

Université de Montréal

Suzanne Lilar : configurations d'une image auctoriale

Carmen Cristea

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de doctorat
en littératures de langue française a été évaluée par un jury composé des personnes
suivantes :

Jean-Philippe Beaulieu
président du jury

Andrea Oberhuber
directrice de thèse

Barbara Agnese
membre du jury

Myriam Watthee-Delmotte
examinatrice externe

Eric Savoy
représentant du doyen

septembre 2014

© Carmen Cristea, 2014

Résumé

Cette thèse pose la question du positionnement identitaire difficile qui marque la trajectoire littéraire de l'écrivaine belge Suzanne Lilar (1901-1992). Le tiraillement vécu par l'écrivaine entre sa vocation artistique et la nécessité de préserver une image de soi conforme aux normes du milieu social dans lequel elle s'inscrit se reflète dans les scénographies construites par ses œuvres littéraires, mais également dans son discours réflexif et paratextuel ainsi que dans la manière dont son œuvre est accueilli par la presse de l'époque. Le premier volet de cette analyse s'attache à circonscrire la position occupée par Suzanne Lilar sur la scène littéraire belge, dont la proximité avec le centre parisien a toujours entretenu la menace de l'assimilation, et sur la scène de l'écriture féminine. Le deuxième volet de cette thèse porte sur l'analyse des scénographies construites par les textes de fiction et les textes à tendance autobiographique de Suzanne Lilar. Les doubles scénographies que donnent à lire ces œuvres montrent que la démarche esthétique de Suzanne Lilar, sous-tendue par le besoin de légitimation de son entreprise, est basée principalement sur la multiplication des perspectives et des moyens d'expression. Le dédoublement de la scène énonciative des récits, la mise en abyme de la figure auctoriale ainsi que le travail d'autorécriture témoignent de la nécessité de se positionner dans le champ littéraire, mais également de la méfiance de l'écrivaine envers l'écriture littéraire. Le troisième volet de cette recherche analyse l'éthos et la posture que Lilar construit à l'aide du discours réflexif et paratextuel par lequel elle assoit sa légitimité sur la scène littéraire et sociale. Enfin, la dernière partie de cette thèse capte les échos de l'œuvre de Lilar dans la presse de son temps. L'image de l'auteure construite par les médias permet de placer Lilar au sein de l'institution et du champ littéraire, mais également au sein du groupe social dans lequel elle s'inscrit. L'accueil réservé à l'écrivaine par la presse de son époque semble suivre les fluctuations de la posture construite par l'écrivaine elle-même. Cela confirme l'hypothèse selon laquelle Lilar est une auteure qui a éprouvé de la difficulté à assumer pleinement son rôle. Le positionnement en porte-à-faux – dont témoigne la figure du trompe-l'œil qui définit sa poétique – semble avoir représenté, pour Lilar, la seule manière d'assumer l'incontournable paratopie créatrice.

Mots clés : écrivaine belge, éthos, posture, image, identité, paratopie créatrice, scénographie, légitimation, paratexte, trompe-l'œil

Summary

This thesis investigates the difficult positioning of identity in Belgian writer Suzanne Lilar's literary trajectory. The conflict between the writer's art and her need to project an image consistent with her environment is reflected not only in the set-pieces of her literary works, but also in her essays and paratext, and in the way her works were received by the press of the day. The first part of the analysis describes Lilar's position in Belgian literary circles, whose proximity to the mainstream was always threatened by assimilation, and within feminist writings. The second part analyzes the storylines in her fictional and more biographical works. The parallel viewpoints in these works demonstrate that Lilar's aesthetic approach, which is based on the need to legitimize her enterprise, is based mainly on multiple perspectives and forms of expression. The duplication of the plot line in her stories, the *mise en abyme* of the author's voice, and the constant rewriting illustrate her need to make a place for herself in the literary landscape, but also her mistrust of literary writing. The third part of this research analyzes the ethos and position Lilar constructs through her essays and paratext, upon which she bases her literary and social legitimacy. The final part of the thesis reports on how Lilar's work was received in its day. The image of Lilar propounded by the media positioned her within the literary establishment and also within her own chosen social stratum. The press of the time viewed her as she variously presented herself. This corroborates the hypothesis that Lilar had trouble in fully assuming her role as a writer. Her presentation of herself as being out of step with society – in the *trompe-l'œil* manner of her poetics – appears to have been the only way for Lilar to shoulder the displacement essential to her creative work.

Key words : Belgian writer, ethos, posture, image, identity, creative displacement, set-piece, legitimization, paratext, *trompe-l'œil*

Table des matières

1. Introduction	1
1.1. Avant-propos	2
1.2. Suzanne Lilar, auteure : état de la recherche	9
1.3. Cadre théorique : approches et concepts	28
2. Le champ littéraire belge de 1940 à 1980	45
2.1. Enjeux esthétiques et identitaires	46
2.1.1. Les années de l'Occupation et la prolifération d'une littérature désengagée.....	48
2.1.2. Divergences communautaires contre repli sur la langue	51
2.1.3. Littérature et politique : l'impossible convergence	54
2.1.4. Une modernité « décentrée »	57
2.1.5. L'identité en question	60
2.2. Stratégies de consécration	66
2.3. L'écriture des femmes en Belgique	77
3. Poétique du trompe-l'œil : scénographies légitimantes	80
3.1. <i>Le Journal de l'analogiste</i> : une poétique d'auteur ?	80
3.1.1. Sur les traces de la poésie	82
3.1.2. La poésie du trompe-l'œil	84
3.1.3. Métamorphose et « désappropriation »	85
3.1.4. Rythme et répétition	89
3.1.5. Défense et illustration d'une thèse	92
3.2. L'œuvre et ses doubles	94
3.2.1. Figures du double dans le théâtre	94
3.2.1.1. Le dédoublement de soi et l'expérimentation des possibles	96
3.2.1.2. Mise en abyme de la figure auctoriale	100
3.2.1.3. Le réel et l'illusion	101
3.2.1.4. Théâtre et mythomanie	103
3.2.2. Scénographies auctoriales dans les récits intimes et de fiction	105
3.2.2.1. <i>Le divertissement portugais</i> : le récit et son double	105

3.2.2.1.1. Un trompe-l'œil ?	105
3.2.2.1.2. La figuration de la vie littéraire	108
3.2.2.1.3. La mise en abyme de l'acte créateur	113
3.2.2.1.4. Les deux <i>éthè</i> du <i>Divertissement portugais</i> : une stratégie de légitimation	116
3.2.2.2. <i>La confession anonyme</i> ou la quête d'une « scène » de parole légitime	121
3.2.2.2.1. Un récit en trois temps	121
3.2.2.2.2. La scène judiciaire de la confession	122
3.2.2.2.3. La mise en abyme de la scène énonciative	127
3.2.2.2.4. À la recherche d'une image de l'amour	129
3.2.2.2.5. La paratopie créatrice	130
3.2.2.3. <i>Journal en partie double</i> : glose et écriture autocritique	133
3.2.2.3.1. La culpabilité	136
3.2.2.3.2. La quête d'authenticité	139
3.2.2.3.3. <i>Je est un(e) autre</i>	140
3.2.2.3.4. Le journal réfléchi	142
3.2.2.3.5. Sur les traces d'une poétique et d'une éthique auctoriales	144
3.2.2.4. Réécriture et double photographique dans <i>À la recherche d'une enfance</i>	147
3.2.2.4.1. L'image : quintessence du Moment ou de l'Être	152
3.2.2.4.2. L'authentification du vécu	159
3.2.2.4.3. Une autre « voix »	160
3.2.2.4.4. L'image-spectre	162
3.2.2.4.5. Trace de l'avant-scène	165
4. Éthos et postures auctoriales dans le discours réflexif et paratextuel	168
4.1. Les essais : une rhétorique de la légitimation	168
4.1.1. Embrayeurs identitaires et rhétorique de la sympathie	173
4.1.2. Entre <i>je</i> et <i>nous</i> : les hésitations de l'instance auctoriale	177
4.1.3. La mise en scène d'une polémique	184
4.2. Jeux et enjeux de la préface chez Suzanne Lilar	189
4.2.1. Les ouvertures du texte préfaciel	188
4.2.2. Les préfaces des pièces de théâtre	192

4.2.3. La préface de <i>La confession anonyme</i>	203
4.3. Postures et images de l'écrivaine dans les entrevues	208
4.3.1. Images et postures avant 1980 : entre prudence et audace	212
4.3.2. Images et postures après 1980 : la vie à l'image de l'œuvre ou le mythe du <i>grand-écrivain</i>	226
5. Échos et ricochets de l'image	236
5.1. L'image médiatique de Suzanne Lilar	237
5.1.1. La création du <i>Burlador</i> , un événement mondain, politique et littéraire ..	238
5.1.2. De l'analogiste à l'académicienne	247
5.1.3. D'une confession à un divertissement : les jeux du <i>je</i>	255
5.1.4. Les essais ou la tentative de bâtir l'image d'un écrivain-penseur	259
5.1.5. Fin de carrière : une image taillée sur mesure	265
5.2. <i>Benvenuta</i> : regards croisés et recadrage	277
5.2.1. « Une autobiographie à deux »	278
5.2.2. Affinités électives et aboutissement d'une quête esthétique	281
5.2.3. L'infini miroitement	283
5.2.4. Création et fiction de soi	287
5.2.5. Accueil mitigé : un déjà-vu	288
6. Conclusion	291
Bibliographie	304

À Stéphanie

Remerciements

Je voudrais tout d'abord exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de thèse, Andrea Oberhuber, dont la compétence, la lecture attentive, les conseils très pertinents ainsi que les encouragements m'ont aidée à relever ce grand défi. Je tiens également à la remercier pour sa patience, sa formidable empathie et la confiance qu'elle m'a accordée. C'est grâce à elle que j'ai réussi à surmonter les moments difficiles et à poursuivre la réalisation de ce projet.

Je voudrais également témoigner ma reconnaissance au professeur Marc Quaghebeur grâce auquel les portes des lettres belges se sont ouvertes à moi. La correspondance que nous avons entretenue, malgré la distance et le temps, sa lecture ainsi que ses conseils ont mis des balises importantes au cheminement de ce travail.

Je tiens également à remercier chaleureusement Emmanuelle Naufaul, Isabelle Renaud et Anne-Laure Teichet pour leur travail méticuleux de révision de cette thèse.

Je remercie enfin de tout mon cœur les amies qui m'ont encouragée tout au long de ce parcours (un grand merci à Djemaa), ma mère et surtout ma fille pour sa patience et son indulgence.

1. Introduction

1.1. Avant-propos

Née en 1901 à Gand, en Belgique, au début du XX^e siècle qu'elle traversa presque au complet (elle est morte en 1992), Suzanne Lilar est une écrivaine qui fit son entrée dans le métier relativement tard, à l'âge de 44 ans, après avoir arpenté d'autres sentiers. Avocate de profession, elle pratiqua ce métier dans sa jeunesse (de 1926 à 1929), mais, après son mariage avec Albert Lilar (grande vedette de la scène politique belge), elle se consacra entièrement à sa famille, se contentant pendant un bon nombre d'années de son rôle d'« épouse-intendante¹ » et de collaboratrice discrète de son mari qu'elle secondait dans la pratique de son métier d'avocat.

Bâti donc à l'âge de la maturité, l'œuvre de Lilar est composé de plusieurs textes littéraires qui se distinguent par leur éclectisme thématique et l'hybridité générique. Après un début littéraire marqué par l'écriture théâtrale, Lilar se lança dans la prose avec l'écriture d'un journal poétique suivi de deux romans, un récit de fiction et une autobiographie masquée². En plein apogée de sa carrière littéraire, Lilar changea une nouvelle fois de cap³ et expérimenta l'essai. Elle écrivit et publia trois essais, *Le couple*, *À propos de Sartre et de l'amour* et *Le malentendu du deuxième sexe*, dont le premier, traduit en plusieurs langues, lui assura une visibilité internationale. Sa carrière s'acheva officiellement en 1976 avec la publication d'*Une enfance gantoise*, roman autobiographique, repris sous une forme abrégée et accompagnée d'images photographiques dans *À la recherche d'une enfance*, œuvre parue en 1979. Cependant, à

¹ Suzanne Lilar, *Journal en partie double*, dans *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986, p. 207.

² Voir Marc Quaghebeur, « Maria van Rysselberghe et Suzanne Lilar : deux façons d'indiquer et de voiler le nom de l'auteur », dans Beida Chikhi (dir.), *L'Écrivain masqué*, suivi d'un entretien avec Patrick Chamoiseau, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 161-176.

³ Selon certains critiques (une opinion à laquelle nous adhérons), il ne s'agit pas d'un véritable changement de cap. L'écrivaine suit, en réalité, le cheminement logique de sa démarche artistique qui s'était fait remarquer dès le début par une certaine propension au discours réflexif et à l'approche intellectuelle.

l'occasion de la publication (en 1986) des actes du colloque Suzanne Lilar, ayant eu lieu en 1983, l'écrivaine dévoila au public deux autres textes inédits, *Journal en partie double*⁴ et *Moments merveilleux*⁵.

Comparée à l'appareil paratextuel⁶ qu'elle élaborait autour de son œuvre, la production littéraire de Suzanne Lilar peut paraître mince. En effet, les préfaces écrites à des moments clés de sa carrière (lorsqu'elle débute et lorsqu'elle publie *La confession anonyme*⁷), les deux textes inédits évoqués ci-dessus, les nombreuses entrevues accordées par l'écrivaine et jusqu'à un certain point ses essais enrobent les textes littéraires de Lilar d'un discours explicatif si bien construit qu'il peut décourager toute tentative d'interprétation qui voudrait s'éloigner des sentiers tracés par l'écrivaine même. La preuve en est le discours critique qui, comme nous le montrerons dans la première partie de cette thèse, se fie, en général, aux pistes et indices fournis par Lilar. Ainsi, un grand nombre d'études et d'articles consacrés à Lilar se concentrent, en général, sur les sujets fétiches de l'écrivaine (l'amour, le couple, le sacré, l'enfance, l'illusion, le double, etc.) et restent fidèles à l'image de soi telle qu'elle se profile dans les paratextes. Sans remettre en question la pertinence de ces analyses, nous nous proposons de déplacer le regard porté jusqu'à présent sur l'écrivaine et sur son œuvre, pour analyser un aspect qui marque en profondeur l'écriture de Lilar ainsi que le discours sur son œuvre : il s'agit de la tension éprouvée par l'écrivaine entre sa volonté de conserver une image sociale conforme aux normes du milieu bourgeois auquel elle appartient et le désir de s'affirmer

⁴ Suzanne Lilar, *Journal en partie double*, op. cit.

⁵ Suzanne Lilar, *Les moments merveilleux*, dans *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986.

⁶ Nous entendons par « appareil paratextuel » tout ce qui entoure ou prolonge les textes littéraires de Suzanne Lilar, mais également tout texte ou prise de position publique de l'auteure qui apporte des explications supplémentaires concernant sa démarche littéraire ainsi que le positionnement éthique qui la sous-tend.

⁷ Suzanne Lilar, *La confession anonyme*, Paris, Julliard, 1960 (1^{ère} édition).

en tant qu'écrivaine à part entière. Nous pensons que, dans le cas de Suzanne Lilar, plusieurs écueils ont entravé son « devenir-écrivain⁸ ». Presque tout au long de sa carrière littéraire, l'auteure semble éprouver de la difficulté à assumer pleinement son statut d'écrivaine. L'objectif principal de cette recherche consistera donc à analyser les traces de cette tension identitaire que porte son œuvre, mais également l'image de soi que Lilar tente d'y construire ainsi que les stratégies de légitimation développées dans le but de se positionner à la fois sur les scènes littéraire et sociale.

L'œuvre lilarien, ayant vu le jour dans une institution au sein de laquelle le littéraire et le politique entretenaient encore des relations ambiguës, voire problématiques⁹, son analyse ne pourra faire fi de son contexte d'émergence. Étant donné que l'auteure, belge et flamande francophone, a déployé son activité littéraire entre deux pôles culturels (Paris et Bruxelles), un survol des champs littéraires français et belge (dont l'existence a été remise en question par Pierre Bourdieu¹⁰) ainsi que des institutions qui les définissent chacun différemment s'impose d'entrée en jeu. Le premier volet de notre analyse s'attachera essentiellement à mettre en évidence les enjeux esthétiques et identitaires qui définissent le champ littéraire belge et les rapports que cette littérature dite mineure entretient avec le centre hexagonal, dans sa position problématique de francophonie de proximité. L'un des principaux objectifs de la première partie consistera à circonscrire la position occupée par Suzanne Lilar sur la scène littéraire belge toujours menacée d'assimilation à cause d'une présumée proximité du Centre, et dans le champ

⁸ Voir Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions de la Découverte, 2000.

⁹ Consulter à ce propos l'article de Michel Biron, « Littérature et banquet », *Textyles*, n° 15 (*L'institution littéraire*), Bruxelles, Le Cri, 1998, p. 142-149.

¹⁰ Pierre Bourdieu, « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », dans *Études de lettres*, vol. III, 1985, p. 3-6.

(encore moins évident à définir, car ses contours commencent à peine à être esquissés) de l'écriture des femmes en Belgique.

Le parcours social de Suzanne Lilar et la trajectoire de son devenir-écrivain suscitent notre intérêt parce que partageons l'avis de Dominique Maingueneau¹¹, selon lequel l'auteur ne se réduit pas à la simple signature d'une œuvre. Instance complexe, le concept d'auteur rassemble trois autres instances inséparables qui « se traversent » l'une l'autre sans qu'aucune n'occupe la position de « fondement » ou de « pivot¹² » : la personne ou l'individu doté d'un état civil, l'écrivain ou l'acteur de l'espace littéraire, et l'inscripteur ou le sujet de l'énonciation.

Le deuxième volet de notre réflexion portera sur l'analyse des stratégies d'écriture mises en place par l'écrivaine. Les figures du double (du dédoublement de l'énonciation à la thématique récurrente de l'autre faisant office du double), le travail de réécriture voire d'auto-réécriture et l'édification d'un appareillage péri-textuel complexe qui lui sert à la fois de masque et de bouclier constitueront les principaux axes de notre analyse. Nous essayerons d'apporter un éclairage nouveau sur l'œuvre et la trajectoire de Suzanne Lilar en adoptant une approche nourrie par les théories de la sociologie de la littérature et de l'analyse du discours. Cette dernière pourrait, à notre avis, mieux illustrer le rapport spéculaire qui lie l'œuvre littéraire, la forme discursive qu'elle emprunte et la scène énonciative qu'elle institue à leur contexte d'énonciation et, implicitement, à l'institution qui les légitime et qu'elles légitiment à leur tour. Nous poserons que le double

¹¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

¹² *Ibid.*, p. 137.

positionnement de l'écrivaine au sein de l'institution littéraire et sur la scène sociale ébauche l'inscripteur¹³ de ses œuvres et modèle la scène d'énonciation qui les légitime.

Annoncée par son *ars poetica* – le *Journal de l'analyste* –, une figure se détache en tant qu'élément unificateur de l'ensemble de ses œuvres : l'analogie et son avatar, le trompe-l'œil. En effet, nombre des figures que nous proposons d'analyser dans cette partie pourraient témoigner d'une esthétique du trompe-l'œil qui table principalement sur le *jeu* (entendu dans sa double acception d'activité ludique et de mouvement ou d'espace nécessaire au mouvement) entre réel et fiction, d'une part, et vérité et mensonge, d'autre part. Cette esthétique censée bouleverser les habitudes de perception inverse souvent, comme la peinture en trompe-l'œil, les rapports spatiaux ou temporels ; l'*illusio*, à savoir l'objet trompeur, occupe d'habitude le premier plan, tandis que l'élément qui ramène le spectateur à la « réalité » se perd dans l'arrière-fond et demande par conséquent un effort, un mouvement du regard, pour être révélé en tant qu'illusion optique. Certaines notions fondamentales comme la *vérité* et la *fiction*, et, implicitement, tout un savoir fondé sur la raison et l'observation, sont ainsi remis en question.

Il importe de préciser que les objectifs de cette recherche nous ont amenée à faire un choix dans le corpus des textes analysés dans cette partie. En effet, nous avons décidé d'écarter de cette analyse les deux premières pièces de théâtre de Lilar en faveur de sa troisième création, qui aborde directement la question du double de soi dans la fiction. Nous avons également décidé d'écarter de cette recherche *Une enfance gantoise*, afin de privilégier l'analyse de *À la recherche d'une enfance*, texte qui représente une réécriture du premier récit autobiographique et qui, grâce à l'insertion de photographie dans le texte

¹³ Nous empruntons ce terme à Dominique Maingueneau. Selon l'auteur, l'inscripteur « subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte [...] et la scène qu'impose le genre du discours ». (*Ibid.*)

d'origine, présente des enjeux plus importants du point de vue de l'image auctoriale qu'il donne à voir. Enfin, pour ce qui est des textes inédits de l'écrivaine, nous avons privilégié l'analyse du *Journal en partie double* qui, dans le face-à-face de deux journaux écrits à des moments différents, offre un exemple intéressant de travail autocritique, réalisé par l'intermédiaire de l'écriture de soi, chez Suzanne Lilar.

Dans le troisième volet de notre recherche, nous procéderons à l'analyse des trois essais publiés par Suzanne Lilar, respectivement en 1963 (*Le couple*), 1967 (*À propos de Sartre et de l'amour*) et 1969 (*Le malentendu du deuxième sexe*), des préfaces qui accompagnent quelques-uns de ses textes ainsi que des entrevues accordées par l'écrivaine à différents médias, notamment vers la fin de sa carrière. Le discours réflexif et paratextuel de Lilar, qui présente des enjeux différents de ceux qui régissent ses œuvres de fiction ou d'inspiration autobiographique, nous permettra d'observer l'éthos et la posture que l'auteure tente de construire, afin d'assurer la légitimation de sa parole sur la scène publique et littéraire.

Dans la dernière partie de la thèse, nous tenterons de capter les échos de l'œuvre polymorphe de Lilar au cours de sa vie et après sa mort. Justin Mawamba Isimbi Tang'Yele¹⁴ a déjà consacré une étude minutieuse à cette question, mais nous l'aborderons au moyen d'un autre corpus d'articles, de correspondances, d'entrevues et de témoignages des pairs, et, surtout, avec des objectifs différents. En effet, nous nous intéresserons principalement aux « échos » qui placent l'auteure au sein de l'institution et du champ littéraire, mais également au sein du groupe social dans lequel elle s'inscrit. Grâce à ces témoignages, nous essaierons de comprendre dans quelle mesure son

¹⁴ Justin Mawamba Isimbi Tang'Yele, *Écriture thématique et cohérence sémantique dans l'œuvre de Suzanne Lilar. Le thème de l'amour comme fil conducteur*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2008.

parcours a emprunté la trajectoire « canonique » du devenir-écrivain¹⁵. Quel impact ont eu sur l'accueil de l'œuvre de Lilar les genres littéraires investis, les stratégies d'écriture qu'elle a mises en place, mais également l'éthos et la posture construits par le biais de son œuvre et en dehors de celui-ci sera la principale question autour de laquelle s'articulera cette quatrième partie. Nous clôturerons le chapitre consacré à l'analyse de la réception de Lilar par une brève présentation du film *Benvenuta*, une réalisation du cinéaste André Delvaux. Bien que ce choix puisse surprendre, nous considérons que l'analyse de ce film, qui fut réalisé en collaboration avec l'écrivaine et qui représente une transposition au cinéma de sa poétique d'auteur, apporte des éclaircissements importants sur la manière dont Suzanne Lilar forgea son image auctoriale ; on comprendra mieux l'accueil de celle-ci par le public de son temps.

Enfin, nous essaierons de savoir si les stratégies de construction d'une image de soi dans les œuvres et dans le discours paratextuel relèvent d'un choix personnel, d'une contrainte institutionnelle, d'une « tendance » de l'époque, ou plutôt d'une nécessité, celle de se positionner à tout prix au sein de l'institution littéraire. Plusieurs questions sont soulevées : le refus du pseudonyme et le recours en dernière instance à l'anonymat (un « faux » anonymat, censé dévoiler l'auteure au lieu de dissimuler son identité), tout comme le refus constant de Lilar de dissocier son rôle d'épouse d'homme politique et celui d'écrivaine au sein d'une institution littéraire qui honnit cette « association », représentent-ils un acte de fronde envers celle-ci ? Les jeux d'image de soi révélés dans les chapitres précédents ont-ils une portée autre qu'esthétique ? S'agit-il d'un geste politique, dans la mesure où ils portent atteinte aux *habitus* mêmes d'une institution ? Se mettre en porte-à-faux par rapport à l'institution littéraire et à la société dans laquelle

¹⁵ Nathalie Heinich, *op. cit.*

évolue tout créateur, est-ce l'unique façon d'assumer son rôle de femme auteur apparentée (en tant qu'épouse de ministre) à la classe politique au pouvoir ? Si la *paratopie*¹⁶ semble être la condition *sine qua non* du positionnement de l'artiste ou de l'écrivain, le trompe-l'œil pourrait-il être vu comme la seule manière de s'y inscrire cette afin d'assurer sa survie d'écrivain, tout en assumant pleinement le rôle d'épouse de Monsieur le Garde des Sceaux ?

Les chapitres suivants apporteront des éléments de réponse à ces questions qui semblaient avoir présidé à certains choix poétiques et éthiques de Suzanne Lilar.

1.2. Suzanne Lilar, auteure : état de la recherche

Dans le premier chapitre de l'unique thèse de doctorat qui jusqu'à présent a été consacrée à l'œuvre de Suzanne Lilar, Justin Mawamba Isimbi Tang'Yele¹⁷ déplorait l'absence d'études portant sur l'ensemble de la création lilarienne. Selon lui, la critique de l'œuvre de Lilar a été, jusqu'à présent, « parcellaire », « sporadique » et « occasionnelle¹⁸ » et se retrouve surtout dans des publications à caractère éphémère, notamment les articles de presse. L'auteur, qui affiche son ambition de pallier cette lacune, propose d'étudier l'ensemble de l'œuvre de Suzanne Lilar. Il marche ainsi sur les traces de deux auteurs : Collette Nys-Mazure et sa monographie sommaire intitulée *Suzanne Lilar*¹⁹, et Jean Tordeur et sa préface de l'édition de 1978 du *Journal de l'analogiste*. S'il y parvient, l'auteur ne réussit pourtant pas à sortir des sentiers battus du discours critique qui privilégie principalement trois types d'approche : une approche

¹⁶ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 66-68.

¹⁷ Justin Mawamba Isimbi Tang'Yele, *Écriture thématique et cohérence sémantique dans l'œuvre de Suzanne Lilar. Le thème de l'amour comme fil conducteur*, op. cit.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹ Colette Nys-Mazure, *Suzanne Lilar*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre, une œuvre », 1992.

thématique centrée sur l'analyse du thème de l'amour dont Justin Mawamba Isimbi Tang'Yele traite lui aussi, une approche sociocritique qui met en évidence l'appartenance « belge », voire flamande, de l'auteure et une approche historique privilégiée notamment par les histoires de la littérature belge. Notre démarche, nourrie par les théories de l'analyse du discours et par la sociologie de la littérature, essaiera de déblayer des sentiers moins connus de l'œuvre lilarien. Nous proposons, entre autres, d'analyser les stratégies d'écriture utilisées par l'auteure en lien avec la « scène de parole » à partir de laquelle les textes se construisent, le monde représenté par l'énoncé et les cadres d'émergence et de réception de son œuvre.

Les ouvrages d'histoire des lettres belges encensent systématiquement Suzanne Lilar et son œuvre, dont la valeur semble être unanimement reconnue, sans pour autant qu'y soient consacrées plus de deux ou trois pages de présentation. Ce type d'histoires littéraires se caractérise par l'adoption d'une démarche récurrente de classification (qui correspond à ses objectifs), mais n'échappe pas toujours aux contradictions. De plus, l'effort qui consiste à « classer » l'auteure à tout prix témoigne également de la tendance critique à légitimer la démarche de Lilar en mettant l'accent sur son appartenance à un « mouvement » et en soulignant par conséquent son « conformisme » par rapport à l'institution littéraire. Mais cette tendance occulte un trait définitoire de l'œuvre de Suzanne Lilar, à savoir son indétermination et son caractère inclassable.

Ainsi, un livre portant sur la littérature belge, paru en 1979 sous la direction de Robert Fricks et de Jean Muno²⁰, mentionne Suzanne Lilar dans le chapitre consacré au théâtre. Rédigé par Raymond Trousson, ce chapitre intègre le théâtre de Suzanne Lilar

²⁰ Robert Fricks et Jean Muno (dir.), *Littérature française de Belgique*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1987.

dans une vague métaphysique et religieuse caractéristique, y affirme-t-on, de la période d'après-guerre en Belgique. Le Burlador lilarien n'est plus, dans la vision de Trousson, le Don Juan « classique », figure du trompeur par excellence, mais il est lui-même le trompé et c'est lui-même qu'il déçoit ; loin d'être un prédateur, il est une victime, prisonnière de son propre destin et de sa légende. Quant aux romans lilariens, Fricks et Muno se contentent de les mentionner dans le chapitre qui traite des « romans intimistes », dont *Le divertissement portugais*, « d'une facture très classique²¹ », constitue un exemple.

Une histoire de la littérature belge francophone²², parue une trentaine d'années plus tard sous la direction de plusieurs professeurs et spécialistes des littératures belge et francophone, inscrit cette fois-ci Suzanne Lilar dans le chapitre consacré à la vague néoclassique, aux côtés de Béatrix Beck, Marguerite Yourcenar, Charles Bertin et Francis Walder, en raison de sa préoccupation pour le style et de la pénurie de repères temporels dans son œuvre. Selon Véronique Jago-Antoine, chargée du chapitre, Suzanne Lilar réinvestit l'esthétisme prôné par le néoclassicisme, mouvement qui anime les lettres belges de l'après-guerre, d'une fonction démystificatrice et révélatrice : « On comprend déjà que la vérité, selon Lilar, ne peut venir au jour sans mise en scène²³ ». De plus, l'absence de marqueurs spatiaux, temporels ou identitaires (l'effacement du nom de l'auteure dans *La confession anonyme*, publiée, comme l'indique le titre, sous le couvert de l'anonymat) est interprétée comme un parti pris envers le désengagement total, et une victoire du *logos* sur le réel :

[...] l'anonymat du récit atteste moins la pudeur de l'auteure que la suprématie de l'esprit sur la chair, du verbe sur le réel. L'effacement du nom [...] délie ostensiblement la

²¹ *Ibid.*, p. 24.

²² Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone. 1830–2000*, Paris, Éditions Fayard, 2003.

²³ *Ibid.*, p. 425.

narratrice de toute contingence ; [...] l'ascèse érotique, qui conduit à l'extase mystique, consacre la victoire du moi sublimé sur le réel et sur l'altérité²⁴.

Contrairement aux propos d'autres exégèses de l'œuvre de Suzanne Lilar, cette courte présentation a le mérite d'avoir ébauché une nouvelle piste de réflexion : la mise en scène considérée par Lilar comme un moyen d'accéder à la vérité.

*Balises pour l'histoire des lettres belges*²⁵ de Marc Quaghebeur, dont la parution remonte à 1982, est un livre de chevet pour le chercheur qui s'intéresse aux lettres de la Belgique francophone. Il s'agit d'une histoire littéraire peu « traditionnelle » (même si elle comporte un panorama de la littérature belge des origines jusqu'à présent), en ce sens que son auteur tente de mettre en évidence certains particularismes de la littérature belge, notamment son « baroquisme » et sa désobéissance aux canons. Les *Balises* doivent aussi leur réputation au fait d'avoir redécouvert des auteurs souvent ignorés ou marginalisés par les critiques et d'avoir jeté un éclairage nouveau sur leurs œuvres. Mais si elles réussissent à sauver de l'oubli des écrivains comme Paul Nougé, Henry Bauchau, Christian Dotremont ou Marcel Moreau, et à imposer un regard nouveau sur eux, les trois pages qui sont consacrées à Suzanne Lilar ne sortent pas encore l'écrivaine d'un certain cadre interprétatif ; l'auteur le fera plus tard dans un article dont nous ferons état ultérieurement. Comme la plupart des écrivains publiés au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, Suzanne Lilar suit elle aussi, soutient Marc Quaghebeur, la « vague néoclassique, dont l'influence esthétique se révèle dans la précision et la « netteté » de la langue, l'anhistorisme, la réflexion sur des thèmes universels comme l'amour, le sacré, le théâtre, et la déconnexion du temps historique. Selon le critique, c'est par l'essai, forme

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998.

qui « convient au commentaire moral²⁶ », que Suzanne Lilar atteindrait sa « plus grande maîtrise²⁷ ». Comparée à celle de Charles Bertin, l'œuvre de Lilar est considérée comme étant « la quintessence de ce qui surgit et s'impose [en Belgique] au sortir de la Libération²⁸ ».

La littérature belge. Précis d'histoire sociale, paru en 2005 aux éditions Labor²⁹, se veut, comme l'indique le titre, un « précis d'histoire sociale » et non une histoire de la littérature, le livre étant centré principalement sur la relation entre la littérature et la société. Par conséquent, le principal critère de la périodisation des œuvres littéraires utilisé dans ce livre est le rapport qui s'établit entre ces œuvres, le contexte de leur parution et leur relation avec le Centre, à savoir Paris. L'œuvre de Suzanne Lilar est intégrée, dans cette perspective, dans la période appelée « centripète » (ou « entrisme »), caractérisée par l'« insertion effective et complète dans l'espace littéraire français³⁰ ». Si, dans un chapitre du livre, le néoclassicisme est présenté comme le premier modèle et repère de l'écrivaine, l'étiquette d'« auteur flamand réaliste³¹ » lui est collée dans un autre sous-chapitre du livre. Ces deux classements différents et successifs proposés par les auteurs du livre illustrent, une fois de plus, à quel point l'œuvre de Lilar s'avère difficile à encadrer.

Mis à part les analyses susmentionnées qui apparaissent dans des ouvrages d'histoire de la littérature ou bien dans des études qui se veulent synthétiques, bon nombre d'analyses consacrées à un ou à plusieurs ouvrages de Suzanne Lilar se

²⁶ *Ibid.*, p. 284.

²⁷ *Ibid.*, p. 285.

²⁸ *Ibid.*, p. 283.

²⁹ Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

³⁰ *Ibid.*, p. 157.

³¹ *Ibid.*, p. 165.

présentent sous forme d'articles parus dans des revues littéraires ou de communications présentées dans le cadre de colloques. Bien que ces articles apportent indubitablement une contribution importante à la compréhension de la création de Lilar, les analyses des œuvres proposées pèchent parfois par leur manque d'approfondissement. Citons, par exemple, l'article de la professeure Simone Grossman publié dans la célèbre revue littéraire de l'Université Catholique de Louvain, *Les Lettres Romanes*³². L'auteure, qui est plutôt une spécialiste de la littérature fantastique, de la littérature postmoderne québécoise et du surréalisme que de la littérature belge, a pourtant publié un article éclairant et novateur à propos d'un thème récurrent chez Suzanne Lilar : le trompe-l'œil. Simone Grossman bâtit son analyse du trompe-l'œil et de l'analogie chez Suzanne Lilar sur le *Journal de l'analogiste* et sur le roman autobiographique *Une enfance gantoise*, ce qui restreint beaucoup son cadre d'interprétation parce qu'il faut se pencher sur l'intégralité de l'œuvre de l'auteure belge pour bien saisir la portée de la réappropriation littéraire et moderne de ce concept emprunté à l'art baroque. L'enjeu de l'analogie et du trompe-l'œil chez Lilar n'est pas tant, comme l'affirme Grossman, la mise à nu d'une réalité trompeuse, illusoire, que la relativisation du regard porté sur l'univers et la révélation d'une « pluralité virtuelle³³ » du monde. L'analogie fonctionne chez Suzanne Lilar comme une distanciation, selon le principe barthésien énoncé dans *L'obvie et l'obtus* : si « l'éloignement, la proximité sont fondateurs de sens », « reculer la distance, c'est engendrer un nouveau sens³⁴ ». Le rapprochement que l'auteure fait entre l'appréhension lilarienne et celle que propose Barthes du phénomène de l'analogie

³² Simone Grossman, « Suzanne Lilar et la quête de l'au-delà des apparences », *Les Lettres Romanes*, n° 1-2, tome XLI, Université Catholique de Louvain, 1987, p. 65-70.

³³ *Ibid.*, p. 68.

³⁴ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 128-130.

s'avère non seulement inédit (dans la mesure où il s'oppose au discours critique traditionnel sur Lilar), mais il pave aussi la voie à un regard nouveau sur son œuvre. Après avoir présenté cet effet de relativisme et de dispersion de l'un dans le multiple créé par l'analogie et le trompe-l'œil, Simone Grossman met également en évidence le caractère subversif de ces concepts chez Lilar. L'analogie, comme le trompe-l'œil, accomplit une fonction de subversion des « classifications » ordinaires, pour procéder ensuite, à travers la métamorphose, au « passage de l'apparence à la réalité³⁵ ». Elle devient de cette façon « constructive », puisque « ces procédés optiques » avec lesquels on joue sont capables de reconstituer un « monde différent³⁶ ».

Nous endossons la lecture que Grossman fait de l'analogie et du trompe-l'œil en tant que figures de subversion. Cependant, nous sommes d'avis que la subversion concerne non seulement les « classifications ordinaires », mais aussi tout un édifice de lieux communs de la pensée et du savoir. En ce sens, les deux récits « d'amour », *La confession anonyme* et *Le divertissement portugais*, dont l'article ne tient pas compte, sont révélateurs, comme nous le verrons dans le chapitre destiné à l'analyse des figures du double dans l'œuvre de Lilar.

L'idée la plus audacieuse de Simone Grossman a été de faire un rapprochement entre la démarche lilarienne de « déplacement » de la perception et celle des artistes surréalistes, qui, tout en détournant les objets de leur usage commun, procèdent au « désencroûtement intégral des mœurs³⁷ ». Le « projet » lilarien de « dé-trompement » aurait-il, comme celui des surréalistes, une dimension politique ? La dénonciation du tissu d'illusions dont le monde est fait proclame-t-elle en même temps un monde nouveau

³⁵ Simone Grossman, « Suzanne Lilar et la quête de l'au-delà des apparences », *art. cit.*, p. 69.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

délivré du faux-semblant ? Grossman pose ces questions aux lecteurs dans son article, mais refuse, pour sa part, de tirer des conclusions trop hâtives. En reprenant d'une certaine façon la démarche de Lilar, l'auteure nous exhorte à « voir » et à comprendre l'écriture de Suzanne Lilar d'une autre manière.

Le rapprochement opéré avec l'esthétique surréaliste a d'ailleurs déjà été effectué. Ainsi, Annie Le Brun, dans un article paru initialement dans *Le Nouvel Observateur*, puis intégré l'année suivante dans son recueil *À distance*³⁸, montrait déjà en 1983 à quel point l'amour « déraisonnable » de Lilar était redevable, selon elle, à l'« amour fou » de Breton et à l'« amour sublime » de Benjamin Péret. Elle faisait remarquer que la vision de l'amour de Suzanne Lilar, si elle semble puiser ses fondements dans le surréalisme, ne cadre pas entièrement dans cette pensée : « [...] Suzanne Lilar est parvenue à jeter une clarté totalement neuve sur ce qui n'avait été qu'une intuition bouleversante du surréalisme : je veux parler d'un lien non seulement essentiel, mais existentiel entre la poésie et l'amour³⁹ ». Plus récemment encore, dans son article de 2006 sur Claude Cahun⁴⁰, Georgiana Colville fait un rapprochement entre la pensée lilarienne et la vision de l'amour et le goût pour le travestissement et le théâtre de Claude Cahun. Il serait sans doute possible de contester nombre d'arguments figurant dans ces articles, mais il n'en reste pas moins qu'ils témoignent, en raison même de leur caractère inédit, de la difficulté d'intégrer Suzanne Lilar à un courant esthétique ou littéraire précis.

Les articles qui privilégient une approche thématique, d'ailleurs plus nombreux, se penchent souvent sur le thème de l'amour. Entre dans cette catégorie l'article

³⁸ Annie Le Brun, « Une souveraine impudeur », *À distance*, Paris, J. J. Pauvert aux Éditions Carrère, 1984, p. 198-205.

³⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁰ Georgiana Colville, « De l'éros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier », Paris, mars 2006, [en ligne]. [<http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Colville.htm>] (page consultée le 10 septembre 2012)

d'Alberte Spinette, intitulé « Suzanne Lilar : entre passion et perversion⁴¹ ». Structuré en trois parties, cet article analyse les trois formes d'amour présentes dans l'œuvre de Suzanne Lilar. La première, « L'enchantement », correspond à une première phase d'expression de la réflexion lilarienne sur l'amour, ébauchée dans la pièce de théâtre qui a propulsé l'auteure sur la scène littéraire : *Le Burlador*. Le Séducteur de Suzanne Lilar est un Connaisseur, qui initie les femmes au mystère sacré de la passion, mais il est en même temps un effronté, un téméraire qui ose défier Dieu. Spinette soutient que la quête de l'amour absolu relève du défi et du combat au cours desquels l'homme ne se contente pas seulement de repousser ses propres limites, mais tente aussi de dompter l'Absolu même. Dans la partie intitulée « Le Couple », Alberte Spinette articule sa réflexion autour de l'essai homonyme de Lilar. À son avis, l'écrivaine belge construit sa vision réconciliatrice à partir de la conception platonicienne de l'amour. En accord avec les autres exégèses du *Couple*, l'article d'Alberte Spinette met en évidence le caractère unitif de l'érotique lilarienne, qui constitue une tentative de dépasser la dichotomie « traditionnelle » chair-esprit, en accordant le sacré et la sexualité. La dernière partie de l'article, « L'amante religieuse », porte sur l'analyse du « prototype » du personnage lilarien : l'amante mystique ou le Don Juan assoiffé d'absolu mais incapable d'y accéder. Toutes les « perversions », tous les détournements dont les amants font usage pour exprimer leur passion, ont pour catalyseur leur désir de dépasser les amours communes afin d'accéder à « une possession plus intime (Isabelle) ou à une volupté plus rare (Benvenuta)⁴² ».

⁴¹ Alberte Spinette, « Suzanne Lilar : entre passion et perversion », dans Michel Otten (dir.), *Écritures de l'imaginaire*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1985.

⁴² *Ibid.*, p. 134.

Un autre article, publié par la même auteure⁴³, reprend et développe un peu plus les idées exposées ci-dessus. La « grille théâtrale » d'interprétation de *La confession anonyme* constitue l'élément inédit de l'article. Ainsi, l'auteure souligne le côté « marionnette » du personnage de Livio qui, contrairement à la « tradition » romanesque, ne tient point compte des contraintes de la vraisemblance. Selon Alberte Spinette, sa dimension « figurative » (au sens de *figura*, masque théâtrale) est volontairement accentuée par l'auteure. La théâtralité du personnage semble être renforcée par la théâtralité de l'espace. Dans *La confession anonyme*, observe pertinemment Spinette, tout est décor et mise en scène. À la différence du *Divertissement portugais* (roman publié la même année et dont la trame est semblable), la mise en scène ne représente pas un jeu d'apparences ou une exacerbation de l'illusoire, mais une manière d'appriivoiser le sacré.

L'article cité s'avère intéressant surtout en raison de ses remarques concernant la présence d'éléments dramatiques dans les récits de Lilar, ce qui pourrait indiquer l'inclination de Lilar pour les genres littéraires hybrides.

Marc Quaghebeur publie en 2005⁴⁴ un article qui a particulièrement retenu notre attention, car certaines de nos hypothèses de recherche recourent les arguments qui y sont présentés. L'auteur, dont l'essentiel de l'analyse consiste à comparer les stratégies élaborées par Maria van Rysselberghe et Suzanne Lilar afin de masquer ou, au contraire, d'indiquer le nom de l'auteur, met clairement en évidence le double jeu (ou double « je ») de Suzanne Lilar, tiraillée entre l'exigence sociale de bienséance et le désir de conquérir une place au sein de l'institution littéraire. Le dépouillement de la correspondance avec

⁴³ Alberte Spinette, « Une certaine idée de l'amour et de l'Italie vue par Suzanne Lilar », dans *La deriva delle francofonie. Les avatars d'un regard. L'Italie vue à travers les écrivains belges de langue française*, Bologne, Éd. Cooperativa Libreria Universitaria, 1988, p. 93-102.

⁴⁴ Marc Quaghebeur, « Maria van Rysselberghe et Suzanne Lilar : deux façons d'indiquer et de voiler le nom de l'auteur », dans Beida Chikhi (dir.), *L'Écrivain masqué, op. cit.*, p. 161-176.

ses éditeurs ou ses pairs (Émilie Noulet, en l'occurrence) dont l'auteur nous livre quelques extraits, montre bien à quel point Suzanne Lilar est hantée par le besoin de reconnaissance. Cet article a ainsi le mérite d'aborder pour la première fois la question des stratégies mises en place par l'écrivaine belge afin de se positionner sur la scène littéraire. Il est vrai que pareilles stratégies s'avèrent très importantes parce qu'elles contribuent à façonner l'univers de sa création, autant sur le plan des contenus que sur celui des formes, voire des genres, adoptées par l'écrivaine pour transmettre ces contenus.

L'article d'Agnieszka Pantkowska, « Suzanne Lilar ou Le jeu/je de miroirs⁴⁵ » figure parmi les publications qui affichent l'ambition de passer en revue l'intégralité de l'œuvre de Suzanne Lilar, et il révèle pour une première fois les répétitions qui ponctuent systématiquement l'œuvre de Suzanne Lilar. L'article examine les figures du double susceptibles d'être repérées tant au niveau thématique que formel. L'auteure remarque aussi la complémentarité des créations de Lilar, qui se présentent souvent sous forme de diptyque. Nous partageons l'idée de complémentarité des textes de Lilar, mais nous préférons toutefois la notion de *reprise*, plus à même de rendre compte d'une démarche visant la recherche d'une forme d'expression et moins l'ajustement d'un contenu.

Un autre point de vue intéressant sur la question de l'écriture autobiographique chez Suzanne Lilar, en général, et sur *Une enfance gantoise*, en particulier, est exprimé, cette fois-ci, dans un article de Jacques Lecarme intitulé « L'autobiographie de Suzanne

⁴⁵ Agnieszka Pantkowska, « Suzanne Lilar, ou Le jeu/je de miroirs », *Confluências*, n° 20, février 2005, p. 111-129.

Lilar ou la traversée du miroir⁴⁶ ». C'est la comparaison au cœur de l'article qui surprend d'entrée de jeu. L'autobiographie lilarienne, *Une enfance gantoise*, est mise en relation, ou plutôt en opposition, avec *Les mots* de Jean-Paul Sartre, ouvrage publié plus d'une décennie avant le récit de l'écrivaine belge. En même temps, cette comparaison, fût-elle un peu forcée, rejoint la volonté de l'écrivaine de se confronter aux titans de son époque, volonté dont témoigne en particulier ses essais *À propos de Sartre et de l'amour* (1967) et *Le malentendu du deuxième sexe* (1969). Le projet autobiographique de Suzanne Lilar se réalise, selon Lecarme, au moyen de trois livres : *La confession anonyme* (autofiction), le *Journal de l'analogiste* (hybride du journal et de l'essai) et *Une enfance gantoise*, œuvre qui couronne cette trilogie « mêlant savamment la successivité de l'autobiographie et la disposition thématique d'un autoportrait⁴⁷ ».

Les différences entre l'autobiographie sartrienne et le « projet totalisant » de l'écrivaine belge sont nombreuses et significatives, mais elles relèvent d'une vision du monde et d'une prise de position propres à chacun de deux écrivains. Pour Sartre, la quête de soi passe par le reniement de son moi passé (il renie le petit bourgeois qu'il fut), alors qu'au contraire, dans son autobiographie, Suzanne Lilar « se ressaisit par ses commencements ». Elle assume sa « belgité » à un point tel que l'auteur peut affirmer : « on ne saurait rêver d'un récit plus fondamentalement belge⁴⁸ ». Le double, en tant qu'empreinte indélébile de la singularité de son pays, hante par conséquent sa création : un monde double, un Être double et le « double jeu de la langue » oscillant entre le français et le flamand. L'originalité de la position de l'écrivaine belge réside, selon

⁴⁶ Jacques Lecarme, « L'autobiographie de Suzanne Lilar ou la traversée du miroir », dans *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 20. *La littérature belge de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 103-106.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁸ *Ibid.*

Lecarme, dans le fait d'avoir transformé « tout ce qui serait ailleurs division, tiraillement, divorce de la personne » en un « débat harmonieux, une conquête ou une quête mélodieuse de l'unité ⁴⁹ ». La hantise du double ainsi que la tendance à la « désappartenance et à la déterritorialisation » reproduisent, selon l'auteur, un stéréotype concernant « l'attitude » belge face à la réalité : « Un tableau de Magritte et un récit de Lilar relèvent d'une même traversée des apparences et d'un même mouvement de déréalisation ⁵⁰. »

Pour la première fois, les épithètes « atypique » et « anachronique » sont apposées à l'œuvre de Lilar pour caractériser son approche originale du genre autobiographique. Lecarme montre également dans son article que, si l'écrivain français élabore sa vision du monde et de son enfance en fonction d'une double référence (à Heidegger et à Marx), Suzanne Lilar se nourrit, quant à elle, du néoplatonisme et du mysticisme flamand dans sa quête des origines. Tout ce que Sartre dénonce et ridiculise (la comédie humaine, les « fantômes livresques », la « conduite névrotique ») devient au contraire chez l'écrivaine belge « épreuve d'initiation à la vérité ⁵¹ ». Enfin, le dernier point de désaccord relevé par Lecarme concerne l'attitude des deux écrivains face au sacré : « Si Sartre entend parachever par l'ironie la mort de Dieu et de toutes les religions, Lilar assure le triomphe du religieux transcendé par le platonisme sur les idéologies du siècle, de Freud à Marx ⁵². » L'article de Lecarme suscite notre intérêt pour plusieurs raisons parmi lesquelles dominent l'intégration dans la catégorie de l'écriture autobiographique de trois ouvrages de facture très différente (une autofiction – *La confession anonyme* –, un essai

⁴⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁵¹ *Ibid.*, p. 106.

⁵² *Ibid.*

poétique – le *Journal de l’analogiste* – et un récit autobiographique – *Une enfance gantoise*), et la mise en évidence d’une certaine liberté que Lilar a prise par rapport aux conventions du genre autobiographique.

À part les articles évoqués précédemment qui ouvrent chacun à sa manière une brèche dans l’analyse de l’œuvre de Lilar, il faut mentionner la série de communications issues du seul colloque ayant pour thème l’œuvre de Suzanne Lilar, qui a eu lieu à Bruxelles en 1983. Les *Cahiers Suzanne Lilar*⁵³, publication des actes de ce colloque, rassemblent plusieurs communications ainsi que deux textes inédits de Suzanne Lilar, *Journal en partie double* et *Les moments merveilleux*. La communication d’Élisabeth Badinter publiée dans les *Cahiers Suzanne Lilar* a retenu en premier notre attention parce qu’elle constitue une remarquable tentative de réconcilier Simone de Beauvoir et Suzanne Lilar, dont l’essai publié en 1970, *Le malentendu du deuxième sexe*⁵⁴, critique avec véhémence le célèbre ouvrage paru à l’aube du féminisme en Europe. La différence entre les points de vue des deux auteurs est tout à fait justifiable, selon Badinter, puisqu’elle ne serait pas due à une pure émanation des esprits des deux auteures. Selon elle, cette différence est modelée, engendrée par l’époque même au cours de laquelle les deux auteures s’expriment. Simone de Beauvoir n’aurait pas pu percevoir la femme, à l’aube de sa « renaissance », autrement que dans un cadre combattif au sein duquel, pour des raisons politiques, la revendication de l’égalité représentait un premier pas à franchir pour échapper au sortilège de l’infériorité. Par contre, affirme la philosophe, le contexte dans lequel Suzanne Lilar écrit et publie son *Malentendu du deuxième sexe* est radicalement différent : l’étape combattive du féminisme ayant été dépassée, il ne reste

⁵³ Élisabeth Badinter *et al.*, *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986.

⁵⁴ Suzanne Lilar, *Le malentendu du deuxième sexe*, Paris, PUF, 1970.

plus maintenant à la femme qu'à revendiquer son « à qui de droit », sa différence, non pas infériorisée mais valorisée et valorisante : « Car si, à coup sûr, vous êtes deux femmes bien différentes, deux philosophes d'obédiences opposées, le malentendu vient surtout, me semble-t-il, du fait que vous ne parlez pas exactement de la même femme⁵⁵ ». En prenant la défense des deux points de vue sur la place de la femme dans la société, Badinter montre aussi que la pensée de Beauvoir, qui correspond à une première phase combative du féminisme, devait dénier l'existence d'une nature féminine. Suzanne Lilar, qui écrit à un autre moment du combat féministe et qui propose une « synthèse qui réintègre les deux stades précédents en les épurant⁵⁶ », n'est plus confrontée à cette nécessité de mettre entre parenthèses la nature féminine. L'œuvre de Lilar annoncerait, selon Badinter, l'avènement d'un nouveau « féminisme », ni égalitaire ni différenciateur, mais qui réussit à intégrer les différences innées en redécouvrant une « vérité essentielle » sur l'être humain : sa bisexualité. Cette communication, qui n'entre cependant pas dans les détails de l'œuvre de Lilar, a le mérite de trancher le faux différend provoqué par la publication en 1969 du livre *Le malentendu du deuxième sexe*. Contrairement à Badinter, Hélène Rouch ne pardonne son irrévérence à l'écrivaine belge ; elle expose ses arguments contre Lilar dans un article publié en 2002 dans la revue *Les Temps modernes*⁵⁷. L'article présente trois positions théoriques concernant la différence biologique des sexes : celle de Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (1949), celle de Suzanne Lilar dans *Le malentendu du deuxième sexe* (1969) et celle d'Adrienne Sahuqué dans *Les dogmes sexuels* (1932). L'auteure montre qu'à la différence de

⁵⁵ Elisabeth Badinter *et al.*, *Cahiers Suzanne Lilar*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁷ Hélène Rouch, « Acquis scientifiques et avancées féministes : Simone de Beauvoir, Suzanne Lilar, Adrienne Sahuqué », *Les Temps modernes*, n° 619, juin-juillet 2002, p. 82-84.

Beauvoir, qui procède à une déssexualisation de la femme par « l'historicisation de ce qu'est une femme », Lilar s'appuie sur des arguments « scientifiques » pour avancer sa théorie de la bisexualité de l'être humain. Rouch souligne la faiblesse de tels arguments, surtout lorsqu'elle tente de prouver l'existence d'une bisexualité psychique, et elle reproche à Lilar son « scientisme fumeux⁵⁸ ». L'opposition des deux analyses mentionnées ci-dessus témoigne du fait que, même après que l'auteure a cessé d'écrire, son œuvre suscite auprès des critiques littéraires une réception parfois contradictoire. Si ce type de réactions mitigées peut s'expliquer pour ce qui est d'une réception « à chaud » de l'œuvre, sa persistance dans le temps signale plutôt l'existence d'un écueil qui se cache à l'intérieur même du *Malentendu du deuxième sexe*.

La communication de Jacques De Decker intitulée « *La confession anonyme* : une "ars amatoria"⁵⁹ » figure également en bonne place dans le livre publié à la suite du Colloque Suzanne Lilar. De Decker considère *La confession anonyme* comme une synthèse de la création lilarienne, autant du point de vue thématique que du point de vue formel (œuvre hybride, *La confession anonyme* serait, à son avis, un roman-essai, un livre de fiction sous-tendu, principalement, par la théorie). Comme beaucoup de critiques, l'auteur remarque l'importance du thème de l'analogie chez l'écrivaine belge. Cependant, il n'y voit plus un moyen d'enchantement ou de surenchère de la poéticité du monde. L'analogie, selon lui, s'identifie à la quête, à la recherche de la vérité qui penche, justement, du côté du désenchantement. La démarche lilarienne consisterait principalement en la découverte et l'ordonnancement du « tout indistinct, du chaos qui est

⁵⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁹ Jacques De Decker, « *La confession anonyme* : une "ars amatoria" », dans *Cahiers Suzanne Lilar*, *op. cit.*, p. 59-68.

l'apparence du monde non encore pensé⁶⁰ ». À la mise en œuvre de son projet, le *Logos* (incarné par la figure récurrente du père, avec lequel la narratrice d'*Une enfance gantoise* ne cesse de s'identifier), se révèle tout-puissant : c'est lui « qui permet de porter au jour l'organisation du réel, de transformer le chaos en cosmos⁶¹ ». De la même manière, le rituel dont les amants entourent leurs rencontres s'inscrirait dans une tentative de « domestication » et de sublimation de la passion. Comme « contre-exemple », le critique propose le *Divertissement*, où le rituel devenu jeu – jeu mondain, en l'occurrence – fait perdre à l'amour sa dimension sacrée et sacralisante. De Decker reprend en partie et développe une idée véhiculée par l'écrivaine même à propos de sa personne et de son œuvre. En effet, la posture affichée par Lilar dans ses interventions publiques mais également l'éthos qu'elle construit dans ses œuvres font de la lucidité et de la maîtrise les mots d'ordre de sa relation avec le monde, l'amour ou bien le sacré⁶².

Dans la foulée des analyses portant sur une ou plusieurs œuvres de Suzanne Lilar s'inscrivent également les textes (préfaces, postfaces, « lectures » ou introduction) qui accompagnent certaines éditions de l'œuvre de Lilar signées par Jeannine Paque, Colette Nys-Mazure et Jean Tordeur respectivement. Ainsi, dans sa *Lecture*⁶³ de l'œuvre de Suzanne Lilar en général et du *Divertissement portugais* en particulier, Jeannine Paque se contente de présenter la vie de l'auteure vue à travers le prisme de son œuvre et d'analyser son ouvrage de prédilection (*Le divertissement portugais*). Mais elle soulève

⁶⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Pierre Verdrager signale cette tendance manifestée parfois chez certains critiques à répéter en d'autres mots ce que dit l'auteur ou à le citer tout simplement, sans apporter vraiment un éclairage supplémentaire sur son œuvre. Il appelle ce phénomène « ventriloquisme non-critique » et juge qu'il apparaît surtout lorsque l'auteur qui fait l'objet de l'analyse critique enrobe son œuvre d'un solide appareillage paratextuel destiné à l'expliquer et à orienter la lecture (Pierre Verdrager, *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 224.).

⁶³ Jeannine Paque, « Lecture de Jeannine Paque, Licenciée en Philosophie et Lettres », dans Suzanne Lilar, *Le divertissement portugais*, préface d'André Delvaux, lecture de Jeannine Paque, Bruxelles, Labor, 1990.

quelques questions intéressantes, notamment la question de la subversion des topoï du genre romanesque et la question de l'ironie qui sous-tend le texte, tout en frôlant un certain tragique. Cependant, comme Jeannine Paque le mentionne, cette « distanciation critique⁶⁴ » par rapport au genre romanesque n'amène pas l'écrivaine à opérer un renouvellement formel, à l'instar des pionniers du Nouveau Roman, en pleine émergence à l'époque. Jeannine Paque signe également une autre *Lecture*⁶⁵, celle d'*Une enfance gantoise*, rééditée en 1998. Nous partageons nombre des idées avancées par la critique belge dans son étude. Le caractère universel et impersonnel d'*Une enfance gantoise* (Paque parle d'une « indéfinition ») nous semble en effet incontestable. Par contre, nous ne partageons pas le point de vue de Jeannine Paque concernant le « double » de ce texte, *À la recherche d'une enfance*, que l'exégète considère comme un retour vers une forme d'autobiographie plus intimiste et plus axée sur l'expérience personnelle. À notre avis, l'ajout de photographies non légendées et l'épuration du texte d'origine témoignent d'une quête visant une forme d'expression. Selon nous, l'auteure cherche la forme d'expression la plus susceptible de rendre compte de son enfance « exemplaire ». Dans cette interprétation nous a surtout séduit l'idée voulant que l'œuvre (l'autobiographie) consigne une démarche de réhabilitation de toute une classe sociale (la petite bourgeoisie), et implicitement de Lilar elle-même, puisqu'elle est issue de ce milieu. En effet, si les membres du groupe social dont l'écrivaine décrit les mœurs font office d'embrasseur paratopique⁶⁶, autrement dit d'équivalent sur le plan du contenu de l'œuvre de la position occupée par l'écrivaine au sein du champ littéraire, la démarche (d'autant

⁶⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁵ Jeannine Paque, « Lecture », dans Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise*, Bruxelles, Labor, 1998.

⁶⁶ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 120.

plus qu'elle est entreprise en fin de carrière) témoigne d'une tentative de légitimation *a posteriori* de sa propre position sur la scène littéraire.

Enfin, l'introduction de Jean Tordeur précédant la réédition de 1978 du *Journal de l'analogiste*⁶⁷ constitue plutôt un survol de l'ensemble de la création de Suzanne Lilar. L'auteur en explique les idées phares et souligne son « audace » d'esprit et son attitude « à contre-courant⁶⁸ ». Une fois de plus, on remarque la coïncidence entre l'image d'auteure construite par le discours critique et celle forgée par l'écrivaine elle-même par ses textes et ses interventions publiques. En effet, notamment dans les entrevues accordées par Lilar, nous pouvons observer que l'écrivaine tient beaucoup à cette image, qu'elle veut créer auprès de son public, d'auteure qui lance des défis et qui dépasse les attentes de son temps.

Quelques tendances se dégagent des différents points de vue critiques exprimés au fil du temps à propos de la création de Suzanne Lilar. La première tendance s'observe surtout dans les histoires de la littérature et consiste à chercher à tout prix à classer l'auteure, au risque d'arriver, comme nous l'avons fait remarquer, à des classements contradictoires. Toutefois, cet écueil a été surmonté dans plusieurs articles consacrés à Lilar, où les auteurs cherchent à livrer une analyse plus ciblée de son œuvre. Paradoxalement, ces analyses montrent que Lilar est difficile à classer parce qu'elle « fusionne » plusieurs esthétiques et courants littéraires et qu'elle se démarque surtout par son côté inclassable et son anachronisme. L'autre tendance consiste à interpréter la vie de l'auteure à travers le prisme de sa création et inversement, et se revendique souvent d'une

⁶⁷ Jean Tordeur, « Introduction par Jean Tordeur. Œuvre et vie de Suzanne Lilar », dans Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste*, préface de Julien Gracq, introduction de Jean Tordeur, Paris, Grasset, 1979.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

approche biographique de la littérature. Ce point de vue, s'il peut être défendu, comporte plusieurs inconvénients, notamment celui de ne pas permettre de percevoir les liens d'interdépendance qui unissent les stratégies discursives élaborées par l'auteure et la scène littéraire et sociale sur laquelle elle évolue.

Notre approche de l'œuvre lilarien propose de combler ce vide. Ainsi, au lieu d'étudier l'interaction entre la création et le contexte, nous analyserons plutôt la manière dont le contenu de l'œuvre est mis en scène dans les diverses « scénographies construites⁶⁹ » par les textes, afin de lui donner une légitimité au sein de l'institution littéraire et sociale. Autrement dit, à la lumière des théories évoquées précédemment, nous n'étudierons plus exclusivement l'œuvre dans sa relation directe avec le contexte d'émergence. Nous croyons, à l'instar de Dominique Maingueneau, que toute œuvre est dotée d'une force *agentive* et crée par elle-même les conditions de sa propre production⁷⁰. Nous tenterons par conséquent de pallier les lacunes de l'exégèse au moyen d'une analyse des stratégies discursives ayant permis à Suzanne Lilar de se tailler une place dans le champ littéraire et social de son époque et de la légitimer.

1.3. Cadre théorique : approches et concepts

Comme nous l'avons précisé dans la section précédente, notre analyse se propose de déplacer le regard porté par la critique littéraire sur l'œuvre de Suzanne Lilar. Dans ce but, notre démarche s'articule autour de plusieurs approches théoriques. S'impose d'abord la sociologie de la littérature telle que pensée par Pierre Bourdieu et Jacques Dubois. Ces réflexions nous permettront de mieux saisir les rapports qui s'établissent

⁶⁹ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁰ Voir Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 64.

entre l'œuvre, son lieu d'émergence, l'institution littéraire qui l'accueille et la légitime, et les stratégies déployées par l'écrivain afin de s'imposer et de se rendre « visible » sur la scène littéraire. Ainsi, nous empruntons à Pierre Bourdieu plusieurs concepts, comme ceux d'*habitus*, de *champ littéraire* ou d'*agent*. La réflexion menée par le sociologue français a ouvert des brèches à d'autres chercheurs qui se sont penchés sur l'analyse de la relation qui s'établit *nolens volens* entre le texte et son milieu d'émergence. L'étude de Jacques Dubois intitulée *L'institution de la littérature*⁷¹ représente, selon nous, une contribution très importante à ce domaine de recherche. Comme l'indique le titre, la réflexion de Jacques Dubois porte sur la littérature considérée comme institution, comparable en son fonctionnement à d'autres institutions étatiques. Bien que cette notion ait beaucoup de points communs avec la notion de champ littéraire proposée par Pierre Bourdieu (les deux auteurs considèrent la littérature comme un domaine caractérisé par des pratiques spécifiques et par une lutte visant à établir la distinction entre les agents), le concept de Dubois a le mérite d'avoir permis d'approfondir la réflexion esquissée par Bourdieu en se penchant sur l'articulation entre le système littéraire et le système social. À la différence du concept de champ littéraire, la notion d'institution littéraire permet de prendre en considération la position du littéraire dans l'ensemble de la « configuration sociale⁷² ». Cette notion, jugée indispensable par Jacques Dubois, permet non seulement d'instaurer une parité entre la littérature et les autres établissements étatiques, mais appelle à considérer le fait littéraire à la fois comme « organisation autonome, comme système socialisateur et comme appareil idéologique⁷³ ». Cependant, selon l'auteur,

⁷¹ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005.

⁷² *Ibid.*, p. 47.

⁷³ *Ibid.*, p. 51.

l'idéologie du texte littéraire ne peut pas être réduite aux intentions d'ordre moral ou politique exprimées de façon consciente. Selon Dubois, l'idéologie d'un texte est l'objet d'une transposition dans des « formes fictionnelles et dans une rhétorique⁷⁴ ». Autrement dit, l'empreinte du social et de l'idéologique ne se résume plus à la structure de surface du texte (idée défendue par les pionniers de la sociologie de la littérature) ; elle touche et transforme le texte en profondeur, dans les formes mêmes qu'il embrasse. Dubois considère d'ailleurs qu'un lien étroit s'instaure entre la « rupture formelle » et la « rupture idéologique⁷⁵ » d'un texte.

L'auteur met également en évidence les contradictions constitutives qui marquent l'institution de la littérature et son fonctionnement. En effet, l'institution encourage l'originalité, mais pénalise les « ruptures radicales⁷⁶ ». À l'intérieur du vaste champ littéraire, l'auteur distingue deux champs : le champ de la grande production et le champ de la production restreinte. Pour le dernier, la relation avec les pairs est un élément définitoire. Les acteurs de ce champ produisent des œuvres tout d'abord pour leurs pairs, avec lesquels ils se retrouvent dans un rapport de concurrence marqué par les luttes pour la conquête de la reconnaissance culturelle et pour la détention du capital symbolique. Disciple de Pierre Bourdieu, Dubois adhère à l'idée de l'existence d'un champ littéraire structuré par le système de positions occupées par ses agents à la conquête d'un capital symbolique. Or, pour le sociologue français, la relation spéculaire qui s'instaure entre le champ littéraire et le champ social s'exprime par la « retranscription » dans les positions du champ des déterminations de classe. Mais, selon Dubois, cette « traduction » du statut social de l'auteur ne se résume pas au simple positionnement dans le champ ; elle trouve

⁷⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 69.

aussi son aboutissement dans le « contenu idéologique des programmes et des œuvres⁷⁷ ». « Les significations de l'œuvre sont [...] transférables [...] à la position que l'écrivain est venu occuper et à la voie qu'il a dû suivre pour assurer son émergence⁷⁸ », affirme Jacques Dubois. Il ajoute un peu plus loin : « L'œuvre moderne reproduit en abyme le statut de l'écrivain⁷⁹. » Le sociologue de la littérature insiste sur l'idée que cette reproduction fait toujours l'objet d'une « transposition » similaire aux transformations produites par l'inconscient. Il considère le roman comme étant l'une des formes littéraires les plus marquées par cette empreinte sociale et idéologique. En se fondant sur plusieurs analyses de romans, Dubois arrive à la conclusion que toutes ces études (bien qu'elles soient caractérisées par des approches différentes) confirment l'hypothèse selon laquelle tout texte serait tributaire d'un « texte plus large, au sein d'un processus de génération intertextuelle⁸⁰ ». Qu'il s'agisse d'une littérature « reproductive » ou « de rupture », il est évident, selon Jacques Dubois, que le texte littéraire est toujours « un des lieux où les luttes idéologiques se cristallisent et prennent forme⁸¹ ».

Relevant à la fois de l'individuel et du collectif, le produit littéraire se forme, d'après Dubois, à l'intersection de plusieurs structures et instances qui régissent la production de l'œuvre et qui marquent son cheminement vers la légitimation. Dans un premier temps, le critique accorde une place importante à la famille (et notamment à la bibliothèque familiale en tant que dépositaire de l'héritage culturel), à l'enseignement des lettres – qui « inculque à l'élève un comportement normatif⁸² » –, à la censure

⁷⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁸¹ *Ibid.*, p. 110.

⁸² *Ibid.*, p. 147.

(instrument de contrôle sur les productions culturelles asservi à l'idéologie dominante) et à l'instance économique – facteur important dans le système capitaliste. Le processus de légitimation mais aussi, dans une moindre mesure, la production sont également influencés par d'autres instances : comités de prix et organes de presse (instances qui codifient et reproduisent les normes), salons ou revues (« supporteurs » de l'émergence de l'œuvre), éditeurs et libraires (éléments de diffusion, mais qui jouent également un rôle important dans la reconnaissance), critique et académies (facteurs de reconnaissance et de consécration), institution scolaire, et plus particulièrement l'enseignement des lettres, qui « intègre à l'institution et garantit la conservation⁸³ ».

Parmi les instances évoquées, certaines peuvent jouer un rôle très actif (les maisons d'édition, par exemple, qui de nos jours peuvent déterminer la trajectoire d'un écrivain), tandis que d'autres restent moins influentes. Dans cette dernière catégorie, Dubois classe l'académie, laquelle, selon lui, ne fait que reconnaître ce qui est déjà reconnu et convertir de cette façon le « jeu institutionnel en processus régulateur⁸⁴ ». Le chapitre consacré au statut de l'écrivain apporte quelques précisions importantes concernant ses paradoxes constitutifs. Ainsi, tiraillé entre le besoin d'affirmation individuelle et le besoin de reconnaissance collective, entre l'appartenance exclusive au champ littéraire et la nécessité de dépasser cette limite, entre le formalisme (forme d'asservissement total à l'esthétisme) et le réalisme (preuve d'ouverture vers le monde), l'écrivain singulier se retrouve toujours, selon Dubois, en porte-à-faux et doit par conséquent « réaliser des compromis pour assurer l'équilibre de sa situation⁸⁵ ». Selon l'auteur, plusieurs éléments concourent à la définition du statut d'écrivain : les étapes de

⁸³ *Ibid.*, p. 130.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 161.

la carrière de l'écrivain, les genres pratiqués, la relation avec les instances de production et de légitimation, les gratifications, les attitudes et les options esthétiques, la position d'énonciation affirmée dans les textes, l'image produite de la fonction littéraire et de la position d'écrivain. Aux éléments susmentionnés s'ajoutent, selon Dubois, des éléments « extérieurs » : l'origine familiale d'un auteur, l'appartenance de classe, les études, le métier ou les pratiques non littéraires, l'adhésion idéologique ou politique. Ces derniers éléments contribuent à donner forme au statut particulier. Or, les éléments inventoriés par Jacques Dubois permettent de constater que le statut d'écrivain ne se résume plus à la seule activité de production. De même, le statut d'écrivain ne dépend plus uniquement du processus de reconnaissance et de légitimation. Il se définit autant par les rapports qu'il entretient avec des éléments externes à l'œuvre (institution, instances de consécration, appartenance sociale, etc.) que par des éléments constitutifs de l'œuvre (genres pratiqués, position esthétique, position d'énonciation) et par la prise de position de l'auteur relativement à la littérature et à sa pratique d'écrivain (ce que d'autres auteurs désignent par la notion de « posture littéraire⁸⁶ »).

Dans le prolongement de la réflexion de Pierre Bourdieu sur la notion de « lisibilité », Jacques Dubois avance quelques idées intéressantes sur les pratiques de lecture. Ainsi la lecture, à l'instar de l'écriture, est-elle historiquement déterminée. Si l'auteur d'un texte littéraire est en réalité un co-auteur (son texte se situe au croisement de plusieurs discours), le lecteur destinataire a, quant à lui, un rôle actif, son intervention étant « productrice ». Selon Dubois, le « lecteur reconnaît et ravive dans la trame textuelle des ensembles significatifs, et les réinscrit dans les séries idéologiques qui

⁸⁶ Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 et *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine, 2011.

forment son contexte particulier⁸⁷ ». Tout texte, soutient Dubois, se présente avec son mode d'emploi, son code de lecture qui est inscrit dans le titre, la forme, la marque éditrice, le genre et la collection. Ces éléments permettent ainsi au lecteur qui porte en lui un *habitus* et qui est doué de compétences de « reconnaître » le texte. À la lumière de ces réflexions, la lisibilité d'un texte se présente comme étant « le degré d'aptitude d'un texte à se laisser décoder⁸⁸ ». Elle représente également « l'écart entre le code que l'œuvre particulière exige et le code artistique disponible⁸⁹ ». Ces considérations permettent de mieux comprendre dans quelle mesure l'acte de lecture est un acte prédéfini, préétabli ; il n'y a pas de lecture « innocente » postule Dubois. La réflexion menée par le critique belge permet également de mieux saisir le phénomène de la réception d'une œuvre relativement aux pratiques et aux codes de lecture qui jouent, sans doute, un rôle essentiel. Nous questionner sur la manière dont une œuvre a été accueillie par le public, en l'occurrence celle de Suzanne Lilar, nous oblige donc à évaluer sa « lisibilité » et à reconsidérer les codes qui régissent les pratiques de lecture au cours de la période littéraire en question.

