como uma sombra de si mesmo.

Por conseguinte, cabe observar esses personagens como uma ideia de não somente uma figura que se transpõe sobre outra, pois ela vai além. A leitura do personagem bailloniano como uma simples representação literária do autor não caberia nessa visão sobre o personagem, uma vez que esse sofre influências relacionadas à convivência com os outros, mas, principalmente, a convivência com as palavras que o cercam, marcando-o, definindo sua forma e, além de tudo, criando uma nova forma que possibilitará a criação de tantas outras no universo bailloniano. Essas palavras que possuem vida e dão vida a outras são capazes de criar um discurso contínuo entre essas figuras cujas formas são inspiradas umas nas outras. E é nessas formas que se criam mutuamente que essa figura externa – o autor – se reencontra, encontra outras formas de seu eu que seriam possíveis apenas a partir das escritas de si, em uma série de textos que não se mostram como autobiográficos porque não se dizem fidedignos, mas nos quais o leitor certamente vê a sombra de André Baillon, uma sombra mais ou menos nítida, escondida em meio à paisagem, camuflada por outras sombras – ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILLON, André. *Lettre de Baillon à Pol Stiévenart, slnd.* Forest. AML, ML 7237/0008. 1901
- BAILLON, André. *En Sabots*. Paris: éditions Rieder, 1922.
- BAILLON, André. *Zonzon Pépette - Fille de Londres*. Feedbooks: 1923. Disponível em: <http://www.ebooksgratuits.com>. Último acesso em: 12 setembro de 2016.
- BAILLON, André. *Lettre de Baillon à Pierre Bost, slnd.* Marly-le-Roi. AML, FS III 159/005. 1925.
- BAILLON, André. *Un Homme Si Simple*. Paris: Rieder, 1925
- BAILLON, André. *Mes Souvenirs d'Anvers*. In: *La Renaissance d'Occident*. Bruxelles, 1928.
- BAILLON, André. *Le Neveu de Mademoiselle Autorité*. Paris: Rieder, 1930.
- BAILLON, André. *Délires*. Bruxelles: Jacques Antoine, 1981.
- BAILLON, André. *Par fil Spécial: Carnet d'un secrétaire de rédaction*. Bruxelles: Labor, 1995.
- BAILLON, André. "Les nouvelles littéraires". Paris: Février 1925. In: *Les Nouveaux Cahiers André Baillon*. (n°3). Bruxelles: Publication annuelle de l'asbl, 2005.
- BAILLON, André. "L'avenir". Paris: Juin 1926. Cf. pp. 15. In: *Les Nouveaux Cahiers André Baillon*. (n°3). Bruxelles: Publication annuelle de l'asbl, 2005.
- BAILLON, André. *Histoire d'une Marie*. San Bernardino: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.
- DEMOULIN, Laurent. *Baillon (André) et Bloch (Richard), Correspondance 1920-1930*. Textyles [En ligne], 39 | 2010, mis en ligne le 03 juin 2013, consulté le 10 août 2018. URL: <http://journals.openedition.org/textyles/134>.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographie/vérité/psychanalyse*. In: *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- FIASSE, Isabelle. *André Baillon et la quête de la langue perdue: lecture de Mes Souvenirs d'Anvers*. In: "Cahiers francophones d'Europe centre-orientale", tome II, n° 7-8, 1997, p. 165-177
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. [Ed. bras.: *Figuras III*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2017].
- GNOCCHI, Maria Chiara. *Je, neveu*, Textyles [En ligne], 47 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 16 juillet 2018. URL: <http://journals.openedition.org/textyles/2643>; DOI: 10.4000/textyles.2643.
- LACAN, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. In : *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966.
- LEJEUNE, Philippe. *Pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- PANTKOWSKA, Agnieska. *Entre l'autobiographie et l'autofiction – Sur la représentation du « moi » dans l'œuvre romanesque de Constant Burniaux*. Poznań: Université Adam

Mickiewicz. Institut de Philologie Romane; Bruxelles: Archives et Musée de la Littérature, 1998.

ROBIN, Régine. L'autofiction. *Le sujet toujours en défaut*. In: *Autofictions et cie*. Paris: Université Paris, 1993.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*. Montréal: XYZ, 1997.

ANEXOS

Tabela 1: textos de Baillon em revistas de 1899 a 1935.²⁴

Título da obra	Ano de publicação	Local de publicação
<i>La complainte du fol</i>	1899	Le Thyirse
<i>Vers le repos</i>	1900	Le Thyirse
<i>Des mains</i>	1900	Le Thyirse
<i>Les Malvenus</i>	1900	Le Thyirse
<i>Complainte du fol</i>	1900	Le Thyirse
<i>Funérailles</i>	1900	Le Thyirse
<i>Le Dernier livre d'Octave Mirbeau</i>	1900	Le Thyirse
<i>Le Crime d'une foule</i>	1900	Le Thyirse
<i>De Père en Fils</i>	1900	Le Thyirse
<i>À l'Idée libre</i>	1900	Le Thyirse
<i>Son rire</i>	1900	Le Thyirse
<i>Après la fête</i>	1901	Le Thyirse
<i>La Reine de Saba</i>	1902	Le Thyirse
<i>Le Piège</i>	1902	Le Thyirse
<i>Sourires Perdus</i>	1903	Le Thyirse
<i>L'Évadé</i>	1920	Le Thyirse
<i>Visite à Charles Vildrac</i>	1921	L'Art Libre
<i>La Vieille</i>	1922	Les Humbles
<i>Par fil Spécial (extrait)</i>	1923	Europe
<i>Mes Souvenirs d'Anvers</i>	1928	La Renaissance d'Occident
<i>La Dupe (fragment)</i>	1935	Europe

²⁴ Observamos que podem ainda haver outros textos do autor, no entanto, em nossa pesquisa, tivemos acesso apenas aos que foram mencionado acima.

Tabela 2: textos de Baillon no período entre guerras

Título da obra	Gênero	Ano de publicação	Local de publicação	País de publicação
<i>Moi quelque part</i>	Roman	1920	Éditions de la Soupente	Bruxelles
<i>Histoire d'une Marie</i>	Roman	1921	Rieder	Paris
<i>En Sabots</i>	Roman	1922	Rieder	Paris
<i>Zonzon Pépette, fille de Londres</i>	Roman	1923	Ferenczi	Paris
<i>Par fil spécial</i>	Roman	1924	Rieder	Paris
<i>Un homme si simple</i>	Roman	1925	Rieder	Paris
<i>Le pot de fleur</i>	Nouvelle	1925	Éditions Lumière	Anvers
<i>Chalet 1</i>	Roman	1926	Rieder	Paris