Selon nous, l'étude de Jacques Dubois a permis de franchir une étape importante dans l'approche sociologique du texte littéraire. Loin d'être un simple miroir du social, l'œuvre littéraire en porte l'empreinte, que ce soit au niveau idéologique (contenu et idées transmises) ou au niveau formel (genre pratiqué, style). Les idées avancées par le critique belge s'appliquent parfaitement à notre recherche, qui cible principalement l'analyse des liens directs ou indirects entre la trajectoire littéraire et sociale de l'écrivaine Suzanne Lilar, et les « stratégies » d'écriture qu'elle privilégie.

⁸⁷ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, op. cit., p. 176.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 184.

Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation de Dominique Maingueneau⁹⁰ est un ouvrage qui a beaucoup nourri notre analyse de l'œuvre de Suzanne Lilar. Cet auteur privilégie l'analyse du discours, approche née dans les années 1990 et qui constitue une étape importante dans l'étude du fait littéraire. L'analyse du discours se distingue nettement des approches structuralistes, thématiques ou des théories de la réception, mais conserve quelques affinités avec la sociologie de Bourdieu ou l'archéologie de Foucault dont elle propose de dépasser les limites. Ainsi, contrairement à la sociologie de la littérature, l'analyse du discours réussit à surmonter la dichotomie forme-contenu, en mettant l'accent sur les articulations qui se créent entre le « contenu » de l'œuvre, l'énonciation et l'activité de positionnement de l'auteur dans le champ. De plus, à l'opposé de l'approche sociologique, l'analyse du discours considère que l'activité énonciative participe à la création du contexte de l'œuvre.

Sur le modèle de l'*institution littéraire*, Dominique Maingueneau forge le concept d'*institution discursive*, qui, selon lui, présente l'avantage d'aller plus loin dans l'appréhension du phénomène littéraire en accordant un rôle primordial à l'activité énonciative, produit même de cette institution qu'elle remodèle à son tour. L'auteur affirme :

On doit ainsi donner tout son poids à l'institution discursive, terme où se mêlent inextricablement l'institution comme action d'établir, processus de construction légitime, et l'institution au sens usuel d'une organisation de pratiques et d'appareils [...]. La relation entre "institution" et "discursive" implique un enveloppement réciproque : le discours n'advient que s'il se manifeste à travers ces institutions de parole que sont les genres de discours, qui sont pensés à travers les métaphores du rituel, du constat, de la mise en scène ; de son côté, l'institution littéraire elle-même est sans cesse reconfigurée par les discours qu'elle rend possibles⁹¹.

⁹⁰ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit.

⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

L'étude de Dominique Maingueneau considère la littérature comme une forme de discours constituant et pose un regard nouveau sur les liens qui existent entre le texte et le contexte (social, politique et culturel). La notion de « scène d'énonciation » est l'une des notions clés développée par Maingueneau. En partant de la « situation de communication », Dominique Maingueneau propose un concept qui, par comparaison avec le premier, présente l'avantage d'observer le processus de communication littéraire de l'intérieur, à partir de la situation définie par la parole. Ainsi, tout texte représente selon l'auteur un discours dans lequel la parole est mise en scène⁹². Autrement dit, cette notion permet de considérer la parole (la scène d'énonciation) comme étant la structure englobante, celle qui détermine le cadre et non le contraire. L'auteur distingue trois types de scènes d'énonciation : la scène englobante (qui correspond au type de discours, en l'occurrence le discours littéraire), la scène générique (qui est définie par les conditions d'énonciation rattachées à chaque genre) et la scénographie (qui correspond à la scène narrative construite par le texte ; elle est également la forme première de contact avec le texte). La scénographie est la scène qui se montre et qui se trouve à la fois « en aval » et « en amont » du texte. La scénographie valide « les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*la topographie*) et le temps (*la chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation⁹³ ». La principale caractéristique de la scénographie réside dans le fait qu'elle se présente comme une scène de parole qui s'autolégitime au moyen de son énoncé. Entre la scène de parole et l'énoncé s'instaure ainsi un rapport spéculaire : « Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il faut

⁹² *Ibid.*, p. 246.

⁹³ *Ibid.*, p. 248.

valider à travers son énonciation⁹⁴ », affirme Maingueneau. Le monde représenté par l'œuvre appelle ainsi la scène de parole qui le pose. D'une part, la scénographie se justifie par le monde qu'elle donne à voir ; d'autre part, elle légitime en même temps le monde représenté. Maingueneau démontre également, à l'aide de plusieurs textes littéraires, que la scénographie ne coïncide pas toujours avec la scène générique. Une tension s'instaure parfois entre les deux scènes (par exemple, un texte peut relever de la scène générique du romanesque, mais s'énoncer dans la scénographie du journal intime) dont la justification se niche, en général, dans le monde représenté par le texte. Or, les différents types de scènes de parole analysés par Maingueneau démontrent que la scénographie mobilisée par un texte caractérise indirectement la relation de l'œuvre avec la société. Son analyse montre également de quelle façon l'exercice de la parole littéraire peut être légitimé dans la société. La scénographie, qui se situe au carrefour de l'œuvre et de ses conditions d'émergence, est la médiatrice par excellence de cette rencontre.

L'analyse de la scénographie proposée par Dominique Maingueneau rappelle, à certains égards, certaines idées déjà esquissées par Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature*. Lorsque le sociologue affirmait que la « rupture formelle » d'un texte était généralement secondée par une « rupture idéologique », il annonçait la relation spéculaire entre la scène d'énonciation et le monde représenté par le texte que Dominique Maingueneau a mise en évidence ultérieurement. L'analyse de la scène d'énonciation proposée par Maingueneau a le mérite d'avoir dévoilé les multiples facettes de la scène d'énonciation et, surtout, d'avoir mis en évidence sa toute-puissance. En effet, le pouvoir de légitimation et d'autolégitimation de la scène d'énonciation lui assure indubitablement un rôle déterminant dans le discours littéraire.

⁹⁴ *Ibid.*

Dominique Maingueneau fait également des réflexions intéressantes sur la position occupée dans la société par l'écrivain qui se reflète implicitement dans le texte. L'auteur forge le concept de « paratopie » pour définir l'appartenance paradoxale de l'écrivain, qui se retrouve dans un entre-deux, dans un espace d'« impossible inclusion⁹⁵ », c'est-à-dire dans l'impossibilité de se replier sur lui-même, mais aussi de se fondre dans la société. La paratopie créatrice définie par Maingueneau exclut l'idée de marginalité chère à la littérature romantique pour lui préférer l'idée d'extériorité absolue de l'écrivain (la *para*-topie désignant l'absence de lieu). L'auteur stipule également que l'absence de tout lieu n'est pas une condition préexistante à la création ni ne constitue son cadre. La paratopie s'élabore dans l'activité de création et d'énonciation. Ainsi, pour Maingueneau, « faire œuvre, c'est produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire⁹⁶ ». L'auteur distingue trois types de paratopie : la paratopie d'identité (qui coïncide généralement avec la paratopie familiale), la paratopie spatiale et la paratopie temporelle. Dominique Maingueneau élabore également le concept d'« embrayage paratopique », qui est calqué sur le modèle de l'« embrayage linguistique » et renvoie à des « éléments d'ordre variés qui participent [...] du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur⁹⁷ ». On retrouve les éléments constitutifs de l'embrayage paratopique au niveau identitaire (l'embrayeur étant un personnage pris dans un jeu de positions « minimales » ou « maximales », lesquelles figurent la paratopie de l'écrivain même), mais également aux niveaux spatial et temporel. Ainsi, l'analyse des embrayeurs paratopiques et de la scénographie d'une œuvre peut apporter des précisions importantes concernant le

⁹⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 126.

contexte de la création. Dominique Maingueneau appréhende l'acte d'écrire comme une activité essentiellement fondée sur « les brouillages des niveaux, les rétroactions, les ajustements instables, les identités qui ne peuvent se clore⁹⁸ ». Il rappelle à la fin de son chapitre consacré à la paratopie créatrice que la communication littéraire est inévitablement régie par une double contrainte : « Énonciation foncièrement menacée, la littérature ne peut dissocier ses contenus de la légitimation du geste qui les pose, l'œuvre ne peut configurer un monde que si ce dernier est déchiré par le renvoi à l'espace qui rend possible sa propre énonciation⁹⁹. »

Outre l'arsenal conceptuel que nous empruntons à l'auteur cité et qui sous-tend notre argumentation, nous partageons avec lui l'idée selon laquelle l'écriture littéraire n'est pas tant l'« expression d'un vécu » qu'un « mode d'inscription dans l'espace littéraire » et un travail de positionnement. Nous pensons, comme Dominique Maingueneau, que ce travail de positionnement est étroitement lié à la « mémoire intertextuelle » et à l'investissement générique (conditionné par le message de l'œuvre).

Cette étude axée principalement sur l'analyse de la scène énonciative du discours littéraire ne pouvait contourner la question de l'éthos (dont l'auteur avait déjà traité auparavant¹⁰⁰). Cette notion, qui mobilise des éléments discursifs et extradiscursifs (gestes, mimiques, postures, parures), permet d'articuler « corps » et « discours ». Ainsi, ce que Dominique Maingueneau désigne comme « éthos effectif¹⁰¹ » (qui correspond à l'éthos construit par le destinataire) résulte, selon lui, de l'interaction entre l'éthos prédiscursif et l'éthos discursif. L'idée de « corporalité » de l'éthos émise par l'auteur

⁹⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁰ Voir Dominique Maingueneau, « Éthos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 75-100.

¹⁰¹ Dominique Maingueneau, *art. cit.*, p. 262.

l'amène à considérer le texte écrit comme une « vocalité » incarnée par un « garant » qui, à travers le « ton », atteste ce qui est dit. L'éthos ne peut alors être envisagé, selon Maingueneau, qu'en relation avec le destinataire-lecteur qui se retrouve « incorporé¹⁰² » dans le texte. Il ne s'agit pas là d'une simple identification à l'énonciateur garant du discours, mais d'une adhésion au monde éthique auquel le garant participe. En affirmant la double dimension de l'éthos – sociale et discursive – ainsi que sa polyphonie (ce qui est en jeu dans l'éthos serait la représentation de soi et de l'autre dans l'interlocution), Maingueneau s'inscrit dans un courant de pensée inspiré par l'analyse du discours¹⁰³. Par contre, chez Maingueneau, l'idée d'« incorporation¹⁰⁴ » et de « vocalité » de l'éthos met en évidence l'importance, même à l'écrit, de l'action rhétorique, de la mise en voix et en geste. Texte et corps sont ainsi irrévocablement liés ; la « voix » de l'énonciateur suscite un imaginaire du corps parlant chez le co-énonciateur ou l'auteur, « la manière de dire renvoie à une manière d'être, à l'imaginaire du vécu¹⁰⁵ ».

Jérôme Meizoz, à l'instar de Dominique Maingueneau et de Ruth Amossy, s'attaque également dans deux ouvrages récents¹⁰⁶ à la notion d'éthos, et plus particulièrement à la notion de « posture », qui englobe, selon lui, les deux types d'éthos distingués par Dominique Maingueneau : l'éthos prédiscursif et l'éthos discursif. L'auteur se rallie au point de vue de Ruth Amossy concernant la relation de détermination réciproque qui s'instaure entre la position institutionnelle d'un auteur et

¹⁰² *Ibid.*, p. 265.

¹⁰³ Ruth Amossy, qui analyse rigoureusement ces questions dans ses publications, est la représentante la plus prolifique de ce courant de pensée.

¹⁰⁴ Cette incorporation se joue, selon Maingueneau, sur trois registres : la corporalité du garant-énonciateur, l'assimilation par le co-énonciateur de « schèmes » sur la relation du corps au monde et la participation au corps d'une communauté imaginaire qui adhère au même discours.

¹⁰⁵ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 146.

¹⁰⁶ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène de l'auteur, op. cit.* et *Postures littéraires II. La fabrique des singularités, op. cit.*

l'éthos discursif caractérisant ses textes. Il postule ainsi que l'« autorité d'un locuteur n'advient donc pas seulement du dehors [...] mais elle se négocie simultanément dans le social et dans la performance discursive¹⁰⁷ ». Selon Meizoz, la double dimension – verbale et non-verbale – de la notion de posture permettrait de mieux saisir les interrelations entre l'éthos discursif d'un locuteur et sa position dans un champ donné. C'est par la médiation de la posture qu'une position réussit à se convertir « en option et en action¹⁰⁸ » et qu'elle assoit en même temps sa légitimité. Chaque posture « génératrice de formes discursives » doit être non seulement comprise en relation avec une position et « une trajectoire dans un champ singulier », mais aussi en relation avec les groupes littéraires et les réseaux d'écrivains auxquels elle renvoie, les genres qu'elle mobilise et les publics auxquels elle s'adresse. La posture induit, selon Meizoz, un effet rétroactif, c'est-à-dire un « effet-retour sur l'auteur, lui dictant alors des propos et des conduites générées tout d'abord par son option¹⁰⁹ ». Enfin, Meizoz fait une autre remarque très intéressante (qui rejoint les propos de Dominique Maingueneau sur l'éthos et sur la scène énonciative du discours littéraire) concernant l'« emprise du collectif » sur la posture. En effet, bien qu'elle soit singulière, la posture porte l'empreinte de l'ensemble de l'espace littéraire et social.

Dans un article¹¹⁰ paru dans la revue *Argumentation et analyse du discours*, Meizoz apporte quelques précisions importantes concernant la posture d'auteur et sa

¹⁰⁷ Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox-poetica*, [en ligne]. [<http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>] (page consultée le 15 septembre 2013)

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Meizoz donne comme exemple le cas de l'écrivain Houellebecq qui invente un narrateur homonyme sexiste, raciste, qui insulte le Coran. Par la suite, sur un plateau de télévision, l'auteur lui-même – dont le nom est un pseudonyme – reprend en son nom propre (dans un effort de « reprographie », selon l'expression de Meizoz) les propos de ce personnage.

¹¹⁰ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (*Éthos discursif et image d'auteur*), 2009, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/667?lang=en>] (page consultée le 4 juillet 2013)

relation avec l'éthos et l'image d'auteur tout en mettant en évidence les différences qui séparent ces trois notions. Si l'éthos se réduit à « l'image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier¹¹¹ », la posture, notion plus englobante, dépasse les cadres de l'image construite par le texte, car elle « naît d'une sociologie de conduites¹¹² », souligne Meizoz. La posture exprime également « la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis-à-vis du champ littéraire, dans l'élaboration de son œuvre¹¹³ » et elle s'élabore dans la durée.

Quant à l'image d'auteur, elle se situe, selon Meizoz, entre l'éthos et la posture, tout en préservant beaucoup de points communs avec la notion d'auteur implicite. Selon Meizoz, cette notion « concerne le discours de l'inscripteur relationnellement aux informations dont le lecteur dispose sur l'écrivain¹¹⁴ ». De ce point de vue, le concept d'image d'auteur rejoint celui de posture, mais dans un sens opposé : si la posture subit l'influence de l'éthos construit par l'œuvre, l'image publique véhiculée par les médias peut influencer la perception du discours de l'inscripteur par le lecteur. .

La réflexion menée par Meizoz autour des notions de posture, d'éthos et d'image d'auteur a permis, selon nous, d'apporter des éclaircissements concernant la dynamique de la construction d'une figure auctoriale et concernant le processus de légitimation d'un auteur dans le champ littéraire. Mais cette réflexion permet également de saisir une certaine dynamique du texte littéraire lui-même qui se redéfinit à travers chaque posture construite par l'auteur et se pourvoie en même temps de nouvelles significations.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

L'appareil théorique développé par les auteurs mentionnés précédemment nous permettra de mettre en lumière quelques aspects de l'œuvre de Suzanne Lilar, jusque-là ignorés. Toutes les études présentées mettent en évidence l'interrelation entre la littérature et la société (d'un point de vue sociologique), ainsi qu'entre le texte et le contexte (sous l'angle de l'analyse du discours), et s'accordent sur une idée : l'œuvre littéraire se construit simultanément au contexte qui l'informe et qu'elle informe à son tour. La réflexion développée par l'analyse du discours et, notamment, les études de Dominique Maingueneau sur la scénographie et de Jérôme Meizoz sur la posture ont fait ressortir une idée marquante pour le champ de l'analyse du discours. Ainsi les deux auteurs stipulent-ils que la tension et l'effort d'ajustement permanents entre le texte et la société se traduisent et se négocient à l'intérieur du texte même dans la scénographie, l'éthos ou la posture que le texte donne à voir.

Notre approche de l'œuvre de Suzanne Lilar, en partant de ces postulats, mobilisera des notions comme celles de scénographie, d'éthos, de posture, d'image d'auteur ou bien de paratopie créatrice afin de mettre en évidence des stratégies d'écriture grâce auxquelles l'écrivaine a négocié systématiquement sa place au sein de l'institution littéraire et au sein des groupes sociaux auxquels elle s'est identifiée. Les stratégies déployées par Lilar traduisent, selon nous, sa position problématique dans le champ littéraire, une position indéfinie, marquée par le tiraillement permanent entre son désir de se forger une identité auctoriale et celui de s'intégrer au sein d'une classe sociale (la grande bourgeoisie libérale belge) dans laquelle elle s'inscrit du fait de son mariage. La notion de paratopie, en tant que vecteur essentiel dans la construction de l'identité auctoriale, sera à de nombreuses reprises convoquée dans notre analyse. Un de nos

objectifs consistera à déterminer si Suzanne Lilar arrive à définir à travers son activité d'écriture ce lieu paradoxal situé, selon Maingueneau, à la fois en dehors de la société et en elle, indispensable à la construction de l'identité d'écrivain ¹¹⁵ .

¹¹⁵ Voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*

2. Le champ littéraire belge de 1940 à 1980

2.1. Enjeux esthétiques et identitaires

Les auteurs présentés dans le chapitre précédent, qu'ils revendiquent ou non une approche sociologique du fait littéraire, bâtissent tous leur réflexion sur la littérature à partir d'un *a priori* qui s'est imposé à eux comme une évidence : l'idée selon laquelle entre l'œuvre et son contexte général d'émergence (social, politique ou littéraire) se tissent des liens complexes qui vont au-delà d'un simple effet de miroitement du social par l'œuvre. Transparente ou opaque aux couleurs, aux rumeurs et aux parfums de son milieu, l'œuvre littéraire doit être abordée, apprivoisée, comprise dans un rapport. Pour ces auteurs (parmi lesquels figurent Dominique Maingueneau ou bien Jacques Dubois), l'œuvre n'est pas le reflet du contexte, mais elle est en soi le contexte qui la traverse, qui l'*in*-forme et qui la transforme.

D'autres sociologues de la littérature comme Pierre V. Zima ou Régine Robin ont proposé de déplacer ce regard social, porté sur le texte littéraire, de l'idéologique vers l'écriture même, pour s'intéresser au processus de textualisation par lequel les langages collectifs sont absorbés et transformés¹¹⁶. Le texte littéraire constitue, pour le courant sociocritique, une interrogation, une tentative de « sur-signification » et d'identification, au-delà des signes que le social véhicule et à un niveau *méta* : « La littérature ne dit pas l'histoire ou le social dans une transparence illusoire des signes, affirme Régine Robin, elle interroge, jauge, inscrit son cortège d'interrogations angoissées à l'encontre d'un discours plein, explicatif, qui ne laisse rien au hasard et vectorise l'avenir¹¹⁷ ». Elle n'est pas non plus le réceptacle d'une idéologie mais, au contraire, le lieu de résistance, voire la critique consciente d'une idéologie.

¹¹⁶ Voir Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris/Montréal, Harmattan, 2000.

¹¹⁷ Régine Robin, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 99-109.

Cependant, qu'il soit défini comme un lieu de résistance ou comme une tentative de remise en question ou de réinvestissement symbolique du social, le texte littéraire se construit dans sa relation intrinsèque avec le milieu dans lequel il naît. Il s'avère donc nécessaire, pour analyser la création de Suzanne Lilar, de la replacer dans son contexte littéraire et social, et de circonscrire la position que Lilar a occupée au sein de l'institution littéraire belge et, par extension, dans le champ littéraire français. L'écrivaine, qui entre assez tardivement sur la scène littéraire avec la publication et la mise en scène de sa pièce de théâtre *Le Burlador* en 1945, cesse pour ainsi dire d'écrire en 1979, année de publication du récit *À la recherche d'une enfance*. Lilar communiquera toutefois, une dizaine d'années plus tard (à l'occasion de la publication d'un livre issu du colloque qui lui a été consacré en 1986), deux autres textes inédits¹¹⁸.

Dans ce chapitre, nous traiterons de la période littéraire foisonnante qui commence dans les années 1940 et se termine dans les années 1980–1990. Bien que le découpage proposé recoupe plusieurs périodes distinctes de l'histoire littéraire et sociale de la Belgique, il permet de circonscrire l'œuvre de Lilar en identifiant ses points de convergence et ses angles de réfraction par rapport à son milieu d'émergence. Plus précisément, nous tenterons de définir les « acteurs » de l'époque, les stratégies de positionnement qu'ils déploient, la position du champ littéraire belge par rapport au champ littéraire français, voire les lignes de force qui le constituent. Notre analyse révèlera nombre de constantes et de changements compte tenu de la longueur de la période étudiée. Ainsi, nous proposons de mettre en évidence les caractéristiques de l'institution littéraire en suivant la dynamique de son évolution. Parallèlement, nous

¹¹⁸ *Les moments merveilleux* et le *Journal en partie double*, publiés dans *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986.

retracerons les positions que les acteurs du champ littéraire belge ont pu occuper au cours de cette période et nous analyserons dans quelle mesure Suzanne Lilar a tiré parti des choix (et des potentialités) qui se sont offerts à elle à l'époque. Les genres pratiqués par Suzanne Lilar, les sujets qui nourrissent son écriture, la posture qu'elle construit par l'intermédiaire de son œuvre et en dehors d'elle suivent-ils les tendances de l'époque, et des époques littéraires, qu'elle traverse? Voici une des questions auxquelles ce chapitre nous permettra de répondre. Connaître la scène englobante sur laquelle Suzanne Lilar « performe » nous permettra ainsi de mieux saisir, par la suite, la scénographie individuelle de l'auteure.

2.1.1. Les années de l'Occupation et la prolifération d'une littérature désengagée

L'ascension littéraire de Suzanne Lilar après la Libération a eu lieu dans un contexte marqué par le désir de passer sous silence les horreurs de la guerre sans pour autant les occulter totalement. Après cinq années d'occupation allemande (de 1940 à 1945) suite auxquelles la « question royale » (accepter ou non le retour du roi Léopold III) a divisé le pays, les années 50 constituent pour la Belgique une période d'accalmie politique, la période du « bon ton » selon Paul Robert¹¹⁹, concentrée surtout sur la question scolaire qui oppose catholiques et non-catholiques.

Sur le plan littéraire, les années d'occupation de la Belgique ont été très propices au développement et à l'épanouissement de genres littéraires désancrés du réel et de

¹¹⁹ Paul Robert, *Histoire de la littérature belge. Partie IV : 1940-1960 : Une littérature sans histoire*, dans *Arts et lettres*, 5 novembre 2009 [en ligne]. [<http://artsrtlettres.ning.com/profiles/blogs/histoire-de-la-litterature>], (page consultée le 20 décembre 2013)

l'Histoire¹²⁰ et qui ne paraissaient pas la mettre en cause (le genre policier, par exemple), lesquels se pliaient plus facilement aux exigences de la censure allemande. C'est ainsi qu'ont fleuri au cours de cette période et de celle qui a suivi trois genres qui ont fait le renom des lettres belges, grâce aux écrivains de grand talent qui les ont consacrés : le récit fantastique, le roman policier et la poésie non engagée. Parmi les grands « fantastiqueurs » belges qui s'affirment à partir des années de l'Occupation figurent Michel de Ghelderode (qui publie en 1941 un recueil de contes crépusculaires intitulés *Sortilèges*), Jean Ray¹²¹ (qui écrit depuis la période de l'entre-deux-guerres, mais qui voit publié son chef-d'œuvre *Malpertuis* en 1943 seulement), Thomas Oween (promoteur du fantastique de la banalité), Franz Hellens et Guy Vaes. Par ailleurs, le recueil de nouvelles de Franz Hellens intitulé *Réalités fantastiques* consacre une nouvelle forme de fantastique, « le fantastique réel », que le roman belge contemporain se réappropriera quelques années plus tard sous la forme du « réalisme magique », pratiqué avec talent par Guy Vaes et Paul Willems, mais qu'on retrouve également chez des femmes-écrivains comme Jacqueline Harpman, par exemple. L'œuvre de Lilar elle-même en porte les traces à certains égards¹²².

À partir des années 1960, ce type de littérature marginale et dissidente pendant de nombreuses années acquiert de la légitimité. Le fantastique, dont les adeptes, écrivains et

¹²⁰ Selon Michel Biron, cette « déshistoire » des lettres belges « tient pour beaucoup à ce que la littérature n'a pas de forme solidement structurée dans laquelle s'enchaînerait l'Histoire. Ainsi, la modernité littéraire belge est tenue d'inscrire l'Histoire dans le décentrement de sa forme. C'est ce qu'elle fait, avec le résultat que l'Histoire n'y prend jamais forme et semble plutôt s'abolir dans le texte même qui voulait l'énoncer. » (Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, Bruxelles, Labor/Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 401-402).

¹²¹ Jean Ray est un écrivain innovateur dans sa pratique de l'écriture fantastique en raison de la forme d'écriture qu'il choisit. Il s'agit d'une écriture qui affiche sa littérarité et qui met au grand jour ses techniques et ses stratégies.

¹²² Le cinéaste André Delvaux, qui a mis en scène *La confession anonyme*, est par ailleurs le maître du réalisme magique dans la cinématographie belge et francophone en général. Il a bien saisi cette dimension de l'œuvre de Lilar et il en exploite les effets avec beaucoup de talent dans sa version cinématographique intitulée *Benvenuta*.

lecteurs confondus, sont de plus en plus nombreux, devient une sorte d'estampille nationale. Ainsi l'expression « école belge de l'étrange » est-elle systématiquement adoptée à partir de 1970 dans les notices et les dossiers de la collection Littérature fantastique de la revue *Jury*, et commence à faire boule de neige. Par ailleurs, le genre policier, qui s'impose après la guerre mais qui est connu depuis la période d'avant-guerre grâce à des écrivains comme Stanislas-André Steeman¹²³ ou Georges Simenon, est porté au sommet par ce dernier (l'écrivain belge le plus célèbre au monde aux dires de certains), même si ce n'est pas un genre consacré, mais plutôt commercial, du moins à l'époque. La poésie aussi, qui avait connu son état de grâce avant la guerre avec les poètes Henri Michaux, Norge et Marcel Thiry, vit au cours de cette période une telle effervescence qu'elle devient l'un des emblèmes de la vie littéraire belge. L'après-guerre donne naissance aux Midis de la poésie (une série de rencontres poétiques accompagnées de récitals et de conférences auxquelles Suzanne Lilar participe activement), aux Jeunesses poétiques (association qui fait tourner des spectacles destinés à sensibiliser les jeunes à la poésie dans tout le pays), au Théâtre poème et aux Biennales de la poésie de Knokke (rassemblement international destiné à promouvoir la poésie).

Selon Jacques De Decker, le fait que les Belges ont dû apprendre à se passer de la France, surtout dans le domaine dramatique, a été l'une des conséquences « bénéfiques » de l'Occupation allemande. Le théâtre belge et ses éditeurs (pourtant vite remplacés après la guerre) ont en effet prospéré pendant cette période en raison de l'interdiction des représentations théâtrales françaises. Ainsi, après la guerre, quand l'édition littéraire

¹²³ Pendant l'Occupation, Steeman, qui est le directeur littéraire de *Jury*, dirige la collection policière qui paraît dans ce bimensuel. Cette collection connaît un grand succès et lui permet de faire découvrir de nombreux talents.

belge devient presque inexistante, seuls quelques éditeurs de théâtre et de poésie¹²⁴ survivent encore, pour l'essentiel, dans les années 1950.

Ce bref survol des tendances qui marquent la vie littéraire belge sous l'Occupation et au lendemain de la guerre permet de comprendre à quel point les premiers choix génériques (théâtre et « journal poétique »¹²⁵) et thématiques (les mythes, l'amour, la vérité, la poésie, le trompe-l'œil) de Suzanne Lilar sont effectués au cœur d'une institution obligée de réévaluer ses moyens dans le but de conquérir une certaine autonomie par rapport à l'hégémonie hexagonale.

2.1.2. Divergences communautaires contre repli sur la langue

Même si le « bon ton » semble dominer la vie sociale et politique de la Belgique d'après-guerre, c'est à ce moment-là que les dissensions entre les Flamands et les francophones commencent à s'accroître au point qu'il devient nécessaire d'instituer, dès 1945, un Théâtre national comportant deux sections, une française, l'autre néerlandaise, et, dès 1949, deux services de Lettres au ministère de l'Instruction publique. Si nombre

¹²⁴ Dans le dossier intitulé « Belgique : un panorama littéraire » paru dans le *Magazine Littéraire* de novembre 1976, Christian Maillet parle de la situation de l'édition belge d'expression française. Tout en dressant un portrait détaillé du statut de l'éditeur belge du XIX^e siècle jusqu'en 1976, l'auteur souligne que les maisons d'édition belges ont toujours joué un rôle important dans la diffusion des écrivains, mais pas dans leur consécration. Christian Maillet explique ce phénomène qui remonte aux origines de la littérature belge (première moitié du XIX^e siècle) par l'existence d'une tradition belge de la contrefaçon. En effet, au XIX^e siècle, la Belgique était le territoire sur lequel il était possible de copier tous les écrits publiés en France (tout ce qui était à la mode !), afin de réintroduire ces éditions illégales (qui reproduisaient fidèlement l'édition française) sur le marché français. Outre leur coût faible, les contrefaçons belges avaient aussi le mérite de contenir des fragments ou des chapitres censurés par les éditeurs français, surtout à l'époque de la Restauration. Ce phénomène était tellement connu que l'une des preuves irréfutables de la consécration d'un écrivain était d'avoir été l'objet de contrefaçon en Belgique. Selon Maillet, cette situation a eu l'effet désastreux d'introduire auprès du public belge « la religion de Paris », mythe qui persiste de nos jours.

¹²⁵ Le *Journal de l'analyste* de Suzanne Lilar, qui est un essai sur la poésie, s'inscrit dans « une vigoureuse tradition d'études sur la poésie » faites autant par des écrivains que par des historiens de la littérature, par des philosophes d'art que des linguistes (Denis et Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005, p. 245).

d'écrivains de Flandre ont écrit en français jusqu'à la fin de la guerre (rappelons que les illustres représentants des lettres belges sont, en grande majorité, d'origine flamande), à partir de 1945 ce phénomène est moins important, quoique des noms tels que Lilar, Willems ou Gevers l'attestent encore. Les écrivains francophones, démobilisés par ces tensions linguistiques qui échauffent le pays, adoptent deux attitudes contradictoires : certains optent pour l'immersion totale dans le champ littéraire français ; d'autres prennent des positions « restreintes, sous-nationales, régionales¹²⁶ ». Plusieurs critiques et penseurs belges ont d'ailleurs mis en évidence l'attitude ambivalente des écrivains francophones de Belgique qui semble s'accroître après la guerre, même si fondamentalement le fait est loin d'être neuf. En effet, souligne René Andrianne¹²⁷, l'écrivain belge francophone n'hésite pas à se présenter en France avec son « passeport belge » et à arborer sa culture flamande, tandis qu'en Belgique il revendique l'héritage culturel français. L'écrivain francophone de Belgique, outre cette attitude contradictoire, se retrouve surtout dans un rapport malaisé avec la langue française. Comme Marc Quaghebeur l'a fait remarquer dans *La Belgique malgré tout*¹²⁸, le belge francophone, intimidé et complexé par les normes rigides de l'usage du français établies par l'Académie française, tombe parfois dans le piège de l'hyper-correction¹²⁹. Le Belge se réfugie désormais dans la langue, cette langue qui le met en difficulté et qu'il voudrait se réapproprier. Une littérature que Marc Quaghebeur qualifie de « néoclassique » prend

¹²⁶ Jacques De Decker, « 1945-1970 : les exils et le Royaume », dans Raymond Trousson *et al.*, *1920–1995 : un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1995.

¹²⁷ René Andrianne, *Écrire en Belgique. Essai sur les conditions d'écriture en Belgique francophone*, Paris, Éditions Nathan / Bruxelles, Éditions Labor, 1983.

¹²⁸ Jacques Sojcher (dir.), *La Belgique malgré tout*, *Revue de l'ULB*, numéro spécial, 1980.

¹²⁹ Marc Quaghebeur fait aussi remarquer qu'un certain nombre de grands grammairiens du français sont d'origine belge (voir Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Labor, 1998).

ainsi son envol à cette époque et connaît son apogée dans les années 1950. Cette littérature, qui fait fi des réalités socio-historiques et cherche le pendant d'une histoire indicible dans l'évasion vers l'ailleurs, se caractérise par le culte de la langue et du style classique, un style dont la beauté et la clarté ont atteint leur perfection sous la plume d'écrivains comme Suzanne Lilar, Charles Bertin ou Francis Walder.

Le retranchement des écrivains dans la langue et le style, que les critiques interprètent souvent comme une forme de désengagement et d'abandon de l'Histoire¹³⁰, témoigne aussi d'un besoin de positionnement identitaire et institutionnel, la langue étant, comme chacun sait, un important vecteur identitaire. Ce rapport difficile à la langue française, que l'écrivain doit se réapproprier afin de pouvoir prendre position et acquérir une légitimité sur la scène littéraire, semble également hanter Suzanne Lilar. Dans l'extrait suivant du *Journal de l'analogiste*, publié en 1956, peu avant les grands débats linguistiques, l'écrivaine aborde directement cette question :

J'observais que pas plus que la musique ou la peinture, la poésie verbale ne démarrait arbitrairement, mais toujours attentive à recueillir, parmi les propositions souvent informes ou saugrenues de la pensée, la seule qui luisait de l'inimitable éclat de l'authenticité, elle attendait que de nouveaux lambeaux de poésie vinsent se prendre à l'amorce du précédent. D'où la portée de cette première trouvaille, d'où l'acharnement du poète à la saisir, à lui dresser des pièges et, si elle tardait, ces provocations, ces opérations de magie sympathique comme la récitation accentuée d'un vers tiré de Rimbaud ou de Racine [...]. Mais depuis longtemps j'avais renoncé à m'ensorceler d'un vers ou d'une cadence musicale. Ma nouvelle recette consistait à prendre l'élan sur la configuration rocheuse de la syntaxe, à me précipiter d'une principale courte, haut dressée à l'extrême pointe de la phrase, vers la chaîne à peine émergée de ses incidentes [...]. Ou encore, je me prévalais du déboîtement du discours indirect, à moins que, m'adossant aux locutions [...] je ne fisse en sorte de m'engager dans des constructions antithétiques répondant moins aux besoins du raisonnement qu'à celui d'équilibrer plastiquement les propositions [...] ¹³¹.

Ces lignes de Lilar expriment très bien le besoin, commun à bon nombre de ses pairs à l'époque, de trouver sa « voie » et sa « différence » par rapport aux jalons de

¹³⁰ Voir Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, op. cit.

¹³¹ Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste*, préface de Julien Gracq, introduction de Jean Tordeur, Paris, Grasset, 1979, p. 160-161.

maîtrise de la langue littéraire imposés par le Centre, à savoir Paris. Lilar, en évoquant Racine et Rimbaud, rappelle en même temps deux moments significatifs de l'évolution de la langue littéraire du Centre (l'instance suprême de légitimation) : le classicisme (caractérisé par le souci de clarté de pureté de la forme) et le symbolisme rimbaldien en tant que moment de rupture et de changement radical de la langue poétique. Entre ces deux repères, Lilar essaie de se tailler une niche dans une langue qui cultive la beauté formelle (incarnée par le culte des symétries et du rythme), mais qui aspire à y « faire rentrer l'intelligible¹³² » en transgressant les diktats de la logique et de la raison. Pareille « recette » d'écriture décrite par l'auteure sur un ton ludique et ironique révèle, selon nous, la position adoptée par Lilar dans un contexte marqué par la fièvre des débats linguistiques et par le besoin de repositionnement identitaire et institutionnel de l'écrivain.

2.1.3. Littérature et politique : l'impossible convergence

Selon Michel Biron, pour l'écrivain français de cette époque le choix est relativement simple : il peut opter pour une écriture engagée (voir Sartre et Malraux) ou pour une réclusion dans sa tour d'ivoire¹³³. Par contre, aucun choix ne s'offre à l'écrivain belge. Ne pas dire l'Histoire, voire le Politique, est presque un impératif. La posture de repli dans le fantastique, le ludique ou bien dans le culte de la langue, que nous avons décrite précédemment, constitue en soi un geste politique de proclamation de la rupture irrémédiable entre la politique et la littérature dans la Belgique d'après-guerre. Dans son article intitulé « Littérature et banquet », Michel Biron qualifie l'opposition entre

¹³² *Ibid.*, p. 157.

¹³³ Michel Biron, « Littérature et banquet », *Textyles*, n° 15 (*L'institution littéraire*), 1998, p. 144.

l'écrivain et la politique de « conflit inaugural de la modernité littéraire belge¹³⁴ ». Selon l'auteur, ce conflit a été déclaré officiellement en mai 1883, à l'occasion du « Banquet solennel de protestation » organisé par la *Jeune Belgique* (revue littéraire et artistique qui paraît à Bruxelles de 1881 à 1897) afin de protester contre la décision du jury du Prix Quinquennal (le plus important prix littéraire à l'époque) de ne pas décerner de lauréat cette année-là, faute de majorité décisive. La forme que prend l'évènement – banquet de protestation – revêt, selon Biron, une double signification : elle symbolise d'une part le divorce entre la littérature et l'État¹³⁵, et promeut, d'autre part, une attitude qui est à l'opposé de celle qui définit le salon aristocratique français, « lieu de repli par excellence¹³⁶ ». Le banquet bourgeois « au carrefour du littéraire et du social¹³⁷ » se définit comme une « véritable manifestation publique¹³⁸ ». Pareille attitude marque, affirme Biron, l'histoire des lettres belges. Le procès intenté en 1995 par Leurs Altesses Royales (la princesse Liliane, seconde épouse de Léopold III, et son fils Alexandre) à l'écrivain Pierre Mertens après la publication de son livre *Une paix royale* (une histoire romancée de la famille du roi Léopold III, mêlant fiction et réalité) montre que ce conflit demeure d'actualité. Cette dernière anecdote en dit long sur le rapport entre le politique et la littérature, laquelle n'avait pas encore acquis, dans les années 1990, sa véritable autonomie. À la fin du XX^e siècle, le débat sur l'acte littéraire pouvait donc tourner autour d'autres questions que l'esthétique et prendre un tour éthique ou politique¹³⁹.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 142.

¹³⁵ Michel Biron mentionne également que la plus grande insulte pour un écrivain belge n'est pas d'être considéré comme un auteur populaire, mais comme un auteur « subordonné » à l'État (Michel Biron, *Ibid.*)

¹³⁶ *Ibid.*, p. 145.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Rappelons cependant qu'il s'agit d'un phénomène qui ne touche pas uniquement le champ littéraire belge. En France, comme ailleurs (les littératures anglophones n'en sont pas exemptes), les scandales provoqués par la publication de romans (souvent des romans autobiographiques ou des autofictions) qui

Ce contexte marqué par l'« opposition à la participation de l'écrivain à la sphère politique¹⁴⁰ » nous permet de mieux comprendre Suzanne Lilar, qui, placée sous les feux de la rampe en raison de son mariage avec une personnalité publique, masque son nom (*La confession anonyme*) et explique ses textes, en un mot, cherche à tout prix à contrôler la réception de son œuvre. Elle publie beaucoup plus en France qu'en Belgique¹⁴¹, mais contrairement à sa compatriote Dominique Rolin, par exemple, elle vit en Belgique, elle est membre de l'Académie Royale de Belgique (elle y a été élue en 1956) et elle occupe le devant de la scène publique à titre d'épouse d'Albert Lilar, plusieurs fois ministre et chef de file du Parti libéral. Si l'écrivaine arrive à éluder les débats politiques, voire linguistiques, de son œuvre en se réfugiant dans une position conciliatrice¹⁴², elle peine à assumer sa posture problématique de femme-écrivain apparentée à la classe politique. Afin de parer les coups auxquels cette intenable position l'expose, Lilar déploie sans relâche des stratégies de positionnement – comme la mise en exergue de la portée réflexive et intellectuelle de son œuvre – et se construit un éthos qui lui sert de bouclier.

s'inspirent des réalités sociales et politiques du moment et surtout mettent en scène des figures importantes du moment, souvent apparentées à la classe politique, témoignent de cette difficile autonomie de la littérature.

¹⁴⁰ Michel Biron, « Littérature et banquet », *art. cit.*, p. 142.

¹⁴¹ Elle publie chez Julliard *Journal de l'analyste*, *Le divertissement portugais*, *La confession anonyme*, chez Grasset *Le couple*, *À propos de Sartre et de l'amour*, *Une enfance gantoise* et aux P.U.F *Le malentendu du deuxième sexe*.

¹⁴² Dans *Une enfance gantoise*, par exemple, elle assume sa double culture, flamande et francophone, et exprime sa gratitude envers les personnes de son entourage qui lui ont ouvert l'esprit à la richesse des deux cultures. Cependant, selon Susan Bainbrigge, ce discours réconciliateur n'est qu'un masque derrière lequel on perçoit encore l'angoisse de la fragmentation, du désordre et de la subversion. À propos d'*Une enfance gantoise*, Bainbrigge note : « the text reveals a preoccupation with fragmentation, subversion and disorder which resists recuperation by the ideal of universalising "whole" presented by Lilar in her capacity as self-confessed « rassembleur » (Susan Bainbrigge, *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing*, Oxford, Peter Lang, 2012).

2.1.4. Une modernité « décentrée »

Le besoin de positionnement par rapport au Centre, qui caractérise la période d'après-guerre, a été propice, comme nous l'avons signalé, à l'éclosion de certains genres paralittéraires (roman policier et bande dessinée¹⁴³, entre autres) et des mouvements artistiques révolutionnaires, comme le surréalisme bruxellois, né vers 1924. Cependant, le surréalisme belge est teinté d'un humour qui fait défaut au surréalisme français. D'ailleurs, les écrivains belges rattachés à ce mouvement, pour ce qui est de la nouvelle génération, ont rompu avec Paris en 1948 pour rejoindre le groupe Cobra, créé par Christian Dotremont, qui réunit des artistes de Bruxelles, Copenhague et Amsterdam. Ce groupe sera suivi en 1955 par le Daily-Bul, courant animé par l'esprit ludique, l'humour, la pensée « bul », ensemble de « concepts de boule et de bulle, légers, interchangeables, qui, sans accent circonflexe, posent sournoisement des chimères de chapeau sur les voyelles du bon sens¹⁴⁴ ». L'humour, le ludique, l'intérêt pour la langue et le désir de déconstruction et de renouvellement du langage sont les principales caractéristiques de l'avant-garde belge dont les revues *Phantomas* ou *TXT* constituent les lieux d'expression privilégiés. Cela permet par ailleurs aux artistes avant-gardistes d'accepter l'irréversible et d'affirmer leur prise de conscience historique tout en se gardant à distance d'un engagement politique trop direct.

Même si elle est encore tournée vers son modèle français, la Belgique des années 1960 reste, selon Michel Biron, presque indifférente aux grands mouvements sociaux et littéraires qui animent l'Hexagone. Cette décennie marque, de ce point de vue, un net

¹⁴³ La bande dessinée belge, grâce à des auteurs comme Hergé, Jacobs, Laudy et Cuvelier, connaît un tel succès après la guerre qu'elle remplace dans les revues européennes de l'époque les bandes dessinées américaines qui régnaient en maîtres avant la Seconde Guerre mondiale.

¹⁴⁴ Jean Baptiste Baronian, « Qu'est-ce que le Daily-Bul ? », *Magazine Littéraire*, n° 118, novembre 1976, p. 57.

changement par rapport aux années précédentes. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire des lettres belges, des groupes d'écrivains français d'avant-garde (Nouveau Roman, Tel Quel) n'ont pas eu de véritable équivalent en Belgique. Quant au Nouveau Roman français, il n'a eu que de faibles retentissements auprès d'écrivains comme Dominique Rolin, Françoise Collin, Jacques Gérard Linze, Hubert Juin, Pierre Mertens ou Eugénie de Keyser. Les écrivains belges les plus novateurs se contenteront d'employer quelques formules narratives moins traditionnelles et moins canoniques, qui leur permettent, comme l'a mentionné Marc Quaghebeur¹⁴⁵, d'atteindre la mémoire de l'enfance. Cependant, leurs œuvres ne parviennent pas à l'écriture formaliste expérimentale d'Alain Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute¹⁴⁶.

Selon Michel Biron, c'est non seulement la relation de la Belgique littéraire à Paris qui s'en trouve modifiée, mais aussi la perception de la modernité par les écrivains belges¹⁴⁷. La modernité, souligne l'auteur, se donne à lire dorénavant comme « décentrée¹⁴⁸ ». En plus d'être décentrée et décalée, la modernité littéraire belge possède une autre particularité : elle ne se dit plus que précédée d'un métatexte, à savoir le recours à la théorie littéraire, l'aveu de la naïveté insurmontable de l'écrivain envers la société ou bien l'« exploitation thématique de la Belgique dont le caractère exigu et excentrique sonne soudain comme moderne¹⁴⁹ ».

¹⁴⁵ Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, op. cit., p. 296-335.

¹⁴⁶ Le cas d'Eugénie De Keyser, qui remporte le prix Rossel en 1964 pour son roman *La surface d'eau* publié chez Gallimard illustre parfaitement cette tendance. Interrogée sur l'influence du Nouveau Roman sur son écriture qui se distingue par ses innovations narratives, l'auteure n'avoue avoir lu Robbe-Grillet et les autres qu'à partir du moment où les chroniqueurs littéraires ont fait un rapprochement entre ses textes et ceux des représentants du Nouveau Roman français. Cette attitude ne caractérise pas, bien sûr, tous les écrivains belges novateurs de l'époque, mais l'anecdote en dit long sur l'écho qu'a pu avoir le Nouveau Roman en Belgique.

¹⁴⁷ Voir Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, op. cit., p. 311.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 311.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 314.

Situer l'œuvre de Lilar dans ce contexte de « décentrement » s'avère d'autant plus difficile que l'auteure aura louvoyé entre les deux centres en adoptant un double positionnement. Comme le parcours de la littérature critique nous a permis de le constater, l'épithète « anachronique » a souvent été accolée à l'écriture de Lilar pour décrire sa façon de s'approprier le genre autobiographique, par exemple. Lilar a également été rattachée à plusieurs mouvements distincts. La difficulté à classer cette auteure est, en partie, liée à cette position d'entre-deux qu'elle occupe dans les champs littéraires français et belge. Ni « centrée » ni « décentrée », Suzanne Lilar aura suivi sa voie, comme nous le montrerons par la suite, tout en demeurant perméable aux échos des milieux qu'elle fréquente et aux directives institutionnelles.

2.1.5. L'identité en question

Les années 1960 constituent un tournant dans l'histoire sociale et littéraire de la Belgique sous plusieurs points de vue. Sur le plan socio-historique, on constate l'aggravation des conflits intercommunautaires. Les querelles linguistiques qui secouent la Belgique durant cette période entraînent la scission de l'Université de Louvain (qui prendra les noms de Katholieke Universiteit Leuven et Université de Louvain) en 1968. Par ailleurs, la Flandre prend son essor économique, tandis que la Wallonie régresse progressivement. Le règne du français comme langue de la culture au nord et au sud du pays touche ainsi à sa fin. L'existence même de la Belgique comme État fédéral est sérieusement remise en question. Si l'État et les institutions en place s'acharnent encore à tenir un discours unioniste, de nombreux écrivains et intellectuels belges commencent à prendre position contre toute forme de discours qui, à leurs yeux, occulterait les réalités

du pays. Les écrivains renoncent ainsi pour la première fois à leur amnésie historique pour prendre position sur l'histoire tant controversée de la Belgique. Cette génération d'écrivains est d'ailleurs appelée la « génération identitaire¹⁵⁰ » parce que ses interrogations et ses réflexions tourneront surtout autour de la notion de « belgitude ». Ce concept de « belgitude » lancé dans la revue *Nouvelles littéraires* en 1976 par le sociologue Claude Javeau a soulevé un tollé à l'époque. Marc Quaghebeur en fait le commentaire suivant dans son *Alphabet des lettres belges de langue française* :

Loin de s'apparenter à une quelconque exaltation nationaliste, ce mot désigne une appartenance jusque-là déniée et propose une esthétique qui accepterait enfin de nommer le pays qui l'a produite. Révélateur de l'aliénation et de l'irréalisation auxquelles ont pu mener une culture vidée de toute substance et une politique élaborée en dehors d'une véritable dialectique sociale, ce terme aux connotations douloureuses et aux relents nostalgiques ressemble étrangement à un sursaut désespéré de la désexistence¹⁵¹.

Forgée sur le modèle de « négritude », cette notion désigne, dans la vision de Marc Quaghebeur, une absence, un creux identitaire artificiellement masqué par un discours politique mensonger qui brandit l'idéal inatteignable d'un État - nation.

L'attitude des gens de lettres de l'époque, qu'elle se traduise par l'affirmation (et l'appropriation) de cette identité problématique, par un discours ironique, voire détaché, ou par la dénégation et le refus de toute appartenance à la Belgique au nom d'une appartenance linguistique (on habite la langue, mais pas le pays), témoigne du fait qu'ils se sont appropriés cette crise identitaire qui ne cessait de s'aggraver.

Ces trois attitudes reflètent des réalités indéniables propres au champ de production littéraire belge¹⁵². *Primo*, plusieurs facteurs empêchent l'écrivain belge de

¹⁵⁰ Denis et Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale, op. cit.*, p. 248.

¹⁵¹ Marc Quaghebeur, *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des lettres belges de langue française, 1982, p. 199.

¹⁵² Bourdieu conteste l'existence d'un champ littéraire belge. Dans un article paru dans *Études de lettres* en 1986, intitulé « Existe-t-il une littérature belge ? », il laisse entendre que ce n'est qu'un leurre. Parce qu'elle est fondée, selon lui, sur une double illusion – un tempérament littéraire construit à partir de l'image

l'époque de se faire connaître dans son propre pays, ce qui s'explique par la pénurie des maisons d'édition, la méfiance des éditeurs par rapport à la production locale et l'ignorance du public qui n'apprécie et ne lit que les œuvres préalablement encensées par Paris¹⁵³. *Secundo*, les institutions d'enseignement occultent la littérature « nationale » au profit exclusif de la littérature française. Or, tel que Jacques Dubois l'a montré, l'enseignement des lettres joue un rôle dans le processus de légitimation¹⁵⁴.

Plusieurs écrivains engagés adoptent la première attitude, qui consiste à assumer cette crise identitaire et l'histoire de la Belgique sans tabou, tout en reconnaissant que l'histoire, dans toute son absurdité, ne peut donner lieu à aucune forme d'appropriation. Pierre Mertens, écrivain et observateur du droit international, d'une part, et Marc Quaghebeur, écrivain, critique et commissaire au livre de la Communauté française de Belgique, d'autre part, comptent parmi les grandes figures de militants. Mertens publie *Les bons offices* en 1976, roman qui provoque énormément de réactions, tant positives que négatives. Par contre, les critiques littéraires considèrent unanimement que le roman est emblématique de la génération identitaire. L'Histoire, vécue sous le signe de l'incontrôlable et de l'insaisissable par le héros principal, Pierre Sanchotte, est présente, visible et descriptible ; elle n'est plus tout simplement la toile de fond de la vie des

littéraire du « tempérament régional » – cette littérature semble reposer dans ses fondements sur des sables mouvants. (Pierre Bourdieu, « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », *Études de lettres*, vol. III, 1985, p. 3-6.)

¹⁵³ Le numéro de la *Revue Générale* de février 1998 portant sur « L'édition littéraire en Belgique francophone » s'ouvre par un « Petit dialogue pour illustrer les conditions de la vie littéraire en Belgique » inventé par l'auteur Alexis Curvers. Ce dialogue fictif met en évidence les difficultés éprouvées par l'écrivain belge. Le dialogue relève, sur un ton satirique, les nombreux obstacles qui se dressent devant tout écrivain qui essaie de se faire valoir dans son propre pays. « À qui la faute ? » demande naïvement le personnage de l'auteur dans le dialogue de Curvers. « Aux libraires [...] aux critiques [...] aux lecteurs [...] aux pouvoirs publics [...] aux auteurs », lui répond l'éditeur (Alexis Curvers, « Petit dialogue pour illustrer les conditions de la vie littéraire en Belgique », *Revue Générale*, n° 2, février 1998, p. 10).

¹⁵⁴ Voir Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005, p. 98-102.

personnages, mais un sujet de réflexion et d'interrogation¹⁵⁵. Jean Louvet et René Kalisky expriment par ailleurs la même vision de l'Histoire, mais au théâtre.

Le discours et la démarche d'intellectuels et de critiques engagés comme Marc Quaghebeur ou Jacques Sojcher¹⁵⁶, qui plaident en faveur d'une littérature belge distincte de la « grande » littérature française, ont une portée plus politique et sont plus lourds de conséquences. Leur discours critique permet d'esquisser un « profil identitaire » de l'écrivain belge, contraint de définir sa position dans le champ littéraire en regardant toujours du côté du centre parisien. Être un écrivain belge n'a plus grand-chose à voir avec l'appartenance territoriale, mais constitue plutôt une prise de position esthétique forte qui se distingue du modèle hexagonal, généralement caractérisé par le conformisme et le respect des canons et des règles. Par ailleurs, dans les années 1990, Marc Quaghebeur lance le terme d'« irréguliers » pour parler de la Belgique comme pays d'irréguliers. Ce terme connaîtra un grand succès. L'irrégularité est conçue par le critique comme une déviation par rapport à une certaine forme d'esthétisme.

Cependant, dire l'Histoire, franchir cet interdit n'amène pas l'écrivain des années 1960–1980 à mieux se définir en tant que citoyen belge. La quête d'une identité nationale le laisse toujours sur sa faim. Il ne peut qu'affirmer les contradictions, les difficultés, les incompatibilités inhérentes à sa belgitude. Le seul lien collectif possible résiderait dans l'existence d'une « unité » esthétique. Les termes « fantastiqueurs », « irréguliers », « belgitude », au-delà de la nécessité de tracer les frontières d'une littérature « belge », expriment le besoin de se forger une identité. Soutenu par une campagne de promotion

¹⁵⁵ L'avènement de l'Histoire dans la littérature a été annoncé, selon Marc Quaghebeur, par la publication en 1960 de la pièce de théâtre d'Henri Bauchau, *Gengis Khan*. (Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, *op. cit.*, p. 293.)

¹⁵⁶ Un numéro spécial de la *Revue de l'ULB* intitulé *La Belgique malgré tout*, qui paraît en 1980 sous la direction de Jacques Sojcher, consacre le terme de « belgitude ».

des lettres belges (est d'ailleurs créée en 1980 une instance para-étatique chargée de la diffusion et de la subvention des lettres belges appelée *La promotion des lettres*), ce discours tenu par la critique littéraire contribuera à la création d'un succédané identitaire.

L'autodérision caractérise la deuxième prise de position. Les écrivains qui tiennent ce type de discours – rattachés pour la plupart à des mouvements d'avant-garde – assument leur identité problématique tout en prenant avec elle une certaine distance teintée d'ironie et de ludisme. Ainsi est publié un numéro spécial de la revue du mouvement d'avant-garde *Daily-Bul* intitulé *Essai d'analyse stéthoscopique du continent belge*¹⁵⁷. La page de couverture est ornée d'un « Manneken Pis » ; sur la première page, entre deux énoncés aphoristiques (« Victoire, dit-il, je suis inoffensif » et « Sois belge et tais-toi »), une carte du royaume reproduit fidèlement la carte exacte de l'Europe à l'intérieur du triangle national. Le numéro contient également des citations d'auteurs belges, des clichés sur l'identité belge empruntés à des journaux belges et des variations textuelles et iconographiques sur le thème de la frite. Françoise Colin, philosophe et romancière rattachée à l'esthétique du Nouveau Roman, pratique elle aussi l'autodérision. La narratrice de son roman *Rose qui peut* s'inclut dans la description de son pays et explique la relation qu'elle entretient avec celui-ci de la manière suivante : « Vous voyez comme on est gais en Belgique. Tous les gens sont ainsi dans mon pays, toujours contents, la chanson à la bouche. C'est un bien beau pays que mon pays ; voilà qui existe. On dit : c'est petit. Petit, mais gentil¹⁵⁸ ».

Enfin, certains écrivains de l'époque choisissent de vivre et de publier en France, si bien qu'ils renoncent à toute forme d'identification collective. Les propos qu'Hubert

¹⁵⁷ *Essai d'analyse stéthoscopique du continent belge* (numéro spécial), *Daily-Bul*, n° 10, mai 1964.

¹⁵⁸ Françoise Collin, *Rose qui peut*, Paris, Gallimard, 1962, p. 25.

Juin a tenu en novembre 1976 dans une entrevue accordée au *Magazine Littéraire* dans le cadre du dossier intitulé « La Belgique : un panorama littéraire¹⁵⁹ » illustrent cette tendance de manière très éloquente. L'écrivain nie tout d'abord toute forme d'appartenance territoriale et nationale. « Je ne suis pas d'un pays, je suis d'un langage¹⁶⁰ », dit-il. Il parle de la nécessité d'habiter une langue et non pas un pays. De ce point de vue, la France ne représente pas pour lui une forme d'exil. Elle est une nécessité, un passage obligé pour tout écrivain qui veut vivre de sa plume, parce que les conditions de la vie littéraire française facilitent la tâche de l'écrivain. « Ici est mon travail », affirme Hubert Juin. L'acte d'écrire dépasse selon lui toute notion d'identité nationale. S'il y a une empreinte « belge » par rapport à l'acte d'écriture, elle est liée à la langue, à ce français enrichi, affranchi des contraintes grâce à l'effet revigorant de la proximité du flamand. Il conclut son intervention en affirmant : « Convoquer l'Histoire ne sert plus à rien ; c'est inutile. Écrivain belge ? Mais non. Je suis né belge et je suis écrivain¹⁶¹ ». La question de l'appartenance territoriale ou nationale serait donc obsolète, selon lui. Ce qui prime est la fraternité linguistique qui lie l'écrivain originaire de la Belgique à la France et surtout son destin, cette trajectoire particulière – celle de l'homme de lettres – qui le lie à une communauté hors frontières, celle de l'écrivain universel, travailleur d'élection dont le noble outil est la langue, et l'objet, le livre.

De nombreux écrivains belges, dont plusieurs femmes, ont défendu la position d'Hubert Juin : Dominique Rolin, Françoise Mallet-Joris et Jacqueline Harpman.

¹⁵⁹ *Magazine Littéraire*, n° 118, supplément « Spécial Belgique : un panorama littéraire », nov. 1976, p. 47-68.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

D'ailleurs, les écrivains qui publient et résident à Paris, ont pratiquement été assimilés à la « grande » littérature française.

En conclusion, rappelons que les années 1960 à 1980 ont été marquées par la tentative de certains écrivains de s'approprier l'Histoire de la Belgique et de circonscrire l'identité belge, si problématique soit-elle, sans qu'ils réussissent pour autant à dépasser la crise. « Belge » ne dit rien de l'appartenance territoriale, mais relève plutôt d'une tendance esthétique. C'est également aux cours des années 1955 à 1980 que l'écriture de Suzanne Lilar connaît son plein épanouissement. La majeure partie de son œuvre est écrite et publiée pendant cette période dont la fin coïncide avec la fin de sa propre carrière littéraire. Si ses débuts sur la scène littéraire semblaient suivre, ne serait-ce qu'en raison de ses choix génériques, les tendances dictées par l'institution belge en train de se redéfinir, l'auteure a, par la suite, pris ses distances par rapport à l'institution. Elle n'évade pas ces débats identitaires et esthétiques qui agitent le milieu littéraire, mais elle propose une autre approche qui ne se rallie à aucun des « camps » dont il a été question précédemment. Lilar, qui a évoqué à maintes reprises sa double culture et la richesse spirituelle qu'elle lui apporte, fait cavalier seul en voulant s'inscrire dans la lignée des écrivains universels. De Platon au Suédois Swedenborg, en passant par la mystique flamande Hadewijch, le théâtre classique de Racine et la poésie moderne de Mallarmé, ses modèles littéraires et culturelles traversent le temps, l'espace et les courants esthétiques. Une fois de plus, son positionnement aura des conséquences sur la place qu'elle occupera sur la scène littéraire. Ce sera sa manière à elle d'assumer cette identité

problématique et de faire face à l'angoisse de la fragmentation et du désordre qui, selon Susan Bainbrigge, hante l'écriture de Lilar¹⁶².

2.2. Stratégies de consécration

Dans l'introduction du dossier de la revue *COntEXTES* concernant le phénomène de la consécration, Benoît Denis souligne l'origine sacrée du terme « consécration » qui, appliqué à la littérature, désigne l'« action de vouer un texte ou un auteur à la sacralité de la chose littéraire et renvoie donc au procès d'attribution de la valeur esthétique¹⁶³ ». En concurrence avec la notion de légitimité, la consécration présuppose, selon l'auteur, un rituel, un cérémonial qui se réalise habituellement par « l'attribution et la remise de prix, ou l'élection à des instances de la vie littéraire telles que les académies¹⁶⁴ ». En effet, la comparaison de ces deux notions, comme le souligne Benoît Denis, révèle plusieurs différences notables :

[...] d'abord, la légitimité est une forme spécifique d'autorité sociale ; la consécration, un acte instituant une sacralité (dont la nature doit être définie). Ensuite, la légitimité est une réalité fluctuante, soumise à de constantes révisions, là où la consécration est un titre obtenu et non révisable. De plus, la légitimité s'évalue à partir d'un espace structuré de positions et d'un espace des possibles, tandis que la consécration s'enregistre sans avoir nécessairement à être rapportée à un état précis du champ. Dès lors et enfin, la légitimité est le résultat d'une lutte ; la consécration, le produit d'un acte performatif¹⁶⁵.

À mi-chemin entre la reconnaissance et la canonisation, selon Dubois¹⁶⁶, la consécration constitue pourtant une étape difficile à circonscrire. Même si la consécration diffère considérablement du processus de légitimation, les deux notions sont souvent confondues et la consécration peut facilement déteindre sur l'étape qui la précède ou la

¹⁶² Susan Bainbrigge, *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing*, op. cit.

¹⁶³ Benoît Denis, « La consécration. Quelques notes introductives », *COntEXTES*, n° 7, 2010, [en ligne]. [<http://contextes.revues.org/4639>] (page consultée le 13 mai 2013)

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Voir Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, op. cit., p. 87.

suit. Ainsi, la notion de consécration en raison de son caractère imprécis et de sa relative autonomie par rapport au champ, permet de mieux déterminer la trajectoire des écrivains belges, qui, se retrouvant dans une situation périphérique, se soumettent aux forces centrifuges de Paris, lieu de consécration et de légitimation par excellence. Les années 1950 à 1960 représentent de ce point de vue la période au cours de laquelle un bon nombre d'écrivains belges, ayant bénéficié d'un accueil inespéré en France, ont connu une véritable consécration à Paris. Ignorés par le public belge qui ne s'intéresse souvent qu'à ce qui est publié et validé par la France, Dominique Rolin, Francis Walder, Béatrice Beck, Georges Simenon, Louise Haumont, Charles Bertin, Hubert Juin et Suzanne Lilar ont été couverts de lauriers par le public français : en 1952, Dominique Rolin reçoit le prix Femina pour son roman *Le souffle*, tandis que Béatrice Beck remporte le Goncourt pour *Léon Morin, prêtre* ; en 1958, Walder aussi remporte le fameux Goncourt avec *Saint-Germain ou la négociation*, et *Tempo di Roma* d'Alexis Curvers obtient le prix Sainte-Beuve en 1957.

Mais la France n'est pas seulement, pour l'écrivain belge francophone, la Terre Promise. Plusieurs écrivains belges établis en France avouent qu'être édités à Paris constitue un passage obligé sur la voie de la consécration et surtout de la diffusion de l'œuvre. « Un écrivain édité à Bruxelles reste toujours confidentiel », affirme René Andrianne¹⁶⁷. Même s'il n'a pas de très grandes ambitions, même s'il ne vise pas la reconnaissance internationale ou la traduction, l'écrivain qui veut rester fidèle à la Belgique à l'époque est condamné à l'oubli et au confinement et ne peut vivre de sa plume. Selon Chantal Kirsch, l'écrivain belge des années 1960–1980 n'acquiert de

¹⁶⁷ René Andrianne, *Écrire en Belgique. Essai sur les conditions d'écriture en Belgique francophone*, op. cit., p. 127.

légitimité sur la scène française qu'en renonçant à l'identification collective : « L'une des grandes différences entre les écrivains périphériques et les écrivains français est que la réussite, même brillante, d'un écrivain belge ou québécois, par exemple, met en évidence l'échec du groupe¹⁶⁸ ». Mais cela n'implique pas pour autant le « gommage des origines¹⁶⁹ », constaté chez les écrivains belges qui ont pris d'assaut la scène française dans les années 1960. Tout en assumant sa culture belge, plus précisément flamande, l'écrivain belge qui s'affirme avant la période dialectique¹⁷⁰ doit, selon l'expression du même auteur, « faire cavalier seul », c'est-à-dire renoncer à toute identification à une institution, à un groupe ou à un mouvement esthétique qualifié de « périphérique ».

Toutefois, la consécration de l'écrivain belge se joue sur plusieurs scènes « parallèles » : la « scène » française, passage obligé sur la voie de la légitimité, et la « scène » belge, divisée à son tour en plusieurs scènes « consécatoires » très bien décrites par Björn-Olav Dozo et François Provenzano dans un article paru dans la revue *COntEXTES*¹⁷¹. Dans cet article, les auteurs posent l'hypothèse selon laquelle le processus de consécration emprunterait des voies particulières dans le contexte belge, où « la configuration institutionnelle belge francophone ne propose pas d'ajustement entre un appareil éditorial propre, un enseignement ciblé sur l'objet « littérature nationale » et un lectorat suffisamment large identifiant ce corpus comme « littérature nationale¹⁷² ». Ils identifient ainsi les deux voies de consécration que privilégient les auteurs belges : la voie empruntée par les membres de l'ARLLFB (Académie royale de langue et de littérature

¹⁶⁸ Chantal Kirsch, « Langue française, identité collective et pouvoir symbolique. Esquisse d'une sociologie critique », *Littérature*, n° 44, 1981, p. 49.

¹⁶⁹ Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, op. cit., p. 226.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Björn-Olav Dozo et François Provenzano, « Comment les écrivains sont consacrés en Belgique », *COntEXTES*, n° 7, 2010, [en ligne]. [<http://contextes.revues.org/4637>] (page consultée le 20 décembre 2013)

¹⁷² *Ibid.*

françaises de Belgique) et celle choisie par les tenants du mouvement surréaliste. Bien que dans les deux groupes le parcours académique et les relations interpersonnelles soient également importants dans la trajectoire consécatoire, le moment de l'affirmation sur la scène institutionnelle semble être déterminé par des facteurs différents : l'abondance des prix, lorsqu'il s'agit des membres de l'ARLLFB, et la présence éditoriale, lorsqu'il s'agit des surréalistes. Par contre, d'autres points communs rapprochent les deux groupes : l'intérêt pour la poésie (le genre de prédilection) et les pratiques métadiscursives (préfaces, autopréfaces, etc.) qui témoignent, selon Björn-Olav Dozo et François Provenzano, d'« une conscience aiguë de doter l'œuvre (la sienne ou celle de ses pairs) du meilleur encadrement critique susceptible de l'inscrire dans la temporalité longue de la consécration littéraire¹⁷³ », et, enfin, le caractère dépolitisé de l'œuvre, académiciens et surréalistes optant pour son inscription « dans la temporalité abstraite des grandes idées sur l'homme, la vie, la mort, le temps et le monde, qu'elles soient conservatrices ou subversives¹⁷⁴ ». Les auteurs identifient trois éléments communs à la posture d'autoreprésentation des écrivains des deux groupes : l'humiliation, pour les membres de l'ARLLFB (qui consiste à dénigrer le pouvoir consécatoire de l'institution dont ils font partie), l'identification au groupe et à la « collectivité » auxquels ils se rattachent, et la précarité (notamment éditoriale) qu'ils revendiquent au nom d'un travail de facture artisanale (chez les surréalistes) ou d'un travail rétif au succès éditorial (le « best-selleriat »).

Ces observations amènent les deux auteurs à conclure que plusieurs particularités pavent la voie de la consécration en Belgique. Une première particularité est qu'en

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

Belgique, la consécration ne passe plus par des instances, mais se joue sur des « scènes consécatoires », coexistantes et parallèles (jamais concurrentielles cependant), chacune étant dotée de stratégies¹⁷⁵, de représentations et d'effets différents. Les représentations qui caractérisent ces scènes concernent, quant à elles, la figure de l'écrivain et surtout son inscription dans une filiation, autrement dit les rapports qu'il entretient avec la collectivité. Enfin, en ce qui concerne les effets de réception, les deux groupes (académie et surréalistes) sont perçus en tant que collectivités et « indépendamment des individus écrivains qui les composent¹⁷⁶ ». La propension des écrivains des deux scènes à « pratiquer la littérature sur le mode collectif¹⁷⁷ » est corrélative à l'effet de réception, selon les auteurs.

Ces observations jettent un éclairage nouveau sur la double « performance » des écrivains belges. En effet, partagés entre la scène belge et la scène française, les écrivains sont obligés de s'adonner à un double jeu des stratégies de consécration. Tous les écrivains issus de la Belgique francophone ne sont évidemment pas dans la même situation, certains ayant choisi, comme Dominique Rolin, une seule scène de « performance » (la scène française la plupart du temps). Par contre, s'ils choisissent la double voie « consécatoire », les écrivains sont tenus d'adapter leurs stratégies et leurs postures à chacune des scènes sur lesquelles ils performant. Cet effort d'ajustement les amènent parfois à adopter des postures complètement différentes, voire contradictoires. Comme nous l'avons mentionné précédemment, sur la scène française les écrivains sont

¹⁷⁵ Les deux auteurs mettent en évidence les stratégies distinctes déployées par les membres des deux groupes : d'une part, l'imbrication des lettres et des arts plastiques doublée d'une logique éditoriale anti-institutionnelle (chez les surréalistes), et, d'autre part, l'imbrication de la littérature et de la métalittérature doublée d'une solidarité éditoriale (chez les membres de l'Académie).

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

souvent contraints de renoncer à une identification collective ; ils misent plutôt sur la singularité et l'unicité créatrice¹⁷⁸. Au contraire, les écrivains assurent leur visibilité sur la scène belge en s'inscrivant dans une filiation et dans une collectivité esthétique, sans égard au groupe auquel ils se rattachent.

Suzanne Lilar, qui publie la majorité de ses œuvres en France et confie la représentation de ses pièces au théâtre français, demeure cependant active en Belgique. Elle est par ailleurs élue membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique dès 1956, signe de consécration suprême. « Coincée » entre ces deux scènes, elle se retrouve entraînée, malgré elle, dans le double jeu des performances. Notons cependant qu'en ce qui concerne la revendication d'une filiation littéraire, par exemple, Lilar a plutôt tendance à puiser ses modèles soit dans le bassin de la littérature universelle, soit dans une tradition qui remonte à une époque éloignée (Racine, par exemple, pour ce qui est de la tradition littéraire française, ou la mystique Hadewijch de la culture flamande). Elle tente ainsi d'éviter tout confinement régional ou institutionnel de son œuvre. Dans quelle mesure la scène énonciative qui caractérise sa création reflète-t-elle la duplicité des stratégies et des postures « consécatoires » qu'elle adopte ? Ce sera l'une des questions clés à laquelle nous avons l'ambition de répondre avec précision dans les chapitres suivants.

¹⁷⁸ Dans un article paru en 2009, Corina Da Rocha Soares analyse les stratégies mises en place en matière de relations avec les médias par trois écrivains issus de champs littéraires distincts (français, belge et suisse). L'auteure de l'article montre que les relations avec les médias et les stratégies de promotion de leurs œuvres respectives divergent d'un auteur à l'autre. Ainsi, l'auteur français (Michel Houellebecq) joue « sur la polémique corrosive et la posture vitriolée », l'auteur belge (Amélie Nothomb) « utilise à son profit les médias » pour faire la promotion de sa figure et de ses textes, et l'auteur suisse (Jacques Chessex) « préfère l'image d'un auteur qui s'éloigne des lumières médiatiques ». Les remarques de l'auteure nous semblent d'autant plus intéressantes qu'elles permettent de confirmer que des postures distinctes sont adoptées en fonction de l'« origine » de l'écrivain, et cela, même à une époque récente. (Corina Da Rocha Soares, « Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex : performances sous contexte médiatisé », *Carnets. Revista electronica de estudos franceses*, numéro spécial, automne-hiver 2009, p. 207-220.)

2.3. L'écriture des femmes en Belgique

Compte tenu de l'exiguïté du pays (qui compte, de surcroît, deux territoires linguistiques), le grand nombre de femmes écrivains dans la Belgique d'après-guerre ne peut qu'impressionner. De nombreuses femmes étaient déjà à l'œuvre sur la scène littéraire belge dans l'entre-deux-guerres et pendant les années de l'Occupation. Se sont particulièrement distinguées des auteures comme Madeleine Bourdhoux, dont le roman *La femme de Gilles* publié en 1937 en France est évoqué par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* ; Madeleine Rey, qui, elle, publie son roman *Olivia* chez Gallimard et devient membre de la NRF en 1936, et dont le nom est souvent évoqué dans la presse française, dans les cercles littéraires de l'époque ; et Marie Gevers, une écrivaine « traditionnelle » qui pratique un roman de type campagnard et ne cède pas à la tentation du milieu littéraire parisien.

À partir des années 1950, la présence des femmes dans la littérature belge s'accroît. Comme leurs prédécesseur(e)s, la plupart d'entre elles – surtout les romancières – publient et atteignent la consécration en France. Le nombre de femmes qui réussissent à se faire publier par les grands éditeurs parisiens (Gallimard en tête) étonne toujours. Ainsi, sont bien intégrées dans le milieu parisien Béatrice Beck, qui remporte en 1952 le prix Goncourt pour son roman *Léon Morin, prêtre* publié chez Gallimard ; Maud Frère, dont pratiquement tout l'œuvre est publié chez Gallimard entre 1956 et 1962 ; et Eugénie de Keyser, dont les romans sont également publiés par Gallimard en 1964 et 1966. D'autres éditeurs prestigieux accueillent favorablement les écrivaines belges : Julliard (qui publie Jacqueline Harpman, Françoise Mallet-Joris et sa mère, Suzanne Lilar),

Grasset, Seuil, Denoël (qui accueille notamment le premier roman de Dominique Rolin, *Les marais*), Plon. Mais, si la majorité des auteures belges se font publier à Paris, le rapport qu'elles entretiennent avec la Belgique dépend de leur lieu de résidence. Des écrivaines comme Dominique Rolin ou Béatrice Beck, qui décident de demeurer en France tout en assumant leur culture « belge », intègrent vite les us et les coutumes qui régissent le milieu littéraire de leur pays d'accueil¹⁷⁹. Ainsi, elles osent plus facilement aborder des sujets sinon tabous, du moins considérés comme inopportuns dans la Belgique des années 1950 à 1960, comme la question juive ou la remise en question de la religion (dans *Léon Morin, prêtre* de Béatrice Beck) ou encore la pratique d'une écriture intimiste remettant en question les lieux communs de la bienséance (ainsi que Dominique Rolin l'a fait dans *L'infini chez soi* ou *Le for intérieur*).

Tout autre sera la relation avec la Belgique qu'entretiennent des auteures comme Suzanne Lilar, Louise Haumont ou Eugénie de Keyser, qui publient en France, mais habitent leur pays d'origine. Dans le numéro de la revue *Textyles* intitulé *Romancières*¹⁸⁰, Ginette Michaux souligne le sort injuste réservé à certaines romancières, comme Louise Haumont ou Eugénie de Keyser, qui, malgré le succès de leurs livres publiés en France, restent peu connues dans leur propre pays. Ce manque de reconnaissance, qui touche également les écrivains hommes, est imputable surtout au grand public belge et aux instances de diffusion littéraire, notamment les éditeurs et les libraires. Cependant, selon Renée Laurentine, l'institution littéraire belge a réservé un accueil très favorable aux

¹⁷⁹ Ces deux écrivaines exprimeront publiquement leur rejet du milieu littéraire belge à de nombreuses reprises.

¹⁸⁰ Ginette Michaux (dir.), *Romancières, Textyles*, n° 9, 1992.

femmes¹⁸¹ en comparaison avec la France, où l'institution littéraire, bien ancrée dans la tradition, fait encore preuve de nos jours d'un certain dogmatisme¹⁸². Laurentine cite en exemple l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique fondée en 1920 et qui compte de nombreuses femmes parmi ses membres : Eugénie de Keyser, Marie Gevers, Claire Lejeune, Suzanne Lilar, Dominique Rolin, Liliane Wouters. L'institution littéraire belge fait indéniablement preuve de plus d'ouverture envers l'écriture des femmes. Pareille ouverture est en partie due à son statut d'institution « faible » en train de se construire et donc plus perméable à des « phénomènes » considérés comme marginaux. Par contre, l'accueil « chaleureux » réservé aux femmes au sein de l'institution n'assure pas leur succès auprès du public belge : si les femmes auteures peuvent désormais accéder plus facilement à la scène littéraire, leurs œuvres sont jugées par les lecteurs d'un œil pour le moins sévère et conservateur jusqu'au début des années 1970 surtout. Ce conservatisme (également perçu sur la scène hexagonale) touche certains sujets, jugés tabous s'ils sont exprimés par des femmes, comme celui de la sexualité. Le scandale provoqué en France par la publication d'*Histoire d'O*¹⁸³ (1954) et en Belgique par celle de *La confession anonyme* (bien que le récit de Suzanne Lilar

¹⁸¹ Renée Laurentine, « Les écrivaines francophones de Belgique au XX^e siècle. Bibliographie », *Women in French Studies*, numéro spécial, 2002. Cet article recense des auteures belges en activité sur la scène littéraire entre 1830 et 2000.

¹⁸² Les aventures d'Amélie Nothomb à ses débuts en 1992 (avec *Hygiène de l'assassin*). Le premier roman d'Amélie Nothomb a mystifié les éditeurs français, qui ont douté qu'une si jeune femme (22 ans) puisse produire une œuvre au style si maîtrisé. Philippe Sollers parle d'un « canular », et les premiers lecteurs professionnels du roman croient que celui-ci provient d'un auteur plus âgé avec beaucoup d'expérience dans la pratique de l'écriture. Par contre, en Belgique, l'auteure n'est pas immédiatement dissociée de son père, qui occupe les fonctions d'ambassadeur du Royaume (plusieurs articles de journaux titrent « La fille de l'ambassadeur... »), si bien qu'un soupçon de favoritisme entache ce premier succès.

¹⁸³ Pauline Réage, *Histoire d'O*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1954.

n'aborde pas directement le sujet tabou de la sexualité) illustre bien le puritanisme affiché à l'égard de la littérature féminine dans les années 1960¹⁸⁴.

Le survol rapide de la production littéraire belge par des femmes (qui s'étend sur 170 ans) proposé par Renée Laurentine met également en lumière une autre caractéristique de l'écriture des femmes belges : son caractère « universel ». En effet, aucun des genres pratiqués par les femmes ne se rattachent, selon l'auteure, à un mouvement national. Le point de vue de Renée Laurentine rejoint d'ailleurs celui exprimé par Ginette Michaux dans l'introduction du numéro de *Textyles* consacré aux romancières belges. L'analyse de l'œuvre et du parcours des romancières visées par l'étude conduit à la même conclusion : le refus des femmes de se rattacher à une école ou à une mouvance nationale, et de traiter les questions liées à l'identité nationale¹⁸⁵, ce qui aurait pu nuire, selon l'auteure, à leur visibilité sur la scène littéraire. Un numéro récent de *Textyles*¹⁸⁶ approfondit la réflexion concernant la position des femmes au sein de l'institution littéraire belge, s'interrogeant principalement sur la « place » qu'elles occupent dans l'histoire littéraire. Le dossier affiche trois objectifs : réfléchir sur les enjeux idéologiques qui déterminent l'exclusion des femmes de l'histoire littéraire, éclairer le rôle joué par les femmes dans l'élaboration de l'histoire littéraire et, enfin, « interroger la réalité socio-historique de la catégorie que les femmes forment au sein de

¹⁸⁴ Le scandale semble avoir eu un effet pervers sur la réception de ces œuvres, dont les propos jugés licencieux assurent leur succès international, mais également leur échec à partir des années 70, quand les mœurs se libèrent.

¹⁸⁵ Cependant, un ouvrage récent publié par Susan Bainbrigge tente de démontrer qu'il ne s'agit, en réalité, que d'un discours de façade. Les questions identitaires traversent également les œuvres des écrivaines belges, mais d'une autre manière : « Although many of the women writers in the study would deny such attention to gendered or cultural/national specificity, they do, nonetheless, share recurring concerns and themes that revolve around relationships of the self to other, and a sensitivity to experiences of otherness within an through the self, and its personal and political contexts » (Susan Bainbrigge, *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing*, *op. cit.*, p. 26.).

¹⁸⁶ Laurence Brogniez et Vanessa Gemis (dir.), *Écrivain(e)s (Textyles, n° 42)*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 2012.

l'histoire littéraire¹⁸⁷ ». Sans parvenir à épuiser les nombreuses questions que ces sujets soulèvent, ce numéro apporte des précisions importantes concernant non seulement la position des femmes au sein de l'institution belge, mais aussi les stratégies d'intégration et de reconnaissance mises en place par les auteures. L'analyse des œuvres et des parcours littéraires des femmes écrivains présentées dans ce numéro permet de dégager certaines tendances générales, dont l'hésitation permanente entre l'insertion collective et l'affirmation individuelle, et le non-alignement des femmes sur une tradition littéraire. Enfin, selon les responsables de l'introduction du dossier, le « brouillage générique » – permettant aux femmes de « se reconstruire une identité, sur le plan littéraire, qui transcende la différence sexuelle¹⁸⁸ » – leur aurait permis de se tailler plus facilement une place au sein de l'institution.

De cette brève présentation du champ littéraire belge entre les années 1940-1980 on peut retenir quelques tendances générales dont l'œuvre de Lilar garde indéniablement les traces. Parmi celles-ci, notons en premier la hantise de la question identitaire ainsi que le rapport problématique à l'Histoire et au politique. Sur le plan esthétique cela se concrétise, comme nous avons pu le constater, par une tendance manifeste chez les écrivains belges à chercher refuge dans la langue et dans le fantastique ou encore, avec l'avènement de la modernité littéraire, par la pratique d'une écriture qui cultive l'humour et la dérision.

Mais, malgré ces quelques points de rencontre avec les tendances générales du champ littéraire belge mis en évidence ci-dessus, Suzanne Lilar reste, selon nous, une

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

auteure difficile à classer. Par ailleurs, cette difficulté à être véritablement classée, tout comme un certain anachronisme esthétique¹⁸⁹ de son œuvre (elle pratique une écriture qui se revendique du classicisme à l'époque du Nouveau Roman), pourrait expliquer, en partie, le silence relatif dont la postérité critique couvre son œuvre. L'hybridité des genres littéraires qu'elle pratique (journal poétique, théâtre essayistique), empreints, pour la plupart, de cette veine réflexive qui marque son écriture, aurait pu également contribuer à un certain malaise ressenti à la réception de ses œuvres par ses contemporains. Quant aux sujets qui préoccupent son écriture (la double identité sexuelle et culturelle, le sacré, le rapport entre illusion et vérité), bien qu'ils s'alignent sur les questionnements de l'époque et, en partie, sur les tendances du champ littéraire belge, ils dépassent en même temps les limites de ce contexte par l'approche que l'auteure en propose et par la vision qui les sous-tend. Comme Suzanne Lilar elle-même le souligne dans une entrevue qui sera analysée dans le dernier chapitre de cette thèse, sa longévité littéraire et surtout le fait qu'elle traverse plusieurs moments différents de l'histoire littéraire et sociale font en sorte que ses prises de position soient parfois perçues à tour de rôle comme rétrogrades, dans l'air du temps ou bien comme novatrices (nous pensons particulièrement à sa position vis-à-vis de la question de l'identité féminine).

Enfin, un autre élément qui fait la marque de l'écriture de Lilar, tout en l'inscrivant dans un contexte littéraire dans lequel le double est un symbole identitaire définitoire, est le culte que l'écrivaine voue aux figures de l'ambiguïté et de l'entre-deux, qui deviennent, grâce au trompe-l'œil dont elle fait l'apologie dans son *Journal de l'analogiste*, les figures maîtresses de sa poétique.

¹⁸⁹ Voir Carmen Cristea et Andrea Oberhuber, « Stratégies d'écriture et de positionnement dans le champ littéraire belge : le cas Lilar », *Textyles*, n° 42 (*Écrivain(e)s*), 2012.

3. Poétique du trompe-l'œil : scénographies légitimantes

3.1. Le *Journal de l'analogue* : une poétique d'auteur ?

Paru en 1954, le *Journal de l'analogue* marque, dans l'œuvre de Suzanne Lilar, la transition entre l'écriture dramatique et la prose (essayistique, autobiographique ou de fiction). Cette œuvre pourrait même être qualifiée de tournant poétique dans le parcours littéraire de Suzanne Lilar, dans la mesure où y sont jetées les bases d'une vision artistique que les créations ultérieures ne trahiront pas. « Qu'est-ce que la poésie ? » est par ailleurs la question autour de laquelle s'articule le *Journal de l'analogue*, qui pourrait entrer dans la catégorie des écrits, fréquents au XX^e siècle, qualifiés de poétiques d'auteur.

Le titre et la forme prise par cette œuvre, soit celle d'un journal, font découvrir d'entrée de jeu le caractère ambivalent de l'écriture lilarienne qui se veut à la fois intime et universelle, fictive et réflexive, littéraire et théorique. D'ailleurs, le théâtre avait déjà laissé entrevoir la propension de Lilar à la pratique autoréflexive. Les préfaces explicatives de ses pièces de théâtre, à l'instar du texte qui clôt d'une certaine façon sa période théâtrale – un essai portant sur le théâtre belge¹⁹⁰ –, arrivent à créer un certain équilibre entre la pratique (dramatique, en l'occurrence) et la réflexion qu'elle suscite.

Dans l'introduction du numéro de la revue *Études françaises* consacré à la poétique, Jeanne Demers met en garde le lecteur sur la double acception du terme « poétique », qui aurait évolué au fil du temps. D'une part, ce terme peut désigner « les tentatives de théorisation des phénomènes discursifs, dont les phénomènes littéraires¹⁹¹ » et, d'autre part, il désigne la « conception, explicitée ou non, que se fait un poète de la

¹⁹⁰ Suzanne Lilar, *Soixante ans de théâtre belge*. Préface de Julien Gracq, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1952.

¹⁹¹ Jeanne Demers, « Présentation. En liberté, la poétique », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, 1993, p. 8.

poésie et de sa manière de la pratiquer¹⁹² ». C'est la deuxième acception du terme « poétique » que nous adopterons au cours de cette analyse, à une différence près : la notion de poésie telle que comprise par Lilar est élargie à tout phénomène artistique (littéraire et non littéraire) susceptible de déclencher ce que la diariste appelle un « état poétique ». Par cette notion, l'analogiste désigne tout d'abord une forme de sortie de soi du sujet qui lui permet de dépasser les limites de la connaissance sensible du monde et d'appréhender de cette manière la vérité et le sacré.

Dans l'article susmentionné, Jeanne Demers livre une réflexion très intéressante à propos de la praxis de la poétique d'auteur qui est, affirme-elle, un phénomène typique du XX^e siècle. Ainsi, selon Demers, la poétique d'auteur est avant tout un texte autodestiné ; le poète s'adresse tout d'abord à lui-même et tente de se situer par rapport à la conception de la poésie, sans avoir aucune prétention d'universalité¹⁹³. De ce point de vue, elle se démarque nettement du traditionnel art poétique, qui est une forme de discours « démonstratif et raisonnable¹⁹⁴ », né surtout de la volonté d'établir des lois pour la poésie. Mais, la pratique de la poétique d'auteur témoigne, selon Demers, d'une double libération. Il s'agit d'une prise de distance par rapport à l'institution littéraire qui met des balises à la pratique de la poésie, mais également par rapport au topos de l'inspiration divine et à l'image du poète comme médium prédestiné¹⁹⁵. À leur place, la poétique d'auteur convoque la « nature, le quotidien, les émotions, un Dieu personnel, installé entre animisme et mysticisme, [...] dépouillés à jamais de la référence obligée à quelque topos culturel que ce soit, tournés résolument vers l'avenir, dé-codés surtout

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

formellement¹⁹⁶ ». Enfin, une autre hypothèse très intéressante avancée par Demers, qui expliquerait, selon elle, le fait que la poétique d’auteur a pris, au cours du XX^e siècle, la place de l’art poétique, consiste dans le fait que ce dernier s’est avéré incapable de « rendre compte de l’éthique et de l’esthétique de l’acte poétique ». Seule la poétique, telle qu’elle fut pratiquée au XX^e siècle (Demers cite à l’appui l’exemple de la poétique de Paul Valéry), peut y parvenir, bien que de façon partielle.

Les idées avancées par Jeanne Demers à propos de la poétique d’auteur s’avèrent très profitables pour notre analyse du *Journal de l’analogiste*. Elles nous permettent surtout de comprendre dans quelle mesure la poétique lilarienne s’aligne sur les tendances du champ littéraire dans lequel s’inscrit l’auteure (la pratique de la poésie ainsi que le métadiscours au sujet de la poésie sont très populaires auprès des membres de l’ARLLFB ainsi qu’auprès du groupe surréaliste, les deux principales pôles de la vie littéraire de l’époque en Belgique). Mais, en même temps, par sa pratique d’un genre qui s’apparente à la poétique d’auteur, Lilar dépasse ces tendances, s’en libère (selon l’expression de Demers) pour tracer sa propre voie vers la poésie, en particulier, et vers l’écriture littéraire en général.

3.1.1. Sur les traces de la poésie

Le *Journal de l’analogiste* se propose d’abord de retracer la trajectoire d’une quête. Cette quête débute par un élément déclencheur – la révélation de l’illusion perceptive qui domine le monde sensible – et fait par la suite état d’une série d’expériences qui amènent finalement la diariste à redéfinir la notion de poésie. Habile rhétoricienne, Lilar présente cette quête comme un enchaînement de questions qu’elle se

¹⁹⁶ *Ibid.*

pose et dont les réponses, partielles, se construisent toujours par la négation (la poésie n'est pas ceci ou bien la poésie n'est pas que cela). Ces questions permettent de suivre les tâtonnements d'une pensée aux prises avec des hésitations, des doutes et des illusions de toutes sortes. En effet, l'objet de cette quête, toujours fuyant, semble avoir du mal à se laisser appréhender dans le moule d'une pensée procustienne. De l'analogie au trompe-l'œil en passant par la métamorphose, le rythme, l'écart, l'émotion, la surprise, la faille, la poésie n'arrête pas de dévoiler ses multiples facettes, sans pour autant dévoiler sa véritable essence, qui, ineffable et indicible, s'inscrit plutôt dans l'ordre du divin. Perçue dans un premier temps comme un acte narcissique, la poésie se révèle par la suite comme étant la rencontre fortuite et miraculeuse de deux subjectivités (celle du poète et celle du récepteur), de deux voix entre lesquelles se tisse un lien fondé sur un effet d'écho. Bien que l'héritage de la poétique rimbaldienne ne soit pas évoqué de manière explicite dans le texte du journal, on perçoit cependant une certaine parenté entre la vision de Lilar et celle du fameux poète du XIX^e siècle, ne serait-ce qu'à cause de ces « échos » tant recherchés par la diariste dans sa traque à la poésie qui nous rappellent les « correspondances » rimbaldiennes.

La quête de l'essence de la poésie mène ainsi inévitablement à la question de la subjectivité et du rapport au monde qu'entretient le sujet. En tant que « sortie de soi » et forme de « désappropriation¹⁹⁷ », l'état poétique apporte une plus-value à l'anodin du quotidien et réussit, en jetant « un pont vers l'au-delà », à apprivoiser cette peur primaire de l'anéantissement. Le dernier mot sur lequel débouche la quête de l'analogiste, « le dernier mot de la poésie » selon la diariste, est le mot « *silence* » (en italique dans le texte). Silence de l'au-delà, silence du langage limité dans ses formes d'expression,

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 189.

silence du livre qui clôt la relation d'une quête. La polysémie donne, une fois de plus, un dernier aperçu du mot devenu poésie : « [...] le « tout est bien » de la poésie débouchait sur l'infini. Il était seulement la limite au-delà de laquelle rien ne peut être dit. Ainsi [...] le dernier mot de la poésie était *silence*¹⁹⁸ ».

3.1.2. La poésie du trompe-l'œil

L'une des premières rencontres avec la poésie, qui est relatée au tout début du *Journal*, a lieu grâce à la révélation produite par le trompe-l'œil¹⁹⁹. La poésie du trompe-l'œil réside principalement dans le parfait équilibre que cet artifice permet d'établir entre le « pareil » et le « dissemblable », d'une part, et entre la réalité et l'illusion, d'autre part. Le trompe-l'œil remet ainsi en cause les idées toutes faites, tout en jetant le sujet dans un état de bouleversement qui lui permet de dépasser les cadres limités de la perception strictement sensorielle. Tel que l'analogiste le souligne, la tromperie se retrouve en fin de compte éludée du trompe-l'œil, car si l'illusion devient la protagoniste du cadre, c'est pour mieux être détrônée. De plus, à l'aveuglement de la perception prise au piège de l'illusion le trompe-l'œil substitue la lucidité et le plaisir procurés par la duperie. En tant que jeu lucide, le trompe-l'œil ouvre les yeux du spectateur sur l'« arbitraire de la sensation²⁰⁰ ». Frayeur, plaisir et lucidité s'emparent simultanément du sujet-spectateur jeté par cette expérience dans un état de « troublante imprécision²⁰¹ » propice à la poésie. Mais le potentiel poétique du trompe-l'œil se situe surtout dans l'intervalle qui sépare

¹⁹⁸ Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste*, Paris, Julliard, 1969, p. 215.

¹⁹⁹ Julien Gracq, dans la préface qui accompagne la réédition du *Journal de l'analogiste* chez Grasset en 1979, souligne d'ailleurs la préférence de l'auteur pour le trompe-l'œil en tant que « chemin menant au rendez-vous de la poésie ».

²⁰⁰ Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste, op. cit.*, p. 51.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 71.

l'illusion du réel et dans lequel se joue le spectacle offert par le mouvement continu d'hésitation entre deux mondes : celui de la véritable illusion, provoquée volontairement par l'artiste, et celui de l'illusion potentielle, créée par la rétine du spectateur, qui reçoit une image de la réalité passée au tamis de la subjectivité. Enfin, le trompe-l'œil se révèle à la narratrice comme une forme d'« outrance » appliquée à la nature, un écart par rapport à cette dernière qui est censé jeter sur l'apparence une « suspicion [...] frappante²⁰² ».

Le trompe-l'œil dépasse ainsi sa visée purement esthétique. En mettant en cause les formes de connaissance du monde, il ébranle et renouvelle le savoir. Il est une « brèche²⁰³ » dans la représentation qui permet d'en mesurer « l'épaisseur²⁰⁴ », la portée et la valeur au-delà de son expression matérielle.

L'expérience du trompe-l'œil, telle qu'elle est vécue par l'analogiste, comporte donc plusieurs éléments qui jouent un rôle essentiel dans une démarche d'appréhension poétique du monde. Quels que soient les artifices en question (double, intervalle ou superposition de la réalité et de l'illusion), ils sont unis par la nécessité de retravailler les habitudes de perception afin que puissent être forcées les portes d'accès à une forme de connaissance supérieure, affranchie de toute sujétion à l'arbitraire, à l'individuel et, implicitement, à l'éphémère.

3.1.3. Métamorphose et « désappropriation »

Le maître-mot de la genèse de la poésie demeure cependant la métamorphose. Conversion de la matière en « *signe* » (en italique dans le texte), la poésie de la métamorphose se dévoile dans le « *passage* » (également en italique dans le texte).

²⁰² *Ibid.*, p. 52.

²⁰³ *Ibid.*, p. 70.

²⁰⁴ *Ibid.*

L'émotion et le ravissement dans lesquels le sujet est plongé ne proviennent pas du résultat final, du produit en soi de la métamorphose, mais de la transition à peine devinée d'un état à l'autre :

Je saisisais les raisons de mon ravissement devant ces statues, taillées directement dans le roc et qui n'en ont pas été détachées ou mieux encore devant cette Vierge mi-sculptée que j'avais vue à Salamanque [...] : ce qui m'émouvait, c'était de saisir le passage de la matière au signe, c'est-à-dire la métamorphose²⁰⁵.

La « transfiguration verbale », quant à elle, suit les mêmes règles que celles régissant la création des œuvres picturales dans lesquelles Suzanne Lilar, en bonne Flamande, puise ses exemples à de nombreuses reprises. Qu'il soit verbal ou visuel, le processus de transfiguration n'intéresse toutefois l'analyste que dans la mesure où il révèle simultanément la matière et la forme, la substance et sa figuration, l'unité et l'ensemble.

« La poésie verbale » prend racine dans chaque mot qui, circonscrit dans un système de résonances et de renvois, renouvelle sa valeur et enrichit sa polysémie à chaque actualisation. La poésie est nécessairement un réseau, un système de liens qui se créent en suivant des « règles », des « contre-règles » ou des procédés variés, qui regroupent les unités dans un système renvoyant une image à la fois partielle et totalisante :

[...] le poète jouant des mots comme d'instruments, en tirait des sons différents et, par exemple, du mot *vent* soutenu par les mots voisins, faisait sortir, suivant qu'il appuyait sur la pédale consonne ou la pédale voyelle, tantôt le souffle glacé et tranchant de la bise [...], tantôt le vacarme et le battement des objets que le vent agite²⁰⁶.

On retrouve dans cet exemple, en germe, l'essence de l'entreprise littéraire de Lilar. En effet, l'écrivaine n'arrête pas de tisser des liens entre ses œuvres, de réactualiser

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 90.

les thèmes qui traversent l'univers de sa création et de les investir de nouvelles significations brodées autour de leur premières manifestations.

La poésie s'empare du sujet-spectateur au moment où celui-ci prend conscience de la transformation qu'elle opère et saisit, au-delà de la forme « convenable », l'unité primordiale, l'essentiel, l'unique et l'impérissable. D'ailleurs, pour désigner ce miracle de la poésie naissante, l'analogiste a souvent recours à des vocables renvoyant au registre ésotérique et mystique, comme « alchimie verbale », « transfiguration », « tentation de l'absolu », « sur-naturel²⁰⁷ » ou « transsubstantiation ».

La métamorphose perçue en tant que processus et non comme résultat ajoute à la poésie une autre dimension, celle de la mouvance perpétuelle qui engendre sa polysémie. La forme « intelligible » d'un poème ne représente alors qu'une « apparence » parmi tant d'autres. Pour que l'effet poétique se concrétise, il faut que cette forme soit toujours « secondée » par la présence d'un autre poème, « tout entier suggéré, sorte d'aérienne demeure dressée par lui dans le vide, nichoir toujours ouvert en attente des venues et qui, faute d'être visité par les songes des hommes, restait muet comme l'arbre déserté par les oiseaux²⁰⁸ ». Si l'acte poétique s'avère un processus continu de métamorphose par lequel la forme concrète, celle qui est figée sur le papier, est supplantée par des formes immatérielles et potentielles, c'est surtout parce que l'acte poétique, dans la vision de Lilar, est avant tout une forme de « désappropriation²⁰⁹ ». Lilar entend par « désappropriation » ce travail d'effacement de tout ce qui est « propre » au sujet, qui relève de l'ordre personnel et individuel, et vise quelque chose qui « prolonge » et

²⁰⁷ Sur-naturel et double sens se recoupent chez Lilar. Le surnaturel se définit donc comme un phénomène artificiel, non naturel, mais aussi comme un phénomène qui outrepassé le naturel, la normalité.

²⁰⁸ Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste*, op. cit., p. 92.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 189.

« dépasse » l'individu, qui est commun à tous les éléments mais demeure non identifiable²¹⁰.

À la fin de son périple, la réflexion autour de la poésie de la métamorphose conduit l'analogiste à se pencher sur la question de la métamorphose de soi qui est considérée comme une manière d'affranchir les limites de son existence. La métamorphose de soi, réalisée le plus souvent par le dédoublement de soi, permet, selon Lilar, de combler l'insuffisance de sa vie en l'investissant d'une multitude de possibilités qui la rendent « illimitée²¹¹ ». Mais le jeu continuuel d'« affabulation » de soi décrit par la diariste dans les dernières pages de son journal n'est pas seulement une forme d'illusion ou un voile masquant le vide d'une existence ordinaire. Toujours lucide, le sujet se prête au jeu de la mise en scène de soi sans jamais tomber dans le piège de la perte d'identité ou de la confusion avec cet Autre imaginaire qu'il n'arrête pas de traquer. La prise de conscience qui seconde l'autofictionnalisation permet d'enrichir l'existence tout en lui épargnant le piège de l'illusion. Cette démarche, qui est calquée sur le trompe-l'œil, conduit également à une prise de distance par rapport à sa propre vie et permet de la rattacher à des valeurs universelles plus durables et moins soumises à la loi implacable de la périssabilité. La métamorphose de soi, dans la mesure où elle révèle simultanément le réel et les possibilités infinies de manifestation du réel, le sujet et ses incarnations virtuelles dans le monde, appartient au domaine de l'art. Jugés d'un point de vue poétique, les comportements qualifiés d'« immoraux » ne peuvent pas être considérés comme l'expression d'une inclination naturelle obscure ou impropre à la nature humaine. Ces comportements, à l'instar d'autres formes de métamorphose de soi, relèvent au

²¹⁰ *Ibid.*, p. 188.

²¹¹ *Ibid.*, p. 204.

départ d'un désir d'explorer la « distance », les possibles. Les actes immoraux qui marquent un « écart » par rapport à la norme auraient été commis, selon l'analogiste, « pour leur étrange poésie et leur vertu d'éloignement²¹² ».

Les deux formes de manifestation du poétique évoquées ci-dessus se distinguent par quelques caractéristiques communes : l'oscillation entre le « pareil » et le « dissemblable », l'« écart » par rapport à la norme et la remise en question d'une forme de connaissance du monde fondée sur la raison et l'expérience sensible. La métamorphose ainsi que l'expérience du dépassement des limites du soi par la « désappropriation » s'élèvent au rang de manifestations poétiques parce qu'elles donnent au sujet un avant-goût de l'absolu inatteignable dont il éprouve la nostalgie.

3.1.4. Rythme et répétition

La réflexion sur la poésie suscitée par des œuvres musicales et picturales conduit l'analogiste vers la notion de rythme qui serait inhérente à la poésie. D'un point de vue poétique, le rythme correspondrait à la première touche (ou première image) et au premier son, repris par la suite et réintégrés dans une composition qui l'enrichit de nouvelles valeurs.

La notion de rythme (qui ne serait qu'une reprise inconsciente et affranchie de la volonté de l'artiste d'un rythme « naturel » originaire) va de pair avec les notions de répétition et d'organisation. Toute œuvre poétique est fondée, selon Lilar, sur la répétition d'éléments similaires²¹³ et elle témoigne d'une forme d'organisation à laquelle l'auteur se serait, inconsciemment, soumis. Ce travail d'organisation touche l'œuvre dans

²¹² *Ibid.*, p. 206.

²¹³ *Ibid.*, p. 156.

sa profondeur. Soumise à cette épreuve, l'œuvre non authentique n'y résiste pas. L'imitation, si réussie soit-elle, se démasque toujours, à l'analyse attentive de ses éléments constitutifs.

Paradoxalement, la poésie serait donc à la fois œuvre arbitraire qui échappe aux intentions de son créateur et échafaudage complexe fondé sur les principes de répétition et de symétrie. La poésie verbale, quant à elle, semble assujettie aux mêmes principes. En analysant sa façon propre de créer et de « construire » des phrases, l'analogiste nous fait découvrir des stratégies et des techniques sur lesquelles l'intégralité de son œuvre est fondée. Les symétries, les antithèses, l'engendrement progressif des textes, les variations autour d'un motif originaire et la construction d'un système de relais et d'analogies comptent parmi celles-ci :

Ma nouvelle recette consistait à prendre l'élan sur la configuration rocheuse de la syntaxe, à me précipiter d'une principale courte, haut dressée à l'extrême pointe de la phrase, vers la chaîne à peine émergée de ses incidentes [...] Ou encore, je me prévalais du déboîtement du discours indirect, à moins que m'adossant aux locutions [...] je ne fisse en sorte de m'engager dans des constructions antithétiques répondant moins aux besoins de raisonnement qu'à celui d'équilibrer plastiquement les propositions, de les ordonner comme des masses dans l'espace imaginaire que je leur distribuais²¹⁴.

La création est un système complexe et compact dans lequel chacune des œuvres renvoie nécessairement aux autres. L'intégralité de l'œuvre ne serait alors qu'une suite de variations autour d'un thème central, une sorte de noyau que Lilar appelle d'ailleurs le « cri initial du poète²¹⁵ ».

Le rythme apparaît comme un élément qui transcende les formes d'art particulières ; il est inhérent à tout ouvrage poétique et se cache dans toutes les formes d'expression artistique sous ses deux formes privilégiées : un « rythme continu ou

²¹⁴ *Ibid.*, p. 162-163.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 107.

plastique » et un « rythme discontinu ou tonique²¹⁶ ». Les deux formes de rythme peuvent exister en dehors des arts auxquels elles doivent leurs noms et apparaissent souvent entremêlées. La poésie verbale se construit également autour d'un « tissu rythmique » dont la composante principale est le rythme figuratif de l'émotion converti en motif par le poète qui, au moyen du poème, projette « l'afflux nourricier d'une circulation poétique²¹⁷ ». La distinction établie par Lilar entre le « rythme plastique » et le « rythme tonique » anticipe ainsi un aspect essentiel de son œuvre : la synthèse qu'elle opère entre le mouvement et l'image, entre le verbal et le visuel. Le « rythme plastique » ou bien l'« image rythmique » dont elle fait l'éloge dans les pages de son journal peuvent alors être considérés comme autant de métaphores traduisant l'objectif de sa quête esthétique : dénicher une forme d'expression littéraire enfin délivrée de l'arbitraire du signe linguistique permettant de renouer avec le « cri » premier de l'émotion artistique au moyen d'une forme de langage qui emprunte aux autres arts des « signes » pour mieux rendre compte de l'émotion à l'origine de l'acte poétique. Dans l'écriture de Lilar, cette quête d'une nouvelle forme d'expression se concrétise dans le dédoublement du texte par l'image (*À la recherche d'une enfance*) ou bien dans les répétitions et les reprises qui ponctuent ses œuvres et qui permettent d'aller au-delà du signe et d'entrevoir l'image, le geste ou l'acte primordial, en d'autres mots l'archétype, qui le précède.

Cette « pulsation » primordiale que le rythme cache et dévoile simultanément fait en sorte que la réception de la poésie ne soit possible sans qu'un effet de résonance ne s'établisse entre la conscience de l'artiste et la conscience du récepteur. Le destinataire de l'acte poétique doit nécessairement faire écho à l'image rythmique véhiculée par la

²¹⁶ *Ibid.*, p. 176.

²¹⁷ *Ibid.*

poésie. La poésie devient ainsi un acte de co-création. Les récepteurs devraient, selon Lilar, « être pourvus de naissance du don de réceptivité analogique et constamment maintenus sensibles aux rapports des apparences, aux parentés cosmiques²¹⁸ ». Cette appréhension de la poésie en tant que co-création s'apparente à une vision très moderne de l'art. L'artefact (la poésie) n'est jamais un objet achevé proposant sa forme « parfaite » à un sujet passif. L'artefact, et en l'occurrence l'acte poétique, est en quelque sorte un *work in progress*, un « objet » qui dévoile sa poéticité à mesure que deux consciences, deux subjectivités, s'affrontent et communiquent en bâtissant autour d'elles un réseau d'échos qui les rapprochent et les éloignent en même temps.

3.1.5. Défense et illustration d'une thèse

Le *Journal de l'analyste* est la relation d'une quête d'ordre initiatique qui entraîne le sujet à découvrir graduellement la poésie, mais il est également l'illustration du cheminement intellectuel et spirituel suivi par la diariste qui met en pratique les procédés dont elle relate la découverte. La structure du *Journal* témoigne ainsi d'une écriture qu'il est possible de qualifier d'écriture rythmique. Les fragments qui correspondent généralement à la description d'une expérience ou à une étape du cheminement de la pensée sont démarqués par des blancs. À l'intérieur de ces fragments, certains mots (en général des mots clés qui expriment les révélations vécues par le sujet) sont imprimés en italique. Le fragment est alors réorganisé autour des césures imposées par les mots en italique qui arrêtent le flux de la lecture et imposent un *tempo lento* du décodage du message, un retour, une *ré*-flexion sur le mot mis en évidence. Lilar procède

²¹⁸ *Ibid.*, p. 184.

également à des recoupements (procédé qu'elle affectionne particulièrement²¹⁹) au moyen de l'insertion systématique d'anciennes notes de journal qui concernent la thématique abordée et font écho au raisonnement présent.

Enfin, le scénario de la quête initiatique, qui commence toujours par des découvertes sporadiques et fortuites et finit par déboucher sur l'infini et le divin, n'est pas sans rappeler le schéma suivi par Lilar dans la plupart de ses textes de fiction ou de ses pièces de théâtre. Qu'il s'agisse d'Isabelle (protagoniste du *Burlador*), de Benvenuta (protagoniste de *La confession anonyme*) ou bien du « je » qui assume le discours essayistique, le sujet lilarien est toujours aux prises avec les tourments d'une quête de soi qui l'amène à la révélation du sacré, un sacré inscrit dans la trajectoire de l'épanouissement personnel ou bien le sacré rédempteur de l'amour et de l'humanité, tel que révélé par ses essais.

Le *Journal de l'analogue* peut-il être qualifié de poétique d'auteur ? Si l'acception moderne du terme « poétique » est retenue, plus exactement sa polysémie, qui fait de la poétique l'illustration d'une thèse et une pratique d'écriture singulière²²⁰, la question appelle certainement une réponse positive. La forme hybride du *Journal* décourage les tentatives de classement générique d'un texte qui se veut à la fois journal, essai et mise en pratique des méthodes proposées, et, par conséquent, récit intime, texte théorique et œuvre littéraire « exemplaire ». Ce chevauchement de deux formes d'expression différentes – écriture intime et écriture essayistique – témoigne du désir de

²¹⁹ Ce procédé sous-tend par ailleurs l'écriture d'un autre journal, *Journal en partie double*, publié en 1986.

²²⁰ Voir Jeanne Demers, « Présentation. En liberté, la poétique », *art. cit.*

l'écrivaine de trouver une forme d'expression personnelle et universelle, d'une part, et singulière et exemplaire, d'autre part.

Au-delà des multiples formes que revêt la poésie et que l'analogiste ne cessera de découvrir tout au long de sa quête, le va-et-vient entre le pareil (le réel) et le dissemblable (l'illusion) se détache incontestablement. L'œuvre poétique, qui se définit comme un « écart » par rapport à la norme, au réel, au commun, altère alors, comme un miroir déformant, l'image renvoyée au sujet-récepteur pour lui faire découvrir une autre facette du « pareil », bouleversante et édifiante à la fois.

3.2. L'œuvre et ses doubles

3.2.1. Figures du double dans le théâtre

Suzanne Lilar a commencé sa carrière littéraire au théâtre. Si sa poétique est tracée par le *Journal de l'analogiste* (1954), une grande partie des thèmes et des figures qui alimentent la création ultérieure se retrouvent en germe dans ses premières pièces. Ces pièces font d'ailleurs quelques entorses au genre théâtral, ce qui a valu à l'auteure plusieurs critiques dès les premières représentations. La dramaturge s'est fait reprocher l'impureté de son théâtre, qualifié par certains critiques et journalistes de l'époque de « théâtre-essai » ou de théâtre d'idées²²¹. En effet, l'intrigue des pièces de Lilar s'articule surtout autour d'une question ou d'une idée dont les personnages deviennent les porte-

²²¹ Plusieurs critiques et journalistes lui ont reproché son acharnement à tout expliquer, notamment à l'occasion des représentations de ses pièces de théâtre. Ainsi, dans un article intitulé « Essai ou pièce de théâtre ? Tous les chemins ne mènent pas au ciel », paru dans *Le Figaro littéraire* du 16 décembre 1947, l'auteur (qui signe l'article sous le pseudonyme d'Alceste) qualifie *Tous les chemins mènent au ciel* d'« essai camouflé » ; il reproche également à la dramaturge les « défauts scéniques » de sa pièce et le « rythme lent » de celle-ci, causé par les nombreuses explications qui alourdissent son texte. Un autre article paru dans un journal belge à l'occasion de la mise en scène de son *Burlador* et intitulé « Le Burlador de M^{me} Suzanne Lilar : plaidoyer pour les femmes » met en évidence la passivité du personnage de Don Juan.

parole. C'est le cas du personnage de Don Juan dans la pièce intitulée *Le Burlador*, publiée en 1945. Ce personnage, qui incarne le discours du séducteur, permet à l'auteure de construire un plaidoyer pour défendre la cause de l'amour-passion, vu comme une forme d'initiation, mais également comme une voie d'accès à la transcendance. Le personnage de Ludgarde, figure centrale de la pièce intitulée *Tous les chemins mènent au ciel* (1946) permet lui aussi à l'auteure d'exprimer son parti pris pour ce qu'elle désigne, dans la préface de la pièce, par les termes d'« extase lucide ». En effet, Ludgarde, personnage qui incarne une jeune novice dans un couvent de Flandres, abjure sa foi pour s'abandonner à l'amour-passion qu'elle éprouve pour le Chevalier (on remarque le nom générique du personnage). Cet abandon, cette « dépossession » ou « sortie » de soi sont pourtant conscients. Les longues répliques-prières du personnage principal témoignent de cette prise de conscience et de son abandon « lucide » à l'extase amoureuse :

Seigneur, vous avez fait au Diable la part belle. Vous avez mis ensemble comme oiseaux en cage fille jeune et gentil chevalier. Vous les avez serrés dans une chambre chaude encore des épanchements de l'amour divin. Vous avez délivré les senteurs de la nuit de mai. Vous les avez laissés à l'ensorcellement de l'extrême solitude. Merci pour eux, Seigneur, grand merci de les avoir trouvés dignes d'une si merveilleuse conjuration du désir.

Les préfaces de ces pièces de théâtre, que nous analyserons dans un chapitre ultérieur, renforcent cette impression (encore amplifiée au cours de la représentation) voulant que le personnage soit « moulé » sur le discours qu'il déclame et non l'inverse, contrairement aux pièces de théâtre canoniques, qui sont plutôt centrées sur la construction des personnages et de l'intrigue.

Les deux premières pièces de théâtre de Suzanne Lilar comportent ainsi des signes avant-coureurs du virage réflexif de son écriture qui marquera la création ultérieure de l'auteure (même l'écriture fictionnelle de Lilar dévoile son penchant pour la réflexion et

le métadiscours). Toutefois, c'est surtout dans sa troisième pièce de théâtre, *Le roi lépreux* (1950), que Lilar met en place une stratégie d'écriture essentiellement fondée sur la divulgation des mécanismes de la représentation au moyen d'effets de dédoublement ou de démultiplication de l'univers représenté. *Le roi lépreux*, qui s'inspire du théâtre pirandellien, et notamment de la technique du théâtre dans le théâtre, mise sur l'impact que produit sur le lecteur/spectateur la *re-présentation*. À la manière du théâtre de Luigi Pirandello, la pièce de Suzanne Lilar dévoile les préparatifs de la représentation, plus particulièrement ceux de la dernière répétition au cours de laquelle l'auteur, le metteur en scène et les acteurs (mais aussi, dans une moindre mesure, les techniciens de son et lumières, ainsi que les habilleuses et les maquilleuses) travaillent de concert et laissent, chacun à sa manière, leur empreinte sur les personnages et les événements au cœur de la représentation. Cependant, Lilar ne se contente pas de démonter le mécanisme de l'impossible *re-présentation*. La dramaturge a aussi pour objectif de montrer comment les participants à la représentation, qu'ils soient actifs ou passifs, se réapproprient en permanence l'histoire et les personnages. En effet, l'auteur, les acteurs, le metteur en scène et même les techniciens mettent chacun une part d'eux-mêmes dans la création et contribuent ainsi à la mise en scène de cette pièce qui devient à la fois une œuvre collective et un artefact assujéti à une métamorphose permanente.

3.2.1.1. Le dédoublement de soi et l'expérimentation des possibles

La question du double et du dédoublement de soi dans la création sont au cœur du *Roi lépreux*. Dans la préface de la pièce (qu'elle a avoué avoir écrite ultérieurement), l'auteure affirme que le dédoublement de soi ou de la réalité, loin de représenter une

forme d'aliénation, constitue une expérience enrichissante et bénéfique pour le sujet, auquel il permet d'explorer l'infinité des possibles, pourvu que cette expérience soit consciente et qu'elle n'entraîne pas la perte d'identité.

Dans la métaphysique occidentale de Platon à nos jours, l'expérience du double relève généralement d'une tentative de mise à l'écart du réel dans le but de sortir de l'immédiateté et d'atteindre le monde du représentable ou de l'idéal. Suzanne Lilar prend ses distances par rapport à cette conception, mais ne s'en détourne pas totalement. Ainsi, dans la préface du *Roi lépreux*, intitulée *Dans le monde des doubles*, elle expose sa propre conception du double, qui ne se définit plus uniquement comme une dématérialisation des êtres permettant le rapprochement de l'idéal (l'archétype jungien), mais constitue également une échappatoire contre l'imposture. À l'opposé des philosophes métaphysiciens, Suzanne Lilar ne croit pas que la *re-présentation* (ou le *re-présentable*) permette d'accéder à la vérité. Selon Lilar, le recours au procédé du dédoublement permettrait, par contre, de démasquer l'illusion que l'on met volontairement de l'avant, afin de mieux s'en affranchir : « Dédoubler le comédien, l'action, le personnage. Faire jaillir ensuite au-delà des apparences multipliées une vision affranchie de l'apparence²²². » L'« exorcisme de l'apparence²²³ » et le « mensonge admis²²⁴ » permettent non seulement de rompre les illusions, mais aussi de faire œuvre de poésie et d'effleurer la vérité, objet ultime de la quête artistique. La préfacière réitère aussi l'idée selon laquelle il n'est possible de saisir la vérité qu'à l'instant unique et irréversible où le masque de l'illusion est retiré. À l'instar du trompe-l'œil (figure qui,

²²² Suzanne Lilar, *Théâtre*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1999, p. 321.

²²³ *Ibid.*, p. 322.

²²⁴ *Ibid.*, p. 318.

avec l'analogie, est au cœur de la réflexion menée dans le *Journal de l'analogiste*), le double est, pour Lilar, l'une des voies privilégiées vers la vérité et la connaissance de soi : « Par-delà l'illusion, cent fois dénoncée, je pourrais espérer voir apparaître la vérité, c'est-à-dire la poésie. Par-delà le mensonge admis, convenu, j'offrirais au spectateur la connivence au lieu de la duperie²²⁵. » Avec la force d'un manifeste, cette préface installe les balises du positionnement esthétique et idéologique de Suzanne Lilar. La surenchère de l'artifice et l'amplification de l'illusion deviennent ainsi les figures clés d'une démarche littéraire fondée sur la mise en scène de la fiction avec la complicité lucide du spectateur-lecteur. Dans cette voie artistique tracée par la préfacière et qui est censée mener à la découverte de la poésie-vérité, on reconnaît sans faute la future analogiste et son apologie des analogies révélatrices.

Par ailleurs, les querelles permanentes autour de la représentation qui, dans *Le roi lépreux*, opposent l'auteur, le metteur en scène et les acteurs sont souvent alimentées par la question du rapport au double de soi (en l'occurrence, le personnage mis en scène dans la pièce). Le personnage de l'auteur (on reconnaît ici la figure de Lilar qui est mise en abyme) plaide pour le dépassement de soi par le truchement d'un double idéal auquel le créateur, l'acteur ou le spectateur peuvent temporairement s'identifier, tandis que le metteur en scène et l'acteur (Gilbert) ont plutôt tendance à se projeter dans l'Autre (en l'occurrence le personnage de la pièce) et à interpréter le personnage comme une sorte d'avatar d'eux-mêmes. Deux points de vue, mais en même temps deux visions de l'art dramatique s'opposent dans la pièce : le premier (qui s'exprime par le truchement du personnage de l'auteur), selon lequel le dédoublement apparaît comme une forme de voyage hors de soi ou de dépassement de soi (le personnage auquel s'identifie l'acteur ou

²²⁵ *Ibid.*

le spectateur serait une représentation idéale de lui-même) et le second (exprimé par le personnage du metteur en scène et par l'un des acteurs principaux de la pièce), qui perçoit le double comme une prolongation de l'image de soi. L'exemple suivant, très éloquent, illustre cette confrontation directe entre les deux points de vue :

Karloff

Notre cher poète croit à la sainteté de son personnage. Je serais plus tenté, quant à moi, de le considérer comme un cas pathologique.

Gilbert

C'est votre roi qui est bourré de complexes.

L'Auteur, mécontent

Monsieur Marchand... Vous en faites un moderne. Au nom du ciel, cessons de tout rapporter à nous-mêmes. [...]

Vous disiez, Monsieur Marchand, que dans cette pièce chacun de vous a son double. Au théâtre, chaque spectateur vient chercher son double, mais un double radieux, idéal²²⁶.

On peut remarquer dans cet échange de répliques non seulement deux visions différentes de l'art dramatique qui opposent les protagonistes de la pièce, mais également la mise en scène d'une polémique qui a souvent animé la grande scène de la littérature²²⁷. En effet, la structure polyphonique de la scène d'énonciation théâtrale permet à la dramaturge de relancer un débat qui lui tient à cœur et qui porte sur la relation entre l'œuvre et le réel (à savoir la vraisemblance historique du personnage), et entre l'œuvre et son créateur. Le personnage qui représente l'auteur, sans défendre la cause d'un théâtre historique qui mise uniquement sur la vraisemblance du cadre et des personnages, s'oppose cependant à toute tentative d'interprétation de la création comme exutoire des tourments de son créateur ou des participants actifs à sa mise en scène.

²²⁶ Suzanne Lilar, *Le roi lépreux*, dans Suzanne Lilar, *Théâtre, op. cit.*, p. 350-351.

²²⁷ D'ailleurs, *Tous les chemins mènent au ciel* captaient déjà l'écho d'un autre débat de l'époque centré sur la question du rapport de la Belgique à la France. Les répliques de la jeune novice flamande éprise du Chevalier (ennemi et Français de surcroît) montrent explicitement ce rapport amour-haine qui lie la Flandre et à ses voisins français : « Oh ! Messire, on peut être double. On peut aimer et haïr. Il m'arrive de penser que la Flandre est aussi double. Elle se défend d'aimer la France parce qu'elle y est portée. Beaucoup naissent ainsi au pays de Flandre avec un double amour au cœur. Tout le reste est politique. » (*Tous les chemins mènent au ciel*, dans Suzanne Lilar, *Théâtre, op. cit.*, p. 237.)

Le brin de sympathie dont la dramaturge entoure le personnage de l'auteur qui, dépossédé de sa propre œuvre, devient l'objet de la risée de ceux qui se la réapproprient inadéquatement, laisse soupçonner sa propre prise de position. Elle semble rejoindre celle du personnage qui incarne son propre statut, le personnage de l'auteur.

3.2.1.2. Mise en abyme de la figure auctoriale

Le personnage de l'auteur est, par ailleurs, une figure centrale de la pièce *Lilar* ; il permet à l'écrivaine de mettre en scène une représentation de soi (son double), ainsi que de prendre position et d'exprimer un certain point de vue sur le rapport entre le créateur et sa création. Le dialogue théâtral, grâce à la confrontation directe des prises de position qu'il rend possible, illustre deux attitudes différentes : celle de l'auteur-créateur et celle du metteur en scène. En effet, le personnage qui incarne l'auteur défend bec et ongles sa création, refusant les ajouts et les modifications qui nuiraient à la « vérité » historique du personnage incarné, tandis que le metteur en scène s'occupe d'interpréter et de recréer l'intrigue et le personnage, souvent au détriment de la vision défendue par le créateur. La consternation qui s'empare de ce dernier dans la dernière scène de la pièce montre une fois de plus l'échec de toute tentative de contrôle du sens de l'œuvre une fois qu'elle a été livrée au public. En effet, l'œuvre semble être arrachée au créateur dont la voix s'éteint à la fin de la représentation, perdue dans le brouhaha des voix des autres parties prenantes à la représentation théâtrale qui font valoir leur droit à la liberté d'interprétation et d'adaptation :

Karloff, *haut*

Il ne manque plus que notre cher poète. *Alix s'écarte. L'auteur avance.* Mademoiselle Dormoy vous demande quelques modifications de texte...

L'Auteur

Impossible, Maître.

Karloff

Insignifiantes, mon cher. *Bas, mais tranchant.* Il faut y passer. *Aux acteurs.* Donnez-nous la scène. Allez ! *Et tandis que la petite Alix s'en va lentement en jetant un dernier regard sur le plateau, la répétition reprend.*

Gilbert, déprimé

Assieds-toi.

Dormoy, attaquant d'instinct un ton trop haut.

Non, Sire, je ne puis. Mon père m'a défendu de vous parler. Il m'a dit : ne le touche pas. On ne touche pas le roi de Jérusalem. Et il m'a défendu d'entrer dans ce jardin. *L'auteur paraît consterné.*

Karloff

Très bien, Dormoy, très bien !

Gilbert, même jeu

Reste, je te raconterai mes batailles.

Karloff, à l'auteur

Vous voyez bien. Tout s'arrange.

*Rideau*²²⁸.

Acteurs et metteur en scène se réapproprient donc le texte, l'adaptent chacun à son « timbre » et le transforment sans que l'auteur puisse s'y opposer de quelque manière. Toute tentative de s'y opposer de la part de l'auteur s'avère infructueuse, tandis que le silence est devenu son dernier mot.

3.2.1.3. Le réel et l'illusion

La pièce de Lilar défend et illustre également la thèse (ébauchée déjà dans la préface) de l'illusion consciente, voire provoquée par le sujet. En effet, « lucide » semble être le maître-mot du dédoublement auquel s'adonnent certains protagonistes pris dans le jeu (au double sens du terme) entre la réalité et sa représentation. La perte d'identité et la dépossession de soi sont complètement bannies de leur entreprise qui vise surtout la prise

²²⁸ *Ibid.*, p. 459-460.

de conscience de soi acquise par l'expérience de l'altérité, rendue possible par le jeu du dédoublement. Le dialogue entre les deux acteurs/protagonistes de la pièce illustre bien l'impératif du jeu conscient et maîtrisé :

Alix

« Mais moi, Sire, je le sais depuis longtemps ».

Gilbert

Ah ! C'est un jeu adorable. Vous l'avez compris tout de suite. Est-ce le Roi qui vous aime, est-ce Gilbert ? Vous ne le saurez pas...

Alix

Et si ce n'était pas un jeu ?

Gilbert

Ce serait moins drôle. C'est vrai que tu es innocente ? *Il la prend dans ses bras*²²⁹.

Par ailleurs, le personnage d'Alix, qui refuse de se conformer à cet impératif, est symboliquement sanctionné à la fin de la pièce ; son rôle est repris par l'actrice principale, tandis que la jeune artiste qui a enfreint les règles du jeu est bannie du plateau.

Avec *Le roi lépreux*, et notamment avec la préface de cette œuvre (qui s'apparente à un manifeste littéraire), l'auteure circonscrit ainsi, pour la première fois, la notion de double qui constitue, comme le trompe-l'œil, l'une des figures phares de son œuvre. En effet, le double s'avère l'un des principaux ressorts de son jeu d'équilibriste entre, d'une part, le réel et l'illusion et, d'autre part, la vie et la fiction. À l'instar du trompe-l'œil, le double permet également au sujet de se tenir à l'écart du danger de l'illusion et d'enrichir son savoir et son expérience au moyen de l'exploration du monde des possibles. On constate par ailleurs que ces deux figures emblématique du baroque reprises par Suzanne Lilar sont investies de nouvelles fonctions : la tromperie et l'illusion deviennent les

²²⁹ *Ibid.*, p. 402.

moyens privilégiés du désillusionnement et de l'accès à la vérité, grâce à leur pouvoir de multiplication de la réalité.

Bien qu'inaboutie du point de vue de la maîtrise de l'art dramatique, la pièce *Le roi lépreux*, a surtout le mérite d'avoir ébauché l'approche esthétique qui définira l'œuvre à venir de Lilar et d'avoir abordé, pour la première fois, la question du rapport entre la création et le créateur, d'une part, et l'œuvre et le public, d'autre part. En effet, Lilar mettra toujours au cœur de son écriture l'œuvre et son créateur, l'œuvre et son rapport au monde, l'œuvre et sa représentation, que ce soit au moyen de la réécriture, du dédoublement des personnages et des moyens d'expression (langage et image), ou du dédoublement de la scène d'énonciation (comme nous allons l'observer dans *La confession anonyme* et *Le divertissement portugais*).

3.2.1.4. Théâtre et mythomanie

Suzanne Lilar reprend sa réflexion concernant le doublement de soi dans l'art dramatique quelques années après la publication du *Roi lépreux* dans un discours²³⁰ sur la mythomanie au théâtre lu en 1958 à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Dans son discours, elle aborde les notions de double et de dédoublement du point de vue du « mensonge » intrinsèque à la création artistique (en l'occurrence l'art dramatique). Selon Lilar, ce « mensonge » qu'elle qualifie de fiction se situe au-delà de la morale et du danger de l'illusion, puisque la fiction suppose, affirme-t-elle, la prise de conscience de la « feinte » et du dédoublement. La fiction se définit comme un état d'ambiguïté entre le réel et le possible qui entraîne des changements importants chez le sujet (Lilar choisit les termes « métamorphose » et « enchantement »

²³⁰ Suzanne Lilar, *Théâtre et mythomanie*, Porto, Centro de estudos humanísticos, 1958.

pour les désigner). D'ailleurs, elle n'hésite pas à établir un parallèle entre la métamorphose subie pendant le dédoublement dramatique et l'état de « transe dionysiaque » ou de « transe mystique²³¹ ».

Par ailleurs, Lilar reprend et approfondit dans cette conférence certaines idées concernant le double qu'elle avait préalablement ébauchées dans sa préface du *Roi lépreux*. Elle réitère l'idée voulant que l'auteur, comme l'acteur, s'« incarne » dans le personnage représenté. Par contre, le rôle du spectateur consisterait à relever le défi de penser « en deux dimensions » ; il s'engage à prendre au sérieux les narrations qu'on lui propose, mais il est conscient de leur caractère fictionnel. L'ambiguïté et le flottement entre le réel et la fiction (susceptible de se réaliser), associés à la maîtrise du jeu et à une lucidité exemplaire, constituent alors les caractéristiques définitives du dédoublement théâtral. Lilar ne tarit pas d'éloges sur les bienfaits d'une telle expérience qui permettrait de vivre une « réalité décuplée », de remettre en question les habitudes cognitives du sujet et, par conséquent, de lui ouvrir la voie du dépassement de sa condition. Toutefois, le théâtre et le dédoublement du sujet, que l'expérience théâtrale rend possible, seraient surtout l'expression d'un besoin de liberté. À l'abri des « entraves de la religion » et des lois sociales, le sujet peut tester librement les limites de sa puissance. Lilar affirme que le théâtre est « le lieu d'une libération frénétique, vertigineuse de tous les instincts, de tous les sentiments, par l'intermédiaire du personnage. Autrement dit, il est l'exutoire de la mythomanie²³² ».

²³¹ *Ibid.*, p. 10.

²³² *Ibid.*, p. 17.

La conférence sur la mythomanie au théâtre ainsi que *Le roi lépreux* et sa préface jettent les bases d'une conception esthétique qui privilégie la multiplication des moyens d'expression et, implicitement, du regard que l'auteur du texte porte sur le monde et sur les êtres. En effet, comme nous nous proposons de le démontrer ci-après, la réécriture, la reprise et le dédoublement des modalités d'énonciation seront, par la suite, les stratégies d'écriture privilégiées par Lilar lorsqu'elle tentera de représenter la scène même de l'écriture. L'auteure, qui poussera le plus loin possible cette expérience de démultiplication du réel, ne se contentera plus désormais de se laisser habiter par ses personnages. Elle tentera d'incarner le créateur qui insuffle la vie à ce monde fictif ; autrement dit, elle voudra dorénavant affronter, dans ses œuvres, son propre double fictif, cet écrivain qu'elle souhaite devenir et qui la hante.

3.2.2. Scénographies auctoriales dans les récits intimes et de fiction

3.2.2.1. *Le Divertissement portugais* : le récit et son double

3.2.2.1.1. Un trompe-l'œil ?

La parution du *Divertissement portugais*, qui a précédé de quelques mois celle de *La confession anonyme* (dont la première édition a été publiée sous le couvert de l'anonymat), a été assimilée par la critique littéraire à une stratégie visant à renforcer l'anonymat de l'auteure. Marc Quaghebeur considère d'ailleurs *Le divertissement portugais* comme un « roman écran ». L'auteure même le désigne, dans une lettre adressée au critique français Roger Rabiniaux (cette lettre est citée par Marc Quaghebeur dans l'article « Maria van Rysselberghe et Suzanne Lilar : deux façons d'indiquer et de

voiler le nom de l'auteur ²³³ ») comme « un alibi monté en quelques semaines²³⁴ » censé mieux masquer l'identité de l'auteure de *La confession anonyme*. Cependant, les échos qui nous parviennent de la presse de l'époque – qui vont faire l'objet de l'analyse d'un autre chapitre – montrent le caractère illusoire de cette stratégie, laquelle apparaît pour le moins ambiguë. En effet, les lettres envoyées par l'auteure à son éditeur, que Marc Quaghebeur analyse dans l'article susmentionné, indiquent clairement son souci de créer le plus de rapprochements possibles, même au niveau typographique, entre les deux récits. Mais cette volonté de rapprocher les deux œuvres dépasse la question de la mise en pages. Elle se dévoile, avec plus de clarté encore, au niveau du contenu, dans la trame narrative des deux récits qui mettent en scène deux histoires d'amour similaires. En effet, *La confession anonyme* raconte l'histoire d'amour passionnelle vécue par Livio, un magistrat italien, et Benvenuta, une pianiste suédoise ayant une certaine propension aux épanchements mystiques. Les deux personnages vivent cet amour à un âge mur, ce qui leur permet de poser un regard très lucide sur leur propre passion. *Le divertissement portugais* reprend le même schéma de la rencontre amoureuse au zénith de la maturité, mais la grande passion est devenue dans ce deuxième récit une simple idylle. Les protagonistes de cette aventure sont Sophie Laprade, écrivaine ayant des racines flamandes, et le prince Guédraïtis, mi-balte, mi-français, qui utilise comme principales armes de séduction le faste de sa cour et le pouvoir ensorceleur de sa parole. Les deux récits d'amour, malgré la différence de registre qui sous-tend l'histoire racontée, partagent la même toile de fond : la rencontre entre deux cultures différentes (celle du

²³³ Marc Quaghebeur, « Maria van Rysselberghe et Suzanne Lilar : deux façons d'indiquer et de voiler le nom de l'auteur », dans Beida Chikhi (dir.), *L'Écrivain masqué*, suivi d'un entretien avec Patrick Chamoiseau, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 161-176.

²³⁴ *Ibid.*

« Nord » et celle du « Sud ») qui s'attirent et se complètent tout en préservant leurs différences.

Étant donné tous ces éléments communs des deux œuvres qui fournissent par eux-mêmes les clés de leur rapprochement, nous nous demandons, à l'instar d'autres critiques qui se sont penchés sur le sujet, pourquoi l'auteure a recherché pareil anonymat, en fin de compte si mal protégé. Les explications avancées par l'auteure elle-même (essentiellement, le désir de ne pas blesser son mari) ou celles proposées par certains critiques (une stratégie d'auteur consistant à se mettre en scène afin de gagner en notoriété) occultent une autre dimension qui relève plutôt d'une façon de jouer avec l'objet esthétique (ou de le déjouer), l'œuvre littéraire en l'occurrence. L'auteure, qui utilise deux registres différents (sérieux et parodique) pour aborder le même sujet, et par là même deux genres différents (le « divertimento » et la confession), ne fait que multiplier les angles de vue d'une même histoire. Le récit de son amour se transforme en récits d'amour²³⁵ ; au gré des mises « en forme » ou mises « en paroles », l'histoire se métamorphose. Par ailleurs, les deux récits sont appréhendés en deux temps par le spectateur-lecteur, comme dans un trompe-l'œil : l'objet trompeur (le *divertimento*) avant l'objet « réel » (la confession), lui-même un artéfact, le récit de l'amour (et non l'amour), donc une imitation du réel. *Le divertissement portugais* – qui se présente comme un objet « trompeur », mais dont le rôle consiste, en réalité, à détromper le spectateur, à lui ouvrir les yeux sur les dangers de l'illusion – est un récit riche de sens. En effet, il envoie de nombreux clins d'œil autant au récit avec lequel il entre en résonance – *La confession*

²³⁵ Contrairement au point de vue exprimé par Delvaux dans la préface qui précède l'édition de 1990 de cet œuvre, nous pensons que peu importe le moment où l'auteur aurait écrit ce récit (avant ou après la grande rencontre amoureuse de sa vie qui, selon ses dires, lui aurait inspiré *La confession anonyme*), sa volonté de les rapprocher lors de la première publication témoigne du fait que de nombreux échos se perçoivent, même si c'est fortuitement, entre les deux histoires.

anonyme – qu'à l'œuvre complète de Lilar et à l'institution littéraire qui l'accueille en son sein.

3.2.2.1.2. La figuration de la vie littéraire

La similitude de statut du personnage principal et de l'auteure retient d'emblée notre attention à la lecture du *Divertissement portugais*. En effet, le personnage de Sophie Laprade, auteure de « deux ou trois romans qu'elle avait écrits et qui avaient connu le succès » peut être considérée, à la lumière de la terminologie utilisée par Dominique Maingueneau, comme un embrayeur paratopique, c'est-à-dire un personnage dont le lieu de définition se rapproche le plus de la position occupée par l'auteure elle-même. En effet, les similitudes, qui s'accumulent au long du récit, font du personnage un double fictif de l'auteure, avec lequel le narrateur du récit prend toutefois ses distances. Auteure de « romans à succès », Sophie Laprade est une Flamande qui vit à Paris, ville dont elle subit la séduction et qui lui apporte le succès. Le narrateur du récit observe la double appartenance identitaire du personnage principal de manière à la fois lucide et ironique. À de nombreuses reprises, les emportements sentimentaux de Sophie Laprade et son penchant pour la rêvasserie et la vie imaginative sont imputés à son origine « flamande » :

Mais, hélas ! Cet argument ne portait guère, car Sophie n'étant pas française y était peu sensible, et quels que fussent les détours que choisissait sa pensée, toujours elle finissait par s'enliser dans la même rêverie²³⁶.

L'époux de l'héroïne, symbole de l'ordre traditionnel, de l'autorité, mais également du pouvoir de légitimation, lui adresse le même reproche :

²³⁶ Suzanne Lilar, *Le divertissement portugais*, préface d'André Delvaux, lecture de Jeannine Paque, Bruxelles, Labor, 1990, p. 24.

Vous êtes fort intelligente, mais vous perdez pied facilement. Il y a là une faiblesse qui tient à votre origine. Vous seriez française, vous conserveriez la tête plus froide, vous ne seriez pas dupe aussi aisément²³⁷.

Ces propos tranchants martelés par le personnage nous donnent à voir le soupçon d'ironie de l'auteure vis-à-vis de l'époux qui se fait le porte-parole de certains clichés culturels. Pourtant, c'est en partie grâce à cette double origine que l'héroïne attire le regard séducteur du Prince qui possède lui aussi une double culture (balte et française). Une sorte de complicité, fondée sur la double appartenance culturelle, s'installe alors entre les deux personnages pris dans leur jeu de séduction.

La référence à Paris et au milieu parisien apparaît de manière récurrente dans le récit. Paris n'est pas uniquement le symbole de la culture française (qui est opposée à la culture flamande ou à la culture balte dans le récit), mais également le centre d'attraction et de séduction, l'axe de valeurs culturelles par excellence. Bien qu'elle soit d'origine flamande, Sophie semble imprégnée par la culture et les mœurs du milieu parisien au sein duquel elle déploie ses activités littéraires. Le regard critique du narrateur démasque la superficialité des critères qui orientent le jugement critique dans ce milieu :

Une autre circonstance qui avait pu fausser le jugement que Sophie portait sur elle-même est qu'elle vivait une bonne partie de l'année à Paris, ville si bénigne aux femmes que, pourvu qu'elles sachent s'habiller et si possible que quelque notoriété s'attache à leurs amours, elles y bénéficient d'une prolongation de carrière qui peut les mener sans déconvenue jusqu'à l'âge le plus avancé²³⁸.

L'éthos de connivence du narrateur qui semble adopter le point de vue du personnage (le style indirect libre souvent repérable dans le récit y contribue en grande partie) et sa fausse perception du milieu parisien qui serait « bénin » envers les femmes, renforce l'effet subversif et ironique du propos. Un autre clin d'œil également teinté

²³⁷ *Ibid.*, p. 90.

²³⁸ *Ibid.*, p. 15.

d'ironie vise le pouvoir légitimant de Paris qui, d'une certaine manière, outrepassé ses fonctions, en s'immiscant même dans la sphère intime : « Si Mme Laprade avait su préserver cette lucidité que chacun à Paris se plaisait à lui reconnaître [...] »²³⁹ ». L'héroïne, qui subit sa culture plus qu'elle ne l'assume, est attirée dans les filets du « brillant parisien » au charme duquel elle succombe tout en tirant parti de la rencontre. Entourée de Baltes (autre illustration de l'altérité, par rapport à la culture et aux valeurs françaises), Sophie n'hésite pas à jouer la carte de la différence : devant les Baltes, elle devient « Française », cette identité lui garantissant d'emblée estime et admiration. Baltes et Français, Flamands et Français, les oppositions se multiplient dans un décor empreint de l'art manuélin et du baroque où le trompe-l'œil règne en maître. Abondants et répétitifs, ces stéréotypes culturels qui parsèment le récit épuisent leur sens. À force d'être nommés, répétés, ces clichés deviennent inoffensifs et leur absurdité est démasquée. Il en va ainsi de la scène du repas fastueux offert par le Prince balte qui fait « se récrier les Français sur la barbarie de la table »²⁴⁰ ».

Ces stéréotypes que le récit reproduit en abondance, au-delà de la dénonciation implicite de l'étroitesse du regard posé sur l'Autre qu'ils consignent, se font l'écho de la situation qui caractérise la scène littéraire sur laquelle l'auteure doit elle-même se produire. En effet, aux alentours des années 1960, les écrivains belges subissent – comme nous l'avons montré – la fascination exercée par Paris. Paradoxalement, ils affichent leur héritage flamand sur la scène parisienne afin de se faire connaître, mais le renient dès qu'ils retournent dans leur pays d'origine. Le personnage de Sophie, qui tout au long du récit dévoile son attirance irrésistible pour Paris et sa soumission inconditionnelle aux

²³⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

normes dictées par la capitale française, incarne donc cette figure de la « vassalité » institutionnelle, typique de son époque. Double romanesque et « romancé » de l'auteure, Sophie est en même temps une « image » de la figure de l'écrivaine telle que perçue par le public-lecteur. Lorsqu'elle avoue à son mari : « J'ai joué à tout ! À être une femme de lettres, une femme du monde²⁴¹ », on perçoit dans ses propos l'allusion au propre « jeu » de Lilar auteure. Mais, au-delà des ressemblances qui peuvent ressortir entre l'auteure et son personnage, cette réplique porte une réflexion sur le statut de l'écrivain tenu par son métier d'adopter une posture à double portée : littéraire et sociale. La réplique du Prince à Sophie constitue un autre clin d'œil appuyé aux préjugés qui guettent l'écriture des femmes, notamment l'écriture intime : « J'ai lu vos livres, dit-il. J'ai trouvé beaucoup de tendresse. Est-ce que vous leur ressemblez²⁴² ? »

Et un peu plus loin il ajoute : « Je me demande si je pourrais aimer une femme qui livre ainsi son secret. Il me semble que vous jouez une sorte de jeu de colin-maillard où vous auriez choisi de porter le bandeau. Chacun vous reconnaît et vous ne reconnaissez personne²⁴³ ». Par ailleurs, cette obsession du regard inquisiteur du lecteur qui s'acharne à retrouver la personne qui se cache derrière l'œuvre est présente chez Lilar dès ses premières créations. On la retrouve exprimée ouvertement dans la préface intitulée « Notes pour l'extase lucide²⁴⁴ » qui accompagne sa deuxième pièce de théâtre, *Tous les chemins mènent au ciel*.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 77.

²⁴² *Ibid.*, p. 17.

²⁴³ *Ibid.*, p. 17.

²⁴⁴ Cette préface sera analysée en détail dans un chapitre ultérieur.

Si, concernant la fonction de masque remplie par ce récit, persistent encore des doutes²⁴⁵, il recèle par contre plusieurs preuves de sa fonction de bouclier. En effet, le paragraphe précité montre que l’auteure dénonce indirectement le rapprochement hasardeux et superficiel qu’un lecteur peut faire entre l’œuvre et la vie, l’inscripteur et la personne. Cette histoire à l’eau de rose, à la fois plaisante et légère, dévoile ainsi en arrière-plan un riche tableau de la vie littéraire aux alentours des années 1960. Les rapports de force entre la périphérie et le centre, le positionnement identitaire ambigu de l’écrivain francophone de Flandres ainsi que les préjugés qui menacent encore l’écriture de l’intime, surtout celle des femmes, sont au cœur des réflexions indirectement suscitées par le récit. Parallèlement, le récit trace le profil d’un type d’écrivain, représentatif de ce milieu particulier. Des clichés reliés au processus de création et à l’image du créateur sont alors reproduits dans le but de miner l’image « traditionnelle » du créateur ainsi que du processus de création. En soulignant la préoccupation permanente de Sophie pour la « formulation » (« tout chez elle aboutissait à la formulation²⁴⁶ », note le narrateur), l’auteure rappelle le stéréotype du créateur « atteint » par la passion de la création qui fait feu de tout bois :

De quel mot, pensa-t-elle – tandis qu’à son insu s’introduisait à jamais dans son souvenir l’arc parfait de cette bouche découvrant un peu les dents cruelles –, qualifier cet air doucement ironique d’en savoir si long sur les choses ? [...]. Cependant, elle ne cessait de se tâter pour s’assurer de son indifférence et s’exerçait à tenir le Prince sous son regard dans la froide lumière de l’observation²⁴⁷.

²⁴⁵ Marc Quaghebeur, dans « Maria van Rysselberghe et Suzanne Lilar : deux façons d’indiquer et de voiler le nom de l’auteur » (dans Beida Chikhi (dir.), *L’Écrivain masqué, op. cit.*), montre très bien le caractère paradoxal des stratégies déployées par l’auteure afin de garder son anonymat.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

Subsidiairement, le texte fait également la caricature de la supériorité que l'écrivain affiche au nom de son pouvoir démiurgique. Il s'arroge ainsi le privilège de l'indifférence absolue et il se croit, à tort, à l'abri du piège de l'illusion.

3.2.2.1.3. La mise en abyme de l'acte créateur

Le récit de Lilar, avec ce portrait critique de la figure de l'artiste qu'il comporte, reprend et parodie plusieurs topoï du roman d'amour. Ainsi, tout au long du récit, les gestes et les paroles du personnage principal sont commentés par le narrateur, qui ne se contente pas d'être une voix objective et extérieure, mais se fait aussi le porte-parole du spectateur. La présence des pronoms « on » ou « nous » à plusieurs endroits dans le texte contribue à cette confusion des points de vue. Qu'il adopte le point de vue du narrateur ou qu'il soit un simple récepteur, le spectateur-lecteur fait donc partie intégrante de la scénographie du récit qui consiste, entre autres, à mettre à nu des procédés et des artifices de la création.

Le récit est placé dès l'incipit sous le signe du romanesque et de l'illusion. Le pacte de vraisemblance est ainsi miné d'emblée. La narration, par le truchement de la voix narrative, fait ressortir le « romanesque » de l'intrigue et de ses protagonistes, comme on peut le constater dans l'extrait suivant, dans la façon dont le narrateur décrit le Prince :

Une certaine grâce dans la façon de ployer sa haute taille, une allure de lévrier toujours prêt à bondir, un regard qui savait se donner les apparences de la pensée, des cheveux blanchissant noblement et qui cernaient son front de leur fine écume, composaient à sa personne assez d'avantages pour enflammer l'imagination la moins prompte. Le Prince y joignait le prestige d'un nom illustre, le romanesque de sa naissance et – il faut tout dire –

les facilités d'une fortune considérable qu'il avait le bon goût de dépenser sans compter²⁴⁸.

On remarque dans cette description la récurrence des termes associés au champ lexical de l'illusion : « les apparences », « l'imagination », « le romanesque ». Le portrait qui s'ébauche demeure incertain ; c'est le mouvement et l'« esprit » du personnage que l'on aperçoit furtivement. Par la suite, le récit de ses origines, qui respecte en tous points les topoï romanesques de la généalogie noble, renforce l'aura factice flottant autour du personnage : « Son père, seigneur balte mi-réître, mi-poète, avait autrefois enlevé et séduit, âgée de seize ans, Mlle de C., fille unique d'un diplomate français²⁴⁹. »

Les descriptions de paysage qui occupent une place importante dans le récit, au point de faire concurrence à la narration, intensifient cette impression générale de récit de conte de fées. La richesse des détails, le plaisir que le narrateur semble éprouver à présenter avec minutie ce cadre foisonnant et fastueux où le paraître règne en maître, font de ces descriptions le pendant paysager de l'idylle en train de s'inventer. Cependant, les commentaires du narrateur, qui ponctuent de manière régulière le récit, rappellent à l'ordre le lecteur en soulignant le caractère fictionnel de l'histoire : « On sait que le régime de cette passion est celui du conte de fées²⁵⁰. » Plus on avance dans le récit, plus son caractère factice devient évident. La scène de la composition par Sophie de la double lettre qu'elle adresse à Joyce, mais également au Prince, représente une parodie de la lettre d'amour, mais également de l'emportement créateur :

À défaut de vivre son amour, Mme Laprade voulut au moins se concéder le plaisir de le raconter. Ne pouvant – et pour cause – l'avouer au Prince, elle choisit de le faire à Joyce qui était à côté. Ainsi se donnait-elle la satisfaction de frapper tout près du but. Elle se mit donc à lui écrire une longue lettre qui débutait par la description des fastes de Courcy. Nous nous sommes déjà acquittés de ce devoir – non sans ennui. Retenons seulement de

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 90.

ce morceau de style que le Prince, très beau et chevauchant à la lueur des torches, s'y montrait dans tous ses avantages. Comme certains peintres de la cour, Sophie, trichant un peu sur la perspective, avait figuré un Guédraïtis très grand sur un fond où le château de Courcy se profilait fièrement mais en tout petit. Venait ensuite un passage plus intéressant. Ayant pris son parti du ridicule, Mme Laprade se jetait bravement à l'eau et même, elle poussait quelques beaux cris de religieuse portugaise : Hélas ! disait-elle, j'ai dû l'aimer du premier séjour à Lisbonne, pour la première fois si peu curieuse des choses²⁵¹.

Le personnage, qui n'arrive pas à vivre une véritable histoire d'amour, se fait le devoir d'en inventer une dans les règles de l'idylle romanesque. Un peu plus loin dans le récit, les choix stylistiques de Sophie, et notamment son penchant pour les mots en italique – manière de les faire « saillir » du texte et sursignifier (ce qui rappelle une méthode souvent utilisée par Lilar elle-même, comme, par exemple, dans le *Journal de l'analogiste*) – sont commentés de la manière suivante par le narrateur : « Ces mots étaient soulignés. (Sophie, victime de son lyrisme, oubliait-elle qu'elle avait noirci plusieurs blocs-notes ?)²⁵² » Quant aux métaphores auxquelles le personnage a recours pour décrire l'intensité de ses sentiments, le narrateur les qualifie de « jolie invention²⁵³ ». Le syntagme met donc une fois de plus l'accent sur le caractère fantaisiste de cette histoire d'amour qui, loin d'être une passion, semble se réduire à une « trouvaille » d'auteur. La banalité de l'épithète accentue par ailleurs cette impression de littérature « légère » en train de s'inventer.

La « scène » de la lettre, en tant que mise en abyme de la scénographie qui prend en charge le récit en train de se construire, tourne par conséquent en dérision non seulement quelques lieux communs du roman d'amour, mais aussi une série de topoï de la création : la sublimation (« à défaut de vivre son amour... »), le transport créateur (« elle poussait quelques beaux cris de religieuse portugaise »), le lyrisme et la

²⁵¹ *Ibid.*, p. 114.

²⁵² *Ibid.*, p. 115.

²⁵³ *Ibid.*

transposition poétique (« Comme certains peintres de la cour, Sophie, trichant un peu sur la perspective, avait figuré un Guédraïtis... »). On reconnaît dans cette scène une caricature de la figure de l'auteure même ainsi qu'une critique adressée à la littérature vue comme un art mimétique. Lilar marque de cette façon sa distanciation par rapport à une telle vision de l'art qu'elle tente de miner de l'intérieur, en mettant en évidence ses failles. Son parcours littéraire confirme par ailleurs ce positionnement : dès ses premières créations, Lilar s'adonne à une pratique réflexive de la littérature pour laquelle l'un des enjeux principaux est la recherche de la forme idéale d'expression.

3.2.2.1.4. Les deux éthè du *Divertissement portugais* : une stratégie de légitimation

L'éthos adopté dans *Le divertissement portugais* suscite des interrogations concernant non seulement l'image de soi que l'auteur essaie de construire au moyen de la fiction, mais aussi concernant l'objectif recherché dans le cadre de cet exercice. Quel est le but de l'auteur qui crée son double fictif ? Selon Bernard Lahire²⁵⁴, la représentation de soi dans un texte découle nécessairement du désir de légitimité auctoriale. José-Luis Diaz, qui s'est également penché sur la question, considère la « scénographie auctoriale » comme une démarche qui témoigne de la « prise en considération [par l'auteur] de sa propre image publique²⁵⁵ ». Selon nous, le désir de légitimité de Suzanne Lilar s'inscrit en filigrane du portrait qu'elle trace de l'écrivain dans *Le divertissement portugais*. Par

²⁵⁴ Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Laboratoires de sciences sociales », 2010, p. 45.

²⁵⁵ José-Luis Diaz, « Quelle histoire littéraire ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, mars 2003, p. 515-535, [en ligne]. [<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-515.htm>] (page consultée le 6 juillet 2013)

contre, dans son cas, la légitimation auctoriale est conditionnée par la légitimation sociale. Dans ce but, Lilar se cache sous un double masque : celui de Sophie, par l'intermédiaire de laquelle elle se définit comme écrivaine, et celui du narrateur dont elle emprunte la voix (qui se confond souvent avec celle du public-lecteur), par l'intermédiaire duquel elle se définit socialement. En effet, la voix narratrice est très présente dans ce récit. Du *on* impersonnel en passant par le *nous* d'inclusion jusqu'au *je* auctorial (bien qu'encore timide), cette voix polyphonique se définit surtout en opposition avec la « voix » du personnage principal du récit. Toutefois, même si le narrateur se montre critique et ironique envers le personnage de Sophie et le récit en train de se construire, il adopte parfois une attitude conformiste et ressasse des clichés dans les commentaires et les interventions directes dont il ponctue le récit. Le commentaire²⁵⁶ fait par le narrateur à propos de la façon dont Sophie interprète l'agenouillement du Prince illustre bien pareille attitude : « Le Prince s'était agenouillé sur les dalles. Sophie, *comme la plupart des femmes*²⁵⁷, confondait aisément le profane et le sacré. L'image de Guédräitis agenouillé était pour elle une image amoureuse²⁵⁸. » Ces propos qui relèvent de la généralisation facile attestent d'une pensée conformiste et réductrice²⁵⁹. Par ailleurs, la tactique du narrateur qui consiste à assumer le point de vue éventuel du lecteur lui permet d'anticiper les nombreux reproches susceptibles d'être adressés au personnage, de s'en distancer et d'affirmer en conséquence sa propre prise de position : « Sans doute,

²⁵⁶ Ce commentaire rappelle certaines critiques des pièces de théâtre de Lilar et anticipe également les critiques formulées à l'égard de *La confession anonyme*.

²⁵⁷ Nous soulignons.

²⁵⁸ Suzanne Lilar, *Le divertissement portugais*, *op. cit.*, p. 58.

²⁵⁹ Nous nous demandons d'ailleurs si la description de cette scène par l'auteure (qui fait écho à la scène de la prière de Livio dans *La confession anonyme*) et le commentaire qui l'accompagne n'étaient pas des moyens d'anticiper les critiques de *La confession anonyme*.

trouvera-t-on cette femme de quarante ans *ridicule*²⁶⁰ » ou bien : « Il y avait chez Sophie des délicatesses qui *feront sourire*²⁶¹ » (nous soulignons). Ce double éthos qui définit la scène d'énonciation du *Divertissement portugais* permet à l'auteur de légitimer sa propre prise de parole sur la scène littéraire et sociale. En effet, ce récit, qui marque un moment important dans l'œuvre de Lilar (le passage vers l'écriture d'inspiration autobiographique), donne à voir une scénographie double qui balise le positionnement ultérieur de Lilar – défini par l'indétermination identitaire de l'auteur – sur la scène littéraire et sociale. Ce double éthos qu'elle construit par le biais de la distanciation ironique et du « ventriloquisme non critique²⁶² » permettra à l'auteure, dans le contexte social et littéraire des années 1960 à 1980, de s'exprimer en tant qu'écrivaine sur la scène publique. Ainsi, lorsqu'elle parodie le roman d'amour en reproduisant ses topoï, Lilar – par le truchement du narrateur – prend ses distances par rapport à un genre littéraire dont elle veut se détacher. Également, à plusieurs étapes du récit, le narrateur met en évidence l'illusion que le personnage principal crée autour de lui et qui se reflète dans ses prises de parole. À l'opposé, il adopte en permanence un éthos de la lucidité et de l'ironie qui puise sa légitimité dans la complicité qu'il cultive avec le lecteur-témoin. Ces interventions, occasionnellement nourries de réflexions à portée universelle (le « ton » devient alors sentencieux), placent le narrateur dans une position de supériorité esthétique qui interdit d'emblée les poncifs de la romance au profit de l'analyse lucide et réfléchie. L'écrivaine Sophie, celle qui se laisse séduire par Paris, qui se laisse emporter par un lyrisme de

²⁶⁰ Suzanne Lilar, *Le divertissement portugais*, op. cit., p. 104. Nous soulignons.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 86. Nous soulignons.

²⁶² Nous empruntons cette expression à Pierre Verdrager qui l'a utilisée pour parler d'une tendance qui peut être parfois remarquée dans le discours critique. Cette tendance consisterait à reproduire les dires des auteurs sur leurs propres textes (Pierre Verdrager, *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 224). Nous l'utilisons ici pour désigner la reprise par la voix narratrice de toutes sortes de clichés, et notamment des clichés culturels.

pacotille (la mention des « beaux cris de religieuse portugaise²⁶³ » est éloquente) et qui vit d'illusions soigneusement entretenues, profile alors sa silhouette d'anti-modèle d'écrivain(e). Autrement dit, Sophie semble être l'écrivaine que l'auteure ne voudrait pas être. Toutefois, comme nous l'avons déjà mentionné, cette double scénographie du *Divertissement portugais* permet également à l'auteure de se positionner sur la scène sociale. En parodiant l'idylle de Sophie, en critiquant l'univers illusoire qu'elle tisse autour d'elle, en montrant l'échec de sa tentative de vivre un faux amour et son implacable retour à l'ordre traditionnel (au moyen de la scène finale de « possession conjugale »), l'auteure essaie de se protéger à l'avance contre les accusations d'atteinte à la morale²⁶⁴. Pourtant, le mimétisme du narrateur qui reproduit une série de clichés sociaux²⁶⁵ sans faire preuve d'esprit critique sème le doute sur l'authenticité de sa prise de position. L'aplomb avec lequel la voix narrative énonce ces clichés laisse plutôt croire qu'il s'agit d'un masque, d'un éthos feint que l'auteure aurait mis de l'avant pour mieux se défendre, mais aussi pour mieux marquer sa prise de distance par rapport à une telle vision.

²⁶³ La référence renvoie d'ailleurs clairement aux *Lettres d'une religieuse portugaise* (1969) attribuées à Guilleragues dont Sophie tente de feindre l'intensité de la passion lorsqu'elle rédige ses propres missives d'amour.

²⁶⁴ *La confession anonyme*, par exemple, tant qu'elle bénéficie du couvert de l'anonymat, ne fait pas l'objet d'une précaution particulière. Cependant, lorsqu'elle est rééditée avec la signature de l'auteure, la préface allographe s'impose. Elle permettra à l'auteure de préparer sa défense et de préciser sa prise de distance par rapport à l'histoire racontée.

²⁶⁵ Le récit de Suzanne Lilar et l'usage qui y est fait du stéréotype rappellent le roman *Olivia* publié en 1936 par sa prédécesseure Madeleine Rey. Dans ce roman, comme dans le récit de Lilar, les stéréotypes abondent, autant sur le plan stylistique que sur le plan du contenu. C'est justement à cause de cet usage fréquent du stéréotype que l'ouvrage de Madeleine Rey suscitera un accueil contradictoire : d'une part on l'assimile à un roman d'imitation de l'esthétique romantique, d'autre part on en fait une lecture au second degré. Mais, comme Jean-Louis Dufays le démontre dans sa lecture du roman *Olivia*, c'est le stéréotype qui, en raison de sa double acception, contribue à assurer la littérarité du texte. Selon l'auteur, « les stéréotypes occupent une place de premier choix, puisqu'il apparaît que, pour se faire littéraire, la lecture doit commencer par préserver l'ambivalence et la réversibilité virtuelle des schèmes figés de la pensée et du langage [...] ». (Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, 2^e édition actualisée préfacée par Vincent Jouve, Bruxelles, Peter Lang, collection « ThéoCrit », 2011, chapitre 2, « L'enjeu des stéréotypes dans *Olivia* de Madeleine Ley », p. 342.)

La posture d'auteur que Lilar ébauche dans *Le divertissement portugais* sera déclinée de différentes manières tout au long de son parcours littéraire et social. En effet, sa manière de représenter la figure de l'écrivain et l'acte créateur dans ce roman témoigne du souci de l'auteure de prendre en charge son image publique. Une fois qu'elle aura fourbi ses armes (son entrée à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique en 1956 et les quelques prix reçus ont fait de Lilar un auteur consacré), l'écrivaine prend conscience des difficultés qu'entraînent son double rôle sur la scène publique²⁶⁶. La posture qui s'ébauche dans ce récit (au moyen des deux *éthè* mis en évidence précédemment) est marquée par l'ambiguïté. Préoccupée par sa crédibilité sociale et littéraire, l'auteure adoptera désormais un double statut social qui se traduira sur le plan littéraire par une posture textuelle à double portée. D'une part, sur la scène littéraire, elle cherchera à cultiver une image d'écrivain avec toutes les caractéristiques qui s'y rattachent : un certain degré de non-conformisme et de distanciation envers la société et ses normes. D'autre part, sur la scène sociale, elle sera soucieuse d'être à la hauteur de son statut d'ex-avocate et de femme de ministre, et elle se conformera aux normes en vigueur. Le caractère inconciliable des deux postures a cependant obligé Lilar à opter pour le double « jeu », le double masque, cultivant ainsi une prise de position ambiguë, voire contradictoire. En effet, en fonction du moment de sa carrière et surtout du contexte de réception de ses œuvres qu'elle arrive à bien saisir, Lilar mettra de l'avant le lien dissécable entre l'œuvre et la vie ou, au contraire, leur écart.

²⁶⁶ La fille de Suzanne Lilar, Françoise Mallet-Joris, a d'ailleurs choisi, contrairement à sa mère, de se délester du poids de ce célèbre patronyme en adoptant le pseudonyme de Mallet-Joris.

3.2.2.2. *La confession anonyme* ou la quête d'une « scène » de parole légitime

3.2.2.2.1. Un récit en trois temps

Publiée en 1960, *La confession anonyme*, une autobiographie masquée selon Marc Quaghebeur²⁶⁷, est un texte publié sans nom d'auteur lors de sa première édition, mais assumé une vingtaine d'années plus tard, sous la protection d'une préface allographe. Le texte raconte les affres et les emportements d'un amour adultérin, un amour vécu par Lilar elle-même, selon ses aveux tardifs, qui trouve sa transfiguration dans les personnages fictifs de Benvenuta et de Livio, dans un texte dont l'ambiguïté générique (s'agit-il d'un roman à clé, d'un récit autobiographique masqué, voire d'une autofiction ?) entretient un flottement continu entre le fictif et le non-fictif, l'illusion et la réalité. En effet, si la scène générique du récit est celle de la confession, tel que suggéré par le titre, les prises de positions ultérieures de l'auteure ancrent ce récit dans la catégorie de l'autobiographie masquée, et cela malgré que les noms des protagonistes et leurs fiches d'identification aient laissé croire qu'il s'agissait plutôt d'une autofiction. Sur le plan de l'écriture, à cette hésitation générique correspond le dédoublement de la voix énonciative qui anticipe et assume le discours de son destinataire, et le repli du texte sur lui-même par la mise en abyme de la scène d'énonciation du récit.

La confession anonyme semble être l'œuvre préférée de Lilar, celle qu'elle considère comme la plus achevée, si bien que le voile, si mal protégé, sera finalement levé. Pourtant, la publication de l'œuvre à des conditions et à des moments distincts (la première édition sous le couvert de l'anonymat, et la deuxième édition, signée et préfacée par l'auteure) entraîne des conséquences importantes sur sa réception et sur la scène

²⁶⁷ Marc Quaghebeur, « Maria van Rysselberghe et Suzanne Lilar : deux façons d'indiquer et de voiler le nom de l'auteur », dans Beida Chikhi (dir.), *L'Écrivain masqué*, op. cit., p. 161-176.

d'énonciation qui régit le texte. En effet, dans la première édition, la scène générique – en l'occurrence la confession – coïncide avec la scénographie mise en place dans le récit soutenue essentiellement par un éthos de l'aveu et de la justification. Par contre, la seconde édition instaure une double contradiction quant à la scène générique : d'une part, la préface relègue le récit au statut de fiction et contredit la scène générique de la confession annoncée au lecteur par le titre et, d'autre part, l'ajout ultérieur du nom d'auteure dément l'anonymat préservé initialement.

Un troisième « temps » suit de près la réédition de 1980 de *La confession anonyme*. Ce moment est essentiellement marqué par les prises de position publiques de l'auteure par lesquelles elle fait une tentative de réappropriation autobiographique du récit revendiqué comme étant l'expression artistique d'une expérience marquante de son existence.

Enfin, l'adaptation au cinéma du livre par le cinéaste André Delvaux marque une dernière étape du processus de diffusion et de réception de cette œuvre. Le film, qui met en « scènes » parallèles l'écrivaine et ses personnages en jouant sur le sentiment de confusion produit chez le spectateur, brouille encore plus les pistes d'interprétation du récit. Il permet en même temps de mieux appréhender les tensions esthétiques et éthiques auxquelles a donné lieu la publication de cet ouvrage qui a beaucoup misé sur l'équivoque et l'imbrication permanente de la réalité et de la fiction.

3.2.2.2.2. La scène judiciaire de la confession

La scénographie construite par le récit suit le modèle du récit-confession. La narratrice livre le secret de son histoire d'amour à une confidente invoquée mais absente,

à laquelle est assigné un double rôle : celui de complice (elle-même ayant nourri auparavant un amour passionnel pour le personnage principal de l'histoire), mais également celui de juge, devant lequel la narratrice doit se justifier et trouver les arguments convaincants pour prouver le caractère exceptionnel et donc la légitimité de sa passion. Cette confidente directe mise à part, le texte est habité par la présence-absence d'une autre confidente, témoin de l'histoire, dont le point de vue et le jugement sont évoqués afin de mieux être récusés. La scénographie de la confession que le texte met en avant est ainsi soutenue par une scénographie d'un autre ordre : celle qui se veut judiciaire. En effet, la narratrice qui se confesse s'assoit d'emblée sur le banc de l'accusé : « Je verse à mon dossier le poids de cette confession qui vous fera rêver²⁶⁸. » L'expression, d'usage plutôt juridique (inutile de rappeler qu'à l'origine, la confession renvoie à la morale chrétienne), renforcée par le terme « poids », relègue la narratrice au rôle d'inculpée tenue de se justifier. Par contre, la mention « vous fera rêver » y ajoute un éthos de supériorité, voire d'arrogance à l'éthos de défense et de justification instauré initialement par le récit. Au moyen d'un dédoublement ventriloque, la voix narrative mime tout au long du récit les accusations que son destinataire-confident pourrait porter contre elle. D'ailleurs, le choix onomastique de son interlocutrice virtuelle – Virginia – ne nous semble pas innocent. Du latin *virgo*, *virginis*, la vierge, ce nom rappelle aussi celui de sainte Virginie et renvoie au rigorisme de la morale chrétienne dont la narratrice virtuelle incarnerait la lettre et l'esprit. Ce statut qui lui est assigné dès le début du récit par le nom qu'elle porte et le menu détail des rapports qu'elle entretient avec Livio (amoureuse de Livio, mais se refusant à lui, elle devient ultérieurement sa confidente privilégiée) font en sorte que son jugement et son point de vue sont remis en question.

²⁶⁸ Suzanne Lilar, *La confession anonyme*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, p. 23.

Celle qui en apparence pourrait être la confidente idéale (en raison de sa complicité amoureuse avec la narratrice) s'avère, en fait, incapable de saisir la portée et l'essence de cet amour qui est pour elle un amour manqué. La narratrice qui anticipe le jugement et le blâme jeté sur son amour par son interlocutrice fictive, symbole du « lecteur-juge », construit alors un discours défensif²⁶⁹ comme l'illustre le passage suivant :

J'en déduis un peu légèrement que j'aimais la peur. Ainsi ai-je pensé : j'aime les coups, la première fois que je reçus de Livio ces grandes gifles.

Une brute ! direz-vous. Ah ! non... Au contraire. Vous l'auriez vu caressant mon chien de ses grandes et belles mains... Mais dans l'amour, chaque fois cette comédie de violence, ces sévices rituels, la femme souffletée, quelquefois jetée à terre, les mains de l'homme s'acharnant à lui déformer le visage, comme s'il voulait le remodeler à son gré. Jamais plus heureux que lorsqu'il pouvait dire après à sa maîtresse : « Comme tu as été humble ! Comme tu t'es montrée timide ! »²⁷⁰

Habile rhétoricienne, la narratrice de la confession bâtit sa défense non seulement sur la réfutation des objections qui pourraient lui être adressées, mais également en faisant appel à l'empathie de son interlocutrice : « Vous avez aimé, Virginia, vous devez savoir que les difficultés, loin de décourager le zèle des amants, le provoquent à l'épreuve²⁷¹. » Parfois, une pointe d'ironie s'immisce dans certaines interpellations, démasquant la curiosité malsaine de la confidente et, implicitement, celle du lecteur potentiel : « Vous enviez celles qui y sont allées voir. Vous aimez leurs confidences : — Était-il tendre ou brutal ? — Les deux à la fois, Virginia... — Savant ? expert ? *bravo* ?...²⁷² » La pertinence du jugement de l'autre interlocuteur de la voix narrative, à savoir le personnage de Inge, est également remise en question. En accusant Benvenuta

²⁶⁹ Dans *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Gisèle Mathieu-Castellani montre très bien comment il est possible de déceler dans tout texte autobiographique ou à tendance autobiographique une scène judiciaire. Se positionnant toujours sur le banc de l'accusé – *a fortiori* dans une confession qui sert habituellement à avouer une faute – l'autographe fautif bâtit, à partir de cette position, son discours de la défense. (Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.)

²⁷⁰ Suzanne Lilar, *La confession anonyme*, *op. cit.*, p. 39.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 74.

²⁷² *Ibid.*, p. 23.

de masochisme, Inge s'incrimine elle-même, car son comportement envers son chien pourrait lui aussi être qualifié de sadique :

Ce geste de l'agenouillement, de la prosternation, comme Inge en était indignée ! Elle sortait de grands mots, dont le plus bénin était *masochisme*. Il est vrai que j'aurais pu l'accabler d'un autre qu'on y associe généralement si j'avais eu la malignité de lui rappeler certaines confidences : ce Doberman qu'elle possédait et qui avait pris plaisir à ses coups. Il l'appelait la nuit jusqu'à ce qu'elle descendît, armée de la cravache, et le jour, lorsqu'il passait devant le chenil, il détournait la tête. Quant à elle, elle me l'a avoué, elle attendait le premier aboiement. Chaque nuit elle tapait plus dur. Le sentiment de culpabilité n'empêchait rien. Au contraire... Elle s'est mariée depuis, elle est devenue une femme très normale. Elle a donné le chien²⁷³. »

Cependant, la narratrice défend non seulement son positionnement idéologique par rapport à l'amour, mais également sa démarche esthétique. Dès les premières pages de la confession, le statut du récit est « négocié » : « Je pourrais, il est vrai, me vanter. Je le ferai sans doute. Mais il y a un ton de sincérité qui ne trompe pas²⁷⁴ ». Ces lignes marquent la double appartenance du récit au fictionnel et à l'autobiographique. Par contre, lorsque la narratrice évoque un « ton de sincérité qui ne trompe pas », elle exprime un parti pris pour le vraisemblable et non pour l'authentique. Par conséquent, c'est le « potentiel de vérité » qui est privilégié d'entrée de jeu au détriment de la vérité. L'histoire d'amour reconstituée et passée au crible du souvenir, de la subjectivité et de l'imagination, aurait ainsi plus de valeur que l'histoire vécue, selon la narratrice. L'affirmation de la supériorité du travail de reconstitution imaginative sur le vécu permet à celle-ci, et implicitement à l'auteure, de préparer sa défense contre d'éventuelles accusations d'atteinte à la morale et de bâtir en même temps un dispositif de légitimation esthétique. En effet, la rhétorique défensive et justificatrice qui sous-tend la scénographie de *La confession anonyme* vise à conquérir une double légitimité : idéologique, d'abord, en démontrant le bien-fondé de sa conception de l'amour, et esthétique ensuite, en

²⁷³ *Ibid.*, p. 39-40.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

justifiant le parti pris en faveur d'une certaine forme d'expression. Ainsi, lorsqu'une affirmation est censée être provocatrice (par exemple, quand la narratrice mentionne que son amour a été sans cesse disputé à Dieu), un avertissement accompagne le récit : « Je n'écris pas ces mots à la légère. Je sais tout ce qu'il y a de choquant, tout au moins dans l'apparence, à trouver dans la religion l'occasion de pareils rebondissements²⁷⁵ ». Quelques paragraphes plus loin, la narratrice défend aussi sa démarche esthétique en expliquant ses choix stylistiques :

Je n'emploie pas à la légère ces images de puits, de chute, d'enfoncement qui ne sont pas en contradiction avec celles d'amour astral ou d'autres se référant à l'altitude, mais impliquent seulement l'existence, maintes fois éprouvée par moi, d'un espace intérieur et d'une *altitude à l'envers*²⁷⁶.

Cette lucidité affichée avec constance se situe à mi-chemin entre une attitude de repentir (qui convient d'ailleurs à la confession comme genre littéraire) et la volonté d'assumer ses actes. L'usage de la litote négative contribue au maintien du flottement de sa position : « Je ne donne pas ma conduite pour vertueuse. Je vois bien ce qu'il y a de répréhensible dans cet entêtement que nous mettons à mêler sans cesse l'amour à la religion²⁷⁷ », affirme la narratrice. Lorsqu'elle n'emprunte plus le détour de la litote pour prendre en charge son geste et qu'elle accepte, en apparence, ses repentirs, il s'agit, en réalité, d'un autre faux-fuyant. Dans la suite de l'énoncé, elle interpelle de manière « diffamatoire » ses lecteurs enclins à qualifier pareille histoire d'amour de débauche, ce qui prouve le caractère factice de son repentir. Le « scandaleux », qui fait l'objet de déni est un terme qui laisse « entendre », en réalité, une autre « voix », celle du lecteur-juge : « (car moi qui ai écrit cette confession scandaleuse, j'aurais pu compter sur mes doigts le

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 115.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 117.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 124.

nombre de fois que Livio et moi... – mais il n’y a que les sots pour croire que la débauche favorise la volupté)²⁷⁸ ».

3.2.2.2.3. La mise en abyme de la scène énonciative

Démarche éminemment introspective, la confession impose une écriture autoréflexive. Le dédoublement de la figure scripturale et la mise en abyme de la scène énonciative laissent entrevoir les rouages du récit en train de se construire. Nous assistons alors à l’irruption des conditions matérielles de l’écriture sur la scène énonciative du récit : « La main fatiguée, j’ai suspendu mon récit. Mon oreille aussitôt s’est emplie du roucoulement des colombes de la tour du Gombito²⁷⁹ ». La démarche intrépide de la narratrice qui se remémore son histoire passionnée au moyen de l’écriture est entravée par les limites inhérentes à ce mode de communication. La métaphore de la main fatiguée renvoie, d’une part, aux difficultés et aux limites de la création littéraire, et, d’autre part, à celles qu’imposent les conditions *physiques* dans lesquelles un texte prend naissance. Si le processus de remémoration peut suivre le rythme des sentiments ravivés, le contexte dans lequel se réalise la confession et surtout l’instrument de son accomplissement, la main « écrivant », y font obstacle. La main se grippe et les bruits de l’environnement semblent prendre peu à peu le pas sur la mémoire. Le caractère artificiel de la scène de l’écriture est ainsi démasqué pour mieux faire ressortir les défaillances d’un langage insatisfaisant. Sous l’emprise du souvenir, l’inscripteur fait défaut à la cohérence temporelle du récit, mais il met en garde son destinataire sur cette inadvertance :

J’anticipe. À cet endroit de mon récit, très précisément le lendemain de ce fabuleux après-midi du 30 avril, je ne suis encore que cette boréenne qui, sur la route traditionnelle des

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 186.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

migrations, a trouvé le prodigieux trésor de la civilisation italique. Comme cette héroïne de Fröding qui rêve à la fois d’embrasser son fiancé et de le battre, j’hésite : vais-je me prosterner ou mettre à sac²⁸⁰ ?

Une fois mise en récit, l’histoire échappe à son inscripteur qui en est dépossédé et, à l’instar du destinataire-lecteur, il se laisse surprendre par la suite des événements racontés. La réflexivité de la scénographie de *La confession anonyme* permet ainsi de mettre en évidence le caractère factice de l’expression littéraire, voire de l’expression artistique en général, incapable de suivre le rythme intense de la passion.

Le caractère spéculaire du récit est également renforcé par l’évocation indirecte du souvenir. À titre d’exemple, la narratrice, lorsqu’elle évoque le moment le plus représentatif de la saga amoureuse, procède par imbrication des souvenirs. Elle ne relate pas le moment vécu, mais la façon dont elle le revit par le truchement du souvenir. Ainsi, elle raconte comment, lors de sa convalescence, elle se remémore l’après-midi passé avec Livio dans la chambre d’un hôtel milanais :

Ce médecin étant venu me faire sa dernière visite, il se fit qu’accrochés par la ressemblance, d’autres traits de Livio me revinrent et, ma ruminant m’ayant ramené à l’après-midi du 30 avril, que je m’accordai d’en revivre une fois de plus le déroulement. Quelle modification brusque il y avait eu dans nos rapports lorsque nous étions entrés dans la chambre, quel subit déclenchement d’une sorte de mécanique effrayante [...] ! Des particularités desquelles, par sagesse, j’avais jusqu’alors détourné mon attention, me revenaient avec une extrême précision [...] Cependant, je m’obligeais à retourner en arrière et, bien que résolue cette fois à aller jusqu’au bout [...] je ne me résignais pas à sauter les préliminaires. Reprenant tout du début, je notai qu’il ne m’avait plaqué contre lui que pour m’éloigner aussitôt, me ressaisir, m’écarter à nouveau [...]. Comment, m’ayant repoussée pour la troisième fois, il avait introduit comme une variante brillante et hardie du pas qu’il dansait, ce geste de la main qui avait projeté et déployé ma jupe en cerceau, provoquant chez moi ce mouvement de défense dont, sous le regard courroucé qu’il me lança, je me repentis aussitôt – fort naïvement – car, bien entendu, il entra dans son jeu que je me défendisse et j’avais fort bien joué mon rôle dans cette pantomime de la dénudation [...] ²⁸¹

La description de ce moment par laquelle est inaugurée la confession revient d’ailleurs à plusieurs reprises dans le texte. La « scène » se précise à chacune de ses

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 48.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 79.

évoqueries et les détails s'accumulent au même titre que la réflexion que le « je » narrateur porte sur l'événement. La nécessité de la « ruminacion » – maître-mot de ce récit – témoigne de la difficulté de dire l'amour « à chaud » et du besoin de détachement. Chaque mise en récit assure cette indispensable distanciation. Plus les voiles s'interposent (le récit de l'amour devient le récit du récit d'amour), plus la parole se libère et plus l'indicible se verbalise. Il s'agit bien évidemment d'un clin d'œil envoyé par l'auteure à l'activité d'écriture même qui nécessite l'éloignement temporel et affectif et qui est un processus de re-création basée sur l'expérience vécue.

3.2.2.2.4. À la recherche d'une image de l'amour

La narratrice de *La confession anonyme* focalise le travail de réminiscence sur son besoin d'avouer et de justifier ses actes, mais également sur la manière d'exprimer la passion. Définir son amour, et trouver la manière la plus appropriée de l'exprimer, est l'un des objectifs qui motivent la quête enclenchée subsidiairement par la confession. Dans cette difficile entreprise, les autres discours et récits amoureux deviennent des repères incontournables. La référence à *La chartreuse de Parme* et au vœu de chasteté de l'héroïne principale, la mention d'un passage de *L'idiot* sur l'intensité fatale du sentiment amoureux et la référence récurrente au philosophe mystique Swedenborg constituent autant de tentatives de situer l'histoire de son amour dans la lignée des récits sur la passion. Pourtant, le seul « récit » qui fait réellement écho à son histoire est une image narrative : les figures peintes aux murs du salon de la villa des Mystères, évoquées au moyen de *l'ekphrasis* :

Oui, ces figures figées au mur par la vénération et l'effroi étaient les mythes mêmes de mon amour – avec stupeur, je les reconnaissais comme des sœurs familières m'attendant à l'étape, l'*Initiée* qui avait passé avec moi le seuil de la chambre d'hôtel [...], l'*Épouvantée* et son réflexe de recul devant le terrible, la *Prosternée* dont les genoux

s'étaient ployés d'eux-mêmes et qui avançait une main craintive vers le *liknon* contenant le phallos sacré, la *Flagellée* qui s'abandonnait avec une ivresse mystique à l'effraction corporelle et s'abîmait dans une anticipation de la mort²⁸².

La quête d'une « image » représentative de l'amour semble investir le récit dès le début. La fin de l'histoire passionnelle coïncide ainsi avec la révélation de l'image. Le « pèlerinage » à la villa des Mystères – dont l'évocation amène la narratrice à la description détaillée des fresques du salon des Mystères – marque, en effet, la dernière rencontre du couple avant sa rupture définitive. Le fait que le récit de la passion débouche sur une image témoigne également de l'échec de sa « mise » en paroles. De la description des rencontres en passant par le récit du souvenir de ces rencontres, l'histoire d'amour aboutit à la révélation de l'image (les figures peintes aux murs de la villa des Mystères), l'ex-pression la plus achevée du récit d'Amour.

3.2.2.2.5. La paratopie créatrice

Revendiquée tardivement comme un récit à forte tendance autobiographique, *La confession anonyme* est habitée par plusieurs « figures » avec lesquelles l'inscripteur semble avoir des affinités, sans qu'il s'y identifie pour autant. Il y a tout d'abord la protagoniste du récit, le personnage de Benvenuta qui, par la profession qu'elle exerce (pianiste), incarne la figure de l'artiste. Cependant, elle n'est pas uniquement une virtuose du piano, art dans lequel elle excelle sous l'emprise de la passion amoureuse ; elle est aussi un emblème de la culture nordique (car elle est Suédoise d'origine) qui façonne sa manière de percevoir le monde et son rapport à la passion. À plusieurs reprises dans le texte, la narratrice homodiégétique commente son attitude et ses gestes par le biais d'un discours culturaliste. La venue tardive à l'expression de la passion qui s'ajoute aux

²⁸² *Ibid.*, p. 171.

« difficultés de la langue²⁸³ » est mise sur le compte de sa « lenteur de Suédoise », tandis que son côté « barbare » serait attribuable « au sang de Viking²⁸⁴ » dont elle a hérité. Le personnage de Benvenuta, emblème des mœurs et de la culture nordiques, est opposé au personnage de Livio, dont la superficialité, le goût du théâtre et de la mise en scène tout comme l'esprit de séduction sont censés incarner le tempérament latin et la culture du Sud. L'opposition culture du Nord/culture du Sud nourrit d'ailleurs en bonne partie la réflexion amorcée dans la confession. Le contraste entre les deux cultures dont les protagonistes seraient les représentants renvoie également à la double appartenance culturelle revendiquée par l'écrivaine, notamment dans son dernier ouvrage autobiographique, *Une enfance gantoise. La confession anonyme* a pour particularité de faire incarner cette dualité, assumée ultérieurement avec bonheur par l'écrivaine, à deux personnages que tout oppose, y compris leur appartenance sexuelle et culturelle ainsi que leur métier : Livio est magistrat, tandis que Benvenuta exerce une profession artistique.

La projection identitaire se matérialise donc dans ce récit par le biais des deux protagonistes. Ce clivage illustre d'ailleurs la schizophrénie identitaire dans laquelle l'auteure même est plongée en raison de sa position sociale et du double rôle qu'elle décide d'assumer. Si l'embrasseur paratopique spatial est facilement reconnaissable dans la description de la ville de Bergame, ville qui porte l'empreinte culturelle à la fois du Nord et du Sud et qui rappelle sans doute Gand, la ville natale de Lilar, l'embrasseur identitaire reste, quant à lui, problématique. Le fait que l'écrivaine projette des fragments d'elle dans les deux protagonistes témoigne d'un positionnement qui se définit par le mouvement entre deux espaces identitaires différents. L'écrivaine, dont l'image est

²⁸³ *Ibid.*, p. 23.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 45.

projetée par ses personnages, se placerait alors dans cet espace d'hésitation permanente entre deux pôles identitaires exerçant avec une égale intensité leur attraction.

La confession anonyme, à l'instar du *Journal de l'analyste* et au-delà de sa vocation exutoire, retrace une quête dont l'aboutissement est la compréhension de l'Amour, mais également la découverte de l'expression idéale du sentiment amoureux. Pareille quête entraîne inévitablement une démarche autoréflexive autour de l'expression littéraire ou, plus largement, artistique de l'amour. Le récit fait alors l'objet de dédoublement, voire de démultiplication (la même scène donnant lieu à plusieurs récits) et prend pour objet la scène d'énonciation. La narratrice dévoile les rouages de son récit tout en semant le doute sur sa capacité de « dire » l'amour. Parallèlement à cette démarche autosubversive, le récit est sous-tendu par une posture justificatrice et défensive (exprimée dans les interpellations directes du destinataire de la confession). Plusieurs voix se font entendre sur la scène énonciative du récit, ce qui permet à l'auteure de se justifier et de reléguer la confession au rang de récit subjectif empreint d'émotion et du génie de l'imagination qui sert plutôt à illustrer l'idée de la passion amoureuse qu'à certifier l'expérience vécue.

Le dédoublement de la voix énonciative et la mise en abyme de la scénographie construite par le texte confèrent à ce dernier une ambiguïté générique. Ni récit fictionnel ni confession auto(bio)graphique d'une faute dont il s'agit de se repentir, le texte préserve une appartenance oscillante. En outre, la position hésitante de l'artiste que le texte projette concorde avec la posture auctoriale cultivée par Lilar tout au long de sa carrière. En effet, à la fois écrivaine et femme du monde, Lilar sera obligée de cultiver, en raison

de son souci de légitimation sociale et artistique, une attitude ambiguë censée concilier, ne serait-ce que provisoirement, les deux camps opposés dans lesquels elle livre son combat.

3.2.2.3. Journal en partie double : glose et écriture autocritique

Dans leur essai *Le journal intime. Histoire et anthologie*²⁸⁵, Philippe Lejeune et Catherine Bogaert dressent le panorama historique et social du journal intime et analysent quelques-unes des fonctions qu'il remplit, notamment celles de l'« épanchement » du sujet, de la connaissance de soi par le biais de l'écriture spéculaire et de l'évaluation de son propre vécu. En effet, tel que l'histoire de cette pratique le prouve, le journal – en raison de son caractère intime – permet au diariste de se confier librement, de s'y livrer corps et âme, à l'abri de toute pression sociale. Cette délivrance lui ouvre en même temps les portes de la connaissance de soi ; dire et surtout s'écrire implique une démarche autoréflexive dont les bénéfices selon l'antique devise « Connais-toi toi-même » sont indéniables. Enfin, selon les deux auteurs, le journal intime permet également un exercice de jugement, de travail réflexif qui incite le diariste à mieux évaluer son vécu, à prendre une certaine distance avec celui-ci, afin de pouvoir délibérer, juger ou assurer le suivi d'une décision prise. Le journal devient ainsi l'« un des instruments de l'action²⁸⁶ » ou de l'inaction comme dans le cas d'Amiel qui tient un journal intitulé *Délibérations sur les femmes* dans lequel il se livre pendant une vingtaine d'années à une analyse des pour et des contre du mariage, et des avantages et inconvénients de chacune des candidates

²⁸⁵ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

possibles²⁸⁷. Ces trois fonctions du journal (parmi d'autres) mises en évidence par Philippe Lejeune et Catherine Bogaert dans leur vaste étude sur le journal intime nous semblent fort intéressantes. Le *Journal en partie double* de Suzanne Lilar illustre bien les trois fonctions mentionnées ci-dessus, même si d'autres particularités attribuables au contexte de production du journal et à la destination que son auteure lui assigne viennent s'y greffer.

Le *Journal en partie double* de Suzanne Lilar a été publié en 1986, après que l'auteure a cessé son activité littéraire. Il paraît dans un ouvrage réunissant les actes du colloque Suzanne Lilar tenu en 1983 et un autre texte inédit de l'auteure²⁸⁸, *Les moments merveilleux*. Le dédoublement de la voix énonciative prend une forme particulière dans ce texte. Le journal est, effectivement, double, comme son titre l'indique d'emblée au lecteur, et ce, sur le plan de la disposition spatiale des entrées et sur celui du contenu. Il est conçu graphiquement en deux colonnes qui correspondent à deux moments de rédaction : les notes de la première colonne commencent le 12 mars 1927, s'arrêtent en 1928 et sont reprises en 1930. Les notes de la seconde colonne sont datées de 1979, 1977, 1978 et 1979. Il ne s'agit pas d'un second journal que l'auteure décide d'incorporer au premier afin de le publier, mais d'un travail d'annotation qui s'y greffe tardivement, et qu'elle décide de livrer tel quel au public. La chronologie de la seconde partie, dans laquelle sont rarement mentionnées des dates exactes, est plus aléatoire que celle de la première partie. Les deux colonnes du journal divisent et marquent en même temps la rupture définitive entre deux périodes de la vie de la diariste : la jeunesse et l'âge d'or. Or, les deux temps d'écriture invitent à deux lectures différentes du journal : la lecture de

²⁸⁷ Amiel, *Délibérations sur les femmes*, cité par Philippe Lejeune et Catherine Bogaert dans *Le journal intime. Histoire et anthologie, op. cit.*, p. 173.

²⁸⁸ *Les moments merveilleux*, dans *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986.

l'écriture « à chaud » de sa vie qui relève de l'intime et la lecture de l'écriture réflexive et réfléchie qui n'exclut plus le regard externe du public-lecteur.

Conçu comme une glose²⁸⁹, comme un écho critique du journal original, le « double » tire sa force vitale du premier journal pour s'en détacher complètement à certains endroits. Par exemple, lorsque l'auteure relate la vente de la maison d'Albert Lilar – son époux défunt – dans une partie datée de 1979, elle laisse un espace en blanc dans la colonne de gauche. En outre, aux endroits qui dans la première partie comportent des espaces blancs (par exemple, pour la période comprise entre 1928 et 1930), le « double » occupe l'espace vierge et s'étale sur toute la page pour expliquer cette absence et résumer les événements ayant causé le silence temporel. Greffé tardivement au premier journal, le « double » permet ainsi de mieux rendre compte du parcours intime et social de l'auteure tout en créant un effet de distanciation avec son propre passé et ses propres expériences. Cette prise de distance critique, et parfois ironique, permet à l'auteure de se comprendre en observant d'un œil détaché ce qui, dans la fièvre des événements, ne pouvait pas être correctement perçu, comme l'illustre la note suivante du 12 juillet 1927 et la glose qui l'accompagne dans la colonne de droite :

J'ai pris une décision. Si ce séjour à Vitznau confirme ma conviction qu'il ne m'aime plus, je vais lui demander tout de suite un enfant et je vais tâcher d'avoir une place à l'étranger [...]. Vivre pour un enfant de lui et garder son amitié, ce serait déjà très beau²⁹⁰.

Note de juillet 1977 :

Qu'est ce qui m'agace dans ces résolutions ? Leur puérité ? Tout bien considéré, ce texte est moins enfantin que roué, contrefait. C'est un mouvement tactique. Dans notre

²⁸⁹ Nous rappelons qu'à l'origine, la glose représente une explication placée entre les lignes ou en marge d'un texte destinée à en éclaircir certains passages. C'est un genre littéraire dont l'origine remonte au Moyen Âge et qu'on retrouve dans plusieurs domaines de la vie intellectuelle. En effet, les gloses servent à expliquer les textes sacrés, mais elles sont également une méthode d'analyse juridique employée au Moyen Âge pour l'étude des textes du droit romain et de droit canonique, par exemple.

²⁹⁰ Suzanne Lilar, *Journal en partie double*, dans *Cahiers Suzanne Lilar*, op. cit., p. 173.

contredanse amoureuse, j'exécute une figure. Au lieu de retenir mon amant comme j'en ai le désir et le projet, je feins de relâcher ses liens²⁹¹.

Ce que dénonce la diariste tardive, c'est tout d'abord une forme d'illusion consentante et « contrefaite » auquel s'adonne le sujet amoureux. La distance temporelle lui permet de dissiper cette illusion et de montrer l'universalité de cette attitude qui ne fait que suivre les règles intemporelles du rituel amoureux. Le ton ainsi que le style des deux extraits – l'un a recours à un langage passionnel, tandis que le deuxième s'inscrit plutôt dans un registre descriptif – mettent en évidence la métamorphose du sujet qui se livre par le biais de ces deux journaux.

Le temps qui passe et la distance qui s'installe donnent donc plus de prise au regard porté sur soi-même et sur les autres, inévitablement plus lucide. En l'espèce, la diariste concentre son travail de démystification sur Albert Lilar, son mari défunt, qui lui a inspiré tous les sentiments amoureux qu'elle décrit.

3.2.2.3.1. La culpabilité

Le processus d'extériorisation et d'examen de soi s'avère, au départ, douloureux pour la diariste. Le désir d'accéder à la vérité de soi – illustré par la quête d'authenticité – bute sans cesse sur le sentiment de culpabilité engendré par son geste qui touche inévitablement la mémoire de l'autre, en l'occurrence le mari défunt. D'ailleurs, comme Philippe Lejeune et Catherine Bogaert le démontrent dans leur ouvrage sur le journal intime, il s'agit de l'un des enjeux les plus importants de la publication d'un journal. Lever le voile sur soi-même et livrer ses secrets relève d'un choix personnel, tandis que

²⁹¹ *Ibid.*

parler de la vie d'un tiers et émettre des jugements à son propos peut poser des problèmes d'ordre éthique²⁹².

La greffe prend donc dans le journal de Lilar, mais non sans peine et sans remords. Le journal « doublé » commence par le récit d'un rêve dans lequel se mêlent et se confondent la souffrance provoquée par la vente de la maison conjugale, la joie suscitée par les retrouvailles avec l'être aimé et, enfin, la culpabilité liée au projet d'écriture d'un second journal. À de nombreuses reprises, la diariste avoue le sentiment de honte et les remords que provoque en elle l'acte de double profanation qu'elle commet, à savoir la vente de la maison conjugale et la « dissection », ou plus exactement l'analyse critique, du « cahier de maroquin rouge », le journal-baromètre de ses premières années de mariage²⁹³. Ses sentiments sont principalement déclenchés par la confrontation imaginaire avec le regard critique de l'époux, qui pourrait juger outrageante la remise en question tardive de la manière dont elle a vécu et interprété son amour, et ce, même si l'époux n'est pas rejeté comme objet d'amour (l'être ultimement renié et rejeté étant toujours elle-même). Ainsi, l'auteure saupoudre son journal-greffe de termes et d'expressions tirés du registre lexical de la culpabilité et de l'auto-incrimination, qui laissent transparaître les tourments occasionnés par la mise à nu du soi. Le journal apparaît alors comme un « livre détestable²⁹⁴ » une façon de parler qui lui aurait « déplu²⁹⁵ » et qui l'aurait « outré²⁹⁶ ». Pour la première fois, l'auteure assume de manière directe le déchirement que provoque en elle l'acte d'écrire. La scène énonciative mise en

²⁹² Voir Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, op. cit.

²⁹³ La mise en parallèle de ces deux gestes témoigne de la forte charge symbolique qui pèse sur l'entreprise de l'écrivaine. Par son geste, celui d'écrire, ou plus précisément d'analyser le récit fragmentaire de son amour pour son époux, elle porte atteinte à l'édifice familial même.

²⁹⁴ *Journal en partie double*, op. cit., p. 163.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 178.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 182.

place par le journal donne ainsi à voir le combat qu'elle livre entre la nécessité d'écrire et le sentiment de culpabilité qu'engendre cette activité, essentiellement profanatrice. L'outrage, perçu à la fois comme une forme de violence infligée aux normes sociales et à l'image conventionnelle que l'auteure se fait d'elle-même, représente une étape obligée vers la libération par l'écriture et l'accès à une connaissance et à une expression véritable de soi-même. Le face-à-face des deux journaux permet également à la diariste de mieux illustrer le combat qu'elle a dû livrer tout au long de son parcours artistique entre la pression exercée par son milieu et son désir d'émancipation comme écrivaine.

Mais, à la volonté d'« incorporation » parfaite à son milieu²⁹⁷ qui définit ses premières années de mariage se substitue peu à peu l'attitude de défi et de non-conformité que trahissent au départ des petits gestes, comme le choix de la couleur d'une robe pour une soirée mondaine, rétrospectivement interprété par la diariste du journal-greffe comme un signe de revendication libertaire :

Alors que je me vêtais habituellement de façon austère [...], j'avais fait le choix en vue de cette invitation, flatteuse pour nous, d'une superbe robe longue de couleur violette. Ce violet est peut-être dans ce journal la seule chose où je me reconnaisse aujourd'hui²⁹⁸.

C'est au prix de cette violence infligée à soi-même et à l'autre par son « activité critique » et sa « cruauté décapante » que la diariste arrive, à la fin de son parcours rétrospectif, à retrouver la paix. De manière symétrique, le journal s'achève avec le récit d'un autre rêve dans lequel à l'image culpabilisante du défunt époux se substitue le sentiment d'un amour enfin délivré de toute rhétorique et le sentiment de paix intérieure.

Cette nuit, rêvé très doucement et profondément d'A. J'étais à nouveau amoureuse de lui. Il semble qu'il y ait dans le monde aquatique du songe différents niveaux de profondeur.

²⁹⁷ Le journal « double » dissipe pourtant cette illusion. En effet, la diariste mûre fait l'aveu de sa difficile intégration, voire du rejet qu'elle a ressenti : « Le corps social, qui déploie une sorte de génie lorsqu'il s'agit de détecter les irréguliers, m'avait reconnue pour un élément inassimilable. » (Suzanne Lilar, *Journal en partie double*, op. cit., p. 201.)

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 202.

D'où la difficulté parfois de remonter des grands fonds jusqu'au réveil. De quels abysses ai-je tiré celui-ci qui me ramenait aux temps premiers de mon amour ? Mais était-ce des temps premiers que remontait ce visage d'homme ni juvénile ni flétri ?

Et la tranquillité de cette rêverie ? Et cet amour hors du temps, enfin débarrassé de tout ce que j'avais ajouté de superfétations de rhétorique ou de fausse littérature. Soudain j'en reçois l'illumination, c'est grâce à l'activité critique, à sa cruauté décapante, que ma rêverie d'*anima* a pu aller exhumer, au terme de sa descente, cette image de l'amour désintéressé, de l'amour *purifié*, soustrait au mélange²⁹⁹.

L'écriture, en incitant le sujet à une activité réflexive et critique, prouve ainsi ses vertus cathartiques. Elle aide la diariste non seulement à se débarrasser du sentiment de culpabilité qui mettait un frein à son élan initial, mais également à redonner une autre vie, plus authentique (dans le sens que Lilar attribue à ce terme, c'est-à-dire délesté de tout artifice, de toute forme d'auto-illusion) à cet amour passé avorté.

3.2.2.3.2. La quête d'authenticité

Mais le désir de se ressaisir par le bais de cette autopsie du passé s'avère plus fort que les sentiments qui entravent le passage à l'acte. À la recherche de son moi authentique dans le fouillis des traces laissées dans son journal de jeunesse, la diariste se livre à un travail ardu de délestage de tout ce qui est faux, inauthentique et non représentatif de son véritable moi :

Dégager du fatras rhétorique ce qui mérite d'être sauvé. Plus ma critique sera affûtée, plus elle sera purificatrice ; plus elle se fera cruelle, plus j'aurai de chances de retrouver l'authentique sous la superfétation³⁰⁰.

« Trier », « dégager », « saisir l'authentique », « décrasser » deviennent ainsi les maîtres-mots de son entreprise. La dissection entamée au moyen de la glose permet de se délester du tissu d'illusions entretenues par les notes de son premier carnet. La diariste dénonce surtout le mimétisme discursif et le formatage de la pensée que renferment ses

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 219.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 182.

notes de jeunesse, lesquelles ne donnent à voir qu'une vision déformée et tronquée d'elle-même. Aussi, la signataire du journal tardif s'insurge-t-elle contre ce discours affecté et empli d'hypocrisie innocemment affichée :

Ce qui a vieilli, ce n'est pas le sentiment, mais la description que j'en donne. Ce qui est faux, c'est le discours dont je suis seule responsable. Même ma soumission est en partie « littérature ». [...] Il y a une part d'imposture dans ma soumission. Et l'imposture n'est pas tenable. Car ma vie est faite de longues périodes de maintien et d'ordre suivies de brefs désordres qui ont fait du bruit³⁰¹.

Son objectif serait alors de démystifier, mais également de démythifier, le récit d'une histoire d'amour longtemps entourée d'une aura de passion, tandis qu'elle ne relevait que de l'amour conjugal et conventionnel, façonné par les normes sociales, et imprégnée de clichés littéraires. On remarque dans la dernière partie de la citation le recours à l'antithèse ordre/désordre qui définit son parcours social et l'allusion au retentissement et au tollé que ses tentatives d'échapper aux normes ont déclenchés. Par ailleurs, l'équivalence établie de manière indirecte entre les termes « littérature » et « imposture » laisse entrevoir une vision de l'écriture qui alimente la démarche lilarienne. Il s'agit de la quête de la vérité que doit entamer tout sujet écrivant à travers le travail de transfiguration de la réalité qui commence par la mise à nu de l'illusion.

3.2.2.3.3. Je est un(e) autre

Le dédoublement du sujet écrivant mis en scène par le *Journal de l'analogiste* s'inscrit parfaitement dans la lignée de la poétique lilarienne. En effet, les œuvres qui précèdent le *Journal en partie double* laissent entrevoir, presque à l'unanimité, un sujet dédoublé, voire démultiplié. Digne d'intérêt, le projet porté par le *Journal en partie double* modifie le regard de la diariste sur sa propre vie au cours de cette période ; elle

³⁰¹ *Ibid.*, p. 176.

découvre, à mesure qu'elle commente son propre journal, la métamorphose d'elle-même qui s'est opérée entre ces deux périodes d'écriture introspective. Le maître-mot de son nouveau journal, enrichi, serait alors le célèbre « JE est un autre » rimbaldien. Le travail de « délestage », la critique véhémement de ses notes de jeunesse ainsi que les précisions apportées par les commentaires permettent à la diariste de mettre en évidence la métamorphose radicale du sujet que le temps et l'expérience de vie ont inévitablement entraînée. « [...] Je ne me reconnais ni ne m'estime dans cette femme vouée, humble, contrainte³⁰² », avoue la diariste qui réitère cet aveu à plusieurs occasions.

La confrontation avec le passé peut parfois être choquante. Malgré la présence d'un semblant de cohérence identitaire (parfois un timide commentaire comme « je me reconnais un peu » rompt avec l'altérité observée au fil des pages du *Journal en partie double*), le changement est radical et irrévocable. La surprise, l'état de choc, le rejet et la révolte sont au rendez-vous dans la relecture de son journal de jeunesse : des expressions ou des termes tels « ce qui me choque », « ce qui m'agace », « écœurant », « étrange », « détestable passage », « m'exaspère » en témoignent éloquemment. Pareille relecture montre le face-à-face à la fois bouleversant et traumatisant de la diariste avec son passé. Elle manie d'ailleurs des termes dotés d'une forte charge émotive pour revisiter son passé et décrire les répercussions qu'entraîne la confrontation avec sa propre altérité. Ce « séisme » n'est pas particulier à Lilar ; d'autres l'ont ressenti avant et après elle. Il suffit de penser à Simone de Beauvoir et à ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*³⁰³, par exemple, ou bien à Michel Leiris qui n'hésite pas à déchirer les pages de son journal qu'il

³⁰² *Ibid.*, p. 187.

³⁰³ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.

considère, avec le temps, inappropriées³⁰⁴. Mais contrairement à ceux qui détruisent la trace d’eux-mêmes qui n’est plus représentative (brûler ou déchirer le journal sont les réactions les plus fréquentes), Lilar la préserve afin de souligner au mieux la métamorphose qui s’est opérée. Si le double, figure majeure de l’œuvre lilarien, apparaît souvent comme un moyen d’assurer la pluralité des voix énonciatives et, implicitement, du regard porté sur le monde et sur soi, dans le *Journal en partie double*, il définit surtout un parcours de vie menant de l’indétermination de soi à la conquête de l’authenticité. Au fil de ce parcours jalonné d’épreuves, ses deux vocations (le droit d’abord et la littérature ensuite) pavent *a posteriori* – comme nous allons le montrer par la suite – la voie de sa rédemption.

3.2.2.3.4. Le journal réfléchi

Remettre en question les genres littéraires, se détourner des sentiers battus de la pratique littéraire (de son époque) semble être une attitude constante chez Suzanne Lilar. Après s’être essayée au théâtre « essayistique » et à l’essai autobiographique, elle s’attaque à un genre *a priori* contestable dont elle mine la légitimité esthétique et la fiabilité éthique. Les gloses qui sont greffées au journal d’origine autorisent la diariste à en finir avec les divers masques de soi dont regorge l’écriture quotidienne du journal. Lucide et intransigeante, elle lève le voile sur le tissu d’illusions qu’orchestre la jeune diariste et qu’elle nourrit par la mise en récit d’elle-même au moyen de son journal. Les commentaires du journal-glose sont éloquents : « “Être vrai avec ce que j’éprouve” – alors que je ne me réserve même pas la liberté d’acquiescement –, “ne pas tricher avec

³⁰⁴ Michel Leiris, *Journal (1922–1989)*, Paris, Gallimard, 1992.

ma sensibilité“ alors que mon langage même est emprunté³⁰⁵ ! » Seuls l’écoulement du temps et la décantation du vécu qu’il rend possible conduiraient la diariste à un texte allégé de toute fausse rhétorique dans lequel l’empreinte de sa propre pensée ne serait plus effacée par l’empreinte du discours de l’Autre.

La glose et la réflexion critique qu’elle entraîne aident également la diariste à dénicher dans le bric-à-brac du passé les moments marquants de son existence ainsi que les révélations qui guident son parcours et qui le définissent. Pareils « moments » résistent d’ailleurs au procès d’épuration critique et assurent la continuité dans le temps de cette trace si éclectique de soi. Le discours sur « Le mensonge comme source de droit » de Josserand fait partie de ces moments. La glossatrice, avec la lucidité dont elle fait preuve rétrospectivement, intègre ce moment dans la catégorie des rencontres – carrefour de sa pensée.

Cependant, la glose, et le travail de délestage qu’elle permet d’entreprendre, donne le coup d’envoi à une entreprise plus significative. Ainsi, en séparant le bon grain de l’ivraie, elle sépare également l’accidentel du permanent et de ce qui est implicitement définitoire de la trajectoire existentielle d’un sujet. De plus, à partir de la trace fragmentée de vécu laissée par le journal d’origine, elle procède à un ordonnancement de son parcours existentiel dont elle dévoile les cycles. Le travail réflexif qu’autorise la glose ouvre par conséquent les portes de la maîtrise de son passé et, implicitement, de sa vie.

En dit long cette note datée d’avril 1979 :

Resongeant aujourd’hui à ma vie – je l’entends de la période s’étendant de mon enfance à ma vieillesse –, je m’étonne de son caractère cyclique, tantôt dominée par l’esprit masculin de compétition et de conquête (ces humanités achevées en dix mois pour faire aussi bien ou mieux qu’une autre, ces études de droit menées tambour battant, ce chemin que je me fraie au barreau), par la contestation des valeurs établies [...], tantôt vouée à

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 172.

l'acquiescement, à la docilité, à la soumission, comme si, refoulé, le Féminin en moi eût pris sa revanche³⁰⁶.

Le face-à-face entre le journal-glose et le journal initial met en évidence le changement du sujet ainsi que les constantes de son parcours de vie. L'image de soi reflétée par les notes passées, rejetée dans un premier temps, au fur et à mesure que la lecture-écriture avance, commence à être acceptée et intégrée dans un parcours dont le sens s'inscrit dans cette évolution permanente du moi.

3.2.2.3.5. Sur les traces d'une poétique et d'une éthique auctoriales

Au moyen de cette tentative de ressaisissement d'elle-même, la diariste cherche également à retrouver les signes de sa vocation ultérieure d'écrivaine. La pratique du droit devient alors une forme d'expression de sa liberté et l'unique manifestation de résistance à l'épreuve de l'authenticité durant cette période de son existence assombrie par le conventionnalisme et l'automutilation :

Sans le savoir et tout en travaillant pour mon mari, je m'affirmais et même je me dédommageais de ma soumission. Ainsi, dans mon accomplissement personnel, le droit curieusement était-il venu supplanter ce cheminement mystique qu'avant notre mariage j'avais poursuivi à travers l'amour³⁰⁷.

Le droit lui offre non seulement une échappatoire ; il représente le terrain sur lequel s'exercent ses compétences artistiques et, notamment, sa propension à l'imagination et son goût de l'abstraction :

Jamais il ne me fera préparer un dossier pénal, me réservant plutôt les domaines encore partiellement inexplorés du droit international et du droit fiscal qui laissent du champ à l'imagination. Que je regrette d'avoir égaré ces travaux, l'un entre autres, recommencé cinq à six fois suivant une recette appliquée plus tard à mes livres. Je me souviens qu'il

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 167-168.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 203.

satisfaisait secrètement mon goût de la beauté, mais surtout mon penchant à l'abstraction, cette part virile de moi-même si complètement sacrifiée dans le mariage³⁰⁸.

La confrontation entre le passé du premier jet et le présent caractérisé par la maturité de la réflexion permet d'ébaucher progressivement une poétique et une éthique de l'écriture. Si la démarche esthétique, caractérisée par l'épuration permanente de la forme, s'ébauche dès le premier journal, l'éthique de l'écriture ne peut pas encore être observée à ce stade. L'emprise qu'exercent sur la diariste d'antan la morale et le discours d'imitation ne lui permet pas de s'évader des limites d'une réflexion d'emblée déformée et truquée. Ses critiques sont exclusivement orientées sur la morale considérée comme « une forme de dégradation de l'éthique au niveau des conduites ». Elle oppose ainsi la morale de l'écriture qui domine ses notes de jeunesse, laquelle témoigne d'une soumission aveugle aux conventions sociales, à l'éthique de l'écriture qu'elle a réussi à atteindre dans sa maturité, laquelle renvoie à la liberté artistique : « Je suis loin en 1930 de concevoir une éthique de l'écriture. Mon propos demeure désespérément moral, c'est-à-dire profane [...] »³⁰⁹.

Les balises de son positionnement esthétique sont définies au tout début du journal par la référence à Gide et à Barrès. Les deux auteurs, emblèmes d'une esthétique de jeunesse, sont relégués par l'auteure mûre et avertie du second journal au rang d'anti-modèles. Sa critique cible autant le style de ces auteurs caractérisé par la préciosité et l'« esthétisme frelaté » qu'un certain culte du moi présent dans leur écriture au détriment de l'authenticité et de la sincérité :

Pourquoi ce que je viens d'écrire me fait-il irrésistiblement songer à un mauvais roman de Gide ? Pourtant, c'est Barrès, et non Gide, que je viens de rencontrer dès ce début de

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 214.

Journal [...]. Qu'ai-je bien pu emprunter à ce faux maître dont les réussites les plus éclatantes laissent derrière elles comme un arrière-goût d'esthétisme frelaté³¹⁰ ?

Mais la diariste ne se contente pas uniquement d'exprimer son parti pris esthétique. Le journal présente, en germe, une ébauche de méthode d'écriture qui, appliquée intuitivement pendant la période de jeunesse, est érigée en modèle par la diariste mûre :

Si peu que je me reconnaisse dans les pages de ce journal, je ne puis m'empêcher de noter cette ébauche de méthode. Donc je sais qu'il y a des mots inspirés, des phrases ou des tours de phrases « donnés pour rien ». Je sais aussi que l'inspiration peut être forcée, qu'il existe pour elle une sorte de fécondation artificielle, le mot engendrant le mot, mais cette opération suppose un déchet et donc son élimination critique³¹¹.

Le *Journal en partie double* permet au lecteur d'entrouvrir la porte de l'atelier d'écriture lilarien. L'auteure y dévoile, entre autres, les mécanismes de transposition littéraire du matériel autobiographique. Conçu comme une superposition de miroirs sur la matière brute de la vie, le journal se construit en deux temps. Si l'impulsion donnée au départ n'est que représentation narcissique de soi, déformée, « rouée », contrefaite donc, une rectification ultérieure élimine l'accidentel et le factice au profit d'une réflexion qui vise le « degré zéro » de vérité. Cette mise en parallèle de deux journaux qui prennent le pouls de deux moments cruciaux de son parcours (la période qui précède l'activité créatrice et celle qui la clôt) permet également à la diariste de mieux saisir la métamorphose du « je » catalysée par l'acte créateur.

Dans l'ouvrage intitulé *Cher cahier*³¹², Philippe Lejeune montre que le journal, genre de l'intime s'il en est un, accède à un statut littéraire uniquement si l'auteur décide de le publier de son vivant. Cependant, même si Suzanne Lilar a publié son *Journal en*

³¹⁰ *Ibid.*, p. 164.

³¹¹ *Ibid.*, p. 213.

³¹² Philippe Lejeune, *Cher cahier. Témoignages sur le journal personnel*, Paris, Gallimard, 1989.

partie double, elle ne semble pas souhaiter qu'un statut littéraire lui soit accordé. En l'occurrence, le *Journal* a uniquement été publié dans un ouvrage collectif consacré à l'analyse et à l'interprétation de l'œuvre de Lilar. L'absence de publication officielle en dit long sur la place connexe que Lilar assigne d'emblée à un journal pour l'essentiel inscrit dans la démarche critique du volume qui l'accueille : présenter le point de vue de l'auteure sur sa vie et son parcours artistique afin de tracer (une fois de plus !) des pistes en vue de la réception de son œuvre. Nous sommes d'avis que l'intérêt essentiel du *Journal* réside toutefois dans la double perspective offerte sur la posture d'écrivain qu'il met en scène. Le *Journal* nous donne à voir, par l'intermédiaire des voix décalées des deux diaristes, l'écrivaine en germe, encore trop refermée sur elle-même et complètement assujettie aux normes sociales, d'une part, et l'écrivaine mûre, critique et frondeuse, d'autre part. En effet, Suzanne Lilar y assume directement et pour la première fois le tiraillement qui marque son entrée en écriture. Toute déchirée entre son désir d'ascension sociale et d'épanouissement personnel, entre la culpabilité qu'entraîne son obligation de souscrire aux normes sociales et la joie que lui procure son insoumission, Suzanne Lilar emprunte une trajectoire artistique qui semble avoir été jalonnée de combats, d'hésitations et de désirs contradictoires.

3.2.2.4. Réécriture et double photographique dans *À la recherche d'une enfance*

Dans son journal inédit évoqué précédemment, Suzanne Lilar s'adonnait à la quête de son moi véritable et procédait, dans ce but, à l'analyse critique de ses notes de jeunesse. *À la recherche d'une enfance*, récit autobiographique, met également en scène une quête, celle de l'enfance, tel que l'indique de façon très suggestive son titre. Mais, dans sa recherche de ce qui est authentique et essentiel dans ce passé révolu de l'enfance,

l'auteure convoque le regard d'un autre, en l'occurrence celui de son père, auteur des clichés insérés dans le texte.

*À la recherche d'une enfance*³¹³ intrigue beaucoup à la première lecture, car on a du mal à comprendre les raisons qui ont pu pousser l'auteure à publier ce qui semble, au premier coup d'œil, un copier-coller d'*Une enfance gantoise* (1976), avec en plus une soixantaine d'images. Or, une lecture attentive des deux textes permet de constater que Lilar ne s'est pas contentée d'un simple copier-coller. Les passages que l'écrivaine a supprimés pour faire place à l'image en disent long sur son projet autobiographique. Les extraits supprimés mettent parfaitement en évidence un travail de dépersonnalisation et d'exemplarité qui connaît dans ce dernier texte de Lilar sa forme la plus achevée et sur lequel l'écrivaine tente d'asseoir sa légitimité. En effet, nous nous retrouvons avec *À la recherche d'une enfance* devant un texte « épuré » de tous les détails qui pourraient être jugés anodins et de tout ce qui relève de l'anecdote. Le « je » narrateur, malgré son omniprésence dans le récit, est un « je » impersonnel, un « je » pour ainsi dire évidé de sa substance et substituable à toutes les personnes. D'ailleurs, la comparaison de ce texte avec l'original nous indique que l'écrivaine a éliminé les fragments dans lesquels ce « je » prend un contour trop personnel. Et, là où la parole a été censurée et le texte tronqué vient se loger l'image qui, dépourvue de toute légende, constitue un deuxième code, non verbal cette fois-ci. C'est un deuxième langage qui infiltre le code habituel, la parole écrite, pour dire l'indicible ou, souvent, pour miner l'édifice même de cette parole qui, à force d'être travaillée et retravaillée, dans un souci excessif de clarté et d'expressivité, se retrouve figée, dépossédée de ses multiples valeurs expressives. Qu'il s'agisse des mots et expressions empruntés au flamand, ou des images, souvent

³¹³ Suzanne Lilar, *À la recherche d'une enfance*, Paris, Éditions Jacques Antoine, 1979.

ambiguës, et encore plus souvent déformées, trompeuses (l'effet de trompe-l'œil est très souvent mis à profit dans son *Journal de l'analogiste*), il y a toujours chez Lilar cette imbrication des codes d'expression, cet enchevêtrement des « langages » qui rendent son écriture à la fois plurivoque et équivoque. Par ailleurs, l'image comme un autre langage, comme une autre forme d'expression capable d'accéder à l'essence de l'être ou des choses semble préoccuper l'auteure longtemps avant la publication de ce dernier récit. Déjà dans son *Journal de l'analogiste* (1954), l'écrivaine rendait hommage aux vertus de l'image, telle qu'elle se révélait à travers deux procédés de prédilection : l'analogie et le trompe-l'œil. Grâce à ces images trompeuses au premier coup d'œil, les apparences sont questionnées et le sujet appréhende mieux le monde. À propos d'un chien aperçu brièvement, mais qui lui révèle la « notion de chien », l'analogiste du *Journal* se demande :

Mais celui-ci, qui semblait tiré d'un album de ces images nommées emblèmes que je collectionnais autrefois et qui devait s'appeler Fidèle ou Médor comme le chien de mon premier livre de lecture, que lui trouvais-je pour le distinguer des autres sinon cette extrémité dans la perfection qui la porte un peu au-delà d'elle-même – jusqu'à la muer en une sorte d'illustration de la perfection³¹⁴ ?

La réponse est éloquente : « Sa pose³¹⁵ », son port de tête, la manière qu'il avait de garder cette maisonnette puérile, tout cela qui concordait avec l'imagerie qui entoure les saint-bernard, contribuait à en faire le type même du chien³¹⁶. » On retrouve dans ce fragment la clé de l'univers de Suzanne Lilar. Ce qui compte pour l'auteure, ce qui est décisif et indispensable dans sa démarche d'appréhension poétique du monde, ce n'est donc pas la chose, l'objet ou l'être, mais son image, sa « pose », sa « figuration », lesquels, selon

³¹⁴ Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste*, op. cit., p. 6-7.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

Lilar, « libèrent du quotidien » et « renvoient au-delà des apparences³¹⁷ ». On s'aperçoit également, dès cet ouvrage, que chez Lilar la recherche d'une forme d'expression mène à une écriture proche de la représentation visuelle, à une écriture qui aurait à la fois la force de persuasion du verbe et la capacité de singularisation et de dé-banalisation de l'image. Il s'agit donc d'une écriture qui ne table plus sur la représentation immédiate, mais sur la multiplicité des apparences, sur la « duplicité » des formes et sur la « richesse de la tromperie³¹⁸ ».

Mais comment l'image s'intègre-t-elle dans cette œuvre qui se veut essentiellement littéraire ? Tout d'abord, nous l'avons constaté, on la retrouve dans ce premier texte à tendance autobiographique de Lilar qui est consacré au trompe-l'œil et à l'analogie. Ensuite, dans des textes comme *La confession anonyme*, l'image est très présente, par le biais de l'*ekphrasis* (l'évocation des peintures des figures mythiques de la villa des Mystères) ou d'une écriture privilégiant souvent la description. Ainsi, la description des figures mythiques de la villa des Mystères (symboles des quatre postures de l'initiation amoureuse), auxquelles la narratrice s'identifie, projette l'histoire d'amour de Livio et Benvenuta dans le mythe :

Oui, ces figures figées au mur par la vénération et l'effroi étaient les mythes mêmes de mon amour – avec stupeur, je les reconnaissais comme des sœurs familières m'attendant à l'étape, *l'Initiée* qui avait passé avec moi le seuil de la chambre d'hôtel [...], *l'Épouvantée* et son reflexe de recul devant le terrible, la *Prosternée* dont les genoux s'étaient ployés d'eux-mêmes et qui avançait une main craintive vers le *liknon* contenant le phallos sacré, la *Flagellée* qui s'abandonnait avec une ivresse mystique à l'effraction corporelle et s'abîmait dans une anticipation de la mort³¹⁹.

L'*ekphrasis* évoquée ci-dessus répond parfaitement au désir de l'écrivaine d'élever les personnages et leurs actes au rang de figures–postures exemplaires. L'image ne sert pas à

³¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Suzanne Lilar, *La confession anonyme*, *op. cit.*, p. 171.

renforcer le réalisme du récit ; au contraire, par le truchement de ces images-types, les traits des personnages s'effacent et ne restent que le geste, la posture, le mouvement qui les rapprochent des archétypes. Ces deux exemples, puisés dans deux textes où la photographie n'est pas encore présente, mais où l'obsession de l'image comme forme d'expression privilégiée se manifeste déjà pleinement, nous permettent de mieux comprendre le choix de l'écrivaine, dans *À la recherche d'une enfance*, de reprendre un texte déjà existant pour y donner une place d'honneur à l'image photographique. Comme nous l'avons déjà mentionné, ici l'image apparaît parfois au détriment du texte (certaines parties du texte d'origine, y compris les sous-titres, seront supprimées). Sans entrer dans un véritable dialogue avec le texte, l'image s'affirme plutôt comme un deuxième code et une deuxième perspective³²⁰ sur le monde révolu de l'enfance. Les photographies insérées dans le texte ne suivent pas parfaitement son rythme : parfois, l'image et l'écrit sont synchronisés ; d'autres fois, elle précède ou suit le texte. Ce décalage permet de mieux « isoler » la photo et d'en faire une lecture à part. Il est possible de distinguer trois types d'images, en fonction de la dynamique propre à leur rapport au texte : l'image évoquée explicitement dans le texte (par exemple, la photographie de la remise de prix à l'école), l'image parallèle au texte (par exemple, la photographie des tours de Gand, les photographies-portraits des membres de la famille, etc.) et l'image décalée, celle qui précède ou suit le texte-légende ou encore qui est hors texte (comme la photographie du mariage des parents, événement qui n'est pas directement mentionné dans le texte). Ces images représentent des sortes d'îlots autonomes dans le texte, des récits dans le récit. Monochromes et non légendées, elles s'inscrivent parfaitement dans la vocation

³²⁰ D'ailleurs, dans la préface de ce texte, Jean Tordeur mentionne le « droit de parole visuel » que Suzanne Lilar accorde à son père en optant pour la reproduction de ses clichés.

universelle du projet lilarien et dans le désir d'épuration de l'anecdotique, visant à préserver l'essentiel³²¹. L'histoire s'efface ainsi devant l'Histoire. Le roman ne raconte plus une enfance, mais étale des instantanés du parcours initiatique de l'Enfance : la découverte du langage, du théâtre, du sacré, de l'amour.

3.2.2.4.1. L'image : quintessence du Moment ou de l'Être

Dans son livre consacré à l'esthétique de la photographie³²², François Soulages, s'appuyant sur les théories kantienne de la *Critique de la raison pure*, met en évidence une série de différences qui séparent nettement l'objet photographié de la photographie. Il montre que le premier, n'étant ni une chose en soi, ni un *noumène*, ni un objet transcendantal, relève plutôt de ce que le philosophe de la *Critique de la raison pure* appelle un phénomène, plus précisément un phénomène particulier saisi par un sujet particulier. Par contre, l'image photographique, grâce à la transformation de l'objet qu'elle opère, permet au sujet récepteur d'atteindre ou au moins d'approcher l'objet transcendantal, « ce quelque chose de tout à fait indéterminé [...] égal à x, mais "déterminable par le divers des phénomènes"³²³ ». Si l'auteur prend ses distances par rapport à Roland Barthes lorsqu'il s'agit de la valeur testimoniale de la photographie (le « ça-a-été » barthésien devient à ses yeux « ça-a-été-joué »), il est d'accord avec ce dernier en ce qui concerne la capacité qu'a la photographie de surmonter tout ce qui est de l'ordre du phénoménal, de l'accidentel, pour révéler l'unicité, l'essentiel, mais en

³²¹ Ce constant travail d'épuration de la forme qui passe, essentiellement, par la réécriture et le délestage de l'anecdotique caractérise par ailleurs l'œuvre complet de Suzanne Lilar. Du *Divertissement portugais* à *La confession anonyme*, d'*Une enfance gantoise* à *À la recherche d'une enfance*, on remarque son effort incessant consistant à estomper, voire à effacer, l'individuel au profit de l'universel. Cette particularité n'est pas propre à la création lilarienne. Sa compatriote et prédécesseure Marguerite Yourcenar avait réussi à mener à terme un projet semblable dans sa trilogie autobiographique.

³²² François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Nathan, France, 1972.

³²³ *Ibid.*, p. 83.

même temps le plus insaisissable. De ce pouvoir inouï de l'image photographique, Lilar semble être consciente lorsqu'elle s'adonne au travail de transformation de son texte original. On remarque tout d'abord que les sous-titres³²⁴ qui balisaient la lecture de l'ouvrage initial ont été complètement éliminés. À la place du sous-titre, au tout début de *À la recherche d'une enfance gantoise*, les images argentées des deux figures tutélaires de l'enfance : la mère et le père. Mais ces images ne constituent toutefois pas une illustration de la parole ou bien des pièces à conviction du récit. Bien que liées au texte, elles donnent un autre éclairage aux êtres et aux choses. Elles désignent et immortalisent un moment clé, une posture « intraduisible », que seuls la force projective et l'élan imaginaire stimulés par l'image argentée pouvaient rendre « perceptibles » ou bien « traduisibles ». Constitue un exemple éloquent de cette fonction de l'image la photographie de la mère et de la petite fille devant la porte, qui jouxte la relation des escapades à la gare, le lieu de travail du père. Le *punctum* de cette image, si on emprunte la terminologie barthésienne, serait la main gantée de la mère serrant celle de l'enfant (geste symbolique, exprimant le fort lien d'amour qui unit la mère et la fille) qu'elle amène régulièrement à la gare afin de surprendre le père dans l'exercice de ses fonctions. C'est un moment clé, un moment magique, avoue la narratrice, un moment qui remplit d'enthousiasme le cœur du jeune enfant ; par le truchement du regard amoureux et admiratif de la mère, l'enfant s'apprête en effet à découvrir un père « merveilleux », ce magicien qui apprivoise le « monstre » de la gare, la locomotive. Ce que l'image fait ressortir au-delà des mots, c'est cette chaleur, cette douceur de la main gantée de blanc qui contraste avec le fond noir des habits. « Surpris » par l'appareil devant une porte (la

³²⁴ Les sous-titres conféraient déjà à ce premier texte un caractère initiatique (il s'agissait du récit d'une quête spirituelle) éloigné du « traditionnel » récit d'enfance.

porte de la maison ?) juste avant ce départ quotidien ou après (on ne le précise pas), les visages semblent « habités » par l'effet de cette rencontre. La fillette jette un regard espiègle et joyeux, tandis que la mère adopte une attitude grave, solennelle.



À l'instar de l'image évoquée ci-dessus, nombre de photos reproduites dans ce texte représentent la narratrice enfant accompagnée d'une des figures tutélaires de l'enfance : la mère, le père, la servante Marie, la grand-mère. Ce qui nous surprend dans ces photos, c'est la divergence des regards. Les yeux de l'enfant scrutent l'appareil, tandis que le regard de l'adulte accompagnateur semble être captivé par un ailleurs. Si ce regard distrait n'ignore pas complètement l'appareil et semble s'apercevoir de sa présence, c'est avec un coup d'œil furtif, à moitié masqué, qu'il l'honore. Dans cette catégorie de photos, nous pourrions évoquer la photographie de la jeune fille et de son père s'adonnant, en artiste dilettante, à la peinture. La photo se distingue tout d'abord par sa mise en scène : un chevalet placé au milieu du jardin, le peintre au regard absorbé par son croquis, la petite fille, dos collé à son père, posant sagement devant l'appareil invisible.



Plus étonnante encore s'avère la photo de la jeune fille et de la vieille servante flamande, Marie. Les mêmes yeux perçants chez l'enfant et dirigés vers l'appareil contrastent cette fois avec le regard ferme, mais à la fois lointain et méfiant, de la Flamande.



Nous inscrivons dans la même lignée le cliché représentant la narratrice enfant à côté de sa grand-mère. Prise de profil, la femme a le regard dirigé vers d'autres horizons,

tandis que l'enfant, pourtant bien serré contre sa grand-mère, fixe du regard l'appareil invisible et, implicitement, le spectateur de cette scène.



Deux mondes s'affrontent ainsi derrière ce mouvement de regards : le monde révolu de l'enfance, peuplé d'êtres dont les regards restent toujours intradiégétiques, et l'avenir, symbolisé par le regard de la jeune fille qui dépasse les cadres de l'image. Ce regard extradiégétique représente, en même temps, une réplique de la voix narratrice. Il marque une prise de distance par rapport à l'univers de l'enfance et interpelle en même temps l'avenir. La mise en scène de la photographie devient donc une mise en abyme de la scène énonciative qui régit le récit autobiographique.

Selon Roland Barthes³²⁵, ce qui distingue la photographie des autres formes de représentation comme l'écriture ou la peinture, c'est le fait qu'elle réussit à saisir, d'une certaine manière, l'essence de la personne dont elle capte le reflet. C'est pourquoi, à propos de la photographie du Jardin d'Hiver, Barthes écrit :

[...] cette Photographie était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier Chant de l'Aube, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort [...] [C]ette photographie rassemblait tous les prédicats

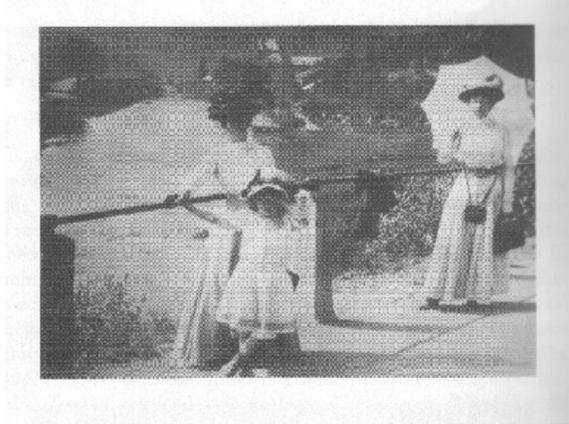
³²⁵ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 105.

possibles dont se constituait l'être de ma mère [...] [L]a Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique*³²⁶.

De plus, l'image argentée réussit, grâce à cette chimie particulière qui sous-tend le geste du photographe, à capter et à figer pour l'éternité « l'air » de l'être ou de la chose que l'appareil avait jadis fixé par son objectif. Ainsi, la photographie est animée dans la vision de Barthes. Le « ça-a-été » devient « c'est-ça », et la réalité se confond à la vérité.

Or, chez Lilar, toutes ces photos qui captent l'image de la famille et surtout les moments « privilégiés » de l'enfance (les fêtes, les promenades, les mariages, les réunions dominicales) arrivent à surprendre et à exprimer mieux que le verbe l'essence d'une « caste ». Ce mot que l'auteure avait choisi pour sous-titre de la première partie d'*Une enfance gantoise*, renforce l'image d'un groupe social replié sur lui-même, ayant ses traditions, ses coutumes, ses valeurs spirituelles. Les promenades dominicales au bord de l'eau s'inscrivent donc parmi ces gestes représentatifs pour la « caste ». Des promeneurs, d'ailleurs indiscernables, l'image ne retient que le débordement des chapeaux et le blanc éclatant des robes. Ce qui attire le regard du lecteur, c'est l'attitude matérialisée par cet endimanchement rituel et le mouvement des silhouettes laissant percevoir la joie et la détente festives.

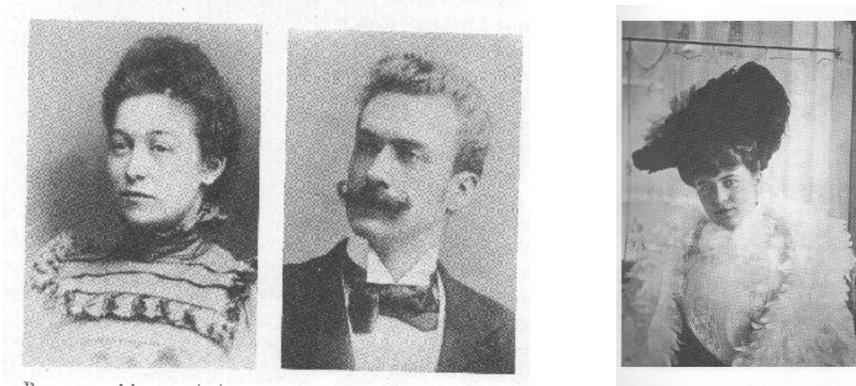
³²⁶ *Ibid.*, p. 110.



Les photos-portraits retiennent, quant à elles, quelques figures « exemplaires » de l'enfance, en général les exceptions, les « figures » qui se distinguent à l'intérieur du groupe par leur non-conformisme et leur soif d'absolu qui s'exprime par une attitude surprenante et intrigante à la fois. Parmi ces figures, le père, la mère, la tante (l'« illuminée »), la grand-mère paternelle et le grand-père (« l'inventeur ») occupent une place privilégiée. La beauté, la créativité, l'audace, l'imagination, l'excès, le défi sont autant de « postures » révélées par ces images, autant de portraits d'« irréguliers », autant d'avatars du moi profond de la narratrice qui retrouve dans ce passé les traces de sa vocation :

Ma tante illuminée, mon grand-père l'inventeur, j'aimais ces chasseurs de chimères, ces traqueurs d'absolu, ces irréguliers en rupture avec la morale de caste. Parce qu'ils se laissaient mettre au ban de l'opinion, je révérais en eux la liberté que longtemps je n'ai su reconnaître que fracassante et briseuse d'obstacles³²⁷.

³²⁷ Suzanne Lilar, *À la recherche d'une enfance*, op. cit., p. 36.



3.2.2.4.2. L'authentification du vécu

Le « ça-a-été » qui définit l'image photographique lui ajoute également une autre valeur, une autre fonction : celle d'authentification et d'attestation de l'existence des êtres et des choses³²⁸. La photographie des tours gantoises fait partie des quelques images dont la fonction principale est d'illustrer les propos du texte et de constituer un témoignage plus ancré dans le concret, plus matériel de cette double vocation des tours : relier par leur architecture le monde terrestre et le monde souterrain. En noir et blanc, cette image fait mieux ressortir le contraste sur lequel est fondé le projet architectural des tours ; noyées dans le blanc du ciel et le gris des nuages, les silhouettes noires des tours et de leurs fâtes pointus expriment parfaitement cette envolée, ce ravissement de l'esprit.



³²⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 139.

Dans la première partie du récit, on retrouve également de nombreuses photographies qui illustrent le style vestimentaire de ce que l'auteure appelle une « caste », celle de la petite bourgeoisie à laquelle sa famille appartient. Le souci de « tenir son rang » se reflète, selon l'auteure, dans l'habillement, dans le choix des couleurs, des modèles et des tissus. L'habit du dimanche et l'habit de fête, généralement de couleur blanche, semblent occuper une place significative dans l'histoire de cette caste. La blancheur du vêtement, la majesté des chapeaux, le luxe des « guimpes et des collerettes un peu amidonnées », tous ces éléments illustrent bien la dignité d'une caste, sa fierté, son « honnêteté foncière ». Ce que l'image apporte de plus par rapport au texte, c'est la preuve de la cohésion du groupe que la force testimoniale de la photographie rend irréfutable.

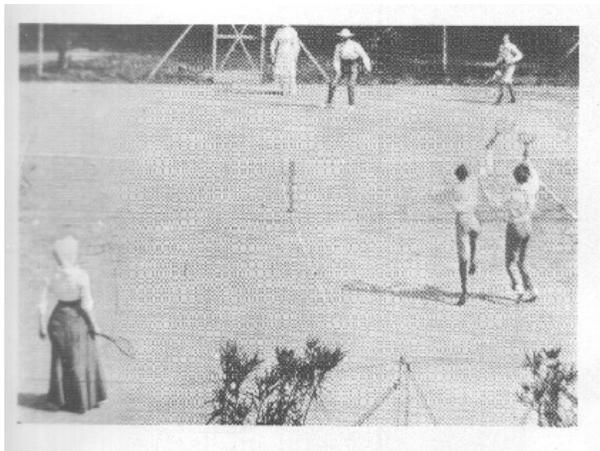
3.2.2.4.3. Une autre « voix »

Ces photos sans légendes, mais insérées dans le texte, suivent, comme nous l'avons mentionné, de manière aléatoire le flux de l'écriture. Certaines se veulent une illustration de la parole, la preuve, le témoignage du « ça-a-été » ; d'autres, sans être explicitement évoquées, brisent le flux de la parole écrite (tout comme jadis l'appareil photo avait coupé le flux inexorable du temps pour immortaliser le moment ou l'être) et font ressurgir, l'espace d'un instant, un temps révolu. Qu'elle soit évoquée, insérée dans le texte ou détachée de ce dernier, l'image s'y intègre comme un deuxième langage, un deuxième code, capable de mettre davantage en lumière l'histoire d'une famille ou d'une caste dans laquelle s'inscrit l'histoire du narrateur. Dès lors, les photos collectives de la famille sont censées mieux exprimer la dynamique des relations familiales d'un groupe

social particulier : la petite bourgeoisie de Gand. Elles défendent et illustrent les mœurs plus libérées de cette classe sociale :

Pour les femmes, il me semble que la morale de convenance était moins stricte [...]. Elles n'étaient pas confinées dans leurs demeures, mais sortaient librement, pratiquaient les sports autrement qu'en privé, adhéraient à des sociétés de gymnastique, de natation, de tennis, assistaient avec les hommes aux matchs de football ou aux courses cyclistes³²⁹.

Là où le texte se veut un simple état de fait, une description d'ordre plutôt sociologique, comme l'illustre l'exemple précédent, l'image se taille une place et propose une lecture parallèle dont le rôle primordial consiste à combler un manque et à dire l'indicible. Les photographies, dont le décryptage mobilise l'imagination, restituent ainsi la lettre et l'esprit d'un temps révolu.



Ces images marquées par la patine du temps permettent d'apercevoir des silhouettes qui s'adonnent à toutes sortes de jeux, à l'intérieur d'un groupe social pour lequel la séparation sexuelle des loisirs semble avoir été abolie. Dans quelques instantanés de réunions de famille et de moments de fête, on remarque la même « ambiance » détendue : rires, expressions corporelles de joie, « poses » négligentes. De temps en temps, un visage ou un regard est braqué ailleurs, brisant l'harmonie de la composition et dévoilant l'élément perturbateur : le personnage qui rompt avec sa caste

³²⁹ Suzanne Lilar, *À la recherche d'une enfance*, op. cit., p. 36.

en défie les normes et en outrepatte les limites. Parmi ces figures rebelles, qui représentent également des embrayeurs identitaires, la pellicule photographique retient celle de la tante « Marie de Lille », qui défie les siens par la parade de sa richesse acquise grâce à un mariage d'intérêt. À côté d'elle, son mari, Pierre Bertin, qui ose pousser encore plus loin son mépris des normes en embrassant le métier de comédien. Leurs regards scrutant des horizons complètement opposés font également fi de l'objectif. L'image argentée arrive par conséquent mieux que le langage à surprendre et à exprimer la « posture » définitoire de ces personnages par rapport au groupe social dont ils font partie et par rapport à la vie.



3.2.2.4.4. L'image-spectre

La photographie, à la différence du texte, apporte, comme nous l'avons souligné, la preuve irréfutable de ce que Roland Barthes appelle le « ça-a-été ». L'univers d'une caste est de cette façon réinvesti de la force de la « présence ». Par le truchement du cliché photographique, le temps est vaincu ; les êtres et les moments passés, une fois ressuscités, franchissent le seuil du présent et deviennent une partie intégrante du « je »,

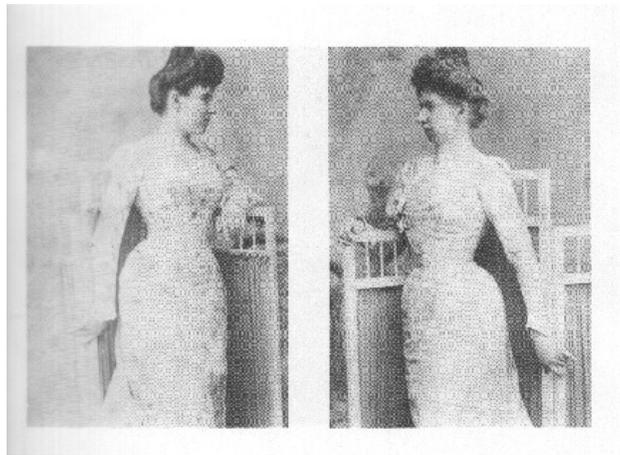
de cette voix-écrivain. Sa trajectoire identitaire est inexorablement définie par ce passé dont elle représente dorénavant une partie intégrante, qu'elle se réapproprie et dans lequel elle se fonde. Roland Barthes met d'ailleurs très bien en évidence ce pouvoir d'anamnèse de la photographie qui contredit la logique même de l'Histoire. Si, *a priori*, l'Histoire ne peut se construire que contre l'histoire personnelle, la photographie abolit cette loi :

Comme âme vivante, avance Roland Barthes, je suis le contraire même de l'Histoire, ce qui la dément, la détruit au profit de ma seule histoire [...]. Le temps où ma mère a vécu *avant moi*, c'est ça, pour moi, l'Histoire [...]. Aucune anamnèse ne pourra jamais me faire entrevoir ce temps à partir de moi-même (c'est la définition de l'anamnèse), alors que, contemplant une photo où elle me serre enfant contre elle, je puis réveiller en moi la douceur froissée du crêpe de Chine et le parfum de la poudre de riz³³⁰.

Le passé des autres devient le sien. Ressuscité grâce à l'image, il acquiert ce pouvoir de métamorphose que seule l'expérience vécue procure. Mais, si d'une part ces images raniment le passé, au moyen de cette trace indélébile préservée sur la pellicule, d'autre part elles renforcent son statut de spectre. Le caractère spectral du reflet argenté semble d'ailleurs être décuplé dans certaines images grâce aux effets de dédoublement ou de démultiplication des personnages. La photo de la jeune fille aux poupées, par exemple, mise sur la multiplication d'une image, en l'occurrence celle de la petite fille dont les traits du visage se confondent avec ceux des deux poupées. L'effet de ressemblance est puissant : la fillette, située au centre de l'image, donne l'impression d'imiter le sourire figé pour l'éternité de la poupée. Laquelle est la poupée et laquelle est l'enfant ? On aurait du mal à trancher sans l'indice que fournit la différence de taille. Cette image offre d'ailleurs un exemple « parfait » de ce que Roland Barthes appelle la « chosification » de l'être dans/à travers la photographie et qui équivaut à certifier la mort de l'objet capté sur pellicule (Barthes parle alors de *spectrum*).

³³⁰ Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 102.

Le diptyque photographique représentant les deux tantes de la narratrice mise aussi sur cet effet de spectralité du double. Au premier coup d'œil, on croit avoir devant les yeux le même personnage : même robe, même coiffure, même forme de visage, même attitude. La différence se dévoile après observation très attentive des images et elle tient à quelques petits détails.



Dans nombre de photos, d'ailleurs, les traits des visages des personnages sont indiscernables. Un monde de silhouettes blanches (le blanc des robes dominicales des femmes ou bien celui des habits des petites écolières) et fantomatiques défilent alors devant l'œil du spectateur-lecteur, renforçant ainsi les frontières qui séparent le passé et le présent, la vie et la mort.

La photographie du Carnaval est doublement étrange, doublement spectrale, car au voile temporel s'ajoute celui du masque qui relègue les visages cachés dans un au-delà.



En effet, les images évoquées ci-dessus remettent sans cesse en cause le réel. L'objet photographique, démultiplié et indéfinissable, n'arrête pas de se dérober au regard du spectateur-lecteur.

3.2.2.4.5. Trace de l'avant-scène

Les images de lieux sont généralement associées à l'expérience du sacré ; elles mettent en scène le chemin vers le lieu sacré, l'avant-scène qui est en elle-même une expérience mystique. Le lieu de destination s'avère parfois décevant. Ainsi, la grotte du Lourdes flamand se présente aux yeux de la jeune fille comme étant « laide » à souhait, et « barbaquement revêtue d'ex-voto de cire et d'argent ». Ou bien, s'il ne déçoit pas, le lieu n'est pas pour autant suffisamment « transcendant » pour marquer de son empreinte le quotidien. À propos de la prière de la mère à la chapelle du béguinage de Notre-Dame-au-Pré, la narratrice note :

Quelques instants encore ses traits demeuraient éclairés d'une sorte de réverbération que je ne pouvais pas m'empêcher de comparer à ce fugitif éclairage de scène projeté par le soleil à son couchant et que mon père recherchait pour ses photographies... Mais déjà les feux s'éteignaient, je retrouvais ma chère vivante, aussi ardente à reprendre sa place dans le monde qu'à s'en retirer³³¹.

³³¹ Suzanne Lilar, *À la recherche d'une enfance*, op. cit., p. 56.

Ce qui marque d'une trace indélébile l'être, ce qui ébauche la trajectoire de son devenir, ce serait donc ce désir, cet amour de l'au-delà, cet élan, cette quête dont témoignent les images. Dès lors, le chemin vers la grotte ou vers le béguinage, le déplacement en soi constituent l'aboutissement même de cette expérience. Ce que les clichés photographiques qui accompagnent la relation de ces périples captent afin d'éterniser, ce sont justement l'avant-scène, la voie, la quête. Du Lourdes belge, on retient la voûte d'arbres cachant le ciel ; du béguinage, le sentier de la rue *Longue des Violettes* où l'on aperçoit de loin la silhouette d'une béguine.



Aboutissement d'une quête à la fois esthétique et identitaire, l'image photographique, telle que Lilar en fait l'usage dans ce dernier ouvrage, investit le récit autobiographique de valeurs nouvelles. En tant que récit parallèle au texte, l'image ouvre les portes à une forme de connaissance du passé délestée de tout ce qui est de l'ordre de l'anodin ou du détail. L'image retrace et authentifie le parcours exemplaire de l'enfance de l'écrivaine dont elle réussit à capter l'essence et à mettre en évidence sa dimension universelle. De ce point de vue, elle représente le garant sur lequel s'assoit la légitimité de la parole de l'écrivaine. L'image permet également de multiplier les perspectives sur

cet univers révolu de l'enfance et apporte, de cette façon, une représentation plus juste, plus proche de la vérité. Mais elle ne se propose pourtant pas de ranimer cet univers à jamais perdu. De ce point de vue, la frontière entre le passé et le présent, entre la vie d'avant et le présent de l'écriture, entre la vie tout court et la mort semble bien délimitée. Ainsi, les clichés du Carnaval, ou encore ceux qui mettent à profit les effets de dédoublement de l'image, relèvent le caractère factice, voire irréel, de la photographie et consolident les limites qui séparent l'objet photographié de l'image photographique. Ni complément ni supplément au texte, l'image, grâce à ses nouvelles fonctions, crée sa propre voi(e)/(x) et bâtit son propre récit sur l'enfance. Autonomes, l'image et le texte projettent alors l'un sur l'autre un éclairage nouveau qui remet continuellement en question les points de vue tout faits.

En tant que quintessence, *ex-expression* de l'essence d'un être, d'une attitude ou d'un moment, d'une quête, l'image sert aussi à éterniser la chose, l'être ou l'instant. Elle fixe son objet, et en le fixant, elle momifie, elle décharne les êtres et les immatématise. Elle est retour du Mort, selon Barthes, mais, en même temps, une victoire provisoire qu'on remporte contre le Temps et la Mort.

Réécrivant *Une enfance gantoise* et optant, dans ce dernier avatar, pour l'insertion des photographies de soi, de sa famille, de sa ville natale, Lilar se projette, d'une certaine façon, dans la postérité. De cette manière, elle imagine, anticipe et organise sa propre entrée dans la légende et érige son propre mausolée destiné à la postérité.

4. Éthos et postures autoriales dans le discours réflexif et paratextuel

4.1. Les essais : une rhétorique de la légitimation

La démarche autoréflexive a toujours représenté la pierre angulaire de l'écriture lilarienne, au point que l'auteure s'est souvent fait reprocher l'« impureté » des genres qu'elle a pratiqués. Par exemple, son théâtre a été perçu, dès les premières représentations, comme un théâtre d'idées ou encore un théâtre essayistique³³². Par ailleurs, les thèmes abordés dans ses essais (l'amour, le couple, le sacré, la sexualité) ont considérablement enrichi sa prose romanesque.

La publication de son premier essai intitulé *Le Couple* en 1963³³³ (paru d'abord sous forme d'articles publiés dans les revues *La Nef*³³⁴, *Arts*³³⁵ et *Planète*³³⁶) n'a surpris personne, d'autant plus que Lilar avait déjà tâté de l'écriture essayistique avec le *Journal de l'analogiste*, œuvre à mi-chemin entre l'écriture de l'intime et l'écriture réflexive publiée en 1957. Loin d'être un « virage » dans son parcours littéraire, le triptyque³³⁷ qu'elle débute avec *Le couple* constitue donc une évolution *naturelle* vers sa vocation, aussi prévisible qu'inévitable. Comme le titre l'indique, l'œuvre fait la part belle à la question du couple et de l'amour et, plus particulièrement, à une certaine vision de l'amour considéré comme une expérience sacrée et sacralisante qui s'est progressivement dessinée au fil des siècles et dont, aux dires de l'auteure, nous subissons encore les

³³² « Essai ou pièce de théâtre. Tous les chemins ne mènent pas au ciel », article signé par Alceste paru dans *Le Figaro littéraire*, le 16 décembre 1947.

³³³ Suzanne Lilar, *Le couple*, Paris, Grasset, 1963.

³³⁴ Le premier article publié s'intitule « *Le couple* ». Il paraît dans un numéro de la revue *La Nef* (*La Nef*, nouvelle série, n° 5, janvier-mars 1961, p. 33-34) consacré à la *Française d'aujourd'hui*, dans la rubrique *La femme et l'amour*.

³³⁵ L'article publié dans *Arts* s'intitule « On a voulu déshonorer l'amour conjugal. L'avenir du couple dépend de la femme » (*Arts*, n° 813, 15-21 mars 1961, p. 1, 4 et 5).

³³⁶ L'article intitulé « Perspectives sur l'amour moderne » paraît dans *Planète*, n° 1, octobre-novembre 1961, p. 117-128.

³³⁷ On remarque d'ailleurs que la création lilarienne se présente souvent sous forme de diptyques ou de triptyques, comme si la représentation de même que la réflexion ne pouvaient se donner à voir sous une « forme » unique. La pluralité de la représentation et de la réflexion serait ainsi une constante de la démarche de l'auteure.

retombées. Les deux ouvrages parus ultérieurement – *À propos de Sartre et de l'amour*³³⁸ et *Le Malentendu du deuxième sexe*³³⁹ – dans la foulée de la publication du *Couple* constituent, comme l'a avoué l'auteure, le prolongement de la réflexion entamée dans *Le couple* dont le « pré-texte » a été puisé dans l'œuvre de l'un des plus célèbres couples d'intellectuels du XX^e siècle : le couple Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir.

Mais quelle place doit-on assigner à ces œuvres dans l'ensemble de la création de Lilar ? Pour répondre à cette question, il faut préalablement circonscrire le statut du genre littéraire que l'auteure pratique. L'écriture essayistique est par définition un genre problématique, trop souvent considéré comme de la littérature de second ordre, dont la principale fonction consisterait à permettre une meilleure appréhension de l'œuvre littéraire. Pourtant, depuis une dizaine d'années, l'essai fait l'objet d'une réhabilitation progressive ; de plus en plus de critiques orientent leur réflexion vers le genre essayistique et tentent de reconsidérer la place qu'il faudrait lui attribuer. Marc Angenot est l'un des premiers critiques à avoir amorcé une réflexion approfondie sur l'essai et sur les mécanismes rhétoriques qui le sous-tendent. Dans son article, paru d'abord en 1982 dans la deuxième partie d'un chapitre intitulé « Typologie³⁴⁰ » et republié par François Dumont dans une anthologie regroupant des textes sur l'écriture essayistique³⁴¹, l'auteur met en place un certain nombre de balises permettant de définir l'essai et distingue deux formes d'écriture essayistique : l'essai cognitif et l'essai méditatif. Selon l'auteur, l'« essai cognitif » relève essentiellement du discours démonstratif dont l'objectif serait

³³⁸ Suzanne Lilar, *À propos de Sartre et de l'amour*, Paris, Grasset, 1967.

³³⁹ Suzanne Lilar, *Le malentendu du deuxième sexe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

³⁴⁰ Marc Angenot, « Typologie », dans *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 46-58.

³⁴¹ François Dumont, *Approches de l'essai*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003.

d'« occuper un certain espace idéologique et d'en stabiliser les éléments³⁴² ». Dans ce type d'essai, les arguments sont présentés et les raisonnements s'enchaînent « sans que nulle angoisse intrinsèque ne [vienne] interférer³⁴³ », affirme Angenot. La perspective de l'essai se veut universelle et neutre (comme l'indique l'effacement du pronom *je* au profit des pronoms *nous* et *on*), ce qui en assure la légitimité. Toutefois, l'arsenal rhétorique déployé par l'essayiste afin d'effacer toute trace d'énonciation relève, selon Angenot, d'un « travail ambigu » et d'une « comédie de l'objectivité » qui ne trompe personne. À l'opposé, l'« essai méditatif » remet en question les valeurs idéologiques ; il rend compte du déroulement de la pensée en train de se former parallèlement au texte, d'où une certaine impression de désordre. De plus, la présence du « je » énonciateur supplante la tentative (ou, plus exactement, la « comédie ») de distanciation objective saisissable dans l'essai diagnostique. Marc Angenot attire également l'attention sur la parenté qu'il est possible d'établir entre l'essai méditatif et le pamphlet. Ainsi, le caractère polémique et le « puissant potentiel affectif³⁴⁴ » constituent des points communs aux deux genres littéraires. Cependant, si l'essai cognitif garantit sa légitimité grâce à la voix neutre et universelle qu'il met en scène, l'essai méditatif a plutôt recours à une rhétorique de la justification afin d'assurer son droit de parole. Dans son analyse, Angenot explique les différences entre les deux formes d'écriture essayistique et montre également que la tentative de légitimation de la parole constitue l'enjeu central de tout essai. En effet, se joue et se « dé-joue » dans l'essai, plus que dans tout autre genre littéraire, une certaine posture d'auteur qui puise en grande partie sa force et sa légitimité dans l'éthos construit par l'intermédiaire du texte. L'essai est également un terrain propice à l'affirmation de

³⁴² *Ibid.*, p. 139.

³⁴³ *Ibid.*, p. 139.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 157.

certaines positions idéologiques, qui entraînent l'obligation, pour l'essayiste, de justifier sa parole afin de la légitimer.

Ces quelques remarques préliminaires ont pour but de mieux circonscrire la place occupée par l'essai dans l'ensemble de l'œuvre de Lilar et son rôle dans le processus de légitimation de l'auteure sur la scène littéraire. À l'instar d'autres auteurs, Lilar a eu recours à l'écriture essayistique pour exprimer ouvertement ses positions idéologiques, mais, contrairement à d'autres, elle a également procédé à une tentative de mise au point de ses prises de paroles antérieures (revendiquées au moyen de l'écriture dramaturgique et de l'écriture d'inspiration autobiographique) et, autant que faire se peut, elle a déblayé le terrain de son œuvre à venir.

Chacun des essais publiés par Suzanne Lilar est précédé par une introduction autographe dans laquelle l'auteure explique sa démarche, sa position et la trajectoire qui l'a menée à l'écriture de l'œuvre en question. Cependant, le ton et l'arsenal rhétorique mis en œuvre principalement dans les chapitres d'introduction diffèrent d'un essai à l'autre, en fonction de l'enjeu que représente le sujet et surtout de la nature de la démarche : démarche « constructive » dans *Le couple*, qui constitue avant tout un plaidoyer en faveur de la sacralisation de l'amour, ou démarche « déconstructive » dans *À propos de Sartre et de l'amour* et *Le malentendu du deuxième sexe*, lesquels remettent en cause le bien-fondé de la philosophie existentialiste qui, selon Lilar, défend une perception de l'amour dont elle s'attache à dénoncer les lacunes.

4.1.1. Embrayeurs identitaires et rhétorique de la sympathie

Après avoir circonscrit sa position idéologique (en l'occurrence un féminisme d'opposition à la politique et à la morale traditionnelles du mariage, en marge du féminisme traditionnel par sa croyance en l'existence d'un éternel féminin qui dépasserait l'identité sexuée), Lilar explique dans l'introduction du *Couple* le mobile qui anime son entreprise (la crise moderne du couple et du sacré), ses hypothèses ainsi que sa méthode. Le sujet et surtout le livre auquel il a donné naissance se sont présentés à l'auteure sans projet préalable ni désir particulier : « Lorsque Bernard Pivot m'a demandé un ouvrage sur le couple, j'étais loin d'attendre qu'il m'entraînerait aussi loin. [...] Refaire l'histoire de l'amour dépassait mes capacités et mon appétit³⁴⁵ ». L'auteure avoue la passion subite que lui inspire le sujet (« Je n'y pouvais demeurer indifférente », « J'ai donc pris passionnément parti en faveur de l'amour déraisonnable³⁴⁶ »), mais affecte la modestie et se défend à l'avance contre ceux qui pourraient l'accuser d'avoir choisi un sujet inapproprié : « Je sais qu'il y a un certain ridicule à annoncer qu'on va défendre quelque chose qui se porte aussi bien que l'amour³⁴⁷ », « J'entends d'ici les critiques que ce programme ne saurait manquer de susciter³⁴⁸ ». Mais au fur et à mesure qu'elle précise sa démarche et sa vision, le ton devient sentencieux et péremptoire :

L'érotique sera sacrée ou elle ne le sera pas. Une doctrine de l'amour ne mérite pas ce nom que pour autant qu'il fasse apparaître la liaison entre le désir physique d'un corps déterminé et le désir métaphysique d'échapper à toute détermination et de reconstituer [...] l'Unité perdue³⁴⁹.

L'« enquête » annoncée au départ prend ainsi l'allure d'un plaidoyer en faveur d'une érotique *unitive* et d'un amour conjugal, à la fois sacré et sacralisant.

³⁴⁵ Suzanne Lilar, *Le couple*, op. cit., p. 7.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

Suzanne Lilar, qui a été avocate avant d'être écrivain, a souvent recours dans ses essais à des stratégies discursives empruntées à l'art de la rhétorique et qui sont destinées à susciter l'attention et l'adhésion du lecteur. Elle débute son analyse du couple et de l'amour par un exemple qui sert à la fois d'illustration des deux types d'amour analysés et de preuve à conviction³⁵⁰. Cet exemple analysé par Lilar au début du premier chapitre (les deux amours de la vie du peintre Rubens) est censé mettre le lecteur dans une disposition favorable à la réception du sujet et à l'accueil de l'auteur. En effet, si l'on se fie à l'analyse des formes d'embrayeurs proposée par Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*³⁵¹, la figure du peintre Rubens pourrait être qualifiée d'embrayeur paratopique. Le portrait de Rubens esquissé par l'essayiste au début du chapitre met surtout en évidence la double culture à laquelle le peintre se nourrit ainsi que la dualité de son tempérament, à la fois sensuel et spirituel. L'admiration que l'auteure lui voue transparaît sans fard à la lecture de ces lignes imprégnées d'une rhétorique de l'adulation, dans lesquelles l'énumération et le lexique laudatif concourent à la création d'un portrait très attachant :

Car enfin tout prédispose ce sensuel, ce lyrique de la splendeur de la chair et de la femme, à aimer l'amour et à s'y jeter avec véhémence, cette magnificence de tempérament, cette curiosité d'esprit qu'il tient de l'époque, mais aussi de son hérédité, de sa nature fastueuse et opulente d'Anversois, de son engouement humaniste de savoir, de son paganisme inné, aggravé de la connivence italienne³⁵².

³⁵⁰ La *Rhétorique* d'Aristote fait d'ailleurs l'éloge de la force persuasive de l'exemple, tel qu'employé dans les discours délibératif et judiciaire. « Il faut, quand on n'a pas d'enthymèmes, se servir d'exemples comme démonstration (car ils entraînent la conviction) ; si l'on a des enthymèmes, il faut se servir des exemples comme témoignages, les employant comme épilogue aux enthymèmes ; si on les fait précéder, ils ressemblent à des témoignages ; or le témoin emporte partout la conviction. C'est ce qui fait que, si on les place en tête, il faut nécessairement en produire plusieurs ; en épilogue, même un seul suffit ; car un témoin honnête, fût-il seul, est efficace ». (Aristote, *Rhétorique II*, 1394a, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 106.)

³⁵¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 126-127.

³⁵² Suzanne Lilar, *Le couple*, op. cit., p. 20.

On reconnaît, dans la figure de l'artiste envers lequel l'essayiste n'hésite pas à réitérer son admiration, un clin d'œil aux expériences vécues par l'auteure, et surtout une manière de répondre aux questions qui la taraudent à propos de son devenir artistique. Les parallèles établis par l'essayiste entre la vie du peintre célébrissime et son œuvre semblent fort intéressants de ce point de vue. Ainsi, chaque prise de position sociale aurait, selon Lilar, une contrepartie artistique consignée dans la forme d'expression et la technique que le peintre adopte. Par exemple, le portrait peint par l'artiste de sa première épouse, Isabelle, permet à l'essayiste de dévoiler tout un programme de vie qui consiste en un véritable parti pris pour la sécurité et le conformisme, voire la soumission aux normes de la tradition conjugale et artistique :

Avec sa merveilleuse intelligence des correspondances, Rubens s'est placé avec sa jeune femme sous un arbre, dont le tranquille ombrage déploie son abri sur le couple, comme si le peintre avait voulu figurer ce retrait, cette distance prise quant à la vraie vie qui se déroule quelque part ailleurs, quelque part au-dehors. Tout ici témoigne de l'intention de se tenir loin du risque. Et d'abord la sagesse de la technique, la précision, la lenteur calculée du dessin (nous sommes loin du trait rapide, désinvolte autant qu'amoureux de la *Petite Pelisse* !)³⁵³.

Par contre, c'est avec le portrait de sa deuxième femme, à laquelle il voue un amour passionnel, que le peintre aurait prouvé sa maîtrise artistique, selon Lilar. La rencontre avec Hélène marque un tournant spirituel et artistique dans la vie de Rubens. Une fois de plus, l'admiration de Lilar pour l'artiste envers lequel elle éprouve une immense empathie imprègne son texte d'émotion :

Dans la vie de Rubens, il y a soudain comme un suspens. Il faut que quelque chose se produise dans cette vie pourtant si riche, si animée [...], que s'introduise une chose dont Rubens n'avait pas encore l'entendement : la poésie. Comme il s'est affiné à l'épreuve de l'amour, ce Flamand robuste ! Comme il a su dominer sa nature *technique*³⁵⁴.

³⁵³ *Ibid.*, p. 25.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 34-35.

Les exemples abondent dans l'essai sur le couple. Héloïse, Griseldis ou John Donne sont tour à tour convoqués afin d'illustrer les avatars de l'amour au fil des siècles. Cependant, dans cette galerie de portraits, une autre figure se détache, laquelle, à l'instar de celle du peintre Rubens, pourrait être considérée comme un embrayeur identitaire. Il s'agit de la mystique flamande Hadewijch, qui hante d'ailleurs d'autres œuvres de Suzanne Lilar, notamment *La confession anonyme*. Le ton tout comme le style de l'essayiste changent complètement dans les lignes consacrées au portrait de cette mystique. Rigoureux et mesuré dans les pages qui font l'inventaire des différentes approches de l'amour et, plus particulièrement, de la notion scientifique d'androgynie, le style de l'essayiste devient très poétique au début du chapitre. Une suite de phrases interrogatives parsemées de métaphores ébauchent le portrait de cette figure mystérieuse et unique que fut Hadewijch : « Quel est ce brame qui déchire la nuit, quelle est cette voix qui tantôt s'épure jusqu'à muer limpiquement en chant de rossignol et tantôt s'enroue et s'enraie comme à bout de forces, mais reprend aussitôt, de plus en plus monotone et obsédée³⁵⁵ ? » Mais l'intérêt de ces lignes consacrées à Hadewijch réside surtout dans l'aveu de l'auteure, concernant l'intention provocatrice de ses propos, que la figure rebelle de la mystique flamande lui permet de réaffirmer : « [...] les pages trop ramassées que je vais consacrer à Hadewijch trouvent leur place dans un ouvrage qui voudrait mettre quelque provocation dans son plaidoyer pour une resacralisation de l'amour humain et du Couple³⁵⁶ ». Lilar met en évidence l'originalité de la pensée de Hadewijch (notamment l'idée d'une « voie négative » permettant d'accéder à la connaissance divine), sa contribution au projet de resacralisation de l'amour (selon Lilar, elle aurait

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 117.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 120.

réintroduit l'érotisme sous le couvert de la mystique³⁵⁷) et réitère son admiration pour cette mystique qu'elle considère comme « la figure la plus attachante³⁵⁸ » de l'école mystique du Nord.

Les deux exemples que nous venons d'évoquer méritent de plus amples commentaires. Les deux figures auxquelles l'essayiste voue une admiration passionnée et pour lesquelles elle éprouve une énorme empathie (sans doute fondée sur une forme d'identification inavouée) lui servent en même temps de bouclier lorsqu'elle campe sur des positions idéologiques qui, à défaut d'être rebelles, se situent à contre-courant. En « prêtant » sa voix à l'Autre, en faisant l'éloge de cette pensée ou de cette vie « rebelle » mais maintes fois plus authentique puisqu'elle est orientée sur le dépassement de soi, Lilar s'apprête à affirmer avec plus de conviction et plus d'audace ses propres prises de position.

4.1.2. Entre *je* et *nous* : les hésitations de l'instance auctoriale

Dans l'essai intitulé *À propos de Sartre et de l'amour*, écrit avec une intention davantage polémique que persuasive, la rhétorique judiciaire se substitue à la rhétorique délibérative. En effet, ce livre né d'une « fascination » de l'aveu même de Lilar déploie dès les pages introductives un arsenal complexe de méthodes de défense et de justification du travail réalisé. Le livre débute d'ailleurs par une mise au point terminologique. L'auteure tient à préciser le sens étymologique du mot « critique », auquel elle renvoie le lecteur qui souhaite comprendre sa démarche. Ainsi, le terme « critique » désigne en l'espèce un parti pris semblable à l'amour plutôt qu'une démarche

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 132.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 132.

qui viserait le déni ou le rejet d'une pensée, d'une position et d'un auteur³⁵⁹. Afin d'expliquer sa démarche, elle lève également le voile sur le long travail qui lui a permis de sortir de son état de fascination pour la pensée de Sartre (voire de contamination par cette pensée) et de commencer à critiquer le grand philosophe, dont elle a su discerner les forces et les faiblesses avec lucidité. Le glissement du *on* impersonnel au *je* de la subjectivité est plus prégnant dans ce texte. L'auteure n'hésite pas à puiser des exemples dans sa propre expérience afin de montrer les avantages de la pensée analogique (la sienne) par rapport à la pensée séparatrice (celle de Sartre). Parler de l'Autre (en l'occurrence Sartre) l'amène donc inévitablement à parler d'elle-même, de ses partis pris et de ses appréhensions :

Repensant à mes propres expériences, je me demandais si le maquillage sartrien ne masquait pas une option plus radicale encore que celle du refus.[...] Tant il est vrai que pour m'endurcir, pour m'entraîner à me défendre contre les sollicitations, des empiètements, des *épanouissements* dirait Sartre, que je savais déjà corporels [...], je m'exerçais à la résistance, me privant de friandises, d'une lecture agréable, de n'importe quoi dont j'eusse « envie », histoire de « me tenir bien en main », c'est-à-dire plus libre [...] de répondre à ma fin réelle. Car c'est ici le point qui me sépare de Sartre, j'ai maintes fois expérimenté que ma liberté s'exerçait par référence à quelque chose de plus fondamental encore et que je percevais sous forme de loi [...]³⁶⁰.

Afin de contourner la maîtrise rhétorique de Sartre et, implicitement, le pouvoir de séduction que peut exercer sa pensée, l'essayiste accumule exemples personnels, « preuves » recueillies dans la nature (qui témoignent de l'existence de lois universelles) et théories d'autres penseurs illustres. Ainsi, à propos de la pertinence de la pensée analogique, elle donne l'exemple de la coquille fossile qui lui confirme une fois de plus que « le mélange est le propre³⁶¹ » de la condition humaine, tandis que la séparation (la « purification » de Sartre) ne s'opère qu'au niveau de la pensée. Même si Lilar critique

³⁵⁹ Suzanne Lilar, *À propos de Sartre et de l'amour*, op. cit., p. 15.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 26-27.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

l'intellectualisme de Sartre ainsi que ses contradictions et ses clivages artificiels, elle ne tarit pas d'éloges sur l'illustre penseur. Ainsi, elle écrit à propos de quelques pages de *La Nausée* : « Telles sont ces pages admirables d'intelligence, d'intransigeante lucidité, de pure générosité. Pour ma part, je n'en connais pas d'équivalents dans la littérature contemporaine³⁶² ».

Consciente de la force de son adversaire, l'essayiste n'hésite pas à solliciter la connivence du lecteur. Le *nous* de la complicité supplante alors les pronoms *on* ou *je* employés auparavant :

Au moment de la confrontation avec son objet, j'éprouve soudain la témérité désespérée de mon dessein. Sartre n'est pas un adversaire comme un autre. J'entends qu'il n'est pas seulement un dialecticien redoutable, mais un magicien qui n'hésite pas à déployer à l'occasion une véritable sorcellerie. Nous le savons, c'est une des roueries de cet écrivain d'avoir recours à des procédés qu'il dénonce³⁶³.

Le chapitre introductif s'achève par un appel que l'auteure lance au lecteur et à elle-même ; il s'agit d'une incitation à agir et à ne pas se laisser intimider par l'ampleur du sujet et encore moins par la taille de l'adversaire. Lilar cite alors Jaspers qui dénonce l'« erreur mortelle de s'immobiliser face à la grandeur³⁶⁴ ».

Par la suite, Lilar assujettit l'œuvre de Sartre à une « mise en situation » (avant de la décortiquer thème par thème, personnage par personnage) afin d'en cerner les vecteurs essentiels, à savoir l'éducation reçue par Sartre, son enfance, sa relation avec sa mère ainsi que son rapport à la religion, au monde, à autrui et à son propre corps. Dans sa critique de la théorie sartrienne de l'amour, Lilar souligne les divergences qui existent entre sa propre pensée et celle de Sartre. D'après elle, il y a dans la dualité corps/esprit, qui est une composante fondamentale de la théorie sartrienne – avec sa crainte du

³⁶² *Ibid.*, p. 51.

³⁶³ *Ibid.*, p. 53.

³⁶⁴ Jaspers cité par Suzanne Lilar, *À propos de Sartre et de l'amour*, *op. cit.*, p. 53.

« mélange » et son désir de nier l'existence du corps au nom de l'affirmation de la pensée – une véritable pierre d'achoppement pour sa philosophie. Dans le chapitre dédié à la femme et à l'amour dans l'œuvre de Sartre, Lilar analyse minutieusement les personnages féminins de l'œuvre de Sartre afin de mettre en évidence le rejet viscéral de la féminité par Sartre. Cette profonde répulsion du féminin, qui relaie une peur ancestrale (dont les mythes antiques et bibliques témoignent abondamment), serait l'un des principaux facteurs qui altèrent la pensée du philosophe. En outre, elle fait un rapprochement judicieux entre l'œuvre et la vie de Sartre. À cet égard, même si l'attitude des personnages de son œuvre envers leur corps est en tous points semblable à celle de Sartre envers son propre corps, quelques « ébrutements » trahiraient cependant la nostalgie refoulée par le philosophe de l'amour divinisant et réconciliateur :

La peur et la répugnance que les personnages masculins de Sartre [...] ont de l'amour charnel, leurs ruses pour y échapper, ne font que représenter la crainte de l'auteur et ses propres astuces. [...] Mais se doute-t-il que sa colère le trahit, que sa dénégation passionnée restitue toute sa conscience à ce qu'il a voulu dissiper comme un phantasme, que son inquiétude, sa révolte, sa nostalgie nous rendent singulièrement présent ce Dieu que nous refuse son athéisme et, pour reprendre une de ses plus belles images, qu'elles *l'indiquent en creux*³⁶⁵ ?

Ainsi, tout en dévoilant les écueils que comporte la vision sartrienne de l'amour, Lilar bâtit son plaidoyer pour l'amour et le couple sacralisés. L'argumentaire persuasif et passionné se substitue alors à la critique. Le *je* énonciateur se montre avec plus de force et mobilise à ses côtés une rhétorique de la confiance et de l'autorité. Tout en sapant avec méthode l'édifice de la pensée sartrienne, Lilar procède à une autovalidation de son discours : « Je n'ai pas eu tort, me paraît-il, d'axer ma critique sur le thème de la séparation³⁶⁶ ». Après avoir puisé chez « l'adversaire » même les arguments les plus convaincants du bien-fondé de son opinion (l'œuvre de Sartre est reléguée au statut de

³⁶⁵ Suzanne Lilar, *À propos de Sartre et de l'amour*, op. cit., p. 177-178.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 181.

prétexte et de pièce à conviction), l'essayiste adopte un discours plus provocateur et, en même temps, plus autoritaire. Une suite d'interrogations rhétoriques censées interpeller le lecteur ainsi que des équivalences catégorielles faisant valoir une certaine vision de l'amour ponctuent à ce moment précis son texte :

Ne sommes-nous pas accoutumés depuis longtemps à ces reculades sartriennes, à cette marche de pèlerin d'Echternach qui pour deux pas en avant fait un pas en arrière ? Et ne conservons-nous pas en gage ce texte grandiose, avec sa réponse au « bon moine » [...] avec son acte de foi en l'amour qui s'adresse « au corps à travers l'âme et à l'âme à travers le corps », avec sa déclaration que l'amour doit s'étendre au pire mais qu'il *ne saurait s'y tenir sans cesser d'être l'amour* ? [...]. La volonté d'aimer l'abject s'y inverse en volonté *bonne* de tout aimer. Mais alors le choix d'incarner le Mal ne constitue plus une décision irréductible ? L'attitude abjecte n'est qu'un maintien plaqué par-dessus notre manqué véritable et qui ne résiste pas à la vertu purificatrice de l'amour³⁶⁷.

En somme, elle impose sa vision, celle d'une érotique du salut, comme étant une vérité incontournable. La preuve en est le fait que Sartre lui-même, acharné dénigreur de l'amour, se retrouve piégé par cette vérité qui triomphe de la rhétorique qu'il met en place afin de déconstruire l'amour.

Le dernier chapitre du livre soulève des interrogations intéressantes à propos de la posture d'auteur qu'il met en scène. En effet, la posture auctoriale se fait hésitante dans ce chapitre comme en témoignent les nombreux glissements de désignation de l'inscripteur-énonciateur du texte³⁶⁸. Si le chapitre débute par un timide « auteur » (repris un peu plus loin dans le texte) qui trahit également la prise de distance de Lilar par rapport à sa propre création, ce qualificatif est rapidement délaissé au profit des pronoms *je* et *nous* indiquant respectivement la réappropriation de la création par l'auteure et la connivence avec son lecteur :

Nous avons vu Sartre évoluer d'un érotisme tôt abandonné vers une conception que nous avons nommée *érotique* – évolution qui pourrait bien correspondre au fait que Sartre a cessé de se raidir contre sa féminité. Telle est du moins l'opinion de l'auteur qui,

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 192.

³⁶⁸ Nous empruntons à Dominique Maingueneau cette division de la figure auctoriale en trois instances : la personne, l'inscripteur et l'énonciateur (Dominique Maingueneau, *op. cit.*).

dépossédée par l'envoûtement sartrien du livre qu'elle entendait écrire, voit enfin venu le moment de s'exprimer pour son compte personnel³⁶⁹.

Mais un peu plus loin, le vocable « auteur » est de nouveau convoqué : « Qu'on les nomme après cela du nom que l'on veut. L'essentiel est de ne pas les confondre et de décider si l'auteur a eu raison de présenter l'érotisme comme un fourvoiement. L'amour est une aristocratie³⁷⁰ ».

On remarque par ailleurs qu'à chaque occurrence, cette forme de désignation (auteur) accompagne l'idée (la crainte ?) d'un jugement qui pourrait être porté sur son œuvre et notamment sur la thèse qu'elle défend. En même temps, lorsqu'elle s'autodésigne « auteur », Lilar entreprend une tentative de se forger un nom, un « label » Lilar, qui consisterait essentiellement en une certaine vision de l'amour³⁷¹. Par contre, quand elle évoque ses œuvres précédentes ou revendique les thèses qu'elle défend dans ces œuvres, le *je* de l'appropriation s'impose à nouveau : « J'ai consacré jadis un ouvrage à exposer que l'amour masculin affectionne le partage [...]. J'ai soutenu que notre société avait ratifié le séparatisme masculin [...] ³⁷² ». Cependant, pour assumer son positionnement idéologique et afficher ouvertement son parti pris pour une cause qui se situe « à contre-courant », le « nous » auctorial se substitue cette fois-ci aux deux autres formes d'autodésignation susmentionnées : « En plaidant encore une fois pour cette cause, nous savons que nous allons à contre-courant. Nous tenons l'amour pour sacré et

³⁶⁹ Suzanne Lilar, *À propos de Sartre et de l'amour*, op. cit., p. 197.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 213.

³⁷¹ Michel Foucault montrait d'ailleurs dans son article intitulé « Qu'est-ce qu'un auteur ? » qu'un nom d'auteur assure tout d'abord une fonction classificatoire et unificatrice parce qu'il permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter et de les distinguer d'autres ensembles ; le nom de l'auteur permettrait également d'effectuer une mise en rapport des textes entre eux. Par ailleurs, Foucault soulignait dans son article la domination idéologique que la figure d'auteur impose au discours, laquelle nuit à l'interprétation du texte et à la prolifération du sens (Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur » (1969), dans *Dits et Écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994.)

³⁷² Suzanne Lilar, *À propos de Sartre et de l'amour*, op. cit., p. 198-199.

pour dévoilement du sacré [...]. Nous nous prononçons contre l'érotisme et nous allons à l'encontre d'une civilisation qui ne cesse de spéculer sur ses valeurs³⁷³ ».

Ces fluctuations de l'instance énonciatrice témoignent d'une posture auctoriale ambivalente qui n'est pas sans conséquence sur la place que l'écrivaine souhaite occuper dans le champ littéraire. En effet, ce que laissent transparaître les dernières pages de son essai, c'est la confrontation permanente entre la vie (l'expérience personnelle) et l'œuvre qui marque le parcours littéraire de Lilar. Cette dernière croit qu'il existe un lien indéfectible entre la personne et l'œuvre (et la réflexion qu'elle mène sur le lien entre l'enfance et l'œuvre de Sartre en est la preuve), mais elle n'en affiche pas moins son désir de se tailler une place au sein de l'institution, démarche qui passe inévitablement par un processus de « dépersonnalisation » et de revendication d'un nom d'auteur, non susceptible de se confondre avec la personne et avec l'instance énonciative de ses textes³⁷⁴. Or, la scène énonciative des essais, et notamment celle d'*À propos de Sartre et de l'amour*, reflète bien le tiraillement qui caractérise la prise en charge de son statut d'auteure par Suzanne Lilar ainsi que sa difficulté d'assumer cette paratopie singulière qui place l'auteur en dehors de tout lieu d'identification.

³⁷³ *Ibid.*, p. 214.

³⁷⁴ Nous avons fait une analyse exhaustive de la « montée en objectivité » défailante de Lilar dans un article publié avec Andrea Oberhuber. Nous démontrons dans l'article que le passage du « personnel » à la « dépersonnalisation » (p. 219), qui s'effectue au moyen de la publication et constitue un rite de passage essentiel à la construction identitaire de l'écrivain, n'a jamais eu lieu chez Suzanne Lilar, du moins entre 1945 et 1978, année de publication d'*Une enfance gantoise* (Carmen Cristea et Andrea Oberhuber, « Stratégies d'écriture et de positionnement dans le champ littéraire belge : le cas Lilar », dans *Textyles*, n° 42 (*Écrivain(e)s*), 2011, p. 83-104).

4.1.3. La mise en scène d'une polémique

Le malentendu du deuxième sexe, dernier essai de Lilar, s'inscrit mieux que ses deux essais précédents dans la catégorie « essai diagnostique », proposée par Marc Angenot. Le « je » énonciateur (à quelques exceptions près) est quasi absent, tandis que le « on » et le « nous » auctoriaux dominant ce texte que l'auteure souhaite avant tout critique et objectif. En effet, dès les pages introductives, Lilar expose avec plus d'assurance les lacunes et les incohérences de l'essai de Simone de Beauvoir. Elle constate la fascination objective (aussi déplorable soit-elle) que peut exercer *Le deuxième sexe* sur le lecteur – et non plus seulement sur elle-même – et dénonce le « figement révérenciel³⁷⁵ » du public devant l'œuvre, qu'explique non pas son mérite intrinsèque, mais l'effet d'intimidation produit par un projet à ce point ambitieux. L'essayiste pose donc d'emblée un acte de profanation audacieux, mais qui se veut pertinent et justifié grâce à la rhétorique tant éprouvée.

L'essai de Lilar, qui relève à la fois des registres polémique et rhétorique (l'auteure tente avant tout de faire valoir sa propre pensée), s'articule autour de deux grands chapitres. Le premier chapitre intitulé « Critique du deuxième sexe » décrit surtout les faiblesses de la théorie de Simone de Beauvoir, tandis que le deuxième chapitre intitulé « Un statut féminin de bisexualité » traite de la bisexualité foncière de l'être humain, thèse qui emporte l'adhésion de Lilar.

Dès le premier chapitre, l'essayiste critique Simone de Beauvoir sans ménagement : sa pensée serait empreinte de « viscosité », enfouie sous des « broussailles » d'informations et truffée de « répétitions ». En outre, l'analyse de Simone de Beauvoir serait superficielle (elle ne ferait qu'« effleurer » les sujets abordés) et

³⁷⁵ Suzanne Lilar, *Le malentendu du deuxième sexe*, op. cit., p. 7.

caractérisée par sa « vassalité » envers la pensée de Sartre. Lilar remet en question une par une les thèses avancées par Beauvoir (entre autres, la construction culturelle de la nature féminine et la conception conflictuelle du rapport entre les sexes). Elle déploie un vaste savoir à l'appui de son argumentation : titres d'œuvres et noms de penseurs et de chercheurs sont invoqués à tour de rôle afin de mieux critiquer la pensée beauvoirienne, mais également afin de se mettre sous la protection d'une autorité reconnue. Les nombreuses références et notes de bas de pages, parfois très longues, témoignent de la vigueur de sa critique. Dans *Le malentendu du deuxième sexe*, elle suit la même démarche que dans son essai consacré à l'analyse de la conception sartrienne de l'amour, à savoir la critique démonstrative, au moyen de laquelle elle conteste la thèse avancée et recherche chez l'auteur critiqué des preuves en vue de valider ses propres idées. Ainsi, dans les pages qu'elle consacre à la description de l'expérience érotique chez Beauvoir, Lilar repère certains éléments susceptibles de prouver l'existence d'un éros médiateur et « reliant » qui surgit du texte, s'empare de l'auteure (Beauvoir) et lui intime de renier sa posture de départ :

Il semble que l'évidence soudain l'inonde d'une expérience indicible où « recevoir et donner se confondent ». S'évadant de la dialectique fermée du maître et de l'esclave, les amants de Beauvoir surmontent non seulement le scandale de l'altérité, mais la distinction du sujet et de l'objet [...] Comme dans une autre page grandiose (celle qu'à propos de Jean Genet, Sartre a consacrée à la purification érotique), la prise sur laquelle l'auteur finit par s'abattre est prise de conscience³⁷⁶.

Parfois, l'essayiste bâtit son argumentation sur la simulation de l'adhésion aux idées de Beauvoir (manière de montrer également le danger d'illusion auquel le lecteur est exposé à la lecture de cette œuvre), pour rompre par la suite le voile de cet enchantement initial et démasquer la duperie de ses propos. Ainsi, à propos de la querelle

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 171-172.

de Beauvoir avec les thèses avancées par la psychanalyse, Lilar montre qu'à une analyse attentive des deux points de vue, on constate leur parenté, les deux théories découlant du postulat déterministe. La vision de la féministe française pécherait, par conséquent, par le figement de sa pensée qui n'est qu'illusoirement progressiste :

La position de Beauvoir est à cet égard inattaquable [...]. À y regarder mieux pourtant, on se prend à douter. Ne serait-on pas dupe des mots ? Est-ce que réellement le problème de la destinée féminine s'en trouve posé différemment ? [...] Vu de cet angle, l'ambitieux programme de l'auteur se rétrécit considérablement³⁷⁷.

Dans *À propos de Sartre et de l'amour*, Lilar greffait sa pensée sur celle du philosophe français dont elle critiquait la vision de l'amour. L'auteure profitait ainsi de chaque occurrence pour démontrer le bien-fondé de sa conception de l'éros et en vanter les bienfaits. Au contraire, dans *Le malentendu du deuxième sexe*, elle consacre toute une partie du livre (presque la moitié) à expliquer sa propre théorie. La structure bipartite lui sert à mimer ainsi un « face-à-face » avec une adversaire qu'il s'agit d'affaiblir. Dans la première partie de l'essai, Lilar déconstruit la thèse de Beauvoir (qu'elle critique avec une grande virulence), tandis que, dans la deuxième partie, elle rassemble les preuves et les arguments les plus solides possibles (comme elle l'avait déjà fait dans son essai *Le couple*) afin d'étayer son point de vue à propos, notamment, de la bisexualité et de la « dialectique » féminin/masculin qui constituerait le fondement du « nouveau couple ». Cette deuxième partie permet également à l'essayiste d'afficher un positionnement contraire aux positionnements traditionnel et féministe concernant le couple et l'amour, qu'elle qualifie de « dangereux³⁷⁸ ». Pour la première fois, le « camp féministe » est

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 120-121.

³⁷⁸ Nous nous demandons si cette « dangerosité » n'est pas évaluée par l'auteure en fonction de son impact sur sa propre image et, implicitement, sur la position qu'elle occupe dans le champ littéraire, au lieu d'être évaluée en fonction de son audace idéologique.

explicitement désigné comme l'« adversaire³⁷⁹ ». De la sorte, l'essayiste invoque à maintes reprises les idées des penseurs structuralistes (les noms de Michel Foucault, de Lévi-Strauss et de Jakobson sont cités plusieurs fois) afin de montrer qu'elle adhère indirectement à une nouvelle forme de pensée en voie de renverser l'ordre ancien (en l'occurrence l'existentialisme incarné par Sartre) et de bouleverser les habitus de la pensée. Dans les dernières pages de son essai, Lilar se prononce ainsi ouvertement en faveur d'une révolution idéologique, dont elle souhaite être l'annonciatrice et le précurseur (elle avait d'ailleurs fait le même vœu dans ses deux autres essais) :

Un immense besoin se fait jour d'en appeler, contre l'agressivité, aux valeurs d'acquiescement, de patience, de repos. Peut-être, comme le pensait André Breton, le Féminin représente-t-il le dernier espoir de notre civilisation. Sans vouloir faire de la perspective de la bisexualité le remède à tous les maux, on conviendra qu'une réévaluation des valeurs féminines aurait une influence salutaire et contribuerait au redressement d'une société qui va vers sa faillite. Certes, c'est avant tout le statut de la femme, de l'amour et du lien conjugal qui en bénéficierait. Mais d'autres domaines en seraient affectés. Il est probable que l'attitude humaine à l'égard de la différence, origine de tous les racismes, s'en trouverait modifiée. Et peut-être aussi notre attitude à l'égard du Mal et de la Mort, que la femme n'aborde pas de la même façon que l'homme³⁸⁰.

L'analyse des trois essais publiés par Suzanne Lilar entre les années 1960 et 1970 permet d'observer une évolution autant sur le plan de l'affirmation idéologique que dans la confiance avec laquelle l'auteure assume ses prises de position. En effet, si dans *Le couple* l'essayiste mise surtout sur une rhétorique de la sympathie (les embrayeurs identitaires que le texte donne à voir représentent sans doute une stratégie pour emporter l'adhésion du lecteur), dans *À propos de Sartre et de l'amour*, elle déploie des stratégies qui visent la défense et la justification de sa vision de l'amour et du couple. Pour ce qui est du dernier essai de Lilar – *Le malentendu du deuxième sexe* –, il se distingue principalement par sa rhétorique contestataire, voire offensive. Étroitement liés à ces

³⁷⁹ Suzanne Lilar, *Le malentendu du deuxième sexe*, op. cit., p. 211.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 266.

stratégies discursives, les essais donnent à voir un éthos auctorial qui lui aussi subit des changements importants. Ainsi, dans *Le couple*, nous avons pu remarquer, dès les premières pages, la présence d'un éthos de la modestie (le sujet emporte l'auteure qui s'y livre tout en étant consciente du défi à relever). À l'analyse de *À propos de Sartre et de l'amour*, nous avons surtout retenu les hésitations de l'instance énonciative qui louvoie entre le *je* de l'appropriation autobiographique, le *on/nous* auctorial et le vocable « auteur », une forme de désignation qui lui permet de se distancier du texte, mais également de se forger un « label » Lilar. Enfin, dans le dernier (dans l'ordre chronologique) des trois essais, l'essayiste assoit sa crédibilité sur la construction d'un éthos objectif et critique (le *je* y est complètement banni) qui table sur la mise en valeur de sa position idéologique par la mise en scène de la polémique qui l'oppose à son adversaire (en l'occurrence, Simone de Beauvoir).

Avec la publication de ces trois essais, Suzanne Lilar tente donc non seulement de donner un impact à sa parole et d'assurer sa légitimité, mais également de se forger une identité auctoriale basée essentiellement sur l'apposition de son nom à une certaine idéologie de l'amour, du couple et de la sexualité. L'écriture essayistique, une écriture de type polyphonique selon Galia Yanoshevsky³⁸¹, s'avère, de ce point de vue, hautement efficace. Elle permet à l'auteure de délimiter sa position par la confrontation directe avec les autres acteurs du champ littéraire et de la préciser (le dialogue qu'elle entame avec Beauvoir et Sartre en est la preuve), tout en éliminant le danger de l'interprétation biaisée couru par les textes de fiction, par exemple. Ce qui est particulier dans le cas de Lilar est

³⁸¹ Galia Yanoshevsky, « L'écriture polyphonique de l'essai littéraire : l'exemple de Robbe-Grillet », dans Ruth Amossy (éd.), *Pragmatique des textes*, Tel-Aviv, Presses de l'Université de Tel-Aviv, 2002, p. 121-152.

le fait que ce processus de légitimation passe chez elle par la construction d'une identité auctoriale. Suzanne Lilar devient auteure au fur et à mesure qu'elle précise son édifice idéologique et qu'elle assume, en fin de compte, sa parole. En effet, si le premier des trois essais relève d'une forme plutôt hybride (il s'agit d'un essai méditatif, mais qui comprend une grande partie – celle dédiée à la notion d'androgynat, par exemple – qui s'apparente à l'essai cognitif), l'auteure atteint avec l'écriture du *Malentendu du deuxième sexe* une forme d'expression épurée de toute marque de subjectivité qui aspire à la crédibilité d'une critique objective.

4.2. Jeux en enjeux de la préface chez Suzanne Lilar

4.2.1. Les ouvertures du texte préfaciel

Auteure dont la démarche scripturale est sous-tendue par une forte propension à l'autoréflexivité et par la préoccupation pour la réception de son œuvre, Suzanne Lilar est également une auteure proluxe de paratextes. Les préfaces ainsi que les entrevues sont les moyens privilégiés par l'auteure afin de corriger, influencer, voire même contrôler, la réception de ses textes par le public. Il n'est d'ailleurs pas surprenant de constater qu'aux moments clés de son parcours littéraire, Lilar a recours au paratexte, et notamment au paratexte préfaciel, afin de préciser sa position esthétique ou idéologique, afin de se défendre ou bien de contrer d'avance d'éventuelles attaques. Les préfaces écrites par Suzanne Lilar nous donnent aussi à voir une posture d'auteure en train de se définir, d'où certaines hésitations, voire même quelques contradictions, dans la mise en scène de l'image de soi. Le discours préfaciel place par ailleurs l'écrivaine dans une sorte de face-à-face avec le public lecteur. Dans cette confrontation dans laquelle l'écrivaine endosse le

rôle de provocatrice, elle tente de négocier le statut et la signification de ses textes ainsi que sa propre place sur la scène littéraire et sociale³⁸².

En ce qui concerne la relation entre ces préfaces et les textes qu'elles accompagnent, nous pensons, à l'instar de Colette Nys-Mazure³⁸³, que les préfaces écrites par Lilar dépassent les textes ; la réflexion entamée dans ces derniers y est reprise et approfondie par l'écrivaine, voire même poussée vers des sommets que la fiction ne lui permettait pas d'atteindre.

Ce dépassement du sens de l'œuvre dans la préface a été très bien mis en évidence par Jacques Derrida dans son célèbre « Hors-livre » (sous-titré *Préfaces*), texte liminaire qui accompagne *La dissémination*³⁸⁴. L'auteur, en analysant la portée du texte préfaciel, y pose, entre autres, la question de l'appartenance ou de la non-appartenance de la préface à l'œuvre. Selon Derrida, la préface se situerait à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du texte. Son incertitude spatiale est doublée par un artifice temporel : la préface représente, selon Derrida, un passé que, « dans une fausse apparence de présent, un auteur caché et tout-puissant [...] présente au lecteur comme son avenir³⁸⁵ ». Extérieures au texte, mais en même temps tournées vers lui, les préfaces n'existent qu'en vue de leur dépassement. La

³⁸² Le caractère public de la préface a été très bien mis en évidence par Gérard Genette³⁸², dans son ouvrage *Seuils*, Genette fait la distinction entre paratexte privé (la correspondance, par exemple) et paratexte public (les préfaces, l'entretien), et met en évidence pour une première fois la dimension publique de la préface, qui représente, selon lui, une zone de « transaction », voire un espace où se négocie la réception de l'œuvre. En fonction du moment de publication de la préface, Genette distingue la préface originale, qui paraît avec le livre, et la préface ultérieure, qui paraît à l'occasion d'une édition ultérieure, ou de la préface tardive, qui paraît, par exemple, à l'occasion de la publication d'un recueil tardif. Selon qu'elle est originale, ultérieure ou postérieure, la préface répond à des besoins différents. Dans une préface ultérieure, l'auteur s'enquiert moins de la réception de son texte, tandis que la préface auctoriale originale a pour principal objectif « d'assurer au texte une bonne lecture ». Par ailleurs, à la différence de la préface originale qui s'adresse à un lecteur potentiel, la préface auctoriale ultérieure apporte plutôt, selon Genette, une correction ou une réponse aux critiques. (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.)

³⁸³ Suzanne Lilar, *Théâtre*. Portrait par Françoise Mallet-Joris. Préface de Colette Nys-Masure, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1999.

³⁸⁴ Jacques Derrida, « Hors-livre », *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 7-69.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

préface est une *semence*, affirme Derrida, et, en tant que *semem*, elle « peut aussi bien *rester*, produire et se perdre comme différence séminale que se laisser réapproprier dans la sublimité du père³⁸⁶ ». Forme de dissémination du sens de l'œuvre et de sa « répandue » sur un terrain instable (la marge), à un moment instable (l'après-avant), la préface tente de planter le décor de l'œuvre (son histoire, sa finalité), mais elle laisse en même temps se dissiper une partie de son sens. La réflexion de Derrida, en prenant en considération la variable contextuelle de la préface (« terrain instable », « temps instable »), met ainsi en évidence son écart inévitable par rapport au texte qu'elle accompagne. Née à un moment différent du temps de l'écriture (l'avant ou l'après-texte), la préface est l'expression de ses propres conditions d'énonciation qui diffèrent de celles de la production du texte. Anticipation du sens construit par le texte ou bilan rétrospectif, le discours préfaciel implique donc non seulement des conditions d'énonciation différentes, mais un regard nouveau porté sur l'œuvre et son univers. D'où la métaphore de la dissémination du sens de l'œuvre à laquelle recourt Derrida.

Ce que nous retenons surtout de la réflexion menée par ce dernier est l'idée d'une ouverture inhérente du texte préfaciel, que celle-ci soit orientée vers le lecteur ou bien vers le dépassement du sens de l'œuvre, ainsi que son caractère frontalier, voire instable. Or, cette « ouverture » se dévoile également à la lecture des préfaces de Suzanne Lilar pour lesquelles le texte accompagnateur ne représente qu'un tremplin vers l'argumentation développée d'une ou plusieurs idées. Par ailleurs, ce caractère démonstratif de la préface lilarienne sera parfois sévèrement critiqué³⁸⁷.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 59.

³⁸⁷ L'analyse de la réception de l'œuvre de Suzanne Lilar, y compris de la réception de ses préfaces, fera l'objet de notre dernier chapitre.

Enfin, un autre aspect qui a retenu notre attention dans l'analyse des préfaces autographes de Suzanne Lilar est la relation qu'entretient l'auteure avec l'activité d'écrivaine, mais également avec les autres acteurs du champ littéraire (notamment ses pairs et ses lecteurs), relation dont les préfaces nous renvoient quelques échos intéressants.

4.2.2. Les préfaces des pièces de théâtre

Les préfaces qui accompagnent les pièces de théâtre de Lilar nous intéressent pour plusieurs raisons. En effet, en tant que paratextes qui accompagnent les textes dramatiques marquant les débuts littéraires de Lilar, ces préfaces apportent beaucoup d'éclaircissements concernant la dynamique du champ théâtral belge au moment de la publication des pièces de Lilar et la manière dont l'auteure délimite sa position dans le champ littéraire, voire sa relation avec les autres acteurs du champ, et la posture d'auteur qu'elle tente d'y construire.

L'entrée en littérature sous le signe du théâtre n'est pas redevable au hasard. En effet, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, on assiste en Belgique à l'émergence d'un champ théâtral centré autour d'une institution nouvelle, le Théâtre national. Bénéficiant des subventions de l'État, les théâtres belges se tournent à ce moment-là vers les auteurs « locaux » et mettent enfin en scène des pièces jouées par des troupes belges³⁸⁸. S'affirme d'ailleurs, à l'époque où Suzanne Lilar manifeste son intérêt pour la scène théâtrale, une nouvelle génération de dramaturges qui essaient de poser les

³⁸⁸ Il faut préciser que, pendant la période d'entre-deux-guerres et pendant l'Occupation, la majorité des théâtres belges étaient animés par les tournées des troupes françaises jouant en général le répertoire français ou, exceptionnellement, des pièces d'auteurs belges – Crommelynck, par exemple – mais qui avaient déjà fait leurs armes sur la scène parisienne.

balises d'un théâtre spécifiquement belge³⁸⁹. Ce nouveau théâtre, qui se veut éducatif et moral, privilégie l'adaptation des grands classiques (démarche qu'on retrouve chez Lilar, mais aussi chez les dramaturges qui se sont affirmés durant le période précédente sur la scène littéraire, dont Fernand Crommelynck) et l'écriture de pièces historicisantes qui réaniment les grands mythes et figures de l'histoire. Il faut mentionner que, dans la période de l'après-guerre, la production théâtrale est non seulement soutenue par l'État, mais l'institution théâtrale elle-même occupe une place privilégiée dans l'éducation populaire³⁹⁰.

Ces changements qui touchent le champ de la production théâtrale belge au lendemain de la guerre permettent de mieux comprendre les choix thématiques de Lilar ainsi que ses prises de position concernant l'esthétique et l'éthique théâtrales. C'est par l'entremise des préfaces que Lilar tente de définir sa position dans le champ théâtral des années 1950. Pour ce faire, elle explique sa démarche, son rapport avec la tradition et avec les tendances de son époque.

Dans la préface qui accompagne la réédition des pièces de théâtre de Lilar, Colette Nys-Mazure formulait la question suivante : « Oserait-on aller jusqu'à considérer la partie inaugurale de son œuvre, la part dramatique, comme un premier trompe-l'œil ? Les textes dramatiques serviraient alors de paravents aux préfaces pénétrantes et parfois prophétiques (ainsi, plus tard, *Le divertissement portugais* masquerait *La confession*

³⁸⁹ À côté de Lilar, s'inscrivent également dans cette vague appelée néoclassique des dramaturges comme Hernan Closson, Georges Sion, Jean Sigrid, José-André Lacour. Comme Lilar, ils mènent tous une activité littéraire polyvalente orientée autant vers le théâtre que vers le roman ou bien la critique théâtrale.

³⁹⁰ Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005, p. 143-202.

anonyme)³⁹¹ ? » Colette Nys-Mazure met en évidence, pour une première fois, un rapport particulier qui s'établit entre l'œuvre de Lilar et son paratexte, en l'occurrence la préface. En effet, le rapport « traditionnel » entre ces deux types de texte nous semble être détourné chez Lilar. La préface ne prépare plus à la lecture du texte, elle la dépasse ; elle va, d'une certaine manière, au-delà du texte et se sert de la fiction comme d'un tremplin pour amorcer une réflexion centrée désormais sur le rapport triangulaire entre l'être, le monde et la fiction. Elle devient ainsi une forme de dissémination du sens de l'œuvre telle que Derrida l'entend. Souvent, le paratexte lilarien et la préface en particulier s'inscrivent en porte-à-faux par rapport à la scène générique de l'œuvre qu'elle peut remettre en question. Ainsi, dès les premières lignes de la préface qui accompagne la pièce de théâtre *Le Burlador*, l'auteure qualifie sa création d'« essai de poésie dramatique³⁹² », double appartenance générique qui entre, d'une part, en contradiction avec la scène énonciative de son texte (qui s'inscrit bel et bien dans la tradition de l'écriture dramatique), mais également avec la scène générique instaurée par la couverture du livre qui présente ce texte en tant que « théâtre ». La remise en cause de la scène générique va de pair avec une certaine prise de distance par rapport à la tradition de la littérature donjuanesque. En effet, dans le texte préfaciel, l'auteure assume les infractions commises par rapport à l'histoire du personnage. Elle justifie son choix par son désir de créer un personnage plus « plastique » (voire plus poétique), un mélange de ténèbres et de lumière et une victime de son propre destin.

La préface de la pièce *Tous les chemins mènent au ciel* nous semble encore plus singulière en tant que texte préfaciel. Tout d'abord, cette préface ne se présente pas

³⁹¹ Suzanne Lilar, *Théâtre, op. cit.*, p. 25.

³⁹² *Ibid.*, p. 37.

comme un texte compact, mais comme une suite de fragments assez éclectiques du point de vue des sujets abordés et de leur dimension. La préfacière recourt dans la première partie de son texte à un ton impersonnel, grâce à l'emploi de la troisième personne du singulier, qui lui permet de prendre une certaine distance par rapport à l'œuvre dramatique et à son créateur. Sa démarche se veut avant tout justificative. Tout en assumant la posture de l'auteur envahi par ses personnages et « possédé » par une œuvre qui se soustrait à son pouvoir de contrôle et de décision, Lilar explique dans la première partie de son texte la raison pour laquelle l'acte de préfacier est un acte significatif. Le texte préfaciel apparaît aux yeux de la dramaturge débutante comme un espace de liberté par excellence, mais en même temps comme une nécessité. Ayant enfin échappé à la tyrannie de l'œuvre qui fait du créateur sa marionnette, l'auteur devenu préfacier peut enfin prendre la parole et faire entendre sa « voix » :

On n'invente pas les personnages d'une pièce. On les découvre. Ils préexistent à la pièce. Et le propos de l'auteur consiste à écouter leur langage et à le transcrire. [...] Il en résulte que, lorsqu'il achève sa pièce, l'auteur est un homme qui a beaucoup de choses à dire et qui n'a pu réussir à placer un mot. C'est alors que lui vient l'envie d'écrire une préface. Enfin, le voilà qui parle³⁹³.

Lilar tente ainsi, dès ses premières manifestations sur la scène littéraire, de mettre en évidence le divorce entre l'œuvre et son créateur. Autonome et autarcique, l'œuvre puise, selon Lilar, ses valeurs et ses principes dans un univers qui s'autogénère, au-delà de la volonté et du pouvoir de contrôle de l'artiste. Le seul espace dans lequel ce dernier peut se montrer et s'imposer serait cet entre-deux entre la vie (le hors-crédation) et la création que représente le texte préfaciel. Grâce à ce dernier, l'auteur « impose silence à ses scrupules et s'abandonne à son penchant », celui de « parler de ses personnages³⁹⁴ ». On

³⁹³ *Ibid.*, p. 187.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 188.

remarque donc que Lilar tient à différencier la « voix » empruntée par l'auteur dans la fiction de la voix auctoriale qui n'aurait, dans sa vision, qu'un seul terrain d'expression, le texte préfaciel. Cette vision qui trahit plutôt les craintes de l'auteure débutante qui n'arrive pas à dissocier sa vie sociale de sa vie artistique, sera contredite, comme nous allons le constater, par les prises de position ultérieures de l'écrivaine.

Par la suite, tout en précisant son approche de l'extase lucide, thème qui régit la création de *Tous les chemins mènent au ciel*, Suzanne Lilar tente d'inscrire sa perspective dans une tradition, celle de l'extase religieuse. La revendication d'une filiation mystique permet à la dramaturge de bâtir sa défense contre toute accusation de transgression des normes morales qui pourrait être portée contre son œuvre :

Il y a dans cette pièce un rapprochement de l'extase religieuse et de l'amour. Rien de plus conforme à la tradition. Seuls ceux-là seront choqués qui n'ont trouvé dans l'amour que jeux sans conséquences ou satisfaction grossière de leurs appétits. Il se peut que je bouscule des hiérarchies. C'est d'un cœur innocent. Qui dit hiérarchie dit subordination à un ordre. Me reprochera-t-on de mettre de l'ordre au terme de ma recherche plutôt qu'à son départ³⁹⁵ ?

L'auteure prend également position contre tout lecteur ayant le « goût de la simplification » et qui serait tenté de confondre le sujet abordé par la pièce ou la vision du monde défendue par ses personnages avec le point de vue de l'auteur même. Ironique, Lilar rejette toute forme de rapprochement entre la vision de l'artiste et celle qui se détache de l'œuvre pour prendre le parti du créateur en tant qu'explorateur des possibles :

Je lis ma pièce et aussitôt certains de demander : Êtes-vous pour l'extase ? [...] L'aiguille de la boussole est-elle pour le pôle magnétique ? Et que dira-t-on d'un explorateur, s'aventurant au bout d'une corde dans un abîme, qu'il est pour l'abîme ou pour la corde ? [...] Veut-on à toute force que je sois pour quelque chose, tranchons-en, je serai pour l'explorateur. Sans juger néanmoins que l'on doive encourager la carrière³⁹⁶.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 189.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 190-191.

La préfacière glisse dans l'extrait cité ci-dessus une allusion aux précautions que l'auteur est obligé de prendre afin de ne pas nuire à sa carrière. Parmi ces précautions, celle de ne pas exprimer directement son point de vue fait partie des stratégies privilégiées de l'autodéfense.

Le goût de la provocation de la préfacière va encore plus loin. Après avoir contourné la question concernant son point de vue sur l'extase, l'auteure revient sur le lien entre ses propres passions et les sentiments qui exaltent ses personnages en soulignant cette fois-ci leur parenté : « Moi aussi, j'ai le goût du risque et de l'aventure³⁹⁷ ». Cependant, ce rapprochement ne s'avère qu'une stratégie rhétorique visant à détromper une fois de plus le lecteur qui se laisserait trop vite aller à son penchant pour les associations réductrices :

Que l'imagination du lecteur ne s'emballer pas : il arrive qu'à descendre le cours d'un ruisseau, un voyageur imaginaire se découvre une parenté avec Magellan ou Colomb. J'ai mes faiblesses pour ces prospecteurs d'abîme auxquels l'ermite crie : « Casse-cou ! ». Et parce que je ne suis pas dépourvue d'orgueil, je préfère ceux qui prennent à ceux qui demandent. Mais je ne m'aveugle pas sur leurs chances³⁹⁸.

Enfin, après un long plaidoyer *pro domo*, la préfacière de *Tous les chemins mènent au ciel* revient au sujet de l'extase lucide au cœur de sa pièce de théâtre dont elle veut expliquer la signification et surtout la portée. En adoptant la posture de l'écrivain emporté par sa création, Lilar recourt à une rhétorique de l'aveu. Elle cède devant la passion suscitée par son sujet et, malgré toutes les précautions prises auparavant, l'auteure finit par admettre son parti pris pour l'extase lucide :

Mais lâchons la pédale. Il est difficile de parler de certaines choses sans s'échauffer. Je me renfrogne devant les âmes et les corps qui s'abandonnent à la déchéance et les âmes livrées à l'automatisme de rites et prières ou à la contagion des hystéries collectives [...] J'exulte au contraire devant la Thérèse des Fondations [...] Combien j'aime cette légère contrariété ressentie par Thérèse lorsque Dieu survient à contretemps au milieu de ses

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 191.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 192

devoirs matériels. [...] Et la prudence et le sang-froid avec lequel elle juge l'extase, mettant ses filles en garde contre le danger de s'y attarder³⁹⁹.

Son parallèle entre l'expérience de l'écriture et l'expérience mystique met en évidence la fonction libératrice de l'écriture qui relève à la fois du mystère (voire d'une quête spirituelle) et de la lucidité :

Exprimer une chose, c'est s'en rendre maître. Donc s'en délivrer. Y songeaient-ils, ces mystiques, presque tous écrivains et poètes qui se voulaient saisis par les serres de Dieu et prétendaient se laisser dévorer en silence ? [...] Mais rien ne peut empêcher qu'une fois engagés dans la voie de l'écriture, ils aient ressenti cette libération de l'écrivain à l'égard de ce qu'il réussit à exprimer⁴⁰⁰.

Hésitante, provocatrice, stratégique ou bien passionnée par son sujet, la préfacière de *Tous les chemins mènent au ciel* adopte ainsi une posture sinon paradoxale, pour le moins ambivalente. Donnant la parole à « l'auteur », tel qu'elle l'avait annoncé au début de sa préface, Suzanne Lilar laisse entrevoir la complexité de la relation qui lie le créateur et sa création. Si, d'une part, l'impératif de légitimer son positionnement dans le champ littéraire incite l'auteure à montrer sa distance par rapport aux personnages qui peuplent ses fictions, d'autre part, la préfacière se doit d'admettre le haut degré d'implication (voire de don de soi) qu'impose l'acte créateur. Sans qu'il soit évoqué de manière explicite, nous retrouvons dans cette préface les traces d'un mythe qui interpelle depuis toujours les artistes : le mythe de Pygmalion et de Galatée. Chez Lilar, il se manifeste surtout par l'appel que la création envoie incessamment au créateur pris, malgré lui, dans une relation passionnelle avec sa propre œuvre. Cette dernière, bien que tenue d'affirmer son autonomie, ne cesse de retourner à lui. Cela constitue son paradoxe et, à la fois, son inconvénient.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 196-197.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 197.

La préface du *Roi lépreux* serait, de notre point de vue, un autre témoignage très éclairant du positionnement en porte-à-faux de l'auteure par rapport à son temps. Bien que, en suivant le courant de l'époque, elle crée une pièce d'inspiration historique, Lilar prend ses distances par rapport à ce genre d'écriture dramatique en se proposant de le dépasser. Cependant, tout en défiant une tendance du champ théâtral, l'auteure tente d'attirer l'empathie et le soutien du lecteur, dont elle endosse hypothétiquement l'ingrate passivité :

Je ne sais pas si le lecteur pense comme moi : je n'aime pas les pièces historiques. Au théâtre, le parti pris de l'exactitude me paraît insoutenable. Et il empiète sur mon rôle de spectateur. Il me place devant le déjà résolu, le révolu. J'ai l'impression d'arriver trop tard, lorsque les lampions sont éteints et la fête terminée⁴⁰¹.

On remarque dans ce paragraphe le glissement subtil d'un *je* auctorial au *je* lecteur censé créer une connivence entre la préfacière et son public. Sans rejeter totalement le drame historique, Lilar prône un théâtre d'inspiration historique dans lequel le souci de l'exactitude des faits tomberait aux oubliettes. En revanche, il privilégierait la mise en avant de l'artifice et le dévoilement des mécanismes de la création par le dédoublement de l'intrigue.

Par ailleurs, lorsqu'elle cible ses pairs, Lilar mobilise une rhétorique de la persuasion basée essentiellement sur le partage d'une déception commune : la difficulté de reconnaître sa propre œuvre une fois représentée sur scène :

Tous les auteurs dramatiques connaissent la déception de la première répétition dans les décors et costumes. Ce jour-là, la pièce subit un recul qui paraît d'abord inexplicable. On ne la retrouve plus. Elle s'est perdue, elle s'est noyée dans la présentation matérielle⁴⁰².

L'alternative offerte par le théâtre moderne – celle d'une mise en scène inachevée ayant comme décor un plateau nu – s'avère alors, selon la dramaturge, très attirante. Il est

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 315.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 316-317.

intéressant de constater que la dramaturge – qui publie pourtant en 1952 une étude portant sur le théâtre belge⁴⁰³ – puise les auteurs dramatiques qui lui servent de modèle dans le répertoire de la dramaturgie universelle et non dans celui du théâtre belge⁴⁰⁴. Copeau, Pirandello, Pitoëf, Wilder sont ainsi évoqués en tant que précurseurs de ce que Lilar appelle un « théâtre pur », c'est-à-dire une manière de représentation délestée de toute la lourdeur du décor et des artifices de la mise en scène. Les bénéfices d'une telle approche de la dramaturgie seraient multiples, selon Lilar. La pièce dans la pièce, en dédoublant l'intrigue et en éliminant l'artifice du décor, permet de mettre en valeur le signe et fait tomber le masque de l'illusion au profit d'une forme théâtrale plus proche de la poésie et, implicitement, de la vérité. Lilar ébauche une vision de la création qui orientera ses œuvres futures. Au cœur de cette vision, elle place une esthétique qui table sur la multiplication des points de vue et la remise en question des habitudes perceptives et cognitives. Sa démarche, qu'elle explique en détail, consiste à mettre au cœur de la représentation la représentation elle-même, tout en évitant les pièges de l'expressionnisme, voire de la mise en avant de l'effet, au détriment du signe :

Le réalisme eût été pour mon personnage de vitrail la pire disgrâce. Encore fallait-il, à l'autre bout, le préserver des vulgarités de l'expressionnisme. Pas d'effets trop appuyés. Pas d'appels du pied du metteur en scène au public au moment où celui-ci ne demande qu'à l'oublier. Pas d'anachronisme agressif venant rappeler l'ingéniosité de l'auteur, mais en revanche le mélange des époques tel qu'il découlerait naturellement de la double intrigue⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Suzanne Lilar, *Soixante ans de théâtre belge*. Préface de Julien Gracq, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1952.

⁴⁰⁴ Une des explications de son choix consisterait, selon nous, dans le fait que les grands dramaturges belges contemporains de Lilar, ayant connu la gloire avant elle, sont passés au lendemain de la guerre sous silence – sans être oubliés – à cause, partiellement, de leur attitude ambiguë durant l'Occupation, mais aussi parce que la nouvelle vague de dramaturges qui tente d'occuper le devant de la scène théâtrale se propose de dépasser l'ancienne esthétique à laquelle on reproche ses affinités avec l'expressionnisme (le théâtre de Crommelynck et de Ghelderode, par exemple).

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 317.

Or, dans ce « jeu d'optique » que le théâtre se doit d'être, Lilar réserve une place importante au spectateur qu'elle veut arracher à sa posture passive pour en faire un participant actif à la création, un co-créateur. « Le théâtre est une œuvre de foi que l'on fait en commun⁴⁰⁶ », affirme Lilar, et elle dévoile de cette façon une vision qui se situe au croisement de la tradition (un théâtre lié à l'expérience de la sacralité) et de la modernité (un théâtre participatif).

Enfin, Lilar achève sa préface du *Roi Lépreux* en rappelant au lecteur sa bonne foi : aucune « préméditation » dans la création de cette pièce qui a suivi, réitère-t-elle, le chemin classique de la création et serait donc le fruit pur de l'inspiration et non l'illustration d'une certaine vision du théâtre :

Ai-je besoin de le dire, ces réflexions sur le théâtre me vinrent après coup. Cette pièce est sans ruse et sans préméditation [...]. Le Roi m'est apparu souvent. Je me suis bornée alors à transcrire ses paroles. On le voit, ma part se réduit à peu de choses⁴⁰⁷.

Ainsi, soucieuse de la construction de son image d'auteure, Lilar ne veut pas laisser l'image de fin connaisseur de l'art dramatique ombrager celle de l'écrivain inspiré. Ces lignes témoignent une fois de plus d'un déchirement qui marque tout le parcours littéraire de Suzanne Lilar. Auteure dont la vocation première semble être plutôt celle qui la mène vers une écriture réflexive et intellectuelle, Lilar ne se satisfait pas de la place à la réflexion que lui offre la fiction. Elle recourt ainsi en dernière instance (« après coup ») aux préfaces dans lesquelles elle peut enfin donner libre cours à ses idées et développer une réflexion autour des sujets traités par la fiction, mais aussi autour du discours lui-même. Cependant, elle se présente comme une auteure (une auteure dramatique, en l'occurrence) et elle tient à ce statut qu'elle rappelle au lecteur chaque fois qu'elle prend

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 319.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 322.

conscience du danger que représente pour la réception de son œuvre son penchant pour le métadiscours.

Comme le montrent Genette⁴⁰⁸ ou Andrea Del Lungo⁴⁰⁹, mais également d'autres théoriciens de la littérature qui se sont penchés sur l'étude du paratexte, la préface représente un espace paratextuel stratégique qu'essaient d'investir surtout les écrivains qui tentent d'entrer dans le champ de visibilité littéraire. Or, les trois préfaces qui accompagnent les pièces de théâtre des débuts de Suzanne Lilar nous semblent très éloquents du point de vue des stratégies le plus souvent paradoxales que l'auteure déploie afin de légitimer son entrée en littérature. De l'attitude de justification à celle de provocation, en passant par les stratégies de l'autojustification préventive lorsqu'elle anticipe les éventuelles accusations que les lecteurs pourraient lui adresser, ou encore par le biais de l'injonction paradoxale lorsqu'elle revendique son inscription dans la tradition et qu'en même temps elle refuse de suivre cette même tradition, Lilar recourt dans ces préfaces à une suite de stratégies afin de tailler sa place dans le champ littéraire. Elle revendique également dès ses débuts littéraires la dissociation entre l'auteur et les personnages de son œuvre, entre le créateur et l'individu⁴¹⁰. En effet, en assumant la posture du « voyageur imaginaire », comme nous avons pu le constater dans l'exemple analysé précédemment, Lilar réclame, au nom de la liberté créatrice, le droit de l'auteur

⁴⁰⁸ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁰⁹ Andrea Del Lungo, « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, n° 155, 2009, p. 98-111, [en ligne]. [www.cairn.info/revue-litterature-2009-3-page-98.htm]

⁴¹⁰ Cette revendication semble liée autant au contexte littéraire et social dans lequel a lieu la publication de ses œuvres qu'à des conditions particulières qui définissent sa trajectoire littéraire et sociale. En effet, comme nous l'avons précisé ailleurs, son statut d'épouse d'une grande figure de la scène politique belge pèse lourd sur sa carrière littéraire et lui impose des contraintes supplémentaires.

d'expérimenter ses *moi* possibles, sans faire l'objet d'un quelconque jugement public, car il ne s'agit là que d'une expérience fictive⁴¹¹.

4.2.3. La préface de *La confession anonyme*

Cette obsession du jugement public est, sans doute, le catalyseur de la préface ultérieure de *La confession anonyme* rédigée en 1977, mais publiée trois années plus tard lors de la réédition de ce roman. À part ce désir d'apporter quelques corrections à la réception du livre, cette préface présente plusieurs enjeux importants, et ce d'autant plus que Lilar signe et assume publiquement à la même occasion son roman.

Publiée une trentaine d'années après ses premières préfaces, lorsque la carrière de Lilar est quasiment achevée, cette préface répond tout d'abord aux critiques adressées à son livre depuis sa première publication en 1960. De plus, elle permet à l'auteure d'expliquer son texte et d'exprimer ouvertement ses intentions ainsi que la vision qui sous-tend l'écriture de son livre. Mais cette préface remet en même temps en question la scène générique du récit. Il s'agit, en effet, d'une confession, tel que l'indique son titre, que l'écriture de la préface relègue au statut d'œuvre de fiction. Comme nous l'avons mentionné dans un chapitre précédent, la préface de *La confession anonyme* permet à l'auteure de décliner toute association entre son récit et l'écriture autobiographique et de

⁴¹¹ C'est intéressant de voir comment, une soixantaine d'années plus tard, Jacqueline Harpman, écrivaine belge qui débute sa carrière dans les années 1960, clôt son activité littéraire par une réflexion sur le lien entre la psychanalyse et l'activité littéraire qui relance le débat sur le rapport entre la vie et l'œuvre. En s'appuyant sur l'exemple de l'œuvre de Proust, mais en se référant également à sa propre création, Jacqueline Harpman rejoint Suzanne Lilar (mais cette fois-ci dans un discours plus clair, plus tranchant, qui ne table plus sur le jeu de la provocation et des affirmations réfutées) lorsqu'elle affirme : « Le *Je* est un des *Je* possibles [...]. Alors qu'en écrivant, on nomme un de ces « moi » possibles *Je*, *Il*, ou *Elle*, c'est affaire de liberté créatrice. Proust est plus libre avec le faux *Je* de la *Recherche* qu'il n'était avec le trop vrai *Il* de *Jean Sauteuil*. Et Amiel était incapable, me semble-t-il, de changer de « moi », ce pourquoi il ne put jamais concevoir une œuvre ». (Jacqueline Harpman, *Écriture et psychanalyse*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2011, p. 84.)

faire ressortir la dimension démonstrative de son œuvre qui, par l'intermédiaire de ses personnages et de l'intrigue construite par le récit, tente d'illustrer une vision particulière de l'amour et de la relation entre les sexes :

Dans le récit qu'on va lire, tout concourt à renforcer cette signification que le sexe et l'amour tiennent l'un de l'autre, chaque geste faisant appel par-delà lui-même à quelque chose qu'il indique et représente. Benvenuta fléchit-elle amoureusement le genou devant Livio, aussitôt cet agenouillement devient représentatif d'une « ancestrale prosternation de la femme devant l'homme ». Livio, d'un geste vif, projette-t-il en l'air la jupe de Benvenuta, celle-ci ne peut s'empêcher de parler de « rite d'agression et de dénudation » et d'évoquer des antiques mystères⁴¹².

Bouclier par lequel l'auteure tente de faire passer une vision de l'amour qu'elle juge « subversive », la préface de *La confession anonyme* lui sert plutôt de ballon d'essai, car quelques années après sa publication Lilar change une fois de plus de position et revendique le caractère autobiographique de son livre⁴¹³.

Écrite bien avant que l'auteure ne décide d'assumer son texte, la préface de *La confession anonyme* est aussi une préface « en attente ». De quoi exactement ? D'un accueil public plus favorable et d'un moment privilégié dans sa trajectoire personnelle et professionnelle⁴¹⁴. Mais elle est née surtout d'une nécessité, celle de corriger les erreurs d'interprétation de son œuvre et surtout celle de repousser les reproches formulés à l'encontre de son texte. Par conséquent, une bonne partie du texte préfaciel qui accompagne *La confession anonyme* est dédiée à contrecarrer ces attaques et à expliquer sa position concernant le rapport entre l'amour, le sexe et le sacré, d'une part, et entre l'amour et la violence, d'autre part :

⁴¹² Suzanne Lilar, *La confession anonyme*, op. cit., p. 8.

⁴¹³ Lilar défend son œuvre comme le fruit d'une expérience personnelle et elle s'avance même jusqu'à offrir au public la clé des personnages (par exemple, le personnage de Livio masquerait l'avocat Manlio Borelli, amour dont la correspondance intime de l'auteure témoigne, en effet, de l'existence).

⁴¹⁴ Lilar justifie ce délai d'attente, notamment en ce qui concerne le dévoilement du nom, par le fait qu'elle aurait voulu éviter de provoquer certains ennuis à son mari mort en 1976 qui était, comme nous l'avons déjà mentionné, une figure de proue de la politique belge.

Aussi, a-t-on chicané ces amants sur leur sincérité, on a dit qu'ils manquaient de « naturel » (comme si le jeu n'était pas naturel, comme si ce cérémonial ne figurait pas dans les conduites amoureuses des animaux !), on a écrit qu'ils s'abusaient glorieusement. Or, le jeu n'abuse qu'en cessant d'être jeu, jamais lorsque conscient de jouer, le jeu demeure dans l'entre-deux du vécu et de la fiction. Livio est aux antipodes de l'illusion comme de l'imposture [...]. Mais jamais Livio n'a donné « le vilain spectacle de qui *se laisse aller* [souligné dans le texte] à la violence » et jamais Benvenuta n'a été *tout à fait* [souligné dans le texte] dupe des gestes d'agression⁴¹⁵.

Par ailleurs, en reprenant une argumentation amplement développée dans son essai *Le couple* (œuvre qui lui avait valu une renommée internationale), Lilar essaie de convaincre les lecteurs de *La confession anonyme* du caractère ludique, voire rituel, de la violence que laissent paraître les gestes des amants protagonistes de son livre. À l'apogée de sa carrière et avec l'assurance et le courage que la réussite (bien que controversée) lui ont apportés, Lilar y assume ouvertement une posture d'écrivaine rebelle, allant à contre-courant des temps et des modes, et défiant les idées reçues ainsi que les normes : « On dirait que l'auteur, prenant son parti de naviguer à rebours, adopte le contre-pied d'un séparatisme qui caractérise tant l'érotisme commercial que les théories des grands professeurs qui, pour mieux évincer l'amour, le relèguent parmi les « institutions répressives⁴¹⁶ ». On remarque que, afin de donner plus de crédibilité à ses propos, Lilar adopte un style neutre par l'usage du vocable « auteur » et de la troisième personne du singulier qui lui permettent d'éviter les tournures trop personnelles et donc forcément plus suspectes de subjectivité. Par ailleurs ce positionnement à contre-courant qu'elle affirme ouvertement rejoint le désir de l'écrivaine de puiser les sources de son inspiration dans une tradition qui, sur le plan philosophique, remonte essentiellement à Platon et au mysticisme flamand du XVI^e siècle, tandis que sur le plan esthétique elle affirme ses affinités avec le classicisme. La posture qu'elle construit dans la préface de *La confession*

⁴¹⁵ Suzanne Lilar, *La confession anonyme*, op. cit., p. 8.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

anonyme, mais qui s'affirme également à d'autres occasions (notamment dans les interventions publiques de l'écrivaine) nous amène à placer l'écrivaine dans les rangs de ce que William Marx qualifie d'arrière-garde⁴¹⁷. En effet, les positions soutenues par l'écrivaine à propos de l'amour, mais également au sujet de la quête de la divinité, du rapport à sa culture d'origine, ainsi que la revendication de l'appartenance à une culture élitaires placent l'écrivaine dans cette « marge » à contre-courant de la dynamique générale, qui est une partie constituante de la modernité littéraire, définie, selon William Marx, non seulement par la rupture, mais également par la continuité et le retour à la tradition. Or, le lien entre l'amour, le sexe et l'expérience du sacré qu'elle veut illustrer par l'intermédiaire de l'histoire d'amour entre Livio et Benvenuta et qui est, affirme la préfacière, le principal élément subversif de son texte, s'éloigne de ce fait autant de la vision puritaine d'origine chrétienne que du libertinage qui caractérise l'érotisme commercial contemporain, pour rejoindre une vision de l'amour sacré et sacralisant remontant à Platon, mais également inspirée par la philosophie mystique de Swedenborg, par exemple :

Chemin faisant, un pas considérable a été franchi. L'acte d'amour a été comparé à un sacrement. Son cérémonial est devenu liturgie. Ne nous y trompons pas, si la *Confession* a été tenue pour un livre subversif, c'est à cause de cette promotion. Guidée par Livio, Benvenuta s'avise de découvrir dans l'amour physique « une catégorie méconnue et comme interdite du sacré ». À vrai dire, le compatriote de Benvenuta, Swedenborg, l'avait fait avant elle et il avait mis beaucoup de persévérance à s'en expliquer⁴¹⁸.

Consciente des enjeux culturels et littéraires de son époque (les grandes questions de son temps traversent ses écrits), mais en même temps écrivaine qui souhaite s'inscrire dans l'intemporel, Lilar y affiche avec assurance une posture de frondeuse capable de

⁴¹⁷ William Max (dir.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, Introduction, p. 6-9.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

proposer une issue à l'impasse (érotique) que traverse son époque. Mais, ce que nous montre surtout l'écriture de cette préface, c'est le besoin ressenti par l'écrivaine d'asseoir sa fiction sur le discours réflexif. Cela nous amène à croire que pour Lilar la conquête de la légitimité (littéraire et sociale, car l'écrivaine ne peut pas dissocier les deux) appelle la construction d'une autre posture qui chapeaute et autorise en même temps celle d'écrivaine : l'image de l'intellectuel ou du penseur.

L'analyse des préfaces de Lilar montre tout d'abord son besoin de justification qui touche surtout la dimension éthique de l'œuvre. Préoccupée par l'impact des contraintes morales sur la liberté d'expression de l'art, l'auteure mobilise plusieurs stratégies afin d'exprimer ses prises de position éthiques (concernant notamment le rapport entre la littérature et la morale) et esthétiques, comme dans les préfaces des pièces de théâtre où elle réitère son refus de l'*imitatio* dans la littérature. Entre le défi et le conformisme, Lilar joue avec les injonctions paradoxales (*Tous les chemins mènent au ciel*), le discours ambivalent, les sous-entendus, les défis à demi lancés, jamais assumés jusqu'au bout. Cette posture de téméraire calculée ou de non-conformiste qui est ébauchée surtout dans les préfaces de ses pièces de théâtre est définie par les hésitations qu'elle a eues quant à son positionnement sur la scène littéraire et sociale. Dans ces préfaces, mais également dans d'autres prises de position révélées par le discours paratextuel, notamment dans les entrevues, Lilar tente de construire une sorte de non-lieu⁴¹⁹ s'apparentant à la paratopie créatrice de Maingueneau, mais la dépassant, ce qui caractériserait à la fois son positionnement en porte-à-faux par rapport aux tendances de son temps autant que son

⁴¹⁹ Il s'agirait alors d'un non-lieu au sens juridique du terme, c'est-à-dire une mise en cause suivie par un abandon de la poursuite judiciaire, faute de preuves concluantes.

souci de se mettre toujours à l’abri de toute éventuelle accusation d’immoralité. Lilar endosse le masque d’une auteure et penseuse audacieuse, elle se veut originale, elle pose comme écrivaine qui défie les chemins battus. Cependant, sa lucidité en matière de connaissance des enjeux stratégiques du champ culturel belge lui inspire la plupart du temps un *ethos* ambivalent : elle tente d’éviter tout risque scripturaire et même thématique susceptible de la mener vers la marginalité, voire l’oubli.

4.3. Postures et images de l’écrivaine dans les entretiens

Les préfaces évoquées dans le chapitre précédent nous ont permis d’observer les efforts déployés par l’écrivaine à ses débuts littéraires et au moment de l’apogée de sa carrière afin de se tailler une place au sein de l’institution littéraire. Dans le prolongement de cette réflexion, l’analyse des entretiens données par l’auteure (dont une grande partie a fait l’objet d’une publication dans les journaux et les revues de son époque) nous permet de confirmer, d’une part, le rapport entre l’éthos prédiscursif et l’éthos discursif de Suzanne Lilar auteure et, d’autre part, celui entre l’image⁴²⁰ préexistante et la posture qu’elle tente de construire. Par ailleurs, si la réception de Lilar par la presse a déjà fait l’objet d’une étude sommaire, les entretiens accordés par l’écrivaine n’ont jamais fait l’objet d’une analyse.

Comme le montre Galia Yanoshevsky⁴²¹, l’entretien littéraire, en tant qu’« exercice à quatre mains », représente « l’endroit où l’image de l’auteur est fabriquée

⁴²⁰ Nous entendons ici par la notion d’ « image préexistante » l’image d’auteur telle que véhiculée par les médias et qui influence la perception du discours de l’inscripteur par le lecteur (Cf. Meizoz, « Ce que l’on fait dire au silence : posture, éthos, image d’auteur », *Argumentation et analyse du discours*, art. cit.)

⁴²¹ Galia Yanoshevsky, « L’entretien littéraire – un objet privilégié pour l’analyse du discours ? », *Argumentation et analyse du discours*, n° 12 (*L’entretien littéraire*), 2014, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/1726>] (page consultée le 10 juin 2014)

et confrontée à des images préalables dans le va-et-vient de la conversation entre intervieweur et interviewé : l'intervieweur apporte avec lui l'image que le public se fait de l'interviewé, que celui-ci confirme et rejette par sa manière d'être et de dire au cours de l'entretien⁴²² ». Dans le cas de Lilar, la mise en scène de cette confrontation s'avère particulièrement intéressante, puisqu'elle renvoie quelques échos de la réception parfois paradoxale de l'auteure qui arrive à susciter, pour les mêmes qualités/défauts de ses œuvres, l'appréciation et les critiques de son public.

Les entrevues d'auteurs peuvent également apporter des éclaircissements importants concernant la dynamique du champ littéraire au moment où l'auteur tente d'y tailler sa place. De plus, elles nous renseignent sur les acteurs du champ et le type de relation qu'entretient l'auteur interviewé avec ceux-ci et implicitement avec l'institution qui les soutient. En ce qui a trait à Suzanne Lilar, les entretiens nous permettent de mieux comprendre les raisons de son positionnement fluctuant dans les champs littéraires belge et français. Un début littéraire retentissant et controversé suivi d'une période de silence – et ce, malgré sa reconnaissance institutionnelle –, et une fin de carrière couronnée de succès qui la replace sur le devant de la scène littéraire font de Lilar une auteure avec une trajectoire sinueuse. Or, les entretiens peuvent nous donner un aperçu de ce cheminement, tout en fournissant quelques explications concernant l'évolution de sa carrière littéraire.

Comme le montre très bien Guillaume Willem⁴²³, l'entrevue est conditionnée par le média qui permet sa réalisation. Elle se présente tout d'abord comme un produit

⁴²² *Ibid.*, p. 10.

⁴²³ Guillaume Willem, « L'invention de l'entretien d'écrivain : écrire le dialogue radiophonique », *Argumentation et analyse et discours*, n° 12 (*L'entretien littéraire*), 2014, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/1662>] (page consultée le 22 juillet 2014)

spontané ; cependant, dans le passage de la forme orale originale à sa transposition écrite, plusieurs transformations possibles peuvent se produire. En effet, tel que le souligne Willem, la version écrite connaît plusieurs variations qui vont de la réitération du dialogue original jusqu'à sa recreation à l'écrit. Or, ces transformations imposées par le changement de média peuvent avoir une incidence sur le discours. Dans sa forme écrite, l'entrevue devient le lieu d'un possible « investissement auctorial », que cela soit de la part de l'écrivain ou du journaliste-intervieweur. L'investissement auctorial joue un rôle très important dans les entrevues qui font l'objet de notre analyse. Comme la plupart font l'objet d'une publication dans les journaux de l'époque, le choix des questions, tout comme les commentaires qui accompagnent la reproduction des dialogues originaux, trahissent souvent le point de vue que l'intervieweur se fait au cours de l'entrevue ou bien qu'il tient d'une image préalable de l'écrivaine Suzanne Lilar. De l'admiration en passant par la sympathie jusqu'à l'ironie subtile qui se glisse entre les lignes ou qui est exprimée directement, les sentiments que laissent entrevoir ces entrevues en disent long sur le rôle actif de l'intervieweur dans le cadre de ces entrevues. Par ses questions et par ses commentaires, il peut apporter des modifications (parfois essentielles) à l'image de soi que l'écrivaine tente d'y construire.

Une autre réflexion intéressante au sujet des entrevues littéraires qui a nourri notre analyse est celle menée par Sylvie Ducas dans l'article intitulé « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré⁴²⁴ ». Les entrevues accordées par les écrivains primés ont permis à Ducas de mettre en évidence les enjeux différents qui séparent ce qu'elle

⁴²⁴ Sylvie Ducas, « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », *Argumentation et analyse et discours*, n° 12 (*L'entretien littéraire*), 2014, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/1662>] (page consultée le 22 juillet 2014)

appelle l'entrevue « usuelle », celle de l'écrivain qui tente d'accéder à la consécration, de l'entrevue de l'écrivain consacré ou « primé ». Ainsi, Sylvie Ducas montre que, dans l'entrevue usuelle, l'écrivain est plutôt occupé à collecter des données biographiques qui lui servent à expliquer et à singulariser son œuvre et, implicitement, à assurer sa promotion sur la scène littéraire et sa consécration. Par contre, dans les entrevues menées auprès des écrivains primés, Sylvie Ducas constate que l'enjeu principal est la performance du « roman auctorial » (elle emprunte cette expression à Marthe Robert⁴²⁵). Autrement dit, n'étant plus préoccupé par le besoin de tailler sa place dans le champ des lettres, l'écrivain consacré cède à la tentation de la « fabulation » de soi et essaie de reconstituer son parcours de vie du point de vue de sa venue à l'écriture. Le moment de la venue à l'écriture est, selon Sylvie Ducas, « un chapitre clé du roman auctorial⁴²⁶ » qui permet à l'écrivain d'inscrire sa vocation dans une « logique biographique ». Dans le prolongement de la réflexion menée par Sylvie Ducas, nous pensons que le désir de l'écrivain consacré de retracer *a posteriori* dans sa vie les signes de sa prédestination littéraire témoigne également – et Suzanne Lilar en est un exemple éloquent – de son besoin d'ajouter une plus-value éthique à son parcours artistique. Autrement dit, l'écrivain consacré se confronte à ce moment précis de sa carrière à un autre fantasme, celui de montrer qu'une œuvre exceptionnelle (qui a déjà fait ses preuves) cache derrière elle une personne exceptionnelle. C'est un rêve qui alimente le mythe du *grand-écrivain* par lequel Lilar se laisse séduire vers la fin de sa carrière littéraire.

Un autre aspect que nous observerons au cours de notre analyse sera le lien qui s'établit entre l'éthos construit par l'écrivaine dans ses prises de position publiques, et sa

⁴²⁵ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977, ouvrage cité par Sylvie Ducas.

⁴²⁶ Sylvie Ducas, *art. cit.*

poétique. En effet, le discours auctorial véhiculé par les entrevues s'avère souvent une occasion saisie par l'écrivaine afin de mettre en évidence le lien indestructible entre l'inscripteur de ses textes et la personne qui se cache derrière celui-ci. Extension de la poétique d'auteur, l'entretien littéraire se propose aussi, tel que le montre Galia Yanoshevsky⁴²⁷, de révéler « l'homme » derrière l'œuvre et de consolider en même temps son propre mythe, celui du *grand-écrivain*.

La plupart des entrevues que nous analysons dans le présent chapitre ont été réalisées par des journalistes et publiées dans les journaux et les revues de l'époque ; il n'y a pas, à notre connaissance, d'entrevues réalisées par les pairs de l'écrivaine ou par l'écrivaine elle-même. Les seules entrevues qui proposent une confrontation entre l'écrivaine et un de ces pairs sont les entrevues réalisées avec la participation de Françoise Mallet-Joris, fille de l'écrivaine et écrivaine elle aussi. Par ailleurs, le nom de l'intervieweur est rarement mentionné dans les entrevues qui sont intégrées dans les pages des quotidiens de l'époque, souvent dans le cadre d'une rubrique intitulée de manière très suggestive « reportage » ou bien « enquête ».

4.3.1. Images et postures avant 1980 : entre prudence et audace

La plupart des entrevues qui ont retenu notre attention datent des années 1980, ce qui s'explique d'ailleurs par le fait que l'auteure, à l'apogée de sa carrière, capte de plus en plus l'attention des médias. Pourtant, en ce qui concerne la posture construite par l'écrivaine dans ses interventions, nous avons pu constater quelques différences entre ses prises de position publiques avant 1980 et celles d'après. L'événement qui induit cette séparation temporelle est la réédition signée par l'auteure de *La confession anonyme*. Cet

⁴²⁷ Galia Yanoshevsky, *art. cit.*, p. 3.

événement fut suivi de près par le film *Benvenuta*, sorti en 1983, d'André Delvaux, réalisé avec la collaboration de l'auteure. Le film, à cause de la popularité du médium cinématographique, a eu le mérite de donner plus de visibilité à l'œuvre de Lilar.

La principale différence entre les prises de position publiques de l'auteure avant 1980 et celles d'après consiste tout d'abord en son jeu de cache-cache avec le public jusqu'au moment de la signature de *La confession anonyme* et, conséquemment, en sa préoccupation par l'image sociale (manifestée parfois au détriment de l'image artistique) qui fait en sorte que l'auteure demeure encore sur ses gardes dans ses interventions publiques et cultive une image paradoxale, souvent même duelle, qui lui laisse portant une sortie de secours devant toute éventuelle accusation d'atteinte aux normes sociales. L'entrevue littéraire, à mi-chemin entre la littérature et la société, représente, en effet, un vrai défi pour Lilar, auteure tiraillée entre le désir de maintenir une image sociale convenable et celui d'assumer sa liberté d'artiste.

L'entrevue publiée dans le quotidien belge *Le Soir* le 21 octobre 1977 et intitulée « Mère et fille, écrivains, Suzanne Lilar et Françoise Mallet-Joris nous disent comment vivre dans la liberté en étant femme », met en scène, tel que le titre l'indique, la mère – Suzanne Lilar – et la fille – Françoise Mallet-Joris. Il s'agit également de deux écrivaines (dont le public avait eu vent des tourments de la relation) qui, malgré le fait qu'elles publient une partie de leurs œuvres durant la même période, appartiennent à deux générations différentes. Cette entrevue qui se veut une reproduction fidèle de l'entrevue originale, élude donc toute forme de commentaire pour privilégier la reprise des questions et des réponses autour desquelles s'articule ce dialogue à trois. Le journaliste-intervieweur n'est pas d'ailleurs identifié par son vrai nom, mais par le patronyme du

journal qui publie l'entrevue. Lilar est ainsi amenée à une double confrontation : avec le journaliste qui lui renvoie un écho de sa réception par le grand public et avec Mallet-Joris représentant le symbole de sa vie familiale, mais en même temps écrivaine et donc pair et concurrente dans le champ des lettres dans lequel les deux femmes tendent à se positionner. Dans ce dialogue à trois, les réponses de l'écrivaine Lilar ainsi que la posture qu'elle y construit visent un double, voire triple, positionnement : sur la scène littéraire, en première lieu, mais également sur la scène sociale et familiale, comme on peut le voir dans les réponses – explications qu'elle adresse tout d'abord à sa fille et ensuite à l'écrivaine Mallet-Joris qu'elle incarne.

Le dialogue entre Suzanne Lilar et Françoise Mallet-Joris, dirigé par les questions de l'intervieweur, aborde ainsi des questions importantes qui traversent autant leurs œuvres respectives que l'époque pendant laquelle elles s'affirment. La place de la femme, notamment le statut de la femme écrivaine, son rapport à la morale et à l'ordre social, sa relation avec l'écriture en général et avec l'écriture autobiographique en particulier, voici les sujets qui animent cette rencontre et mettent en évidence les différences qui séparent les deux écrivaines, mais aussi les points communs sur lesquels leurs poétiques se rejoignent.

Le premier sujet abordé concerne la relation qu'entretient chacune des deux écrivaines, en tant que femme, avec l'activité créatrice. À l'opposé de Françoise Mallet-Joris qui n'y voit point un rapport d'opposition, Suzanne Lilar souligne la nécessité qui s'est imposée à elle de mettre entre parenthèses sa vie de femme et d'assumer sa « virilité » afin d'affirmer sa liberté créatrice. Elle découpe ainsi sa vie en périodes de soumission et de négation de soi et en périodes de rébellion. Les premières sont qualifiées

de « féminines » et se caractérisent par le respect de l'« ordre » social, tandis que les secondes, auxquelles elle appose l'épithète « viriles », sont dominées par le « désordre » et l'insoumission aux normes imposée par la société. Lilar tente également de souligner que son geste de prendre la plume était non seulement un acte intrépide pour son temps, mais aussi un acte émancipateur de sa part, car il allait à l'encontre du modèle de vie qu'elle avait choisi en épousant Albert Lilar. À l'image de l'écrivaine téméraire affichée par la mère s'oppose celle de l'écrivaine affranchie de toute contrainte que laisse percevoir la fille :

S. L. : Ton père qui avait cependant un grand sens de la liberté a apprécié cet effacement de ma part. En un sens, je crois que cela l'arrangeait bien d'avoir une femme qui prenait la suite de sa mère [...]. Il me voyait monter dans cette mansarde où j'écrivais, cela l'agaçait bien un peu, mais il comprenait très bien.

Le Soir : Vous étiez très jeune, Françoise Mallet-Joris, quand vous avez écrit *Le rempart des béguines*, qui a été considéré comme quelque chose d'assez hardi.

F. M-J. : J'avais dix-huit, dix-neuf ans. Mais, vous savez, l'on considère ce sujet comme assez hardi parce qu'on le voit du point de vue du tabou. En fait, je n'avais pas le sentiment d'écrire quelque chose de courageux ou de provocant. [...]

S. L. : Il est certain que nous avons l'une et l'autre un goût du risque. Je me souviens que lorsque tu étais petite fille, ton père et moi tremblions vraiment pour toi parce que tu nous paraissais tellement vulnérable, tellement menacée. [...]. Nous avons craint pour toi les êtres dangereux, dont nous savions qu'ils te fascinent, parce qu'ils auraient pu te conduire hors de la norme, ce qui était ta voie naturelle, et par les zigzags qui ont constitué notre vie à toutes deux.

F. M-J. : Je ne vois pas du tout les choses comme ça. Après des années, la constante dans ma vie ne me paraît pas être ces zigzags dont tu parles, mais le fait que j'ai beaucoup de livres, des enfants qui sont grands [...]. Quand, dans n'importe quel domaine, on a l'impression que j'enfreins un tabou ou que je dis une chose qu'il ne faudrait pas, ce n'est pas du tout conscient. Simplement, je ne me sens pas de limites.

S. L. : Moi, je dirais que j'ai dans ma vie de longues périodes d'ordre, suivies de brefs désordres qui ont fait du bruit.

F. M-J. : Moi, j'ai toujours l'impression de suivre mon ordre. Par exemple, j'ai toujours vécu entourée de beaucoup de personnes, mes enfants, les amis de mes enfants, et pourtant j'ai toujours eu l'impression d'être très seule et très tranquille⁴²⁸.

⁴²⁸ « Mère et fille, écrivains, Suzanne Lilar et Françoise Mallet-Joris nous disent comment vivre dans la liberté en étant femme », *Le Soir*, 21 octobre 1977.

Les postures différentes (l'écrivaine qui ne connaît pas de limites versus l'écrivaine fluctuante) construites par la mère et la fille au cours de cette rencontre nous permettent de mieux saisir le rapport problématique qu'entretient Suzanne Lilar avec la paratopie créatrice. Rappelons que, par la notion de « paratopie créatrice », Dominique Maingueneau désigne une « localité paradoxale [...] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser⁴²⁹ ». Cette paratopie qui serait une manière de localisation incertaine (ni à l'extérieur de la société ni dans la société) se définit au cours du processus créateur et elle est en même temps, selon Dominique Maingueneau, sa condition et son résultat.

Or, son inconstance, assumée comme telle, et consistant dans des oscillations – elle les appelle des « zigzags » – qui ponctuent sa trajectoire personnelle, rend l'élaboration d'une paratopie créatrice très incertaine. Ces hésitations renvoient d'ailleurs auprès du public des échos paradoxaux de son œuvre et de son parcours artistique. À la différence de Françoise Mallet-Joris qui assume pleinement cette localisation paradoxale, dont parle Dominique Maingueneau, en refusant tout lieu d'identification (« je ne me sens pas de limites », « j'ai toujours l'impression de suivre mon ordre »), Suzanne Lilar, lorsqu'elle tente de définir son parcours par les cycles d'« ordre » ou de « désordre » de sa vie veut à tout prix se « placer » et donc fuir cet état de non-appartenance, pourtant si nécessaire à la construction de la paratopie créatrice⁴³⁰.

⁴²⁹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 52-53.

⁴³⁰ Bien que le réalisateur de l'entrevue ne le mentionne pas, il faut préciser que Françoise Mallet-Joris, à la différence de sa mère, renonce à son nom de famille, trop marqué socialement, lorsqu'elle publie à l'âge de 19 ans *Le rempart des béguines*. En effet, pour la publication de ce roman qui aborde un sujet scandaleux pour son époque – une histoire d'amour lesbienne –, l'écrivaine renonce au nom de Lilar et adopte le pseudonyme Mallet, auquel elle ajoute une année plus tard celui de Joris, nom qu'elle gardera tout au long de sa carrière littéraire. À l'opposé, le choix de la mère de signer du nom de Lilar place l'écrivaine, dès le

Par la suite, l'intervieweur, en s'adressant tout d'abord à Suzanne Lilar, aborde le sujet du rapport de l'écrivain à la morale. Dans sa réponse, Suzanne Lilar tient à souligner son parti pris pour l'éthique (qu'elle distingue de la morale) qui aurait le mérite, affirme-t-elle, de donner « une directive » à la vie. Par contre, sur la question de la distinction entre le bien et le mal, l'écrivaine, tout en essayant d'éviter toute réponse péremptoire, apporte quelques précisions concernant la position défendue dans son livre *Une enfance gantoise*, position qu'elle tente cette fois-ci de nuancer :

Le Soir : Vous écrivez dans *Une enfance gantoise* [...] « Réchappée du manichéisme, guérie de la croyance qu'il y aurait sur terre [...] du bien et du mal purs, ayant expérimenté précocement que non plus que le blanc et le noir ils ne se présentaient distincts et séparés, j'avais fait un grand pas ». Au fond, vous n'avez pas cessé de le faire, ce grand pas ?

S. L. : Au niveau de la vie, oui, mais au niveau de l'esprit, il faut distinguer. Nous ne devons pas nous solidariser avec le mal⁴³¹.

La réponse de l'écrivaine, assez équivoque, nous laisse croire que, toujours sur ses gardes, Lilar essaie d'éviter, malgré ses tentatives d'imposer l'image d'une auteure audacieuse, toute prise de position tranchante ou bien jugée dangereuse, privilégiant, comme le démontre l'exemple précédent, les nuances et les détours linguistiques qui lui laisseraient la liberté de revenir sur ses dires ou, le cas échéant, de se réexpliquer.

Enfin, en achevant cette entrevue et en guise de réponse à la question de l'intervieweur sur le « pourquoi » de l'écriture, Lilar tente de faire valoir l'image d'un auteur très discipliné :

F. M.-J. : Moi, je ne dirais pas que tu es plus intellectuelle, parce que le mot a pris une signification péjorative. Tu es, si tu veux, un écrivain d'idées et, sur ce plan, tu es plus optimiste. Moi, je me sens plus optimiste dans le domaine de la nature. [...]

S. L. : Je pars de l'idée d'une séparation du corps et de l'esprit au niveau de l'intellect, ce

début de sa carrière, dans un lieu problématique, puisqu'il est marqué par l'appartenance à une classe sociale et politique.

⁴³¹ « Mère et fille, écrivains, Suzanne Lilar et Françoise Mallet-Joris nous disent comment vivre dans la liberté en étant femme », *Le Soir*, 21 octobre 1977.

qui n'est pas admissible en fait, puisque tout est mêlé. [...]

S. L. : Je me suis toujours exercée à tromper ma volonté, mais je ne suis jamais arrivée à savoir qui voulait et qui se laissait aller en moi. [...]

F. M-J. : C'est à la nature que je confie le soin de m'indiquer vers où je dois aller [...]

S. L. : Là aussi, tu es bien la fille de ton père. Tu as beaucoup plus de fantaisie. Dans notre ménage, c'était lui la fantaisie et moi la discipline.

Le Soir : Peut-on, pour terminer cet entretien, vous demander à l'une et à l'autre ce que vous voulez apporter comme écrivain ?

S. L. : Toute ma volonté est de témoigner, témoigner de la cohérence du monde. Le monde tient ensemble et j'ai besoin de le dire.

F. M-J. : Moi, je ne le ressens pas dans ces termes. Je n'ai pas d'autre ambition que de mettre des fleurs, des couleurs, ç'a l'air un peu hippie tout ça⁴³²...

À l'opposé de Françoise Mallet-Joris, à laquelle elle assigne la fantaisie créatrice⁴³³ (d'ailleurs un des topoï incontournables de l'identité artistique), Suzanne Lilar veut se distinguer comme une écrivaine préoccupée par la rigueur intellectuelle d'où découle l'ambition de son écriture de témoigner de la « cohérence du monde⁴³⁴ ». Le terme « cohérence » revient d'ailleurs souvent dans les entretiens donnés par Suzanne Lilar. Qu'il s'agisse de la cohérence de sa propre vie dont les périodes d'ordre et de désordre font désormais partie des cycles qui donnent un sens à son parcours, ou bien de la cohérence de l'œuvre habitée par des thèmes et des personnages qui se recourent, il s'agit en effet d'un attribut dont l'auteure veut faire son image de marque.

Bien qu'elle soit affirmée encore timidement et surtout avec beaucoup de précautions, l'image de soi que Lilar construit dans cette entrevue table sur l'audace liée à son entrée en littérature ainsi que sur le caractère réflexif et intellectuel de son écriture

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ On peut soupçonner, derrière cette volonté de se différencier de sa fille, les réminiscences d'une histoire familiale tourmentée ou d'une rivalité ancienne, dont les traces ne se sont pas encore totalement effacées.

⁴³⁴ Ce projet qui résume sa poétique et qu'elle explique en détail dans son *Journal de l'analogiste* est soutenu par l'idée que le but ultime de l'existence est l'effacement de toute différence et le dépassement de toute opposition. Cette tendance vers l'indifférenciation finale serait inscrite, selon Lilar, dans les structures profondes de la matière dans lesquelles on retrouve les mêmes principes ou les mêmes « rythmes ».

qui se reflètent dans le mode de vie et surtout dans les choix de vie de l'auteure, l'opposant à la fois à sa famille (son mari, sa fille), mais également à ses pairs (l'écrivaine Françoise Mallet-Joris, en l'occurrence). Lilar y commence l'échafaudage, amorcé par l'éthos construit dans les textes de fiction et autobiographiques, de l'image d'une auteure singulière (avec toutes les connotations valorisantes de la singularité artistique). Cette image sera renforcée avec chaque prise de position publique, et notamment avec chaque posture mise en exergue dans les entrevues accordées dorénavant par l'écrivaine.

La même année, l'écrivaine accorde une autre entrevue, cette fois pour le *Journal des tribunaux*⁴³⁵. Dès le titre, l'auteur de l'article met en évidence la haute distinction dont jouit Lilar au sein de l'institution littéraire belge : elle est à ce moment déjà membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. En respectant le topos traditionnel de l'entrevue littéraire, le journaliste place tout d'abord l'écrivaine dans son milieu de travail. À propos de sa demeure de la rue Jacob Jordaens à Anvers, l'intervieweur souligne le « style bourgeois », le luxe et la classe d'un « autre temps » qui caractérisent l'espace habité par l'écrivaine. À l'image du lieu qu'elle habite, l'écrivaine apparaît au journaliste comme « une petite dame aux cheveux blancs coiffés un peu à l'artiste [...] à la fois... élégante et stricte⁴³⁶ ». Par l'antithèse des termes « artiste » et « stricte », le journaliste glisse ainsi dans sa description une allusion subtile à l'image paradoxale qu'a Lilar auprès de son public. Quant à l'auteure, dans les réponses aux questions lancées par le journaliste, elle s'efforce de mettre en évidence la singularité de son parcours. Lorsqu'elle parle, par exemple, d'*Une enfance gantoise*, Lilar peint l'image

⁴³⁵ « Suzanne Lilar de l'Académie royale de littérature », *La Chronique Judiciaire*, 28 février 1977.

⁴³⁶ *Ibid.*

d'une enfance exceptionnelle ayant semé les germes de la future écrivaine. Par la suite, en assumant la posture d'auteure frondeuse, elle met en évidence la témérité de son premier choix de carrière – le droit – dans le contexte de son époque. Par ailleurs, elle souligne l'apport très important de sa formation juridique quant à sa venue à l'écriture ; c'est en écrivant la chronique judiciaire de deux journaux anversois qu'elle a fait ses premiers exercices d'écriture, précise Lilar.

Cependant, en se cachant derrière un discours qui met au premier plan l'œuvre et l'éthos bâti à travers celle-ci, Lilar contourne certaines questions qui préoccupent les lecteurs. L'aveu de la déception ressentie par l'intervieweur à la fin de son entretien est assez éloquent :

Sur ce, Suzanne Lilar se lève, nous signifiant ainsi que notre entretien en est arrivé à son terme :

— Cher Monsieur... à présent, pardonnez-moi, mais je me sens très fatiguée...

Nous aurions cependant aimé lui dire que l'athée Robert Goffin prétend qu'elle ne s'est convertie que sous l'influence de Françoise, et que quelques-uns de nos amis racontent qu'elle est aussi l'auteur d'un charmant petit livre qui voyage sous le manteau : *La confession anonyme*...

Mais il est trop tard... Grande dame, elle ajoute : "Je vous remercie d'avoir fait de cette interview une récréation de l'esprit"⁴³⁷..."

Allusion à une histoire familiale très tourmentée – le différend entre Suzanne Lilar et sa fille – mais aussi à une image de soi (l'écrivaine mystique, surexposée par l'écrivaine et perçue par le public comme une sorte de paravent), le commentaire du journaliste laisse transparaître le malaise causé par la réception de l'œuvre de Lilar. En effet, le soupçon d'une certaine mise en scène de soi stratégique a pu, à un moment donné de sa carrière, nuire à la popularité de l'écrivaine auprès du public belge.

Dans un numéro du magazine *Femmes d'aujourd'hui* datant de 1979 est publié un autre entretien accordé par Suzanne Lilar. Il est titré « Suzanne Lilar ou l'ardeur de la

⁴³⁷ *Ibid.*

sérénité⁴³⁸ ». On remarque dans le choix du titre la tendance, récurrente chez les journalistes, à se servir de mots ou d'expressions antithétiques pour présenter l'auteure. Tandis que, dans son intervention, l'auteure ne fait que reprendre les lieux communs d'une posture bâtie dans les textes et les prises de position publiques antérieurs, le journaliste apporte par ses commentaires quelques précisions intéressantes concernant la publication et la réception du *Journal de l'analogiste*, livre qui a consacré l'écrivaine et qui lui a valu en 1954 le prix Sainte-Beuve. Il rappelle ainsi au lecteur l'injustice faite au livre de Lilar lors de sa publication. En effet, à cause de son sujet, mais surtout à cause de la position sociale de l'auteure, le livre de Lilar, entouré de soupçons de favoritisme, ne semble pas apprécié à sa juste valeur dès le début : « Un sujet important était abordé par un auteur inconnu ; circonstance aggravante : une femme, et pire que tout, une épouse de ministre. On pouvait croire qu'il s'agissait d'une fantaisie de mondaine, et ne pas oser coter l'ouvrage à sa hauteur normale⁴³⁹ ».

L'auteure ébauche également dans cet entretien une démarche qui vise à assimiler ouvertement la vie à l'œuvre. Revendiqué comme un récit autobiographique, malgré son caractère poétique et philosophique, le *Journal de l'analogiste* est inscrit désormais dans une trajectoire personnelle marquée par la quête spirituelle de soi : « Ce livre, c'est vraiment moi », déclare l'auteure. Elle surenchérit en précisant : « Je l'ai écrit dans un moment de crise⁴⁴⁰ ». Au rapprochement que l'intervieweur tente de faire entre le « ton » des œuvres de Lilar et celui des œuvres de Marguerite Yourcenar, Lilar oppose, en toute modestie, la différence, qui selon elle, la démarque de sa célèbre compatriote :

Votre ton, ardent et calme, rappelle celui de Marguerite Yourcenar.

⁴³⁸ « Suzanne Lilar ou l'ardeur de la sérénité », *Femmes d'aujourd'hui*, 17 avril 1979.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*

— Peut-être, en effet, avons-nous en commun une ardeur dans la sérénité. Mais Marguerite Yourcenar a un sens admirable de l'histoire que je n'ai pas (en revanche, peut-être ai-je davantage un sens métaphysique)⁴⁴¹.

Comme nous avons pu le constater dans l'entrevue avec Françoise Mallet-Joris, malgré le rapprochement flatteur fait par le journaliste, Lilar veut préserver l'image d'une écrivaine singulière, voire unique, image qui l'amène peu à peu à forger son mythe de *grand-écrivain*.

Enfin, une entrevue télévisée⁴⁴² accordée par Suzanne Lilar en 1979 a également retenu notre attention. Selon nous, cette entrevue marque chez Lilar le passage vers une autre étape importante dans la construction d'une image de soi. En effet, dans cette entrevue, grâce au médium, l'image de l'écrivaine, présentée sous l'angle de sa poétique, prend toute la place. Le documentaire est divisé par ses réalisateurs en plusieurs parties dont les titres résument fidèlement les thèmes qui traversent d'un bout à l'autre l'écriture de Lilar : *Les fleurs, les arbres et le ruissellement des chants d'oiseaux...*, *La liberté et l'abîme*, *L'éblouissement*, *L'expérience poétique*, *L'androgynie du couple*, *L'amour déraisonnable*, *Gand*, *l'enfance*, *La vieillesse*. Réalisé au moment où la carrière de l'écrivaine est pratiquement achevée, cet entretien offre à l'auteure la possibilité de faire un bilan de son parcours littéraire tout en mettant en évidence les éléments clés de sa poétique conçue comme particulière par rapport aux autres acteurs du champ littéraire. Il marque également le début d'une prise de parole plus libérée de l'auteure. En effet, sa sortie de la scène politique au moment de la mort d'Albert Lilar en 1976, mais aussi l'achèvement de son œuvre avec la publication de *À la recherche d'une enfance* en 1979,

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Jean-Marie Mersch et Joseph Benedek, *Au-delà de l'apparence*, documentaire de la R.T.B.F, 1979, [en ligne]. [<http://flandres-hollande.hautetfort.com/tag/suzanne+lilar>] (page consultée le 19 juin 2014)

lui laissent enfin la liberté de suivre son « ordre » et de se délester du souci de son image sociale. Ainsi, avant qu'elle ne signe officiellement sa *Confession anonyme*, elle assume publiquement son livre dans le cadre de cette entrevue en s'expliquant en même temps sur les raisons qui l'ont poussée vers le choix de l'anonymat ; elle n'omet pas de tirer au clair la vision de l'amour qui imprègne son récit.

Au discours de l'écrivaine à propos de son œuvre et de sa poétique s'ajoutent les commentaires du réalisateur et le supplément d'information apportée par l'image. Or, en présentant l'auteure dans différents cadres (le jardin, le bureau de travail, l'appartement de Bruxelles) ou entrecoupant ses prises de parole avec des images qui représentent les lieux symboliques de l'univers de sa fiction (les tours de Gand, la ville d'Anvers, le béguinage), le réalisateur contribue au façonnage d'une image auctoriale qui mise sur les jeux de miroirs entre l'œuvre et la vie, l'inscripteur des textes et l'écrivain en chair et en os qui prend la parole devant la caméra. Un exemple est la présentation du bureau de l'écrivaine dans sa maison d'Anvers. Il s'agit du bureau dans lequel elle aurait rédigé la majorité de ses œuvres. Les termes employés par l'écrivaine pour décrire son espace de travail ainsi que les images captées par la caméra mettent en valeur l'aspect dépouillé de ce lieu dépourvu de tout élément décoratif au profit de la simplicité et de la préservation de ce qui est strictement nécessaire, voire essentiel, pour le processus d'écriture : le bureau, le papier, la machine à écrire, et un graffiti avec une citation qui reflète la vision du monde qui guide l'écrivaine dans son entreprise poétique.

L'intervieweur : Suzanne Lilar, excusez-moi de vous interrompre. Vous voici donc dans ce que vous me permettez d'appeler peut-être le *Saint des Saints*, puisque toute votre œuvre est sortie de ces quatre murs.

S. L. : Oui, j'ai écrit la plupart de mes livres ici, à part quelques passages que j'écrivais en voyage. J'ai toujours eu beaucoup de facilité à écrire, par exemple, dans les salles d'attente, dans les trains, dans ce qui roule, pas du tout dans une auto. Mais... les trains m'inspiraient particulièrement. Pour le reste, c'est ici que je venais travailler, ayant

constaté assez vite que tous les bibelots qu'il y avait dans le reste de la maison, tout ce que j'avais rassemblé, toutes ces collections m'étouffaient et m'encombraient l'esprit. Et alors, ce qui est tout de même assez curieux, c'est que j'ai choisi cette chambre qui est vraiment une cellule et... ou tout témoigne de l'indifférence complète au décor... je ne sais pas si vous avez vu les... les tables, euh... des tables de cuisine, presque bancales... euh... une vieille couverture mitée, jetée comme cela... euh... rien, rien au mur que quelques livres... et... euh... quoi...

L'intervieweur : Et je vois un graffiti, parce qu'il faut l'appeler par son nom...

S. L. : Un graffiti... c'est un de mes textes-clés, c'est un texte de Coleridge : « *The beautiful is that in which the many, still seen as many, becomes one* », c'est-à-dire que la beauté, c'est ce qu'on appelle le multiple, mais encore vu comme multiple et devenant un... c'est toujours le passage, c'est toujours l'entre-deux de l'un et le multiple⁴⁴³...

Le mot « cellule » employé par l'écrivaine pour désigner son espace de travail suggère la réclusion monastique et fait en même temps écho au syntagme « Saint des Saints » introduit dans la discussion par l'intervieweur. À cette image d'une auteure « monastique » toute vouée à la vie spirituelle par le moyen de l'écriture, s'ajoute celle de la simplicité et de l'indifférence au matériel : les meubles « bancals », la couverture « mitée ». Cette affirmation de la simplicité du cadre qui donne à voir la modestie de l'écrivaine qui l'occupe, semble représenter, dans le cas de Lilar, une manière de marquer sa prise de distance (tardive) par rapport à l'opulence du milieu bourgeois dont elle fait pourtant partie depuis l'enfance. Pour une première fois, l'écrivaine essaie de rompre ses attaches avec un milieu dont la rigidité a longtemps empiété sur sa liberté d'expression et de bâtir *a posteriori* la paratopie lui permettant enfin d'assumer pleinement son statut d'écrivaine. Par ailleurs, le dépouillement de l'espace reflète également le projet d'écriture lilarien : construire une œuvre délestée de tout ce qui est anecdotique et qui capte l'essentiel et l'exemplaire dans la vie, d'où l'obsession pour les mythes et les rituels dans ses œuvres.

⁴⁴³ *Ibid.*

Mis à part ces images, dans les prises de parole de l'auteure sont glissées de temps en temps des citations de longs extraits représentatifs de son œuvre dont la lecture est faite par l'auteure elle-même. Le passage d'une forme de discours régi par le cadre de l'entretien au discours de l'œuvre (en l'occurrence, il s'agit d'un passage du *Journal de l'analogiste*) se fait sans aucun préavis. Ni le ton ni le style ne laissent le lecteur se douter de ce changement ; le seul indice est donné par l'image qui nous permet de voir l'écrivaine plongée dans la lecture de son livre :

Dès ce moment, je tenais la preuve que le plaisir du trompe-l'œil n'est pas un simple plaisir visuel ni même un plaisir de virtuosité, mais un plaisir métaphysique, celui de faire entrer les objets de notre contemplation dans un... dans une combinaison d'analogies. J'allais voir bientôt que c'était le propre de l'entreprise poétique tout entière et même de l'art lorsqu'il vise à la poésie. « Car si peu à peu j'allais apprendre à recueillir dans les œuvres une autre poésie que celle imaginée par le poète, néanmoins dans chaque élément d'une texture poétique fût-elle picturale, verbale ou musicale [...] j'aurais la surprise de me retrouver devant une confrontation du pareil et du dissemblable »⁴⁴⁴.

Le *je* de l'inscripteur de l'œuvre tend ainsi, dans le cadre de cette entrevue, à se superposer au *je* de l'écrivaine qui prend la parole dans l'espace public. À cette confusion créée par le cadre même de l'entrevue en tant que genre situé à la frontière entre la littérature et la société s'ajoute la stratégie mise en place par l'écrivaine, qui se réapproprie, dans un contexte non fictionnel et en dehors de l'œuvre le discours de son œuvre. Aucune distance ne sépare plus les deux univers, et on a l'impression, lorsqu'on écoute Suzanne Lilar, d'assister à l'incarnation de l'inscripteur de ses œuvres.

Échos d'une réception assombrie par la position sociale de l'écrivaine et tentatives de renforcer son image d'auteure sur la scène sociale, les entrevues accordées par Lilar avant 1980 reflètent autant son désir d'imposer une image auctoriale que ses hésitations à assumer une image de soi à l'instar du rôle qu'elle souhaite performer. Comme nous avons pu l'observer dans son dialogue avec Françoise Mallet-Joris, et dans d'autres

⁴⁴⁴ *Ibid.*

entrevues également, Lilar affirme son statut d'écrivaine, mais n'ose pas encore rompre toutes ses attaches avec l'ordre social dont elle accepte ou renie à tour de rôle les conventions, sans pour autant arriver à se placer en dehors de toute norme, et de toute « localisation », ce qui représente, selon Dominique Maingueneau, la condition *sine qua non* de l'activité créatrice.

4.3.2. Images et postures après 1980 : la vie à l'image de l'œuvre ou le mythe du *grand-écrivain*

À l'occasion de la sortie du film *Benvenuta*, l'auteure prend la parole dans plusieurs entretiens télévisuels ou bien s'exprime dans divers grands quotidiens de l'époque. Dans ses interventions, nous avons remarqué plusieurs changements significatifs dans la posture assumée par l'écrivaine et dans son discours sur le processus d'écriture. En effet, moins préoccupée par son image sociale, Lilar, en tant qu'écrivaine consacrée, tente d'inscrire son œuvre dans une « logique biographique » et se laisse tenter par le désir de glorification de son propre parcours existentiel. Lilar devient en même temps plus téméraire et plus franche dans ses propos. Elle renonce, par exemple, lors de ses interventions publiques, aux tournures nuancées, voire inachevées, qui lui permettaient de revenir sur ses propos. En échange, elle veut bâtir son propre mythe, celui du *grand-écrivain* dont les signes sont parsemés simultanément dans la vie et dans l'œuvre. Sur les traces de sa poétique dans sa vie, Lilar bâtit *a posteriori* une image de soi modelée sur son œuvre. Autrement dit, elle tente d'ancrer la fiction dans la vie et de redorer par conséquent son existence, grâce à cette aura mythique que seule la fiction peut lui conférer. Personnage de sa vie et son œuvre, l'auteure y achève la construction

de la posture du *grand-écrivain*, avec toutes les caractéristiques que ce mythe englobe : une vie singulière, marquée par l'audace et le caractère visionnaire de la pensée, et une œuvre singulière et, dans son cas personnel, mal connue et surtout mal interprétée.

Ainsi, toujours pour le journal *Le Soir* évoqué précédemment, l'écrivaine accorde, six années plus tard, une autre entrevue titrée : « Les moments et les jeux ou le grand cérémonial de Suzanne Lilar⁴⁴⁵ ». Le réalisateur de l'entrevue qui est également le signataire de sa transcription dans les pages du journal débute sa rubrique par une présentation de l'auteur et un bilan de sa carrière littéraire faits à l'occasion de la sortie du film *Benvenuta*. Dans la présentation du journaliste se glissent quelques allusions à la trajectoire à la fois originale, difficile et brillante de Suzanne Lilar :

Benvenuta, le film d'André Delvaux, est l'adaptation de *La confession anonyme* de Suzanne Lilar (Julliard, 1960 ; Jacques Antoine, 1980) qui vient d'être rééditée par Gallimard. Quatre pièces de théâtre, deux romans, quatre essais placent Suzanne Lilar à la tête d'une œuvre admirable. Trop secrète aussi, car elle a emprunté la voie de l'anonymat pour le livre qui, par son côté érotique et transgressif, eut pu la faire connaître (*La confession anonyme*) et celle, plus difficile, de la réflexion poétique et philosophique – Gracq et Breton qui ont salué le *Journal de l'analyste* comme un grand livre ne s'y sont pas trompés. La limpidité de son style, la force de sa pensée la situent parmi les meilleurs⁴⁴⁶.

Le journaliste y saisit très bien les deux facteurs qui ont nui à la visibilité de l'auteure sur la scène publique ainsi qu'à sa reconnaissance institutionnelle : l'attitude personnelle (« trop secrète ») ainsi que la pratique de genres littéraires apparentés à la poésie et à la philosophie, qui ne s'adressent qu'à un public restreint. Les questions ou les pistes de conversation lancées par l'intervieweur, très succinctes et générales, laissent toute la liberté à l'écrivaine d'exprimer ses points de vue et de bâtir son image.

Attentive à la cohérence de son discours et surtout préoccupée par la manière dont on interprète ses textes, Lilar reprend dans ses entrevues l'éthos de l'écrivaine mystique

⁴⁴⁵ « Les moments et les jeux ou le grand cérémonial de Suzanne Lilar », *Le Soir*, 17 et 18 septembre 1983.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

construit dans ses œuvres de fiction et autobiographiques. Par exemple, interrogée au sujet de son enfance et de ses parents, elle reprend avec fidélité une image de soi bâtie à partir de la mythification des figures parentales et de l'enfance, cette période de son existence qui, réitère l'auteure interviewée, aurait profilé la future écrivaine :

Ma mère n'était pas seulement férue des pratiques populaires de la religion, du goût des médailles et des pèlerinages. Elle avait, ce que le film ne montre pas, une conception très haute de la mystique des béguines [...] J'ai été formée à cela et j'ai toujours gardé cette conception religieuse [...] ⁴⁴⁷.

En assumant dans les prises de position publiques l'éthos construit par ses œuvres, Lilar induit volontairement la coïncidence des trois instances qui définissent la figure auctoriale : l'inscripteur ou les inscripteurs de l'œuvre, l'écrivain et la personne. De plus, on remarque dans ses interventions sa volonté d'assurer un lien entre les différents inscripteurs de ses textes. Par exemple, la petite écolière évoquée dans *Une enfance gantoise*, qui voue un amour impossible à assumer à son institutrice, partagerait avec la narratrice de *La confession anonyme* le goût de l'immolation sur l'autel de l'amour réapproprié *a posteriori* par l'auteure interviewée :

Comme beaucoup d'écolières, j'ai eu une grande passion pour une institutrice [...]. C'était un sentiment complet, déchirant, qui portait évidemment l'impossibilité d'assumer toute relation physique, d'où l'exploitation du vœu que j'ai fait dans *La confession anonyme*, et là, avec une disposition à l'immolation qui est chez moi très grande [...] ⁴⁴⁸.

Quant à son cheminement de l'écriture théâtrale vers une écriture de type poétique et philosophique, Lilar veut inscrire son parcours artistique dans une trajectoire subjective de quête de soi accompagnée d'une ouverture au monde :

La période de dissipation où m'avaient menée la création de mes pièces et leur succès, alors que j'en étais un peu lasse, a pris fin avec un différend qui m'a opposée à ma fille Françoise. J'ai ressenti le besoin de l'authentique et de l'essentiel. Je l'ai trouvé dans

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*

certaines expériences d'enfant que j'ai recommencées [...]. J'ai alors nommé mes jeux « analogie » et je savais que j'étais à la recherche de l'état poétique⁴⁴⁹.

Ainsi, inséparable de l'expérience personnelle, l'écriture apparaît pour Lilar comme le couronnement d'une quête spirituelle et identitaire. Mais elle est en même temps une forme de dépassement de cette quête par la sublimation de l'expérience subjective et le délestage de tout ce qui est accidentel ou trop personnel.

Interrogée sur la question épineuse de l'existence d'une « nature féminine », Suzanne Lilar nuance, par contre, son point de vue en apportant quelques retouches à une image qui la situait plutôt dans une position rétrograde. Tout en maintenant son opposition aux théories de Simone de Beauvoir, Lilar admet, dans le cadre de cette entrevue, un certain apport de la culture dans la construction de la féminité. Mais ce dernier reste secondaire ; c'est la nature qui joue, réaffirme-t-elle, un rôle essentiel dans la construction de l'identité féminine. Malgré cette tentative de nuancer son positionnement au sujet de la féminité, les propos de Suzanne Lilar, assez tranchants, trahissent un certain piétinement de la pensée de celle-ci qui, malgré le fait qu'elle se revendique écrivaine-penseur visionnaire, n'arrive pas à sortir des cadres de l'opposition entre nature et culture.

L'auteure réexplique également dans cette entrevue un autre concept clé de sa poétique – les « moments merveilleux » – qui traverse ses œuvres, du *Journal de l'analogiste* (1954) à *Une enfance gantoise* (1977). Elle saisit l'occasion pour revenir sur les malentendus de la réception de *La confession anonyme*. Enfin, l'écrivaine tient à souligner dans son entretien le grand talent du cinéaste Delvaux qui aurait réussi à très bien exprimer « l'esprit » de son œuvre.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

À la différence des entrevues datant de la période précédente, on remarque donc, dans ces prises de position publiques après 1980, le désir de l'écrivaine de revenir sur les points névralgiques de la réception de son œuvre, de nuancer certains de ses propos – vis-à-vis de sa relation avec le féminisme, par exemple – ou bien d'expliquer, à la lumière de nouveaux exemples, le message et la portée philosophique de ses textes.

Une autre entrevue ayant retenu notre attention a été publiée dans le quotidien *Le Monde*, en 1983. Intitulée « À propos de l'Amour. *Les Moments merveilleux* de Suzanne Lilar⁴⁵⁰ », cette entrevue est le fruit de la rencontre de l'auteure avec Raphaël Sorin, journaliste littéraire français qui jouit d'une grande notoriété à l'époque. Dans la transcription de l'entretien, l'intervieweur supprime les questions adressées à l'auteure. À la place, il introduit ses propres commentaires à propos de l'œuvre et de la carrière de Lilar qu'il entrecoupe des propos de l'écrivaine. Dès le début de l'entretien, on perçoit la grande admiration vouée par le journaliste à l'auteure. Il considère par ailleurs *La confession anonyme* comme « l'un des plus beaux romans érotiques jamais écrits par une femme⁴⁵¹ ». L'écrivaine, dans ses interventions, tente de construire un éthos qui est modelé sur celui que donne à voir son œuvre. Les moments clés de son parcours existentiel et spirituel évoqués dans ses textes deviennent ainsi des étapes importantes qui retracent son propre parcours de vie. Du mysticisme hérité de la mère jusqu'aux tourments d'un amour-passion qui cache la soif du divin, Lilar rappelle les expériences qui l'ont marquée et qui ont laissé leur empreinte sur l'œuvre :

Je dois à ma mère le sens de l'incarnation et à la grande mystique flamande du XIII^e siècle, Hadewijch, le recours salvateur à l'image du dépouillement. Je n'ai jamais versé dans l'erreur gnostique du mépris de la chair [...] j'ai eu le bénéfice d'expériences paranormales dont les rêves prémonitoires [...]. Mais il ne faudrait pas attendre

⁴⁵⁰ Raphaël Sorin, « À propos de l'amour. *Les moments merveilleux* de Suzanne Lilar », *Le Monde*, 9 septembre 1983.

⁴⁵¹ *Ibid.*

l'expérience de la *Confession* pour atteindre cet "état merveilleux" où la prise de conscience érotique, la lucidité dans le ravissement, fait frôler l'essentiel [...]. Quand, à la suite d'un différend avec ma fille Françoise, j'ai vu tout basculer dans ma vie, je me suis retournée vers des jeux que je faisais lorsque j'étais enfant [...]. En cherchant l'identité seconde des choses, je cédaï au démon de l'analogie et, par mon acharnement à comparer, par exemple, l'avenue Brialmont, à Anvers, et le Grand Canal de Venise, j'ai fini par obtenir une première "rédemption par la poésie"⁴⁵².

Cet exemple illustre très bien cette démarche typique de l'écrivain consacré signalée par Sylvie Ducas et qui consiste à inscrire la vocation artistique dans une « logique biographique ». Lorsque Suzanne Lilar évoque, par exemple, le différend avec sa fille qui l'amène au jeu de l'analogie et donc à l'écriture de son *Journal de l'analogiste*, elle veut montrer que son livre représente une tentative de dépassement de la souffrance et une « rédemption par la poésie ». Elle ne fait, en réalité, que réitérer un des topoï de la création qui est celui du pouvoir cathartique de la pratique artistique.

Parallèlement, l'auteure s'attache à expliquer la vision du monde et de l'art qui la guide dans son entreprise d'écriture et ajoute, dans son discours, des éléments destinés à expliquer sa poétique. Par exemple, lorsqu'elle parle de la figure de l'androgyné, figure qui est au cœur de son essai *Le couple*, Lilar la présente comme étant une constante de son œuvre. Dès *Le Burlador*, souligne-t-elle, et surtout par l'intermédiaire du personnage d'Isabelle, elle avait tenté de faire valoir la bisexualité inhérente de l'être humain. Par la suite, à propos du *Journal en partie double*, Lilar réaffirme le lien intrinsèque entre sa poétique et son existence. Elle y pose en même temps des balises très précises pour l'interprétation de son œuvre : « Ce journal, en partie double, confirme ma tendance à la duplicité au sens le plus élevé du terme⁴⁵³ ». En se dédoublant, l'écrivaine assume ainsi une double image, celle du créateur, mais également celle du critique capable de jeter un regard lucide et objectif sur son œuvre et d'en déceler les constantes.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

Une image de soi reprise dans cette entrevue, et déjà ébauchée dans des textes et des interventions publiques antérieurs, est celle de l'écrivain mystique. Cependant, Lilar tient à y apporter quelques nuances. Ainsi, tout en réaffirmant ses liens inconstables avec le mysticisme flamand, et notamment avec celui de Hadewijch, Lilar signale sa distance par rapport au mysticisme de George Bataille, par exemple, dont elle ne partage pas « la hantise de l'abjection⁴⁵⁴ », et l'association entre la quête spirituelle et le mépris de la chair. En revanche, elle se définit comme étant une « unitive⁴⁵⁵ » qui se propose de réconcilier la matière et l'esprit. On constate que, pour l'écrivaine, l'entrevue s'avère être un terrain propice pour définir sa vision, tout en se positionnant dans les champs des lettres et de la philosophie.

Comme l'avait souligné Galia Yanoshevsky, l'entrevue littéraire a le mérite de confronter l'image publique de l'auteur avec celle qu'il est en train de construire pour la postérité. Or, dans l'entretien susmentionné, l'affrontement se joue entre l'éthos construit par l'écrivaine dans son intervention et les commentaires de l'intervieweur (grand admirateur de l'écrivaine) qui proposent un aperçu de la réception de son œuvre durant la période 1960–1980, comme on peut le voir dans l'exemple suivant : « *La confession anonyme*, dès que le nom de son auteur fut révélé, en 1960, connu, après la réprobation, le silence et l'oubli. C'est, dans une rentrée littéraire assez morne, le seul livre qui mérite d'être exalté⁴⁵⁶ ». Le commentaire du journaliste rend bien compte des montagnes russes qui ont marqué la réception de l'œuvre de Lilar, pour laquelle le chemin vers la reconnaissance publique (puisque l'institution s'est montrée beaucoup plus ouverte

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ Le terme « unitive », tel qu'employé par Lilar, s'éloigne considérablement de l'acception qu'il reçoit dans la mystique unitive de maître Eckhart, par exemple, où il signifie une union spirituelle, qui va jusqu'à la perte de l'identité de soi, entre l'être humain et Dieu.

⁴⁵⁶ Raphaël Sorin, *art. cit.*

envers elle) fut un long combat. À cette image contradictoire que l'intervieweur lui renvoie, l'auteure oppose sa volonté d'assurer une unité et une continuité de ses œuvres, mais aussi la coïncidence entre la vie et la création, traduite sur le plan du discours, comme nous avons pu le constater, par la surenchère de l'éthos discursif qui tend, de fait, à devenir sa posture⁴⁵⁷. En effet, en réitérant dans ses prises de position publiques l'image de soi que donnent à voir ses textes, Lilar bâtit une posture d'auteure, c'est-à-dire une image d'elle-même qui, construite dans l'œuvre et en dehors de l'œuvre par les conduites publiques de l'écrivaine, joue sur la confusion entre la fiction et l'existence.

De tous les exemples analysés précédemment, on peut dégager quelques tendances. Tout d'abord, nous avons constaté la volonté de l'écrivaine d'entretenir, par le biais de ses prises de parole lors des entretiens d'écrivain, la confusion entre la vie et l'œuvre, entre l'auteure et les personnages qui peuplent ses fictions. Ensuite, nous avons pu remarquer que Lilar essaie *a posteriori* de se réappropriier l'univers créé par la fiction et de revendiquer une cohérence de l'œuvre calquée sur celle de sa vie. Les cycles qui ponctuent son existence seraient alors, selon l'écrivaine, les cycles qui définissent sa création. Enfin, par le jeu de miroirs qu'elle entretient entre son vécu et sa fiction, Suzanne Lilar veut présenter cette dernière comme une forme sublimée de son existence.

Comme on peut le constater chez d'autres écrivains⁴⁵⁸, l'éthos discursif influence la manière dont l'auteure se présente devant son public. Par souci de cohérence, mais

⁴⁵⁷ Nous rappelons la définition de la notion de posture telle qu'elle a été proposée par Jérôme Meizoz : la « présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques ». (Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (*Éthos discursif et image d'auteur*), 2009, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/667?lang=en>] (page consultée le 22 juin 2014)

⁴⁵⁸ Jérôme Meizoz, dans *Postures littéraires II. La fabrique des singularités* (Genève, Slatkine, 2011), l'a d'ailleurs bien montré dans le cas de Rousseau.

également afin de bâtir son propre mythe, l'éthos péritextuel construit par l'auteure reprend fidèlement les topoï de l'éthos bâti par le discours de la fiction. À la valeur esthétique confirmée de l'œuvre, Lilar – écrivaine consacrée – s'ajoute ainsi une composante éthique, indispensable à la mise en place de son propre mythe. Car, derrière la figure du *grand-écrivain*, se cachent autant une œuvre remarquable qu'une personne ayant un parcours de vie remarquable, voire prédestiné à une carrière artistique. Pour redorer sa propre vie et l'entourer d'une aura mythique, l'auteure se voit obligée de se retourner vers son œuvre (qui avait déjà fait la preuve de sa valeur esthétique) et de puiser dans celui-ci les éléments lui permettant de réinventer sa propre existence. C'est ainsi que, par le biais de l'esthétique, elle réussit, en fin de parcours, à réinvestir d'une dimension éthique sa trajectoire d'écrivaine connue et reconnue, tant par le public que par la critique.

L'auteure saisit également cette opportunité que lui offre l'entretien d'écrivain, moyen de revenir sur l'œuvre existant, de s'en expliquer et de se projeter dans l'avenir, pour porter quelques retouches à la réception de son œuvre, mais aussi à sa propre image. Consciente des dommages causés par sa position sociale (en tant qu'avocate, mais également en tant que membre de la grande bourgeoisie) et, surtout, par sa parenté avec le monde politique, Lilar ébauche, dans les entretiens d'après 1980, une tentative de se positionner autrement sur la scène littéraire et sociale qui passe par le désaveu des positions assumées auparavant. Comme nous avons pu le constater, elle cherche tardivement la paratopie indispensable à la construction de son identité d'écrivaine assumée à moitié seulement par le passé. En effet, Lilar renonce peu à peu à assumer le rôle de l'avocat de la défense – comme nous avons pu l'observer dans certaines

interventions datant d'avant 1980 – pour retrouver dans son propre œuvre la légitimation et la justification de son parcours de vie. Ainsi, lorsqu'elle revient sur son passé pour retrouver les traces de l'écrivaine qu'elle allait devenir, Lilar redéfinit *a posteriori* son identité artistique et, en l'assumant, elle se place inévitablement dans cet entre-deux identitaire et spatial, condition et résultat de l'activité créatrice.

5. Échos et ricochets de l'image

5.1. L'image médiatique de Suzanne Lilar

Comme nous l'avons précisé dans le chapitre introductif, la réception de l'œuvre de Lilar par la presse de son époque a déjà fait l'objet d'une étude minutieuse, celle de Justin Mawamba Isimbi Tang'Yele, dont l'approche et les objectifs de recherche se distinguent essentiellement des nôtres. Sans ambitionner une analyse exhaustive de la réception de Lilar par les médias de l'époque, nous nous proposons, dans le présent chapitre, de nous pencher sur quelques moments significatifs concernant le positionnement de l'auteure sur la scène littéraire et l'accueil de l'œuvre par la presse, de 1945 (date de début de Suzanne Lilar) jusqu'à sa mort (en 1992). En effet, ce qui nous préoccupe particulièrement dans l'analyse de la réception de Lilar sont, d'une part, les échos que renvoient les positions assumées par l'auteure auprès du public de son temps et, d'autre part, l'accord ou le désaccord entre l'éthos construit méticuleusement par l'écrivaine et celui élaboré par des tiers, en l'occurrence la critique journalistique. Tel que le souligne Ruth Amossy dans son article « La double nature de l'image d'auteur⁴⁵⁹ », la presse écrite joue un rôle important dans le façonnage d'une identité auctoriale, car l'auteur, « qui se voit attribuer une image qui lui assigne une place et un statut, travaille de son côté à la renforcer ou à la déjouer⁴⁶⁰ ». Par ailleurs, nous voulons comprendre dans quelle mesure les stratégies de positionnement dans le champ littéraire mises en place par l'écrivaine ont eu l'effet escompté et, surtout, dans quelle mesure elles répondaient aux attentes du public, modelées par ce que José-Luis Diaz appelle les « scénarios

⁴⁵⁹ Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (*Éthos discursif et image d'auteur*), 2009, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/662?lang=en>] (page consultée le 14 mai 2014)

⁴⁶⁰ *Ibid.*

auctoriaux⁴⁶¹ », c'est-à-dire des représentations stéréotypées de l'écrivain concordant avec un certain imaginaire propre à l'époque. Or, la presse écrite, en tant que miroir de l'actualité d'une époque, peut nous offrir, mieux que tout autre médium, une image très détaillée de ces représentations ainsi que des rapports entre l'écrivain et son public, d'une part, et entre le champ littéraire et la société, d'autre part.

En ce qui a trait à l'accueil de Suzanne Lilar par la presse de son époque, quelques moments importants ont marqué sa trajectoire littéraire : la période de ses débuts, avec notamment la mise en scène de sa première pièce de théâtre (1946–1947), la publication du *Journal de l'analogiste*, suivie de près par l'attribution du prix Sainte-Beuve et son élection à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique (1954–1956), la publication du diptyque *Le divertissement portugais – La confession anonyme* (1960), la publication de ses trois essais (1963–1969) et la réédition en fin de carrière de ses œuvres, notamment de *La confession anonyme* (enfin assumée), suivie de l'adaptation au cinéma de cette dernière par André Delvaux ; cette réédition a permis une réévaluation de l'œuvre complet de l'écrivaine.

5.1.1. La création du *Burlador*, un événement mondain, politique et littéraire

Au risque d'énoncer un truisme, nous voulons préciser que la manière dont se déroule l'entrée en littérature d'un écrivain peut jouer un rôle déterminant dans son positionnement ultérieur sur la même scène. Ses choix stratégiques concernant l'accès à la reconnaissance et à la consécration littéraire peuvent être directement influencés par l'impact de ce premier accueil. Des débuts inaperçus à la révélation retentissante d'un

⁴⁶¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

auteur grâce à une première œuvre, les cas de figure varient, et le bon dosage du succès comme celui de l'insuccès sont très importants. En effet, la réussite retentissante d'un débutant sur la scène littéraire (à moins que l'auteur(e) en question ne soit assimilé(e) au génie) peut avoir les mêmes effets néfastes qu'un désaveu, dans la mesure où ce succès précoce peut paraître suspect, voire même frauduleux⁴⁶².

Les débuts littéraires de Suzanne Lilar, grâce à la mise en scène de sa première pièce de théâtre sur une grande scène parisienne, firent grand bruit. Écrite et publiée en 1945, mais représentée sur la grande scène du Théâtre Saint-Georges de Paris en 1946, *Le Burlador* est, tel que l'indique son titre, une réécriture du fécond mythe de Don Juan qui, depuis sa première incarnation par le personnage du *Burlador* de Tirso de Molina, n'a cessé d'interpeller les auteurs. En choisissant cet éminent sujet de la littérature universelle, Lilar pose donc, d'entrée de jeu, un acte audacieux, parce qu'il l'oblige à se confronter à une tradition de prestige et à trouver en même temps la niche lui permettant de s'en distancier et de justifier son choix. Par ailleurs, il faudrait préciser que, en tant que femme auteure qui s'inspire du mythe de Don Juan, Lilar s'inscrivait, à son époque, parmi les pionnières dans ce domaine. Il n'y avait, au moment où Lilar a créé sa pièce, que quatre œuvres écrites par des femmes dédiées à ce sujet⁴⁶³. La nouveauté de son approche en tant que point de vue féminin sur le mythe sera remarquée par le public qui l'acclame ou la blâme, en fonction de son rapport à la tradition littéraire donjuanesque, éminemment masculine.

⁴⁶² À titre d'exemple, nous rappelons le grand succès lors de la première publication de deux auteures contemporaines – Amélie Nothomb et Marie Darrieussecq. Les deux ont fait l'objet de toutes sortes de soupçons : pour la première, on parlait d'un canular à la sortie de son premier livre ; pour ce qui est de la seconde, elle s'est fait accuser plus tard, en 2007, de plagiat « psychique » pour son roman *Tom est mort*.

⁴⁶³ Voir Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford University Press, 1959.

Dans un article paru au courant des journées qui ont suivi la première représentation de la pièce de Lilar, le journaliste qui signe du nom d'Alceste⁴⁶⁴ tente d'inscrire Lilar dans la longue tradition de la littérature donjuanesque, mais y exprime en même temps ses réserves. En effet, deux aspects novateurs, mais qui peuvent, comme le laisse entendre l'auteur de l'article, être considérés comme des faiblesses, démarquent la pièce de Lilar dans le paysage des œuvres consacrées à la réécriture de la figure de Don Juan. Il s'agirait tout d'abord d'une vision déterministe selon laquelle le célèbre séducteur est une victime de son destin (et par conséquent, exempt de toute responsabilité), puis de l'inversion des rôles traditionnels des personnages : dans la pièce de Lilar, c'est à la femme que revient le rôle actif, tandis que Don Juan devient un personnage passif. Un soupçon de sarcasme se glisse dans les commentaires du journaliste qui reproche surtout à l'auteure d'avoir essayé de plaider la cause des femmes, au détriment des qualités dramatiques de la pièce :

[...] Don Juan est victime d'une terrible prédestination. Voilà l'excuse : c'est le déterminisme qui la procure à M^{me} Lilar ; un déterminisme en soi beaucoup plus redoutable que la liberté laissée au personnage dans d'autres versions. [...] Mais, en somme, M^{me} Lilar s'est comportée comme fait l'avocat, ayant décidé de plaider la cause de don Juan et, plus encore, celle des femmes qui cédèrent au célèbre prompteur sévillan et aux successeurs de celui-ci. [...] M^{me} Lilar est femme. Il est tout à fait normal qu'elle ait adopté un point de vue de femme, et plaidé par des sœurs trop faibles, et utilisé, pour son plaidoyer, le dernier état de l'amour en littérature, état où la préoccupation du sexuel occupe une place considérable. [...] Quoi qu'il en soit, le dessein de M^{me} Lilar présentait un grand danger du point de vue scénique [...] Je ne puis malheureusement dire que M^{me} Lilar a évité le péril⁴⁶⁵.

On remarque également l'allusion au métier pratiqué par l'écrivaine avant son entrée en littérature, qui, selon le journaliste, affecte sa manière d'écrire (il parle d'un

⁴⁶⁴ « *Le Burlador* de M^{me} Suzanne Lilar : plaidoyer pour les femmes », article signé par Alceste. Le document que nous avons consulté dans le *Fonds Suzanne Lilar* de Archives et Musée de la littérature ne précise ni la date ni la source. Mais le même auteur signe quelques années plus tard un autre article consacré à la pièce *Tous les chemins mènent au ciel*. Cet article est paru dans l'hebdomadaire français *Le Figaro littéraire*.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

« plaidoyer ») ainsi que les soupçons, éveillés sans doute par le contexte général de l'époque (la première vague féministe), d'un certain parti pris pour les femmes.

À propos du même sujet – l'approche féminine du mythe de Don Juan – un autre article⁴⁶⁶ paru dans le quotidien belge *Le Soir* durant la même époque est très élogieux. En évoquant le succès remporté par la représentation du *Burlador* à Paris, Alceste comble de louanges la pièce de Lilar qui se distingue par son caractère poétique, par la maîtrise de la langue et surtout la capacité de l'auteure à prendre ses distances par rapport à une tradition dominée par le point de vue masculin sur le mythe :

Lorsque M^{me} Lilar publia voici quelques mois sa pièce en trois actes *Le Burlador*, on éprouva la surprise que procure toujours une œuvre d'art. Il n'y a pas là seulement la forme d'un poème dramatique écrit dans une langue à la fois ferme et ailée, mais, par-delà cette grâce poétique, une sensibilité dans l'analyse des sentiments et une nouveauté dans la manière de traiter un sujet en apparence épuisé, qui sont le signe d'un incontestable tempérament dramatique. [...] Don Juan qui s'analyse lui-même, ce n'est plus le *Burlador* étudié par un homme, si pénétrant soit-il. C'est l'éternel amant révélé par le cœur d'une femme⁴⁶⁷.

Si les opinions concernant la réécriture du mythe par Suzanne Lilar semblent être assez divergentes, la plupart des chroniqueurs s'accordent pour vanter les mérites linguistiques et poétiques de la pièce qui se démarque par la beauté du langage employé par la dramaturge. Par contre, de nombreux commentateurs du *Burlador* ont critiqué dès sa première représentation les défauts de la pièce sur le plan dramatique. En effet, l'auteure se voit souvent reprocher le fait d'avoir créé des personnages trop réflexifs qui, en tant que « commentateurs de leurs propres sentiments⁴⁶⁸ », se rapprochent plus des personnages de roman que des héros de pièces dramatiques. Certains critiques, tout en remettant en question le genre pratiqué par Lilar, prédisent déjà la vocation essayistique

⁴⁶⁶ « *Le Burlador* de M^{me} Suzanne Lilar obtient un gros succès », *Le Soir*, 14 décembre 1946.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ Jean Francis, « La rage de l'amour ou à côté de Don Juan. *Le Burlador* de Suzanne Lilar au Théâtre du Parc », *Septembre*, 11 mai 1947.

de l'auteure. Selon eux, sa deuxième pièce intitulée *Tous les chemins mènent au ciel* s'apparenterait davantage à un « essai camouflé » qu'à une véritable pièce de théâtre. D'ailleurs, on constate qu'avec la publication de cette deuxième pièce, un certain malaise commence à s'emparer de quelques commentateurs qui critiquent sévèrement la manie de la dramaturge de tout expliquer :

J'hésite, je l'avoue, devant cette deuxième œuvre de M^{me} Lilar. Non point, certes, sur ses défauts scéniques. Je vois trop bien que, si le rythme est lent, c'est à cause d'un certain besoin de tout expliquer par le menu qui s'était déjà manifesté nettement dans « Le Burlador » : à cause de l'erreur qui consiste à oublier que, s'il est indispensable de mettre le spectateur en possession de toutes les clés indispensables à l'intelligence des personnages, il est urgent de ne point tout dire en clair afin de ne pas dissiper cette sorte de mystère qui prolonge les héros du théâtre et est ainsi pour eux le meilleur argument⁴⁶⁹.

Les mêmes reproches avaient été adressés au *Burlador* dans un article paru dans les *Lettres françaises* où on décrit l'œuvre de Lilar comme une pièce « fabriquée » et « intellectuelle » dans laquelle l'auteure « s'empêtre⁴⁷⁰ » dans des explications inutiles.

Les critiques atteignent parfois le sarcasme, comme on peut l'observer dans un article paru dans le journal français *Aurore* et dans lequel l'auteur n'hésite pas à qualifier la pièce de Lilar d'« extasialiste⁴⁷¹ », allusion à l'intention à maintes reprises avouée par la dramaturge de créer un théâtre de l'extase, notion qu'elle explique en détail dans sa préface à *Tous les chemins mènent au ciel*. Cette préface semble d'ailleurs éveiller le soupçon d'une intention cachée (voire de la prétention) de Suzanne Lilar qui voudrait en faire un manifeste et ambitionnerait la création d'une sorte d'école littéraire. En réponse à cet article diffamateur, le journal belge *Pourquoi Pas ?* évoque les rumeurs qui circulent au sujet de la pièce de Lilar dans la presse française et conseille à l'auteure de prendre garde au milieu littéraire parisien. On y ressent, bien évidemment, les échos d'une

⁴⁶⁹ « Essai ou pièce de théâtre ? Tous les chemins ne mènent pas au ciel », article signé par Alceste paru dans *Le Figaro littéraire*, le 16 décembre 1947.

⁴⁷⁰ « Angélisme et diableries », *Lettres françaises*, 3 janvier 1947.

⁴⁷¹ « Justice et "extasialisme" », *Aurore*, 13 décembre 1946.

bataille qui se livre à l'intérieur même du champ littéraire belge, tiraillé entre son désir d'autonomie (Denis et Klinkenberg parlent des « rémanances des forces centrifuges⁴⁷² » dans le champ littéraire) et sa tendance à se laisser englober par le centre parisien, manifestés par la quête de la reconnaissance sur la scène littéraire française :

Le même écho, prenant prétexte d'une « Préface à un théâtre d'Extase » publiée par M^{me} Suzanne Lilar dans le numéro de décembre de la revue *La Nef*, fait de notre auteur la prêtresse d'une mystique nouvelle et [...] d'une nouvelle école littéraire, qu'il n'a dès lors aucune peine à baptiser du nom burlesque d'extasialisme. Suzanne Lilar n'a pas le moins du monde cherché à faire école ; sa préface n'explique que ses propres pièces et n'a aucunement les allures ni la prétention d'un manifeste. Il y a là, dans le chef de M. Duflos, une de ces petites manœuvres ironiques extrêmement dangereuses à Paris, et nous nous permettons de recommander à Suzanne Lilar de se garder de ce côté-là⁴⁷³.

Cependant, si ces opinions parfois contradictoires concernant les enjeux esthétiques et éthiques de l'œuvre de Lilar semblent tout à fait « normales » pour un écrivain débutant, ce qui distingue la première du *Burlador* d'autres événements littéraires est surtout sa dimension mondaine et politique qui fit couler beaucoup d'encre dans les pages des journaux et des revues de l'époque. Bien des journalistes commencent leurs chroniques par de longues présentations des participants à l'événement qui, en grande majorité, font partie de la classe politique. On a l'impression, en lisant leurs commentaires, que la première de la pièce de Suzanne Lilar fut tout d'abord le prétexte d'une importante rencontre franco-belge destinée à renforcer les relations diplomatiques entre les deux pays. Voici un exemple emblématique tiré d'un article paru dans le quotidien *La Dernière Heure* et intitulé « Le rendez-vous franco-belge à Paris à l'occasion de la création de *Burlador*, la pièce de Suzanne Lilar⁴⁷⁴ » :

⁴⁷² Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005, p. 163.

⁴⁷³ « Une grande première à Paris. *Le Burlador* », *Pourquoi Pas ?*, 20 décembre 1946.

⁴⁷⁴ Raoul Tack, « Le rendez-vous franco-belge à Paris à l'occasion de la création de *Burlador*, la pièce de Suzanne Lilar », *La Dernière Heure*, 14 décembre 1946.

Le « Tout-Bruxelles » et le « Tout-Anvers » s'étaient donné rendez-vous jeudi soir, à Paris, à l'occasion de la création, au théâtre Saint-Georges, du « Burlador », la pièce de M^{me} Lilar, femme du ministre de la Justice. La première manifestation de cet événement fut le déjeuner offert par l'ambassadeur de Belgique et la baronne Guillaume en l'honneur de M^{me} Lilar. Autour de la table, on notait, parmi les invités, M. Buisseret, ministre de l'Intérieur, Lilar, ministre de la Justice, et le professeur De Visscher, ancien ministre et juge au tribunal international de La Haye, reçu le même jour « docteur honoris causa » de l'Université de Paris, Phollen, sénateur et ancien ministre, Declercq, questeur du Sénat, et Paul Struve, membre de la Haute Assemblée.

Le soir, une foule élégante se pressait dans les couloirs du théâtre Saint-Georges. Les toilettes les plus ravissantes, les habits et les smokings donnaient à cette réunion l'éclat du grand rendez-vous mondain de Paris. À l'entrée du théâtre, une escouade de la Garde Républicaine rendait les honneurs aux diplomates, aux ministres et aux personnalités officielles⁴⁷⁵.

On remarque, dans la façon même dont l'article est titré, que l'accent est mis sur la portée politique et diplomatique de l'événement, tandis que l'événement littéraire en soi est relégué au second plan. À l'instar de l'exemple cité ci-dessus, beaucoup d'articles parus au lendemain de la première du *Burlador* mettent l'accent sur la présence remarquable des représentants politiques, et notamment de celle que les chroniqueurs désignent parfois comme l'« épouse de Monsieur le Garde des Sceaux ». Bien que cela soit perçu comme la preuve d'un succès indéniable, quelques soupçons de favoritisme entachent cette première représentation. À ces soupçons s'ajoute, en Belgique, la toile de fond politique et économique sur laquelle se déroule le succès mondain de Lilar, qui rehausse les tensions ressenties par le public citoyen. Un article publié par le journal bruxellois *Pourquoi Pas ?*⁴⁷⁶ à l'occasion de la tournée de représentation du *Burlador* en Belgique rappelle subtilement ces tensions engendrées par la situation économique du pays et les problèmes urgents qui sont à l'ordre du jour à la table de discussion du Parlement. Dans ce contexte, l'engouement de la classe politique pour la représentation

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ « Ange ou démon ? », *Pourquoi Pas ?*, 16 mai 1947.

de la pièce de Lilar et les preuves de considération dont on comble l'auteure créent un décalage avec les réalités auxquelles semble être confronté le pays :

M^{me} Lilar a enregistré, à Anvers, un des triomphes qui doit certainement lui avoir fait le plus de plaisir. [...] Ordres civiques, délégués norvégiens, parachutistes, membres de l'Agence Internationale des Réparations ont, tour à tour, subi les effets de l'éloquence et la munificence officielles, sans omettre M^{me} Lilar, qui s'est vu octroyer la médaille de la ville au cours d'une réception intime, où on ne lui demanda heureusement pas de parler flamand.

Tout cela est fort bien. Mais il y a malheureusement le pain noir et coriace de la situation financière qu'il faudra rompre, tôt ou tard, en public. Et ce sera une autre affaire.

Parfois, les critiques sont plus directes et les journalistes n'hésitent pas à dénoncer l'ampleur politique qu'avait pris l'événement, tel qu'on peut l'observer dans l'extrait de presse suivant :

Brillante assemblée au théâtre du Parc, pour voir *Le Burlador*, la première pièce de M^{me} Lilar. Lors de la création à Paris, au théâtre Saint-Georges, le monde parlementaire s'était déplacé en masse. C'était l'époque où Monsieur Lilar était ministre de la Justice. On raconta même que l'État avait chômé pour favoriser cette émigration. L'idée que leur libre parcours s'arrêtait à la frontière n'avait pas pu freiner la galanterie de nos honorables⁴⁷⁷.

Une autre ombre de frustration qui assombrit dans son pays le succès de Lilar fut aussi sa préférence pour la scène parisienne. L'article paru dans la revue bruxelloise *Septembre*, à l'occasion de la tournée en Belgique de la pièce de Lilar, exprime bien le dépit du journaliste causé, d'une part, par la réalité culturelle (nombre d'écrivains et d'artistes belges de son époque cherchent tout d'abord la validation parisienne afin de pouvoir se retourner par la suite vers une reconnaissance locale) et, d'autre part, par le choix de Lilar de faire jouer sa pièce à Paris. Ce choix, du fait de la proximité de l'écrivaine avec le monde politique, la rend doublement coupable. En effet, si l'infidélité de l'artiste, au nom de la liberté de l'art, est justifiable et peut-être même pardonnable à un certain niveau, l'infidélité du politique (Lilar endosse indirectement ce rôle à cause de

⁴⁷⁷ Extrait de *La Revue Générale*, mai 1947, p. 147. L'extrait est signé par Sylvain et le document [m. 7551/14] se retrouve dans le *Fonds Suzanne Lilar* de Archives et Musée de la littérature, à Bruxelles.

la position occupée par son mari) est une trahison : « Qui donc disait que le théâtre belge se porte mal ? Dommage que M^{me} Lilar n'ait pas cru utile et bon de faire défendre son œuvre par des artistes belges ! Ils s'en seraient tirés avec autant d'honneur. « Il n'est bon bec que de Paris », semble penser M^{me} Lilar. Dommage !⁴⁷⁸ » On perçoit dans le ton de l'article et dans les remarques du journaliste non seulement sa déception, mais aussi un certain soupçon de déloyauté qui se glisse entre les lignes.

Aussi peut-on conclure que les débuts littéraires de Suzanne Lilar, bien que bénéficiant d'une large couverture médiatique, furent diversement accueillis par la critique journalistique. En effet, si on apprécie en général « la poésie » de ses pièces de théâtre et sa maîtrise incontestable de la langue française, les sujets abordés dans ses pièces et surtout l'approche que la dramaturge en propose suscitent des réactions différentes qui vont de l'enthousiasme jusqu'à la critique virulente. Mais, il ne s'agit là que d'un accueil « normal » pour une écrivaine débutante qui tente de se positionner sur la scène littéraire. Cependant, dans le cas de Lilar, ces critiques dépassent parfois sa démarche esthétique proprement dite et visent, d'une part, la double posture de dramaturge et de critique qu'elle construit notamment dans les préfaces de ses pièces de théâtre, et, d'autre part, sa proximité avec le monde politique. Cette dernière, tout en lui assurant une certaine notoriété, lui attire en même temps de nombreuses antipathies, voire même des soupçons de favoritisme. Il est vrai que le théâtre a toujours été une manifestation culturelle empreinte d'une très grande visibilité sociale (ce qui fait souvent de lui un enjeu important au moment de luttes esthétiques et socioculturelles). Cependant, dans le cas de Lilar, et notamment de la première parisienne du *Burlador*, la frontière qui

⁴⁷⁸ Jean Francis, « La rage de l'amour ou à côté de Don Juan. *Le Burlador* de Suzanne Lilar au Théâtre du Parc », *art. cit.*

sépare l'événement social de l'événement politique a été largement franchie, ce qui, d'emblée, a placé l'écrivaine dans une relation malaisée avec le champ littéraire⁴⁷⁹.

5.1.2. De l'analogiste à l'académicienne

La publication du *Journal de l'analogiste* en 1954 marque un autre moment significatif dans l'évolution de la carrière littéraire de Lilar et dans le façonnage de son éthos public. Après un début littéraire assombri par l'immixtion du politique dans sa carrière, l'écrivaine tente, avec la publication de cet ouvrage de reprendre en main la construction de son image d'écrivain, avortée à cause de sa proximité avec le monde politique lors de ses premières performances sur la scène littéraire. Son projet ambitieux veut accorder le désir de poser les balises d'une poétique d'écriture singulière et celui de tailler sa propre place – celle d'un écrivain unique et visionnaire – dans le champ belge. En général, l'entreprise réussit : le prix Sainte-Beuve que remporte son livre en est la preuve la plus tangible. Par ailleurs, les critiques ne tarissent pas d'éloges sur le talent de l'écrivaine qui impressionne par la maîtrise avec laquelle elle marie le langage poétique et l'approche intellectuelle. Ce talent, que laissaient déjà prédire ses premières pièces de théâtre, fait presque l'unanimité dans les milieux critiques. Ainsi, dans un article paru dans la *Revue Générale*⁴⁸⁰, le *Journal de l'analogiste* est présenté comme un livre unique, un essai qui se situe, selon l'auteur de l'article, entre *À la recherche du temps perdu* de

⁴⁷⁹ De nos jours encore, dans le champ francophone comme ailleurs, la proximité immédiate de l'artiste avec le monde politique attire encore les soupçons, tout comme les sympathies ou les antipathies, et nuit surtout à la maturation de son identité artistique, handicapée d'une de ses constituantes de base : la liberté absolue de l'art, qui signifie le refus de toute appartenance et de toute connivence. Citons comme exemple le cas de Mazarine Marie Pinget, écrivaine et chroniqueuse culturelle française, fille naturelle du président Jacques Chirac. Elle publie en 1998 un roman intitulé *Premier roman*, qui bénéficie d'une large couverture médiatique et qui se vend à 60 000 exemplaires. Mais le livre est sévèrement accueilli par certains critiques, qui, à cause du lien de parenté de l'écrivaine avec Jacques Chirac, soupçonnent l'auteure d'avoir tiré profit de sa situation familiale pour faciliter la promotion et la vente de son livre.

⁴⁸⁰ « La vie littéraire : les essais », dans *Revue Générale*, 15 octobre 1954, p. 2117-2118.

Proust et *Le musée imaginaire* de Malraux. Sa nouveauté peut « dérouter », ajoute l'exégète, car ce livre s'adresse aux « explorateurs d'élite », à ceux qui « entendent toujours franchir les limites de la littérature et se mouvoir dans l'outre-monde de la pensée et du lyrisme⁴⁸¹ ». Le journal de Lilar, grâce à l'unicité de l'expérience poétique qu'il propose, initie également ses lecteurs à une « esthétique nouvelle » et il les invite à explorer une « quatrième dimension du savoir⁴⁸² ». Tel que décrit par l'auteur de cet article, le *Journal de l'analogiste* apparaît donc comme un texte révolutionnaire, censé bouleverser les habitudes esthétiques et cognitives de ses lecteurs. Rien de plus fidèle aux ambitions avouées de l'écrivaine qui affirme sans cesse, surtout en fin de carrière, son désir de bâtir une œuvre bouleversante qui remet en question les lieux communs de l'art et du savoir.

Nombreux sont les journalistes qui n'hésitent pas à rapprocher la démarche de Lilar de celle de Proust et de sa quête consacrée à l'art du roman. Quelques-uns reprochèrent même à l'écrivaine un certain « mimétisme⁴⁸³ ». Parmi les « voix » les plus influentes de l'époque saluant l'originalité du livre de Lilar, on compte celle d'Émilie Noulet⁴⁸⁴, grande critique belge et membre de L'Académie avant Lilar, réputée surtout pour la qualité de ses exégèses, mais également pour son exigence littéraire. Dans son article écrit après l'attribution du prix Sainte-Beuve à Suzanne Lilar, Noulet exprime son appréciation pour la portée à la fois poétique et instructive du journal qui harmonise avec talent la sensibilité et l'approche intellectuelle. À la différence d'autres critiques de son temps qui ont eu tendance à assimiler les jeux d'analogie de Lilar aux correspondances

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 2117.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 2117.

⁴⁸³ Luc Estang, « La poésie et le réel », *La Croix*, 2 et 3 janvier 1955.

⁴⁸⁴ Émilie Noulet, « Les chemins de l'analyse », *Revue de l'Université de Bruxelles*, janvier-février 1956, p. 197-201.

proustiennes, Noulet tient à montrer que, pour la plupart des exemples du *Journal de l'analogue*, il ne s'agit pas de sensations qui en éveillent d'autres, mais de souvenirs imprégnés de sentiments. Par contre, selon Noulet, si on tient à la comparer, la démarche de Lilar se rapproche de celle de Sartre, puisqu'elle part de l'observation du réel pour accéder à l'essentiel. Ce qui démarque l'auteure belge de Sartre serait la dimension « mystique » qu'elle attribue au passage de l'objet à l'idée d'objet. La critique loue également la « virtuosité » dont fait preuve la diariste dans l'analyse des sensations. Cependant, elle s'en prend à l'usage « abusif » du mot *poésie* dans le *Journal de l'analogue* et reproche à son auteure d'avoir confondu des notions différentes et d'avoir employé sans distinction ce terme pour parler de la poésie des ruines ou de la poésie d'un tableau, ou encore de la poésie de la nature, édulcorant complètement l'emploi littéraire de cette notion. Pareil reproche est adressé à l'auteur par un autre journaliste, Luc Estang, qui, dans l'article évoqué ci-dessus⁴⁸⁵, exprimait ses réticences quant à la séparation entre la poésie et l'art faite par Lilar au début de son livre et par rapport aux réflexions qu'elle mène autour des notions de comparaison et de métaphore. Pour ce qui est des exemples puisés dans la richesse de la culture flamande, Noulet rappelle ironiquement que l'auteure les utilise, en bonne Flamande, d'une manière un peu excessive. Enfin, Noulet révèle quelques incohérences sur le plan de l'argumentation du journal : les déclarations finales de la diariste sont, selon elle, « assez contradictoires » parce qu'elles posent comme résultat de la quête spirituelle ce qui en réalité représentait ses prémisses :

Bien que le *Journal* se présente sous la forme d'un raisonnement, son effet déductif se trouve tout à coup amoindri par des déclarations finales assez contradictoires. La perspective où conduisent les formes parfaites étant celle de l'absolu, elle débouche, selon Suzanne Lilar, nécessairement sur la contemplation du divin. Affirmer, c'est franchir un hiatus qu'un *de sorte que* (p. 147) camoufle à peine. Or, elle venait de dire (p. 142) qu'une telle certitude rassurait déjà son enfance : ainsi donc elle établit *a posteriori*, ce qu'elle

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 200.

ressentait *a priori* et son livre n'est plus que l'étoffement de ces certitudes, une argumentation qui visait une certaine métaphysique⁴⁸⁶.

La manière dont Lilar bâtit l'argumentation de son journal semble d'ailleurs gêner plus d'un lecteur. Dans l'article intitulé « *Le Journal de l'analogiste* par Suzanne Lilar. Des plaisirs de l'ambiguïté à la révélation de l'Être » et publié dans *La Flandre Libérale*⁴⁸⁷, le journaliste, après avoir signalé d'emblée la place « remarquable » occupée par le livre en question dans le paysage des lettres belges et vanté les « volutes proustiennes » de son style ainsi que la grande culture « flamande » de l'auteure, exprime toutefois son désarroi devant la « stagnation des idées⁴⁸⁸ », qui produit, affirme-t-il, une certaine monotonie de la lecture.

Certains journalistes empruntent parfois un ton sarcastique dans les critiques adressées au livre. Ce genre de critique, en général, ne touche pas tant la forme ou le fond du *Journal de l'analogiste* qu'un certain « ton » et une certaine « prétention » de la part de l'écrivaine que le lecteur semble avoir dénichés entre les lignes. Ainsi, dans un article du journal *La Libre Belgique*⁴⁸⁹, le journaliste s'attaque à l'« étalage » du savoir auquel s'adonne Lilar dans son livre et qui enlèverait, selon lui, une part de beauté à son écriture :

Puisqu'après ce paragraphe, Suzanne Lilar n'aura que des éloges, nous permettra-t-elle de trouver un peu vain l'étalage de ses connaissances ? Le sujet même du livre exigeait, sans doute, qu'elle en fit un inventaire au moins rapide : le ton, l'air de n'y pas toucher tout en y touchant, une manière un peu supérieure de passer des peintres aux musiciens, aux poètes et aux sculpteurs, de laisser entendre qu'en parcourant l'Europe, on a vu exactement ce qu'il fallait voir, qu'on n'a raté ni une ville d'art, ni dans cette ville aucun musée, ni dans ce musée aucune toile, quitte l'instant d'après à s'émerveiller d'une chose, dont à part elle, nul n'a souvenir, cela, joint à trois mots anglais et allemands logés aux bons endroits, empêche qu'on donne à ce grand livre toute l'estime qui lui revient.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁸⁷ Henri van Nieuwenhuysse, « *Le Journal de l'analogiste* par Suzanne Lilar. Des plaisirs de l'ambiguïté à la révélation de l'Être », *La Flandre Libérale*, décembre 1954.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ « De la fusion des arts naît la poésie », *La Libre Belgique*, 28 juillet 1954.

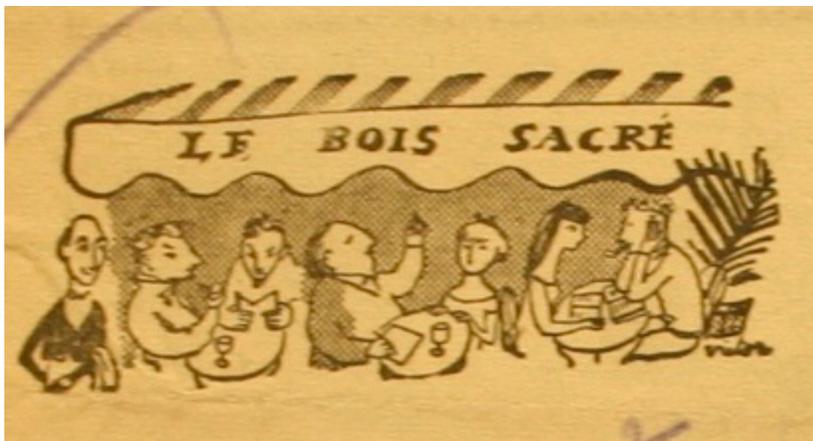
On peut donc constater à la lecture de cet extrait que ce qui déplaît le plus au journaliste tient à l'affectation dont fait montre l'écrivaine dans l'écriture de son journal ainsi qu'à une certaine forme d'arrogance et de snobisme qu'il y perçoit, à tort ou à raison. Si le style et la thèse défendue par le journal méritent, selon lui, « toute l'estime », c'est à l'image de soi⁴⁹⁰ construite par la diariste que le critique s'en prend. Va dans le même sens une note de lecture parue dans le journal *Pan*⁴⁹¹ où l'épithète « précieux » (au double sens du terme, tient à souligner l'auteur de cette note de lecture) est apposée à l'œuvre de Lilar. Un certain manque de clarté est également dénoncé par quelques lecteurs avisés. Il ne s'agit pas d'un défaut de style que l'on reproche à l'écrivaine, mais plutôt d'un recours volontaire à l'ambiguïté de l'expression qui fait du *Journal de l'analogiste* un livre « trop subtil⁴⁹² ». La caricature⁴⁹³ qui accompagne l'article de *Pourquoi Pas ?* est assez éloquente. Intitulée « Le bois sacré », cette caricature se veut un clin d'œil à la manie de l'écrivaine de chercher avec acharnement l'absolu dans les menus détails du quotidien.

⁴⁹⁰ Nous entendons par image de soi ce que Meizoz définit comme image auctoriale, c'est-à-dire cette instance complexe qui résulte de l'interaction entre l'éthos discursif (l'image discursive) et l'image publique affichée par l'écrivain (sa posture).

⁴⁹¹ Peter Pan, « Le *Journal de l'analogiste* par Suzanne Lilar », *Pan*, 22 décembre 1954.

⁴⁹² « L'analogiste », *Pourquoi Pas ?*, 10 septembre 1954.

⁴⁹³ Dans l'image en question, on peut observer trois couples qui s'appêtent à commander leur menu dans un restaurant. Leur attitude préoccupée et réflexive détonne avec l'ambiance, ce qui provoque l'effet comique de cette image.



La dimension mystique que Lilar ajoute à sa quête de la poésie fait souvent l'objet de l'ironie des journalistes. Par exemple, dans un article du quotidien belge *La Métropole*⁴⁹⁴, le journaliste objecte à l'auteure la recherche acharnée de l'absolu vers laquelle elle oriente sa quête de la poésie :

Voilà qui va loin. Je ne m'en offusque pas ; mais je me demande si l'auteur voit bien où ce chemin la mène. Avec la poésie, on ne sait jamais. Cette folle vous conduit hors du monde, là où les analogies n'ont plus cours, où règne la nue, l'omnipotente Vérité. En général, le littéraire, fût-il poète, n'accompagne pas sa muse jusque-là.

Toujours au sujet de l'empreinte mystique de son journal, l'auteure de l'article « Réflexes et réflexions⁴⁹⁵ » nous fait part de quelques appréhensions du public au moment de la publication du *Journal de l'analogiste*. Ces réticences auraient été liées à un certain attrait exercé sur l'auteure par les sciences occultes. Mais, souligne-t-il, l'écrivaine réussit à éviter ce piège et, en « savante exégète du beau », elle « va droit à l'essentiel⁴⁹⁶ ».

Cependant, la portée mystique de son œuvre n'attire pas que l'ironie des exégètes. Là où certains perçoivent souvent une mise en scène disproportionnée de l'éthos discursif, d'autres y reconnaissent les traces d'un imaginaire typiquement flamand. Tel

⁴⁹⁴ « *Journal de l'analogiste* », *La Métropole*, 7 août 1954.

⁴⁹⁵ « Réflexes et réflexions », *Le Matin*, 14 août 1954.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

fut le cas de Constant Burniaux de l'Académie française de Belgique, qui, dans son article publié dans le *Journal de Charleroi*⁴⁹⁷ le 24 décembre 1954, vante les qualités esthétiques du livre qui « dépasse », souligne-t-il, d'autres de son genre et qui représente une « chronique » teinte de mysticisme et de sensualité rappelant au lecteur les origines flamandes de l'écrivaine.

Cette récupération d'un héritage mystique flamand dont Suzanne Lilar fait peu à peu une des caractéristiques de sa marque d'auteure situe l'écrivaine, d'une part, à l'opposé des écrivains catholiques qui se sont affirmés, en Belgique, surtout dans la période de l'entre-deux-guerres⁴⁹⁸, mais qui commencent à s'effacer de la scène littéraire après la guerre, et, d'autre part, la rapproche de la génération d'écrivains qui s'affirment à partir des années 1960 et qui revendiquent une spécificité belge, voire flamande à leur écriture. Ce double positionnement, ou plutôt cette position de l'entre-deux que Lilar assume, pourrait en partie expliquer les réactions différentes que suscite la revendication d'un héritage mystique flamand comme empreinte de son écriture.

L'élection de Suzanne Lilar à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique donne le prétexte à une autre série d'articles au sujet de l'écrivaine et de son œuvre. Très élogieux, ces articles rappellent en général le succès de la carrière de Lilar, notamment de sa dernière œuvre saluée par la critique comme une œuvre maîtresse. Au-delà des éloges que valent l'œuvre et l'auteure, les articles laissent parfois transparaître plus qu'une opinion esthétique, mais un jugement, un sentiment inspiré par l'écrivain qui se cache derrière le texte. Par exemple, dans un article du quotidien *La*

⁴⁹⁷ Constant Burniaux, « Suzanne Lilar et Jean Dominique », *Journal de Charleroi*, 24 décembre 1954.

⁴⁹⁸ Voir Cécile Vanderpelen-Diagre, *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Histoires contemporaines », 2004.

*Métropole*⁴⁹⁹, le journaliste, après avoir rendu l'hommage bien mérité à l'auteure pour son élection à l'Académie, glisse une subtile allusion à l'obsession de la « surveillance » de la pensée chez Lilar, dévoilée dès la publication des préfaces qui accompagnent son théâtre. Le journaliste évoque ainsi une « pensée extrêmement surveillée, et sinon anxieuse, sûrement attentive ». Le même quotidien publie quelques mois plus tard un autre article intitulé « Grandes dames académiciennes au logis. M^{me} Suzanne Lilar au royaume de l'analogie...⁵⁰⁰ », fortement empreint de la sympathie ressentie par le journaliste envers l'auteure. Ses sentiments sont trahis autant par la description de son portrait physique (« une fée-enfant ») que par les expressions laudatives qu'il prodigue généreusement à l'adresse de l'œuvre et de l'écrivaine considérée comme « une des femmes-écrivains les plus remarquables de sa génération⁵⁰¹ ».

On peut conclure que la publication du *Journal de l'analogiste*, suivie de près par deux événements (le prix Sainte-Beuve et l'élection à l'Académie) marqueurs de la reconnaissance institutionnelle de l'écrivaine, a grandement contribué à la consolidation de l'image de Suzanne Lilar en tant que *grand écrivain* des lettres belges. Si l'on compare son effet auprès du public avec l'accueil de l'écrivaine par la presse lors de ses débuts littéraires, on constate que le discours des médias ainsi que l'image qu'ils donnent à voir de l'auteure ont beaucoup changé. En effet, avec le *Journal de l'analogiste*, ce n'est plus la femme du ministre de la Justice qui écrit, mais l'écrivaine Suzanne Lilar. Cependant, au-delà de l'enthousiasme que suscite sa nouvelle publication, certains doutes persistent. Ce qui paraît assez particulier dans son cas est le fait que les reproches visent

⁴⁹⁹ H. Colluge, « Suzanne Lilar à l'Académie », *La Métropole*, 16 et 17 juin 1956.

⁵⁰⁰ Marie-Louise Bernard-Vérant, « Grandes dames académiciennes au logis. M^{me} Suzanne Lilar au royaume de l'analogie... », *La Métropole*, 26 octobre 1956.

⁵⁰¹ *Ibid.*

souvent une posture que l'auteure affiche et une image que le public s'est construite à propos de celle-ci. La « subtilité » de son expression, l'ambiguïté de son propos, la « préciosité » dont elle fait montre dans l'étalage de son savoir ou bien son penchant de circonstance vers le mysticisme sont, comme nous avons pu le constater à la lecture des extraits présentés ci-dessus, des reproches visant plutôt la personne qui se masque dans et à travers son œuvre, et non pas l'œuvre en soi.

5.1.3. D'une confession à un divertissement : les jeux du je

La parution du *Divertissement portugais* en 1960 fut saluée par la plupart des journalistes et critiques. Les chroniques à chaud parues dans la presse de l'époque témoignent de cet accueil favorable. Elles encensent, en général, « la beauté du classicisme de l'expression » de Lilar ainsi que l'« intelligence » de l'écrivaine qui manie avec brio le langage poétique et l'érudition. Sont également appréciés par les critiques et journalistes l'humour avec lequel l'auteure mène l'intrigue et la finesse dont elle fait preuve dans l'analyse psychologique des personnages. *Le divertissement portugais* est ainsi souvent comparé à une « Princesse de Clèves des temps modernes⁵⁰² », « enrichie de tous les prestiges du baroque ». Nombre de lecteurs reconnaissent, dans le plaisir du jeu des associations inédites ainsi que dans les descriptions foisonnantes qui caractérisent *Le divertissement portugais*, l'analogue du journal publié quelques années plus tôt. Si certains critiques y retrouvent la confirmation du talent d'un grand écrivain (Roger Rabiniaux, dans un article publié dans *Combat*, parle, par exemple, de la découverte d'« un des livres les plus étonnants qui aient paru depuis vingt ans⁵⁰³ »), d'autres, tout en

⁵⁰² « Suzanne Lilar. *Le divertissement portugais* », *Le Soir*, 19 juillet 1960.

⁵⁰³ Roger Rabiniaux, « Le triomphe du baroque : Suzanne Lilar et André Berry », *Combat*, 21 juillet 1960.

adoptant un langage laudatif, sont plus réservés. Pour ces derniers, il s'agit, en effet, d'un texte composé par un écrivain de talent, mais qui demeure cependant – tel que le titre l'indique – un « divertissement » par lequel l'auteure prend ses distances autant par rapport à la tradition du roman d'amour qu'en ce qui concerne les lieux communs du comportement amoureux. Dans « Suzanne Lilar. Le divertissement portugais », article paru dans le quotidien belge *Le Soir*⁵⁰⁴, le journaliste qualifie le nouveau roman de Suzanne Lilar de livre qui « amuse » le lecteur « avec finesse et intelligence », rappelant, par certains endroits, la *Carte du Tendre*. Selon la chronique parue dans le journal belge *Agir*⁵⁰⁵, le roman de Lilar raconte un « divertissement », mais il est en lui-même un « divertissement de l'auteur⁵⁰⁶ ».

Enfin, quelques rumeurs concernant la parenté entre les deux œuvres parues à quelques mois de différences (*La confession anonyme* et *Le divertissement portugais*) jettent l'ombre du doute sur l'écrivaine et ses stratégies de positionnement sur la scène littéraire. Dans le *Courrier d'Anvers* paraît ainsi un article⁵⁰⁷ qui évoque ces rumeurs circulant à propos de l'auteur de *La confession anonyme*. L'auteur de l'article met en évidence les éléments communs qui rapprochent les deux livres (même profil des personnages, même canevas narratif) et s'interroge en même temps sur le rôle stratégique de ce choix d'anonymat :

Il y a quelques mois paraissait chez Julliard, à Paris, un gros livre, remarquablement écrit, qui posa aux chroniqueurs une énigme assez excitante. Cet ouvrage, intitulé « La confession anonyme », ne portait pas – ce qui est logique – de nom d'auteur. Et l'éditeur, malin, bien que lui donnant la présentation habituelle de ses livres – couverture blanche à cadre vert – ne faisait pas figurer son nom sur ladite couverture, tout en se rattrapant discrètement sur le dos de celle-ci. Un mystère aussi astucieusement mis en relief devait

⁵⁰⁴ « Suzanne Lilar. *Le divertissement portugais* », art. cit.

⁵⁰⁵ « Un récit de M^{me} Suzanne Lilar. *Le divertissement portugais* », *Agir*, 7 juillet 1960.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ Frédéric Kiesel, « Suzanne Lilar entre un "divertissement" et une "confession" », *Le Courrier d'Anvers*, 26 août 1960.

piquer la curiosité. D'autant plus que les « aveux » contenus dans cette « Confession » étaient à la fois extrêmement osés et rédigés d'une plume qui trahissait un écrivain en pleine possession de son métier et non pas l'amateur échauffé, de classe et format moyens. « Quelle est donc cette femme? » se demandait-on. Et une réponse ne devait pas tarder à venir : il s'agirait de l'épouse du vice-président du Conseil belge – notre concitoyenne M^{me} Suzanne Lilar. – Information sérieuse ou « ballon d'essai » à la recherche de la sensation ? Il est difficile de le dire, et délicat d'aller confesser l'auteure présumée de cette « Confession »⁵⁰⁸.

On remarque, par le biais des commentaires du journaliste, que la dissimulation du nom de l'auteure est plutôt perçue comme une stratégie visant un effet opposé : attiser la curiosité du public, provoquer « la sensation » et mettre sous les feux de la rampe le livre et implicitement son mystérieux auteur. Quant au *Divertissement portugais*, le journaliste, tout en reconnaissant le talent incontestable de l'écrivaine, lui reproche un certain excès dans l'étalage de son érudition, ce qui alourdit, par certains endroits, la lecture :

C'est un récit de tentative amoureuse, un peu tâtonnant parfois, d'une belle rigueur classique, parfois sensible aux charmes du baroque, et que viennent ralentir des considérations artistiques sur l'art manuelin, les traditions lituaniennes, etc. Le tout avec un très curieux mélange de maturité, de quasi-pédanterie et de naïveté⁵⁰⁹.

Paraît également, dans l'hebdomadaire satirique belge *Pan*, un autre article⁵¹⁰ provoqué par les rumeurs nourries par le lien entre *La confession anonyme* et *Le divertissement portugais*. Les commentaires très sévères du journaliste visent autant *La confession anonyme* que *Le divertissement portugais*. En ce qui a trait au premier ouvrage, le journaliste dénonce le mélange « rebutant » de mystique et d'érotisme et évoque les rumeurs d'une possible poursuite judiciaire de l'auteure. *Le divertissement portugais*, quant à lui, agace, une fois de plus, par sa parade ostentatoire d'un savoir encyclopédique et par le faste du monde en voie de disparition qu'il met en scène :

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ Chenapan, « *Le divertissement portugais* par Suzanne Lilar », *Pan*, mois ? 1960.

Songez à Mme Laprade, héroïne de l'aventure, qui se fait partout escorter par une camériste attachée à sa personne, et que le bric-à-brac des antiquaires pour milliardaires lui est négligemment familier. Met-elle le pied dans un salon, elle reconnaît d'un coup d'œil les Ghiordès anciens que nous aurions pris pour de vulgaires tapis ; et le seul nom de Cintra lui remet immédiatement en mémoire des vers de Byron. Tout cela ne va pas aujourd'hui sans affectation. Et de même des phrases comme : « Elle s'était couchée avec un sentiment de volupté », qui fait penser au Radiguet du *Bal du comte d'Orgel*, et à travers lui à la Princesse de Clèves, embourgeoisée⁵¹¹.

La désuétude du sujet et du style mise à part, le livre pêche, selon le journaliste, par la superficialité de l'approche du sujet de l'amour : loin de toucher à la vérité humaine, le récit de Lilar n'arrive pas à dépasser, affirme-t-il, une certaine « convention littéraire », même si celle-ci s'avère une des « plus élégantes » ou « intelligentes » ; le sujet, d'une « banalité très distinguée », rappellerait, selon lui, l'« artificieux *Burlador* ». Enfin, en guise de conclusion, il laisse entendre que la « vraie confession » en serait une autre. Allusion à la vie de l'auteure ? Difficile à déterminer, car les propos du journaliste restent assez ambigus.

Comparé au moment précédent (parution du *Journal de l'analogiste*), la publication du *Divertissement portugais* en 1960 provoque, selon nous, une nouvelle faille dans la construction identitaire de Suzanne Lilar écrivaine. En effet, au-delà de la valeur intrinsèque de l'œuvre assumée (qu'elle soit reconnue ou contestée), il y a eu à ce moment précis de sa carrière le choix malencontreux d'un anonymat de surcroît très peu protégé, qui a désemparé son public. Il a contribué, d'une part, à surenchérir la dimension subversive, voire outrageuse, de son œuvre « cachée » et, d'autre part, à diriger l'attention du public vers l'auteure, perçue non pas en tant que créatrice mais comme une célébrité à grand potentiel scandaleux. De son propre gré ou malgré elle, Lilar contribue ainsi à la déviation de la construction de sa posture auctoriale. Ce jeu de cache-cache

⁵¹¹ *Ibid.*

auquel elle s'adonne par la publication presque parallèle des deux œuvres évoquées ci-dessus provoque un changement du regard du public qui, de nouveau, semble s'intéresser plus à la personne derrière l'œuvre qu'à l'œuvre littéraire elle-même. La « générosité » avec laquelle l'écrivaine elle-même dévoile, vers la fin de sa carrière, des détails sur sa vie privée confirme, selon nous, le fait que son image connut une déviation assez particulière. En effet, Suzanne Lilar écrivaine, cède la place, du moins pour un certain temps, à Suzanne Lilar avocate et femme de ministre, qui livre en secret ses déboires amoureux et qui défie les mœurs d'une société bien normée.

5.1.4. Les essais ou la tentative de bâtir l'image d'un écrivain-penseur

Les trois essais publiés par Suzanne Lilar entre 1963 et 1969 ont comme fil conducteur une réflexion qui porte sur les notions de *féminité* et de *masculinité*, de même que sur la signification et la portée de l'amour dans la société moderne. La forme choisie par Lilar (l'écriture essayistique), le sujet abordé et les polémiques dans lesquelles elle s'engage, notamment dans les deux derniers essais, font de la publication de ces ouvrages un moment important dans la carrière de l'auteure. Ces essais contribuent, comme nous l'avons montré dans un chapitre antérieur, à consolider le positionnement de l'écrivaine sur la scène littéraire. En effet, en s'attaquant aux grands sujets et aux grandes figures de l'époque, Lilar tente de s'imposer comme un écrivain capable de confronter ses pairs (et pas n'importe lesquels !) tout en affirmant l'originalité de sa pensée et de son approche.

L'aperçu de la réception de ses essais que nous offrent les extraits de presse de l'époque montre la réussite d'une telle tentative. Si, jusqu'au moment de la publication des essais, les médias écrits louaient surtout chez l'écrivaine son talent poétique et sa

maîtrise de la langue française, avec la publication des essais, une autre image de l'écrivaine commence à s'ébaucher, puis à s'imposer : celle d'une auteure qui se distingue par l'intelligence et le caractère visionnaire de sa pensée qui surmonte les impasses de son temps. Ainsi Roger Bodart, de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, signe-t-il, à l'occasion de la publication du *Couple*, un article paru dans le journal belge *Le Soir*⁵¹². L'académicien situe la publication de Lilar dans la lignée du *Banquet* de Platon et de *L'amour et l'Occident* de Denis de Rougemont, mais il la conçoit également comme la continuation et l'aboutissement d'une pensée qui s'est ébauchée dès les pièces de théâtre des débuts de l'auteure. Il reproche en revanche à Lilar l'opposition un peu artificielle qu'elle établit entre l'amour masculin et l'amour féminin, défaut imputé par Bodard à l'appartenance sexuelle de l'écrivaine. Les propos du critique reflètent un certain sexisme, typique de l'époque et qui ne peut que faire sourire aujourd'hui :

— L'amour féminin tend naturellement au conjugal, dit-elle. « Point de lendemain » est un programme typiquement masculin [...]. Comment Suzanne Lilar ne sent-elle pas que la passion de durer, d'inscrire un geste, un regard dans l'immuable est le fait de tout être vivant, qu'il soit mâle ou femelle ?

Sans doute ne l'a-t-elle pas senti parce qu'elle est essentiellement femme, et que, malgré son intuition, son intelligence, sa culture qui sont grandes, elle ne peut sortir de ce gynécée, ou de ce carmel, qu'est l'esprit de la femme⁵¹³.

Cependant, l'intérêt de l'essai de Lilar réside, selon Bodart, dans le fait qu'il expose une vision particulièrement « féminine » de l'amour, qui est en même temps différente de la vision féministe. L'académicien met également en évidence l'écart entre cette vision et les tendances de l'époque : dans un contexte de démythification des valeurs

⁵¹² Roger Bodart, « Suzanne Lilar. *Le couple* », *Le Soir*, le 4 avril 1963.

⁵¹³ *Ibid.*

et de l'amour, Lilar fait preuve d'audace et d'originalité dans l'acharnement avec lequel elle défend la resacralisation de l'amour et du couple :

Nous voici loin, on le voit, d'un certain amour d'aujourd'hui, d'un certain sourire qui veut ne pas être dupe, d'une certaine manie ou même d'une certaine fureur de *démystification* qui s'acharne depuis plus d'un demi-siècle sur toutes les valeurs [...]. Le grand mérite du livre lui vient de ce que son auteur, après André Breton, Nelli, Guitton et Rougemont, mais d'une façon toute neuve parce que féminine, a misé sur l'amour pour réconcilier l'homme avec la vie. Après la grande entreprise de désenchantement que fut la littérature de notre temps, voici une entreprise inverse, qui réinvente l'amour, tout l'amour, depuis l'aventure qui passe jusqu'au couple qui dure⁵¹⁴.

Dans le journal belge *La Métropole*⁵¹⁵ paraît un autre article qui rappelle les appréhensions du public lors de la publication du *Couple*. Les lecteurs habitués à voir, quand il s'agit de ce genre de sujet, le procès haineux d'une femme contre les hommes, furent agréablement surpris, affirme le journaliste, par le « ton » du livre ainsi que sa qualité intellectuelle. En effet, tout en adoptant un ton militant, Lilar réussit à éviter ce danger et arrive à développer avec maîtrise un sujet d'une grande complexité morale et intellectuelle, souligne-t-il. La presse française, tout en vantant les mêmes mérites, signale dans une note parue dans *Le Figaro*⁵¹⁶ l'attribution, pour « la huitième fois », du prix Ève-Delacroix à Suzanne Lilar pour son essai *Le couple*.

Avec l'édition en anglais de son essai en 1965, suivie des traductions en italien et en espagnol en 1967 et de celles en portugais et en japonais en 1970, les échos internationaux de l'œuvre de Lilar se multiplient. À cela s'ajoutent les démarches proactives de l'écrivaine même qui, par exemple, en 1967, lors de l'exposition universelle de Montréal, entreprend un voyage au Canada et aux États-Unis où elle donne plusieurs conférences. La presse anglophone et francophone canadienne publie à cette occasion plusieurs articles dédiés à Lilar et à la présentation de son essai *Le couple*. *The Montreal*

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ « *Le couple* », *La Métropole*, 13-14 avril 1963.

⁵¹⁶ « Suzanne Lilar : Prix Ève-Delacroix », *Le Figaro*, 28 mai 1963.

*Star*⁵¹⁷, *Le Petit Journal*⁵¹⁸, *The Globe and Mail*⁵¹⁹ ou *Le Devoir*⁵²⁰, par exemple, publient des articles qui sont le fruit d'entrevues préalables avec l'auteure et qui se contentent généralement de résumer les idées directrices de son essai.

Enfin, sa visite aux États-Unis, accompagnée des réceptions données par l'ambassade belge en son honneur⁵²¹, donne le prétexte à une série d'articles publiés par les journaux américains. On y souligne l'aspect innovateur de ses œuvres (« The first women who ever wrote a play on Don Juan⁵²² ») et de son approche⁵²³, tout en mettant en évidence le parcours particulier de l'écrivaine : praticienne du droit et journaliste avant d'embrasser le métier d'écrivain, Lilar (tel qu'elle le réaffirme dans les entrevues accordées aux journalistes américains) développe une écriture grandement influencée par ses premières expériences. *The Evening Star* note à ce sujet : « The author first began writing as a journalist. She practiced law at the same time. "It was good training. Lawyers make conclusions in a few words and so should good writers" she emphasized⁵²⁴ ». On reconnaît dans ce propos la Suzanne Lilar qui parle à travers le masque de l'écrivaine lucide sachant manier les effets de sa parole publique.

Avec la publication de son deuxième essai – *À propos de Sartre et de l'amour* –, Lilar relance le débat entamé dans *Le couple*, tout en sapant les piliers de la pensée du représentant en chef de l'existentialisme français et, implicitement, de l'institution

⁵¹⁷ « Philosophy of love: author's interest », *The Montreal Star*, 29 septembre 1967.

⁵¹⁸ « En épouse ? Oui, et aussi en amante », *Le Petit Journal*, 8 octobre 1967.

⁵¹⁹ « Passion is what really counts, Belgian feminist tells group », *The Globe and Mail*, 6 octobre 1967.

⁵²⁰ Solange Chalvin, « L'amour-passion, une valeur qui ne se démode pas... même au XX^e siècle », *Le Devoir*, 11 octobre 1967.

⁵²¹ Une fois de plus, le fond politico-mondain de sa représentation sur la scène littéraire semble ressurgir.

⁵²² Jean Powell, « Her theme is love », *The Evening Star*, 13 octobre 1967.

⁵²³ L'article paru dans le *Washington Post* le 13 octobre 1967 et intitulé « Her viewpoint: Firmly Feminine » met l'accent, par exemple, sur la « féminité » de sa vision de l'amour. Aussi, dans *The Evening Star*, on souligne la fait que « Her Aspects of love in western society developed the female conception of love as one of lasting love and passion » (« Her theme is love », *art. cit.*).

⁵²⁴ Jean Powell, « Her theme is love », *art. cit.*

littéraire française. Si, du côté des médias français, cette nouvelle publication de Lilar – geste suprême de sacrilège – est passée sous silence, bien que publiée chez Grasset, la presse belge encense Lilar pour son courage de défier les tendances d’une époque, mais également pour les qualités de son « plaidoyer » contre Sartre qui se démarque par la « sérénité » du ton, l’érudition dont fait preuve l’auteure, la finesse de l’analyse psychologique et la force persuasive de son argumentation que seule une femme fut capable de bâtir avec l’« intelligence du cœur » et son « expérience⁵²⁵ ». On constate le même engouement de la part des médias belges pour le nouveau sacrilège commis deux années plus tard par Suzanne Lilar avec la publication du *Malentendu du deuxième sexe*, ouvrage qui met en cause la « bible » du féminisme et qui fut commandé à Suzanne Lilar par Philippe Garcin et publié en collaboration avec G. Dreyfus par les Presses Universitaires de France. Comme ce fut le cas pour l’essai contre certaines idées sartriennes, la parution du livre de Lilar semble complètement ignorée par la presse française. Par contre, en Belgique, son geste suscite autant l’appréciation qu’un sentiment de fierté nationale. La rhétorique guerrière qu’emprunte dès le titre⁵²⁶ l’auteur d’un article paru dans le quotidien *Le Soir* en dit long sur la symbolique de l’acte de profanation commis par Lilar. En s’opposant à l’esthétique existentialiste, Lilar pose, aux yeux du journaliste, un geste chargé de signification : il s’agit du défi même de toute une littérature à l’ombre de laquelle ont longtemps poussé les lettres belges :

Suzanne Lilar n’a pas subi, comme tant d’autres, la fascination de Simone de Beauvoir. Pour reprendre le vocabulaire sartrien, elle se « désenglué » de cette « viscosité de la pensée » qui agit sur le lecteur comme autant de passes magnétiques. [...] Le mérite est

⁵²⁵ « À propos de Sartre et de l’amour », *Le Soir*, 9 mars 1967.

⁵²⁶ « Le deuxième sexe et ses malentendus. Un nouvel assaut de Suzanne Lilar contre l’érotique existentialiste », *Le Soir*, 15 octobre 1969.

grand d'avoir assiégé cette citadelle, ne serait-ce que pour en révéler les brèches, les sapes et les itinéraires de fuite ou de fausse sortie⁵²⁷.

L'audace, la profondeur de son analyse, le prophétisme de sa pensée sont autant de qualités par lesquelles se fait remarquer ce troisième essai de Lilar. Œuvre de maturité, il témoigne de la continuité d'une pensée qui ne cesse de progresser avec chaque ouvrage, mais également de la continuité d'une démarche qui consiste à aller à contre-courant des tendances démythificatrices de son époque. De la même façon, l'article titré « *Le malentendu du deuxième sexe* de Suzanne Lilar », publié par le quotidien belge *La Dernière Heure* le 31 janvier 1970, salue la pensée révolutionnaire de Suzanne Lilar qui, tout en s'opposant à un féminisme basé sur la négation des différences, fait de cette différence la voie royale qui mènerait, un jour, vers la création d'un nouvel équilibre dans le monde, avance le journaliste.

La publication des essais de Suzanne Lilar marque, comme nous venons de le démontrer à la lumière des échos dans la presse de l'époque, un autre moment important dans le parcours littéraire de l'auteure. Si, d'une part, la traduction en plusieurs langues du *Couple* assure à cette dernière une plus large visibilité internationale, d'autre part, l'actualité et les enjeux éthiques et politiques des sujets au cœur de ces trois œuvres contribuent à la consolidation de l'image d'un écrivain-penseur annoncée par ses œuvres antérieures. Une double voie d'accès à l'universalité s'ouvre ainsi à Lilar grâce à la visibilité internationale, à la portée universelle de ses sujets et à leur approche interdisciplinaire. En même temps, par le geste de profanation de l'œuvre des deux symboles de l'institution littéraire française de l'après-guerre, elle prend une certaine distance par rapport à cette institution qui avait soutenu ses débuts littéraires. Ce

⁵²⁷ *Ibid.*

changement d'attitude attire la sympathie du public belge qui semble apprécier l'affranchissement de l'auteure du règne de l'institution littéraire française. Ces retouches apportées à son image publique coïncident par ailleurs avec de nouvelles prises de position de Suzanne Lilar sur la scène publique par lesquelles elle réaffirme la spécificité de sa culture d'origine comme base et trait définitoire de son écriture. La rubrique⁵²⁸ que Lilar signe en 1968 dans un article paru dans *Le Monde* au sujet des lettres belges témoigne de cette posture de l'écrivain flamand de langue française (symbole par excellence de l'harmonie des contraires), que Lilar s'attache à renforcer à ce moment précis de sa carrière.

5.1.5. Fin de carrière : une image taillée sur mesure

Après la publication de son dernier ouvrage, *Une enfance gantoise*, en 1976, on constate une certaine réorientation dans le discours critique des médias à propos de l'œuvre de Suzanne Lilar. À la lumière de ce dernier livre, l'œuvre complet s'éclaire, en effet, d'une nouvelle lumière qui révèle la cohérence de son projet de vie et d'écriture, tel que nous pouvons l'observer dans l'article publié par Jacques De Decker, critique, écrivain et journaliste belge de renom, dans le quotidien *Le Soir*⁵²⁹. Selon le critique, *Une enfance gantoise*, en tant que livre des « apprentissages » de l'écrivaine, donne à voir au lecteur la « gestation » de son œuvre et de sa pensée au fil des expériences initiatiques de l'enfance : « Tout ce qui fait du *Journal de l'analogiste* un livre-clé de la pensée contemporaine, nous est exposé dans sa gestation, montrée dans son surgissement

⁵²⁸ « Une lutte amoureuse », *Le Monde*, supplément « La littérature belge », 24 janvier 1968.

⁵²⁹ Jacques De Decker, « Suzanne Lilar : *Une enfance gantoise*. Le livre d'une vie, un livre de vie », *Le Soir*, 22 septembre 1976.

existentiel au fil des pages de cette fascinante *Enfance gantoise*⁵³⁰ ». Le dernier ouvrage de Suzanne Lilar – ni Mémoires ni autobiographie – prouve également pour De Decker que Suzanne Lilar est une auteure qui se plaît à interroger les genres littéraires et à dépasser les cadres étroits des oppositions artificielles :

Peut-on d'ailleurs, à son propos, utiliser le terme « genre » ? Elle a toujours aboli les distinctions qui les opposent, joyeusement surmonté les catégories qui les séparent. Ses pièces de théâtre sont des méditations mises en action dramatique. Ses romans sont, eux aussi, des narrations nourries de réflexions qui font la matière de ses essais. Ceux-ci, et *Le couple* en particulier, dont la place, au panthéon de nos lettres, ne cessera de grandir, fourmillent de récits. Lilar a à l'égard des cloisonnements littéraires l'allègre indépendance des romantiques allemands⁵³¹.

La source première de son œuvre se retrouve, réitère De Decker, dans son enfance et le milieu dans lequel l'écrivaine a grandi. Les dilemmes et les contrastes de ce dernier se reflètent dans toutes ses œuvres, tout comme ils reflètent les contradictions mêmes qui définissent son pays et son époque. Le mérite de la pensée dialectique de Lilar est d'avoir réussi à surmonter tous ces contrastes et d'avoir bâti une œuvre basée essentiellement sur l'harmonisation des contraires. Dans un contexte sociopolitique dans lequel l'écart entre la communauté francophone et la communauté flamande de Belgique n'arrête pas de se creuser, on comprend donc que l'œuvre de Lilar aurait pu résonner comme un chant de cygne qui fait l'éloge de cette harmonie rêvée. Enfin, *Une enfance gantoise* est particulièrement apprécié par le critique pour les symétries de sa construction (il parle en ce sens d'un « livre étoilé ») ainsi que pour son « discours de la méthode » et sa « théorie vitale ».

À partir de 1979, plusieurs œuvres de Suzanne Lilar furent rééditées en France et en Belgique, ce qui permit de remettre de nouveau ces ouvrages sous les feux de la rampe. Il est intéressant de constater, par exemple, que, pour ce qui est de la réédition *du*

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ *Ibid.*

Journal de l'analogiste, le malaise ressenti par ses lecteurs lors de sa première édition semble toujours être présent, et ce, pour les mêmes raisons : une certaine lourdeur de la lecture provoquée par l'excès de savoir dont fait montre l'auteure. Un journaliste du *Figaro*, qui a rencontré Lilar à l'occasion de la réédition de son *Journal de l'analogiste*, publie dans un numéro de ce journal un article sur Lilar. Il l'y désigne comme « la femme la plus intelligente de Belgique et de Navarre⁵³² ». L'œuvre autant que son auteure étonnent le journaliste, « ébloui » par sa « somptuosité » tout comme par l'exposition d'une vaste érudition. L'excès d'éloges à l'adresse de Lilar et de son œuvre ainsi que les nombreuses preuves d'humilité de la part du journaliste jettent par contre l'ombre du soupçon sur sa sincérité :

J'osais avouer que j'avais commencé son livre par la fin, par ces *Récréations analogiques* plus accessibles au commun des mortels que je suis. Julien Gracq a défini ce journal comme une « initiation somptueuse à la poésie ». Tant de somptuosités éblouissent. Moins, peut-être, que la conversation de Suzanne Lilar qui, à peine quelques minutes après le début de notre entretien, évoquait déjà les présocratiques, les néo-platoniciens, Edgar Morin et les mystiques flamands dont elle m'épelait gentiment, avec un entrain érudit, les noms. C'est alors que j'osais lever les yeux sur ce Malraux en jupons et que je compris tout. J'avais devant moi la réincarnation de ces savantes dames du XVIII^e siècle, de ces passionnées de lettres et de sciences, de ces belles qui se plaisaient à attirer les philosophes dans leur salon autant que dans leur alcôve. J'avais devant moi une descendante de Mme du Deffand et de Mme du Châtelet, l'auteur de livres à succès comme *Le couple*, *La confession anonyme* ou, plus récemment, *Une enfance gantoise*. Enfin, j'avais devant moi la mère de Françoise Mallet-Joris.

La comparaison de Lilar à Malraux ou bien à Madame du Châtelet et à Madame du Deffand, bien que flatteuse, laisse libre cours aux interprétations. Est-ce à travers la nostalgie du divin que le rapprochement de Suzanne Lilar et du grand écrivain français peut se faire, ou alors grâce à un certain penchant pour la mythomanie et la mise en scène de soi ? Quant à sa parenté avec les « savantes dames » du XVIII^e siècle, elle met en évidence, outre les qualités d'érudite de l'auteure, un anachronisme certain de celle-ci par

⁵³² « Suzanne Lilar, Malraux en jupons », *Le Figaro*, 17 août 1979.

rapport à son époque. Le journaliste glisse également une allusion aux multiples visages que Suzanne Lilar donne à voir à ses lecteurs : « La vraie ou plutôt l'une des multiples Suzanne qui composent M^{me} Lilar est inscrite dans ces pages-là [*Journal de l'analogiste*, n. n.]. Et au loin, très loin, une autre, celle qui habite maintenant Bruxelles et vient souvent à Paris voir ses amis, son éditeur, ses chers musées [...] ».

Toujours dans la presse française (plus précisément dans *Nouvelles littéraires*) paraît un autre article au sujet de la réédition du *Journal de l'analogiste*⁵³³. Les propos recueillis par un pair belge, Pierre Mertens, dénoncent l'injustice faite une deuxième fois à cet ouvrage qui persiste à être « mal connu » par la critique. Cette méconnaissance est attribuée au fait que les lecteurs, autant que les critiques, seraient « intimidés » par l'ouvrage de Lilar, dont « la démarche décourage tellement la lecture paresseuse ». Mertens rappelle cependant au lecteur que le *Journal de l'analogiste* a été très apprécié par André Breton et Gaston Bachelard. Enfin, la déroute de la critique, laisse entendre Mertens, vient aussi du fait que la pensée de Lilar se situe au carrefour de l'ancien et du moderne, entre « l'anamnèse socratique et une réflexion de type heideggerien ». Mieux que tout autre critique, Mertens résume très bien l'ambition de Suzanne Lilar, qui se considère avant tout comme un penseur de son temps plongé dans l'analyse des problèmes et des questions qui le tourmentent et essayant de trouver dans l'histoire de l'humanité et de la pensée une sortie de cette impasse qu'il traverse.

⁵³³ « Suzanne Lilar : ascèse en Flandre », sous-titre : « La réédition du *Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar, avec une préface de Julien Gracq, est un événement que les critiques ont bien mal reconnu... », *Nouvelles littéraires*, 7 juin 1979.

La même année, un magazine de presse de télévision français, *Télé 7 Jours*⁵³⁴, publiait un court article, titré « Suzanne Lilar, la mère de Françoise Mallet-Joris, fut une des premières avocates de Belgique⁵³⁵ », censé donner aux lecteurs-spectateurs un avant-goût du documentaire à venir sur les chaînes de télévision françaises. Il est intéressant de constater que la figure de la « femme du ministre » qu’incarnait Lilar au début de carrière devient à ce moment précis de sa carrière « la mère de Françoise Mallet-Joris », écrivaine en plein essor, nettement mieux connue et surtout plus largement lue en France que sa mère au moment où cette note paraissait. De plus, la mise en évidence de sa première vocation, outre le fait qu’elle répond à l’exigence du style journalistique d’avoir un titre accrocheur, démontre que le cachet littéraire de Lilar est donné, en grande partie, par sa formation juridique⁵³⁶. Le style de Suzanne Lilar, souligne l’auteur de cet article, garde les traces de sa première vocation par la concision de son expression, ce qui n’empêche pas l’écrivaine de se laisser également tenter par une syntaxe arborescente, de type « proustien ».

L’intérêt de ce genre de note succincte de présentation d’un auteur consiste dans le fait qu’elle reprend, en général, assez fidèlement, les clichés de l’image qu’il donne à voir auprès du public lecteur. Dans le cas de Lilar, on constate que cette image se définit principalement par la « dualité franco-flamande » qui marque son talent et sa sensibilité, et sa formation juridique. À cela s’ajoute une autre constante de l’image qu’elle co-construit sur la scène littéraire : celle d’un esprit téméraire. L’article évoque en ce sens sa

⁵³⁴ « Suzanne Lilar, la mère de Françoise Mallet-Joris, fut une des premières avocates de Belgique », *Télé 7 Jours*, 7 avril 1979.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ Il s’agit là d’une image que l’écrivaine elle-même s’est attachée à construire, tel que nous avons pu le constater lors de l’analyse des entrevues qu’elle a données.

querelle avec les féministes françaises, notamment avec Simone de Beauvoir, qui n'aurait pas hésité, apprend-on, à exprimer publiquement son antipathie et son mépris à l'adresse de l'auteure du *Malentendu du deuxième sexe* en refusant, par exemple, l'invitation de la télévision suisse qui avait organisé un débat entre les deux théoriciennes. Enfin, comme garantie de la valeur incontestable de son œuvre, on rappelle, à la fin de l'article, son appréciation par les « plus grands de son époque, tels André Breton, Georges Bataille, Bernanos ou Julien Gracq ».

À part, donc, cette réévaluation de l'œuvre complet de Lilar entreprise par certains journalistes à l'occasion des rééditions de ses ouvrages, quelques difficultés venant autant de la position adoptée par l'auteure que de la manière dont elle fut perçue par le public ont été, par la même occasion, mises en évidence.

Si la réédition en 1980 de *La confession anonyme* avec le nom de l'auteure ne provoqua pas une grande surprise, son adaptation au cinéma en 1983 par le célèbre cinéaste André Delvaux déclencha une avalanche d'articles dans la presse. Bien qu'en général ces articles vantent les mérites de l'écrivaine *et* du cinéaste, quelques journalistes n'hésitent pas à critiquer une certaine résistance qu'opposent autant la lecture du livre que le visionnement du film. Dans un article paru dans *Le Soir*⁵³⁷, par exemple, on montre que l'affinité entre les deux artistes est basée sur un style semblable, malgré les différences qui séparent les médiums d'expression. En langage cinématographique, Delvaux s'exprime, selon le journaliste, « de façon ardue », tandis que l'écriture de Lilar, malgré son exemplarité, se définit par un style « ampoulé » qui rend la lecture de son roman plutôt difficile. Et le journaliste d'ajouter : « C'est aussi dans ces “emballages”

⁵³⁷ « Benvenuta », *Le Soir*, 27 septembre 1983.

difficiles que se manifeste, chez certains créateurs, la crainte évidente de se livrer trop directement. Ce sont leurs masques à eux⁵³⁸... »

À partir des années 1990, les preuves de la reconnaissance et de l'appréciation de l'écrivaine et de son œuvre se multiplient. Le non-conformisme et la témérité de l'auteure ainsi que le caractère hautement intellectuel de l'œuvre qui se soustrairait à toute forme de classement canonique sont les aspects le plus souvent mis en relief. Jacques De Decker, lecteur fidèle de Suzanne Lilar, publie en 1991 un autre article-hommage à la « monumentalité » de l'œuvre lilarien et au personnage de l'auteure. L'article s'intitule de manière fort suggestive « Suzanne Lilar, l'effrontée⁵³⁹ ». Là où d'autres critiques ont signalé un défaut de style (trop savant ou bien trop voilé), De Decker apprécie la concision de l'expression qui ouvre de nombreuses perspectives incitant le lecteur à une lecture active et passionnée : « Les livres de Lilar constituent un ensemble de cette nature, ils englobent et donnent le tournis avant que l'on ait vu le danger venir. Et lorsqu'elle a ferré son lecteur, elle ne le lâche plus. Il n'est qu'un art de lire Lilar : ne jamais s'arrêter de le faire⁵⁴⁰ ». Intellectuelle de haut niveau, Lilar écrit des livres qui représentent une source inépuisable de sujets de méditation, un véritable « stimulateur cérébral », selon De Decker. Il tient également à préciser que ses ouvrages ne sont pas destinés à divertir le lecteur. L'écriture, qui serait à la fois stratégique et téméraire, se dévoilerait dès ses premières créations, les pièces de théâtre. Le dialogue (qu'il s'agisse de dialogue dans ses pièces de théâtre, avec les autres ou avec elle-même) est, soutient le critique, la voie d'expression privilégiée par sa pensée foncièrement dialectique. À

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ Jacques De Decker, « Suzanne Lilar, l'effrontée », sous-titre : « Entre dix livres téméraires et rigoureux, elle a édifié une des œuvres majeures de ce temps », *Le Soir*, 15 mai 1991.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

l'instar d'autres critiques (Pierre Martens, par exemple, dans l'article cité ci-dessus), De Decker dénonce le manque de visibilité de l'œuvre de Lilar, qui s'expliquerait, selon lui, par le caractère inclassable des genres pratiqués par l'écrivaine. Dans ce sens, il qualifie le *Journal de l'analogiste* de livre « clandestin » auquel il faudra encore du temps pour atteindre une véritable reconnaissance. Quant aux essais, et notamment au *Couple*, qui permettra à l'auteure de faire connaître son nom au niveau international, ils montrent une fois de plus, affirme De Decker, la témérité de l'écrivaine (signalée déjà par l'« effronterie » de la publication de *La confession anonyme*) et son esprit contestataire :

Il appert d'emblée que cette étude, parue en pleine vague existentialiste, prend le contrepied de la systématique démystification sartrienne. Lilar, comme à son habitude, ne se contente pas de la contestation feutrée : elle va, toujours aussi effrontée, droit au but dans son opposition aux papes de l'idéologie dominante et donne sa « disputio » encore courtoise avec Sartre (*À propos de Sartre et de l'amour*), puis, plus radicalement, son *Malentendu du deuxième sexe* qui part sur cette déclaration de guerre en bonne et due forme : « Il est grand temps de manquer de respect à Simone de Beauvoir⁵⁴¹. »

La mort de l'écrivaine en 1992 donne lieu à de nombreux articles dans la presse belge et française et même anglo-saxonne. Si, dans les articles signés par les journalistes belges, le qualificatif « grande dame » revient souvent, pour la presse française Suzanne Lilar semble être avant tout une « romancière belge », tel qu'en témoigne le sous-titre de cet article paru dans le quotidien *Le Monde* : « Suzanne Lilar et l'impatience des limites. La romancière belge, qui vient de mourir, avait une règle fondamentale : "Je n'ai pas cessé de bâtir sur le jeu et le risque : la liberté est à ce prix"⁵⁴² ». Le « lapsus », ou plutôt l'erreur, qui se glisse dans le sous-titre est, selon nous, très éloquente : pour le public français, pas encore résigné après l'affront infligé par l'écrivaine à Sartre et à Beauvoir, Suzanne Lilar est une romancière ; son œuvre essayistique, bien que mentionnée dans

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² Christine Jordis, « Suzanne Lilar et l'impatience des limites. La romancière belge, qui vient de mourir, avait une règle fondamentale : "Je n'ai pas cessé de bâtir sur le jeu et le risque : la liberté est à ce prix" », *Le Monde*, 18 décembre 1992.

l'article, et dramatique semble être considéré de moindre importance. La présentation par ordre chronologique de ses œuvres, permet au journaliste de montrer comment la pensée de Lilar se construit à chaque étape de la création afin de mettre en évidence ses thèmes fétiches ainsi que la dimension poétique et intellectuelle que comportent ses ouvrages. Pour ce qui est des essais, le journaliste français conteste certaines idées avancées dans *Le couple*, mais reconnaît la validité des arguments à partir desquels l'auteure remet en question la pensée de Sartre et de Simone de Beauvoir :

On ne s'étonnera pas que Suzanne Lilar ait été amenée à affronter la pensée de Sartre (*À propos de Sartre et de l'amour*, 1967) ni que la réflexion de Simone de Beauvoir sur les femmes lui soit restée totalement étrangère (*Le malentendu du deuxième sexe*, 1969). [...] Suzanne Lilar oppose à l'extrémisme de la pure historicité sa propre contestation du statut de la femme établie, de façon autrement convaincante, à partir de sa bisexualité⁵⁴³.

Dans la presse belge, le quotidien *Le Soir*, un des journaux les plus fidèles à l'auteure, publie quelques jours après l'annonce du décès de l'écrivaine (le 14 décembre 1992), l'article intitulé « Une grande dame n'est plus⁵⁴⁴ ». L'expression « grande dame » nous semble fort intéressante du point de vue de la réception de Lilar en Belgique. Le fait qu'elle soit identifiée, dans son pays d'origine tout d'abord, comme « une grande dame » (et non pas comme « une grande écrivaine ») certifie une fois de plus que, pour ses compatriotes, Suzanne Lilar représenta avant tout une importante personnalité publique, figure de proue de la société qui se distingua, parmi d'autres, par son talent artistique. L'idée selon laquelle son œuvre ne cesse pas de dévoiler de multiples significations est reprise par le chroniqueur. Il montre également que la pensée de Lilar ne se laisse appréhender qu'à rebours, à partir de son dernier ouvrage, *Une*

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ « Une grande dame n'est plus », *Le Soir*, 18 décembre 1992.

enfance gantoise, qui « épelle l’alphabet de sa pensée fondamentale » et « dévoile la grille de son déchiffrement⁵⁴⁵ ».

En tête du palmarès des qualificatifs apposés au nom de Lilar à la fin de sa carrière et après sa mort semble se retrouver l’épithète « intelligent », qui revient quasiment dans tous les articles qui lui sont dédiés. Son esprit méthodique et la rigueur de sa démarche lui valent (une fois de plus !) dans l’article-hommage signé par Luc Beyer de Ryke⁵⁴⁶ son rapprochement avec la figure de Mme de Châtelet (cette fois-ci sans aucun soupçon d’ironie). À cela s’ajoute le témoignage de sa propre fille, l’écrivaine Françoise Mallet-Joris, qui, dans le cadre du même article, oppose son esprit imaginatif à la « rigueur quasiment scientifique » de l’écrivaine que fut sa mère.

Les articles que nous avons passés en revue, à titre d’exemples représentatifs, montrent tout d’abord que l’image de l’écrivaine Suzanne Lilar auprès du public coïncide en grande partie à la fin de sa carrière avec celle qu’elle avait tentée de bâtir par l’intermédiaire de ses œuvres et de ses prises de position publiques. En effet, quelques constantes se dégagent dans le discours des journalistes à propos de Lilar et de son œuvre littéraire et essayistique. Ainsi, l’image construite par la presse écrite correspond à celle d’une grande intellectuelle, d’un esprit téméraire et d’une dialecticienne dont la devise de vie et la poétique d’auteur représentent la réconciliation des contraires. Quant à l’œuvre, bien que l’opinion générale s’accorde sur sa valeur incontestable (par la nouveauté de son approche, mais également par la manière dont l’écrivaine remet en question les frontières des genres littéraires), quelques échos témoignant du fait qu’elle reste toujours mal connue. Certains écueils (l’excès d’érudition ou bien le style « ampoulé » qui trahit la

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Luc Beyer de Ryke, « Suzanne Lilar. Les temps accomplis », *Courrier du Littoral*, 18 décembre 1992.

crainte de l'écrivaine de s'exprimer de façon directe) laissent croire que, malgré sa notoriété, Suzanne Lilar n'avait pas encore réussi à atteindre, auprès du public lecteur mais également auprès des critiques, le niveau de popularité permettant à un auteur de jouir d'une véritable consécration (dans le sens étymologique, en tant que sacre de l'écrivain⁵⁴⁷).

L'importance du lecteur et de la réception dans l'analyse de l'œuvre littéraire suscite l'intérêt des théoriciens de la littérature et des critiques depuis un bon nombre d'années. Hans Robert Jauss, dans son ouvrage publié en 1978⁵⁴⁸, a ouvert la voie à une approche du texte littéraire centrée sur le lecteur et l'interaction entre celui-ci, l'écrivain et l'œuvre. En partant de l'idée que l'histoire littéraire est une « chaîne de réceptions », Jauss a inventé le concept d'« horizon d'attente », qui se définit par les trois éléments suivants : « l'expression préalable que le public a du genre », « la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance », de même que la confrontation entre « langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁵⁴⁹ ». Ensuite, pour circonscrire cet horizon d'attente, il a mesuré l'écart entre l'horizon d'attente préexistant à l'œuvre et l'œuvre nouvelle (qui peut entraîner un changement d'horizon). Cet écart se mesure à l'échelle des réactions du public et de la critique (succès immédiat, rejet, scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée). Il a signalé également la nécessité de replacer l'œuvre dans la « série littéraire » dont elle fait partie et dans le contexte général de l'expression littéraire,

⁵⁴⁷ Benoît Denis, « La consécration. Quelques notes introductives », *CONTEXTES*, n° 7, 2010, [en ligne]. [<http://contextes.revues.org/4639>] (page consultée le 13 mai 2013)

⁵⁴⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

c'est-à-dire de prendre en compte ce qu'il est possible de dire et d'entendre à une époque donnée ; souvent s'avère nécessaire « un long processus de réception », « pour que soit assimilé ce qui était à l'origine inattendu et inassimilable⁵⁵⁰ ».

Bien que nombre d'idées avancées par Jauss aient été mises en cause (on lui a reproché surtout le fait d'avoir fait des classements artificiels qui s'éloignent beaucoup trop du contexte d'énonciation réel), la manière dont il pose la problématique de la réception d'une œuvre, et notamment celle de la définition de l'horizon d'attente, nous semble pertinente pour penser la réception d'une auteure telle que Suzanne Lilar, très connue en tant qu'ex-avocate et femme du ministre de la Justice voulant se positionner comme grand écrivain au sein du champ littéraire belge. En effet, l'analyse de la réception de l'œuvre lilarien par la presse nous a montré que l'écart entre les attentes préexistantes du public et la manière dont ses œuvres ont réussi à y répondre ne s'est pas essentiellement modifié dans l'intervalle de temps qui sépare sa première réception et les derniers échos captés lors de son décès. Si Lilar débutante s'était déjà affirmée comme une auteure de talent, cette tendance a été confirmée avec chaque nouvel ouvrage. Cependant, à peu près les mêmes écueils ont entravé sa réception tout au long de sa carrière littéraire. La forme d'expression (qu'il s'agisse d'un certain emploi du langage – trop érudit ou trop elliptique – ou bien de la pratique de genres littéraires « mélangés ») et surtout l'éthos construit par l'écrivaine dans ses textes ont suscité, comme nous avons pu le constater, le malaise chez certains lecteurs, l'agacement chez d'autres. À cela il faudrait ajouter son rapport avec les deux institutions qui ont chapeauté sa carrière et qui lui ont attiré, dépendamment du moment et de la posture qu'elle avait adoptée, l'antipathie ou la sympathie du public.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

Ces éclaircissements que nous apporte l'étude de la réception de Lilar nous amènent donc à poser les questions suivantes : Dans quelle mesure les scénographies que donnent à lire les textes de Suzanne Lilar ainsi que la posture construite par l'auteure ont-elles tenu compte des échos renvoyés par la presse de son temps ? Dans quelle mesure l'auteure a-t-elle tenté de défier les attentes du public ou bien de les intégrer à son éthos en le reconstruisant au fil des différents commentaires médiatiques ? Où commence et où finit l'authenticité de l'image de Suzanne Lilar auteure ?

5.2. *Benvenuta* : regards croisés et recadrage

Sorti en 1983, le film *Benvenuta*, fruit de la collaboration intense entre Suzanne Lilar et le cinéaste André Delvaux⁵⁵¹, porte à l'écran le récit qui lui a donné son titre (*La confession anonyme*), mais aussi certaines scènes évoquées dans *Une enfance gantoise*. Ce film contient tout entiers l'âme et l'esprit de l'œuvre de Suzanne Lilar, et peut être considéré, compte tenu de la collaboration de Lilar et de Delvaux, comme le dernier avatar, sinon la dernière mise en scène, d'une auteure n'ayant pas arrêté de piéger ses lecteurs dans le miroir aux alouettes que fut son œuvre.

La trame du film *Benvenuta* se tisse autour de la rencontre entre un jeune scénariste, François, et l'écrivaine Jeanne, auteure d'un roman d'amour ayant provoqué dans le passé un grand scandale. Le jeune scénariste s'acharne à démêler la part de vérité et la part de fiction que l'auteure a mises dans son livre. Mais Jeanne se laisse difficilement connaître, car elle se prête à bon escient au jeu de confusion des

⁵⁵¹ André Delvaux est un symbole du cinéma belge moderne. Son film *L'homme au crâne rasé*, sorti en 1966, ouvre, selon l'avis des spécialistes, la voie vers la modernité dans la cinématographie belge. Ses créations cinématographiques sont, pour la plupart, des adaptations littéraires d'œuvres d'écrivains comme Julien Gracq, Marguerite Yourcenar ou bien Suzanne Lilar. Le style du cinéaste, marqué par l'onirisme et le mystère, est associé à l'esthétique du réalisme magique.

confidences et des mensonges. Au gré de ces rencontres régulières avec la mystérieuse écrivaine, François finit par se laisser lui-même envoûter par le jeu de la fictionnalisation de soi et accepte l'impossible séparation de la réalité et de l'imagination. Mentionnons également que l'action du film est suivie sur deux plans : celui de la « réalité », ayant comme centre les deux artistes, Jeanne et François, et celui de la « fiction », qui représente l'histoire d'amour de Livio et Benvenuta.

5.2.1. « Une autobiographie à deux »

Bien que Suzanne Lilar ne soit pas mentionnée dans le générique du film à titre de coréalisatrice, son travail et sa présence l'ont élevée au-dessus du statut de simple source d'inspiration du scénario ou de collaboratrice. En effet, l'œuvre cinématographique prend forme à mesure que se déroulent les rencontres presque rituelles entre le scénariste-réalisateur et l'auteure. Le film est imprégné de l'imaginaire de l'écrivaine, incarnée dans le film par le personnage de Jeanne. Le réalisateur, qui a eu du mal à saisir et surtout à transposer l'essence du personnage de Benvenuta (personnage à la fois réel et fictif), a décidé de laisser s'exprimer le « géniteur » de l'œuvre dans son film. Deux voix, deux avatars – l'écrivaine incarnée par Jeanne et le scénariste incarné par François – entament alors un dialogue passionnant et passionnel.

Le film met ainsi en scène deux histoires parallèles qui finissent par se rejoindre (la rencontre entre Livio et Benvenuta, et la rencontre entre Jeanne et François) et montre par leur biais le déroulement du processus créateur et la genèse de deux œuvres, l'une littéraire, l'autre cinématographique. Le réalisateur, dans une lettre adressée à Suzanne Lilar en 1986, fait allusion à l'amitié qui les lie depuis un certain temps et soulève l'intéressante question d'une « autobiographie à deux » :

Ma très chère Suzanne,

Voici le programme promis. J'ai ai parlé hier avec Soidu et nous nous sommes d'emblée enfoncés dans le maquis d'énonciation selon Genette. Une pensée de Lacan et me voilà égaré. Perdu sans vous. Benvenuta tout à coup me paraît limpide et me manque. J'espère son retour. Je la reverrai sans vous lundi. L'autobiographie n'est au cinéma plausible, me semble-t-il, que masqué derrière le langage de l'art. Notre réalité n'intéresse personne, Dieu merci ! (Raconte pas ta vie !) À propos, peut-on parler d'autobiographie à deux ?

Vous voyez bien, sans vous, je biographe à vide. Je vous embrasse,

André⁵⁵²

Effectivement, la réussite du film consiste à présenter de manière remarquable la complexité de la genèse d'une œuvre qui comporte toujours une part de soi et une part de l'autre, une part d'imaginaire et une part de réel, qui s'y fondent et se confondent. Le caractère autobiographique du film ne réside pas uniquement dans le fait qu'il s'inspire de la rencontre entre les deux créateurs, mais aussi de son ambition de montrer comment l'un et l'autre inventent leur personnage et se transposent dans ce personnage au cours du processus créateur, pour arriver en fin de compte à une ré-identification et à la conquête d'une identité qui serait à la fois fruit de l'imagination et de l'expérience vécue. Nourri par l'imbrication du fictif et du réel, de soi-même et de l'autre, le film propose une compréhension étendue de la notion d'autobiographie. Ainsi, pour Delvaux, l'autobiographie relève, d'une part, de l'écriture de soi par l'intermédiaire de l'autre et, d'autre part, de l'écriture de l'autre (la biographie) par l'intermédiaire de son propre vécu. Le réalisateur, à la recherche d'un sujet et d'un écrivain, se questionne en même temps sur lui-même et sur sa façon de créer. Le film met en évidence la dynamique de cette quête de soi initiatique dont la recherche passe inévitablement par l'autre, élément indispensable au surpassement de sa condition. Les mises en abyme et le jeu des

⁵⁵² Lettre datée du 20 février 1986, adressée par Delvaux à Suzanne Lilar et conservée par le *Fonds Suzanne Lilar* aux Archives et Musée de la littérature de Bruxelles (document ML 08499/224).

multiples renvois sur lesquels table le film ainsi que les prises de position publiques⁵⁵³ du réalisateur à propos du film et de sa mise en scène lui permettent de mener à terme son ambition. La scène finale du film nous semble révélatrice en ce sens. Si le scénario débute par l'image du jeune scénariste François à la recherche d'une adresse et d'un écrivain, la dernière scène est centrée sur un regard – celui du scénariste à nouveau – fixé sur une image, celle d'une rue et d'une silhouette. Mais la même silhouette présentée dans le même cadre dévoile dans une autre séquence du film le personnage de Benvenuta. La superposition spatiale des deux cadres (la même rue, les mêmes arbres, la même saison) engendre inévitablement la superposition temporelle. Les deux plans se confondent et l'objet du regard de François devient Benvenuta même, son personnage, qui sort de la diégèse pour rejoindre le cadre extradiégétique. De plus, la voix de François est « supprimée » dans cette scène. Le mouvement de ses lèvres, très expressif (comme dans un film muet), nous laisse deviner le mot qu'il prononce : Benvenuta. Ce corps « aphone » qui clôt la dernière scène du film ramène François à son statut de personnage, à savoir une personne figurant un autre dans une œuvre artistique. En perdant sa voix, il se désincarne et devient une *persona* qui rejoint le camp des personnages de fiction. La quête d'un sujet arrive en même temps à sa fin. L'œuvre prend forme au prix de l'*aliénation* de l'artiste, au sens étymologique⁵⁵⁴ du terme. La biographie de l'autre se transforme ainsi en autobiographie, puisqu'une part de soi se cache inévitablement dans toute forme d'*ex*-pression artistique.

⁵⁵³ Il s'agit encore d'une stratégie d'intervention post-crédit à laquelle Lilar elle-même a eu recours à de nombreuses reprises. Delvaux, tout comme Lilar, semble avoir cette tendance, du moins pour ce qui est de *Benvenuta*, à vouloir diriger l'interprétation de son œuvre. Il semble également éprouver le plaisir de mêler sa vie et la fiction, et d'exhiber la part de vécu qui se cache derrière sa création.

⁵⁵⁴ Le mot tire son origine du latin *aliens*, qui signifie « étranger ». On peut donc donner au mot *aliénation* le sens d'« étranger à soi ».

5.2.2. Affinités électives et aboutissement d'une quête esthétique

Le film *Benvenuta* représente la dernière création de Delvaux apparentée à l'esthétique du réalisme magique. Si, dans la littérature, le réalisme magique est surtout associé à des auteurs comme Borges ou García Márquez, ou bien, pour ce qui est des lettres belges, à Guy Vaes et Paul Willems, dans le domaine cinématographique ce sont surtout les noms de Delvaux et de Bertolucci qui représentent cette esthétique. Qu'est-ce que le réalisme magique en littérature ? La définition proposée par Jean Weiguber synthétise les caractéristiques du courant en ces termes :

Le réalisme magique n'est ni un mouvement d'avant-garde ni même une école, mais un simple courant littéraire regroupant des écrivains isolés et qui s'insère dans le réalisme élargi du XX^e siècle. Tout en étant très attentif à l'aspect sensible des choses, il professe une conception totalisante de l'univers, ne fût-ce qu'en soulignant leurs « correspondances ». De plus, il s'efforce d'appréhender par l'intellect, l'intuition ou l'imagination leur fond ontologique (métaphysique, religieux, mythique), lequel sous-tend, informe, enrichit ou sape, selon le cas, la réalité empirique. Immanente aux objets, ou à l'observation, sa magie s'oppose aux postulats sur la réalité, la perception et la logique en honneur au milieu du siècle dernier, et jugés désormais trop étroits⁵⁵⁵.

Même si l'œuvre de Lilar ne se rattache pas à ce courant, il est quand même possible d'y déceler des éléments communs avec cette esthétique. Par exemple, dans le *Journal de l'analogiste*, plusieurs éléments peuvent être associés à la vision du monde proposée par le réalisme magique. Les analogies dont l'écrivaine prône les bienfaits cognitifs et poétiques rappellent les « correspondances » mentionnées dans la définition présentée ci-dessus, tandis que son ambition de transcender la connaissance empirique par une approche poétique du monde suit sans doute la ligne prêchée par ce courant. Une analyse attentive de *La confession anonyme* dévoile encore d'autres affinités avec ce courant, ne serait-ce qu'en raison de la soif inassouvie d'absolu de *Benvenuta* ou de son ambition de transformer l'expérience amoureuse en épiphanie du sacré.

⁵⁵⁵ [<http://users.compaqnet.be/houba/Bertolucci.htm>] (page consultée le 5 octobre 2012)

Pour Delvaux, la découverte de ce récit (dont il parle d'ailleurs dans sa communication au colloque Lilar organisé en 1983⁵⁵⁶) a été un coup de foudre et un coup de grâce. Ce qui résonne en lui, ce qui l'attire et le fascine par-dessus tout, ce sont, selon ses aveux, les « double sens » de cette œuvre. La création de Lilar, affirme le cinéaste, est une métaphore permanente. Le défi qu'elle lui lance serait alors non pas l'adaptation en soi, mais le fait d'y trouver le vrai « sujet », c'est-à-dire la vraie question qui la traverse. Après un an de rencontres régulières avec l'écrivaine et après un mois de réclusion créative, ce sujet se révèle enfin à l'artiste : c'est l'histoire même de sa rencontre avec Lilar et de sa quête désespérée⁵⁵⁷ d'un sujet ainsi que le va-et-vient incessant entre la réalité et la fiction qui alimente la création. L'acte créateur prend ainsi sa place au centre des interrogations de l'artiste, dont la fascination pour une œuvre et, particulièrement, pour un personnage (Benvenuta) le renvoie au créateur et finalement à sa qualité d'artiste et à sa propre création. La recherche du sujet se tourne ainsi vers la genèse de l'œuvre qui s'érige elle-même en sujet digne d'une quête initiatique. L'artiste qui, par souci de rigueur, veut à tout prix démêler le fictif du non-fictif finit par tomber dans son propre piège. Il se laisse donc envoûter par ce jeu entre le réel et l'imagination, riche en émotions et surtout en expériences qui dépassent l'observation sensible.

Par ailleurs, la rencontre entre les deux artistes, bien que fortuite, semble combler une attente, voire un désir d'épanouissement esthétique, qui existait chez eux auparavant. Les entrevues réalisées avec les deux créateurs à l'occasion de la sortie du film nous

⁵⁵⁶ André Delvaux, « De *La confession anonyme* à *Benvenuta* », dans *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986, p. 71-81.

⁵⁵⁷ Dans la communication qu'il a présentée au colloque Suzanne Lilar qui a eu lieu en 1983, le cinéaste parle des difficultés posées par l'adaptation d'une œuvre qu'il qualifie d'« œuvre fermée », d'œuvre « faite [...] que l'on ne peut que caresser comme un de ces impeccables cailloux lisses sur lesquels, jeune loup, vous vous cassez les dents ». (André Delvaux, « De *La confession anonyme* à *Benvenuta* », *art. cit.*, p. 75.)

apprennent que Lilar était déjà habitée par le souhait de voir son œuvre portée à l'écran ; elle avoue qu'elle « attendait » Delvaux « depuis longtemps, depuis *Rendez-vous à Bray*⁵⁵⁸ ». Le cinéaste, dans ses prises de position publiques, n'hésite pas, quant à lui, à afficher la satisfaction que lui apporte la réalisation de ce film qu'il considère comme l'achèvement de son art. « Je ne dirai pas que c'est un film inabouti », affirme Delvaux dans une entrevue. « Pour la première fois dans ma vie, j'ai le sentiment que, s'il fallait, je m'arrêteraï là. J'ai fait tout ce que je voulais⁵⁵⁹. »

5.2.3. L'infini miroitement

L'intérêt de cette collaboration entre les deux artistes réside aussi dans le fait qu'elle permet au cinéaste la découverte et l'adoption d'une démarche artistique et poétique. Le film de Delvaux porte ainsi à l'écran non seulement la figure d'un écrivain et des personnages issus de son imagination ou de son expérience personnelle, mais également sa façon propre de créer. Le jeu de miroirs, les mises en abyme, la citation, l'intertextualité, le dédoublement de la voix narrative, le brouillage des pistes référentielles deviennent autant de techniques privilégiées par le cinéaste qui multiplie, à la manière de l'écrivain qui l'inspire, le nombre de miroirs et les jeux de rappels entre les personnages et les situations.

Dans le premier exemplaire du scénario envoyé avec une dédicace à l'auteure, Delvaux explique bien cette démarche qui mise sur les symétries, les échos, le chevauchement entre le cadre réel et l'imaginaire :

Ainsi commence ce jeu de miroirs entre deux histoires en abyme, entre lesquelles se tissent aussi des liens plus subtiles et plus étranges (paroles et phrases en écho, dialogues

⁵⁵⁸ « Les moments et les jeux, ou le grand cérémonial de Suzanne Lilar », *art. cit.*

⁵⁵⁹ Marie-Elisabeth Rouchy, « La longue quête d'André Delvaux », *Le Matin de Paris*, 7 septembre 1983.

et gestes, langues et musiques, sons et lieux), et naissent des symétries parfois interchangeables entre égarements du corps et ceux de l'esprit mystique, et leur réconciliation. [...] De la Flandre à l'Italie du Nord ou du Sud, correspondances, harmoniques entre deux histoires d'amour en chiasme. Séries imprévisibles d'évènements néanmoins logiques et insaisissables, tant ils relèvent à la fois du réel et de l'imaginaire, du passé vécu ou réinventé dans le présent⁵⁶⁰.

La démarche du cinéaste pourrait être comprise comme une forme de recadrage. Cette mise en abyme croisée, définie par Delvaux comme étant un chiasme, peut être interprétée comme une manière de corriger et de rajuster, en fin de compte, les « déformations » successives que l'œil du lecteur aurait pu, au fil du temps, infliger à l'œuvre de Lilar. En effet, en investissant Jeanne du rôle d'initiatrice et en la rapprochant du protagoniste masculin, on montre que, si l'œuvre cache des traces autobiographiques, il ne faut pas les chercher uniquement sous le masque du personnage féminin, mais également sous celui de l'homme. Jeanne-Lilar serait donc à la fois Benvenuta et Livio⁵⁶¹.

Par ailleurs, cette analogie entre les techniques d'écriture utilisées par Lilar et les techniques cinématographiques imaginées par le scénariste s'avère d'autant plus intéressante qu'elle jette *a posteriori* un éclairage supplémentaire sur l'œuvre et avant tout sur certaines stratégies d'écriture privilégiant la mise en scène de l'image auctoriale, les jeux de rappels et la reprise. Par la mise en abyme des couples protagonistes, le cinéaste arrive ainsi à exploiter des stratégies chères à l'écrivaine, allant du discours méta- ou paratextuel jusqu'au dédoublement des personnages et des situations. Par exemple, la scission auteur/narrateur/personnage, qui est plus marquée dans le film,

⁵⁶⁰ *Benvenuta*, scénario d'André Delvaux d'après *La confession anonyme* de Suzanne Lilar, N.I.M., 1981 (*Fonds Suzanne Lilar*, Archives et Musée de la littérature, Bruxelles).

⁵⁶¹ La correspondance que Suzanne Lilar a entretenue avec Manlio Borrelli – le modèle de Livio, selon ses aveux –, et qui est conservée aux Archives et Musée de la littérature, pourrait d'ailleurs corroborer la piste d'une déformation originelle réalisée par l'écrivaine et « corrigée », ou du moins remise en question, par le film. Par exemple, certains gestes attribués au personnage masculin dans le roman (comme celui du serment de chasteté) sont assumés dans la correspondance par Suzanne Lilar elle-même.

impose d'entrée de jeu deux « figures » différentes : celle de Jeanne, l'écrivaine, et celle de Benvenuta, le personnage. Cette différenciation visuelle est renforcée par la distance entre le « je » du narrateur écrivain et le « elle » du personnage. Lors de ses premières rencontres avec le scénariste François, Jeanne marque clairement la distance qui la sépare de son personnage en utilisant le pronom « elle » ou le nom appellatif « Benvenuta » quand elle parle de lui. Mais, à mesure que les rencontres ont lieu et que les deux artistes se rapprochent, la distance s'estompe. L'émotion qui s'empare de Jeanne à l'évocation de son personnage et des expériences qu'il vit l'amène à commettre des lapsus significatifs. La ligne de démarcation entre le *je* extradiégétique et le *elle* de la diégèse est alors franchie. Le passé et le présent se chevauchent et, d'une voix étreinte par l'émotion, Jeanne déclare : « Il s'éloigne de moi. Elle aussi s'éloigne de lui ». L'utilisation du présent ainsi que l'emploi consécutif de la première personne (« moi ») et de la troisième personne (« elle ») crée un effet d'ambiguïté par rapport au référent, lequel pourrait en l'occurrence désigner Livio, mais également François, à l'instar du « elle » qui désigne à la fois Benvenuta et Jeanne.

Dans le récit de Lilar, le chevauchement entre la fiction et la réalité se concrétise de plusieurs manières : grâce au discours de l'écrivaine sur sa propre création qu'elle a souvent reliée à ses expériences de vie, mais aussi grâce au jeu des analogies (par exemple l'analogie entre Benvenuta et les figures mythiques de la villa des Mystères) qui ont marqué le passage de l'histoire individuelle à l'histoire universelle, de la représentation d'un couple anodin à la représentation d'un couple allégorique, figure de l'amour-passion.

Delvaux comprend bien que l'œuvre, chez Suzanne Lilar, tisse elle-même son propre intertexte grâce au jeu de rappels et de références⁵⁶². La nécessité d'intégrer *Une enfance gantoise* dans le scénario du film s'impose alors au cinéaste comme la manière de mettre en valeur le continuum dans lequel s'inscrit cette œuvre bâtie sur la multiplication des reflets et l'infinie réfraction d'une image. À part ce jeu de miroirs entre les œuvres et les personnages qui les peuplent, le masque, autre image obsessive dans l'œuvre de Lilar, devient également un des leitmotifs du film. Les toiles du célèbre peintre flamand Ensor, qui représentent des masques, illustrent fréquemment l'arrière-plan des scènes de rencontre entre les deux artistes. Les techniques de cadrage filmique, et notamment la profondeur de champ, permettent au cinéaste de jouer avec les effets de perspective et de faire un gros plan sur un personnage (en l'occurrence Jeanne), au détriment de son interlocuteur, projeté dans un arrière-plan flou. Le personnage qui occupe la scène principale sort ainsi du cadre afin de se rapprocher du spectateur et de l'interpeller, tandis que le personnage situé à l'arrière-plan, dont les contours sont partiellement effacés, se confond avec les éléments du cadre. Par exemple, dans l'une des scènes de rencontre entre le scénariste et l'écrivaine, le visage de Jeanne se détache en relief au premier plan. Par contre, le visage de François, dont les traits estompés se devinent à peine, se perd parmi les masques du tableau d'Ensor qui sert de toile de fond à la scène.

La quête ardue d'un sujet mène donc inévitablement à l'image de soi que l'auteur construit par le biais de la création. Cette image, qui est par ailleurs une obsession de l'écrivaine et un élément clé de sa démarche esthétique, le cinéaste se l'approprie afin de

⁵⁶² Les thèmes, les personnages, les situations et les images circulent chez Lilar d'une œuvre à l'autre et constituent un ensemble, la cohérence de chaque texte ne se dévoilant que dans sa relation avec les autres, et non dans sa singularité.

la restituer une fois de plus à travers un regard neuf, le sien, mais en tenant également compte d'un autre regard, dont la mise en scène n'ignore pas la présence-menace : le regard implicite du spectateur.

5.2.4. Création et fiction de soi

À mesure que la machine créatrice avance et que le protagoniste-scénariste précise le sujet de sa quête, les hésitations et les glissements entre les deux cadres (diégétique et extradiégétique) se multiplient. Happé par la trame qu'il est en train de tisser, François tend à se « ranger » du côté de la diégèse, c'est-à-dire de la fiction. La symbolique de la voix muette ou du masque, que nous avons évoquée ci-dessus, montre ce processus de fictionnalisation de soi inhérent à l'acte créateur. En débutant sa quête avec un *a priori* (« Cette Benvenuta, c'est vous », lance le scénariste lorsqu'il rencontre l'écrivaine pour la première fois) et un objectif précis (démêler la part de fictif et de réel qui se cachent dans la création de Suzanne Lilar), François est amené, au cours du processus de gestation créatrice, à rejoindre l'univers qu'il est en train de créer afin de se rapprocher de l'auteure⁵⁶³. Le temps de ses rencontres avec Jeanne, le créateur-scénariste déloge, pour ainsi dire, son propre univers pour le faire habiter celui de la fiction en train de se construire. L'acte créateur s'avère donc plus qu'un geste d'auto-engendrement fictif ; c'est une forme de dé-location parce qu'au cours du processus, l'artiste se dé-place et se re-place pour vivre dans cet Autre, à la fois réel et fictif. Cette vision de l'art et de l'acte créateur portée par le film arrive à faire la part des choses à propos des controverses suscitées par l'œuvre au moment de sa publication, à savoir le lien entre

⁵⁶³ Le rapprochement devient plus qu'une certaine intimité favorisée par des affinités esthétiques : c'est une profonde amitié doublée de fascination.

cette histoire d'amour scandaleuse et la vie de l'écrivaine même. En effet, il démasque la superficialité d'un regard centré sur la figure de l'auteur en tant que sujet réel. L'auteur est, comme le film le suggère très bien, une création et une émanation de l'esprit et de l'œuvre.

5.2.5. Accueil mitigé : un déjà-vu

Les réticences exprimées par certains critiques de cinéma à la sortie du film surprennent dès lors très peu. Une vingtaine d'années plus tard, le malaise provoqué par la parution du livre en 1960 semble se reproduire cette fois-ci à l'accueil du film. « Puzzle déroutant », « amour froid », « intrigue compliquée » sont quelques exemples de qualificatifs choisis par la presse qui donnent une impression de déjà-vu. Même si le film a généralement été bien accueilli (le prix spécial accordé par le jury du Festival des films du monde de Montréal le prouve), on a souvent reproché au réalisateur d'avoir eu le désir de se distinguer à tout prix⁵⁶⁴ ou bien de s'être servi de son film pour illustrer une thèse, si bien qu'il en aurait compliqué l'intrigue et supprimé l'émotion. « On peut se perdre ainsi, affirme la journaliste Claire Devarrieux, dans une construction aux possibilités illimitées, comme si Delvaux avait voulu donner à ses élèves (il enseigne le cinéma à Bruxelles) un thème de lecture filmique⁵⁶⁵. » Ces reproches en disent long sur la réussite de Delvaux : le film est, en effet, plus que l'adaptation d'un livre ; c'est l'esprit d'une œuvre et la célébration d'une démarche créatrice. Dans un article paru dans le journal *La Lanterne*, une dizaine d'années après la réalisation du film, Suzanne Lilar déclare : « Son film respecte parfaitement l'esprit de mon livre ». Et pour souligner le grand émoi que

⁵⁶⁴ Olivier Séguret, « *Benvenuta*, l'amour froid », *Libération*, 14 septembre 1983.

⁵⁶⁵ Claire Devarrieux, « *Benvenuta* d'André Delvaux. Cérémonial amoureux », *Le Monde*, 14 septembre 1983.

cette œuvre-miroir suscite en elle, elle ajoute : « Je pensais qu'une des marques du vieillissement était de ne plus sentir les larmes vous monter aux yeux. Ce film m'a montré que ce n'était pas exact : il m'a fait redécouvrir le don des larmes⁵⁶⁶. »

Le film de Delvaux est non seulement inspiré par l'œuvre de Lilar, mais il est également imprégné de sa poétique, ne serait-ce qu'en raison du choix de certaines techniques cinématographiques privilégiant la symétrie et la confusion des cadres, la mise en abyme et le jeu de rappels et de références intermédiatiques. Il témoigne également de la quête esthétique de deux créateurs qui placent l'image (dans son double sens d'image de soi, mais également de médium d'expression), dont la force et l'intérêt résident dans sa plurivocité, au centre de leurs préoccupations⁵⁶⁷. L'acte créateur, ses liens et ses rapports à la vie préoccupent, dans la même mesure, les deux artistes. Le mérite de Delvaux consiste notamment dans le fait d'avoir soulevé quelques-unes des questions par lesquelles l'œuvre lilarienne avait interpellé le public de son temps, tout en essayant d'y apporter un nouvel éclairage. Pourtant, le film, trop « intellectuel », à l'instar du roman, n'arrive pas à toucher le grand public ni, par conséquent, à accroître la popularité de Lilar. Tout comme l'œuvre littéraire, le film s'adresse à un cercle d'initiés, plus à même de suivre le canevas alambiqué de l'intrigue. Toutefois, si la popularité de l'œuvre ne s'est pas beaucoup accrue, elle est devenue, de l'avis même de ces initiés, une fois qu'elle a été décryptée et transposée au cinéma, plus « accessible ». L'écrivaine se serait sans

⁵⁶⁶ « Suzanne Lilar, femme de ministre, n'avait pas pu signer de son nom », *La Lanterne*, 14 décembre 1992.

⁵⁶⁷ Au sens large du terme, l'image n'est pas seulement une représentation visuelle de la réalité sensible, mais également une perspective et une représentation (au sens théâtral du terme).

doute réjouie d'avoir eu ce privilège de changer de masque et de se révéler, une fois de plus, derrière ce *perpetuum mobile* de l'apparence.

6. Conclusion

Tirillée entre sa vocation artistique et la nécessité de préserver une image de soi conforme aux normes et attentes du milieu social dans lequel elle s'inscrit (la grande bourgeoise apparentée à la classe politique), Suzanne Lilar a créé un œuvre littéraire profondément marqué par ce difficile positionnement qui définit sa trajectoire d'ex-avocate, d'épouse d'un ministre et de femme de lettres. En raison de cette difficulté d'assumer pleinement son statut d'écrivaine (avec tout ce qu'il implique : liberté de l'expression, libération des contraintes morales et sociales, etc.), Suzanne Lilar bâtit sa carrière sur une surenchère des stratégies de légitimation et de positionnement dans les champs littéraire et social, ainsi que sur une préoccupation excessive de l'image de soi que donnent à lire ses textes publiés entre 1945 et 1979.

L'analyse des textes de fiction et des textes à tendance autobiographique nous a permis de constater que ces œuvres se construisent toujours à partir d'une double scénographie pour mettre en scène une figure auctoriale dédoublée. *Le divertissement portugais*, par exemple, table sur la distance ironique qui se crée entre Sophie, la protagoniste du récit, écrivaine elle-même et amoureuse d'un prince de surcroît, et le narrateur. Ce dernier assoit sa légitimité sur la distanciation critique qu'il instaure par rapport à son personnage. Cependant, comme nous avons pu l'observer, il ne s'agit là que d'un trompe-l'œil, dans le sens que Lilar attribue à ce terme, c'est-à-dire un effet de perspective qui se retrouve aussitôt remis en question, puisque la voix critique du narrateur omniscient (qui porte un jugement sévère sur Sophie, afin d'attirer la sympathie du lecteur) dévoile son manque de discernement, notamment à cause de la fidélité avec laquelle le narrateur reproduit toute une série de clichés sociaux et culturels. Ainsi, cette voix qui tend à se confondre avec celle du public et qui jette un regard désapprobateur sur

l'écrivain, incarné par Sophie, est minée de l'intérieur, par son propre discours, à la fois critique et déconstructif. Dans *La confession anonyme*, le dédoublement de la scène énonciative du récit prend la forme d'un affrontement direct entre la narratrice (Benvenuta), qui fait figure de coupable, et son juge (Virginia), les deux étant cependant liées par la complicité d'une grande passion vouée au même homme. La scénographie judiciaire à partir de laquelle se construit le récit de l'aveu table elle aussi sur le jeu de l'illusion et de la vérité. En effet, non seulement le juge-témoin endosse-t-il le rôle de complice, mais l'acte blâmable avoué par la narratrice est reconstitué à partir d'un souvenir passé au tamis de la mémoire subjective, donc forcément faillible, ou encore à partir du souvenir d'un souvenir. Il se perd ainsi dans un flou de détails imprécis, juridiquement non incriminables. Au non-lieu (au sens juridique) sur lequel débouche l'acte qui fait l'objet de la confession s'ajoute le non-lieu de l'embrayeur identitaire du récit. Benvenuta et Livio sont, comme nous l'avons montré, deux facettes de l'écrivaine elle-même, deux embrayeurs illustrant une fois de plus son dédoublement identitaire. Le *Journal en partie double*, texte inédit ayant initialement une destination intime, mène encore plus loin cette quête identitaire. L'œuvre met en scène un sujet démultiplié à la recherche de son moi véritable. Le dédoublement de la scène énonciative du journal, renforcé par le dédoublement graphique (mise en parallèle, sur deux colonnes différentes, de journaux datant de deux époques différentes), porte à son paroxysme la confrontation entre les différentes images de soi à laquelle mène, *nolens volens*, l'acte de l'écriture. Ce journal nous ouvre en même temps les portes de l'atelier d'écriture lilarien qui fonctionne principalement par le délestage et le travail d'épuration critique censé mettre en valeur ce qui est jugé authentique et essentiel dans le parcours existentiel du sujet. Enfin, grâce au

travail de réécriture, voire de l'auto-réécriture, la scénographie qui régit le récit autobiographique *À la recherche d'une enfance* est soutenue par le dédoublement du médium d'expression. Texte et photographies offrent en parallèle deux images croisées⁵⁶⁸, deux voi(es)/(x) qui retracent l'enfance et le parcours de l'écrivaine à venir. Le dédoublement du regard porté sur le passé du *je* narrant permet de tenir face à la multiplicité des apparences et de dégager dans le fouillis des souvenirs lointains ce qui est définitoire et qui constitue en même temps une trace indélébile de cette période de l'existence. Un moment, un geste, un mouvement ou un lieu fixés par l'appareil photographique deviennent ainsi les symboles d'un parcours initiatique. Mais le dispositif texte-image, issu d'un processus de réécriture, témoigne également d'une certaine méfiance (avouée d'ailleurs directement par l'écrivaine) à l'égard de la capacité du langage de saisir l'indicible, de circonscrire par des mots cette expérience initiatique de l'enfance qui relève de l'ordre du sacré et qui semble toujours ramener le sujet aux archétypes. Les figures parentales, la grand-mère, le grand-père, l'oncle comédien ou bien la tante mystique, grâce aux portraits captés par la caméra, symbolisent différentes postures existentielles et représentent les images universelles de l'amour parental, de l'ingéniosité, du non-conformisme ou de l'exaltation mystique.

L'analyse des doubles scénographies construites par les récits intimes et de fiction de Suzanne Lilar montre que la poétique de cette dernière est sous-tendue principalement par le besoin de multiplication des perspectives et des moyens d'expression ainsi que par le jeu des regards. Avec la réécriture d'*Une enfance gantoise*, cette entreprise amène l'écrivaine à incorporer dans son texte le regard de l'Autre, en l'occurrence celui du père

⁵⁶⁸ Nous rappelons que les photographies insérées dans le récit, réalisées par le père de l'écrivaine, donnent symboliquement le droit de parole à cet être cher qui appartient désormais à un passé révolu.

défunt. Mais cette démarche esthétique fondée sur le jeu du un et du multiple, si elle répond à une quête de la vérité qui ne se révèle, dans la vision lilarienne, que dans l'interstice, dans l'entre-deux des nombreuses apparences, si elle répond également à un besoin de légitimation de la parole qui passe par l'affrontement direct ou indirect du jugement d'Autrui, témoigne également du besoin ressenti par l'écrivaine de trouver une autre voie d'expression, plus apte à exprimer la complexité du monde et de la psychologie humaine.

Les préfaces rédigées par Suzanne Lilar sont traversées par les tensions et les doutes qui marquent sa relation à l'activité d'écriture et à la littérature tout court. Elles reflètent également le dédoublement inhérent au processus de création. Dans ses préfaces, Lilar tient à souligner que le créateur d'un texte littéraire et le signataire du texte préfaciel ne représentent plus la même instance. Si le premier se laisse emporter par son œuvre et peut être happé par ses personnages, le préfacier, quant à lui, jouit d'une grande liberté et peut « exprimer » sans aucune contrainte ses propres idées. Cette vision exprimée par Lilar surprend d'autant plus qu'elle prend nettement ses distances par rapport à l'un des topoï les plus récurrents de la création littéraire. En effet, celle-ci est perçue habituellement comme un espace de liberté dans lequel l'auteur, par le biais de la fiction, peut donner libre cours à ses pensées, à ses désirs ou à ses tourments. Or, cet éloge de la préface comme espace privilégié d'expression auctoriale ne représente, dans le cas de Lilar, qu'une stratégie qui aide l'auteure débutante à prendre sa défense préventive contre tout rapprochement entre sa propre image et celle que laissent transparaître les personnages issus de son imagination.

Par ailleurs, les prises de position esthétiques et idéologiques exprimées dans les textes préfaciels de Lilar vont de concert avec l'ambiguïté de son langage et la construction d'une posture parfois paradoxale. En effet, la préfacière nie, dans un premier temps, tout lien entre l'auteur et les personnages qui habitent ses fictions, mais avoue par la suite qu'il y a une part de soi qui se cache dans ces personnages qui incarnent ses propres tourments ainsi que ses propres aspirations. Cette posture paradoxale démontre une fois de plus les efforts, voire les artifices, déployés par la préfacière afin de se positionner simultanément sur deux scènes différentes : le champ littéraire et la sphère sociale au sein de laquelle elle évolue, soit la grande bourgeoisie anversoise. L'obsession pour l'image construite par l'œuvre, qui non seulement peut être inadéquate à la réalité, mais échappe en même temps à la volonté de contrôle du créateur, apparaît également dans les entrevues accordées par l'écrivaine à divers journalistes. Néanmoins, nous avons pu y observer une certaine évolution dans la prise en charge de l'éthos construit par l'auteure. Premièrement, nous avons constaté qu'au besoin de préserver une image qui ne heurte pas les normes bourgeoises de conduite, se substitue, une fois la réputation littéraire confirmée, le désir de figurer comme un *grand-écrivain*. Dans ce but, Lilar puise dans son enfance (telle qu'elle fut présentée dans ses deux derniers ouvrages autobiographiques) les signes de sa prédestination littéraire, tout comme elle essaie de traquer dans ses œuvres les traces d'un parcours de vie qui se veut exemplaire. Deuxièmement, Lilar tente de construire une posture davantage univoque, notamment dans les entrevues accordées au crépuscule de sa carrière ; cette posture révèle le fait qu'elle renonce, à l'apogée de sa carrière, au jeu des multiples projections de soi pour

« fixer » son image et assumer en fin de compte la paratopie identitaire indispensable au processus créateur.

Mais, c'est surtout dans le discours réflexif et paratextuel que l'auteure semble être à l'aise ; elle peut s'y exprimer « plus librement » (*Tous les chemins mènent au ciel*), comme elle l'avoue dans l'une des préfaces que nous avons analysées, elle peut y bâtir à sa guise un argumentaire qui lui permet de mieux défendre sa vision de l'art et du monde. L'ambiguïté et la polysémie de la littérature, dont elle se méfie, ne représentant plus une menace, les enjeux des essais et des paratextes sont différents. L'écrivaine s'y consacre, principalement, à la construction d'une image auctoriale et surtout à la légitimation de sa démarche qui se veut essentiellement réflexive et intellectuelle ainsi qu'à la consolidation de son positionnement dans le champ de la littérature. De la rhétorique de la sympathie en passant par les stratégies d'autodéfense jusqu'à l'éthos contestataire de son dernier essai, *Le malentendu du deuxième sexe*, Suzanne Lilar déploie dans ses trois essais des stratégies d'écriture qui visent surtout à forger une image d'auteure associée à une certaine vision de l'amour et du couple qui prône la resacralisation de l'amour conjugal. Elle y assoit sa crédibilité, comme nous avons pu le constater, sur la confrontation, voire la critique, de la vision exprimée par deux figures marquantes du siècle dans le champ francophone : Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. La prise en charge de l'image d'écrivain et la consolidation d'une identité auctoriale, telles que mises en évidence par l'analyse des trois essais de Lilar, se révèlent notamment par le passage du *je* de l'appropriation au *on* de la dépossession et du discours objectif. Cela montre également que pour Suzanne Lilar le discours réflexif représente un terrain propice à l'affirmation de son identité d'écrivaine-penseur. Cette identité supplémentaire favorise dans les

années 1963–1970 le processus de dépossession et de « dépersonnalisation⁵⁶⁹ » de l'œuvre nécessaire, comme le souligne Nathalie Heinich, à sa « montée en objectivité⁵⁷⁰ » et, implicitement, à la construction de l'identité auctoriale. En effet, si pour ce qui est de ses écrits intimes et de fiction, Suzanne Lilar n'arrête pas de se les réapproprier en revendiquant le lien entre ses écrits et sa propre vie, tout comme elle manifeste la tendance parfois excessive à expliquer ses propres textes grâce aux préfaces et à orienter leur réception, avec l'écriture des essais elle semble enfin céder son œuvre au public. En témoignent ses interventions publiques dans lesquelles elle ne fait que reprendre certaines idées avancées dans ses œuvres essayistiques et réitérer les prises de positions affirmées dans ces textes. Les essais ont également permis à l'écrivaine de construire une image d'auteure avec laquelle elle se sent à l'aise et qui représente pour elle le moyen idéal de renforcer la crédibilité de son œuvre auprès des lecteurs. Dans son discours essayistique, Lilar se considère et se positionne comme une intellectuelle, une écrivaine-penseur avant tout. Or, l'éthos construit par et dans les essais est l'occasion d'amplifier cette image glorieuse et d'endosser un rôle jusque-là encombrant. Elle y trouve, en fin de compte, la scénographie lui permettant de dépasser le tiraillement caractéristique de sa venue à l'écriture et de bâtir ainsi sa véritable paratopie, celle de l'intellectuelle-écrivaine. On peut voir, dans cette ultime image de soi, une autre facette de la propension de Suzanne Lilar au dédoublement identitaire.

Les échos de l'accueil réservé par la presse de l'époque à l'œuvre de Suzanne Lilar et dont il est question dans le dernier chapitre de la présente thèse confirment les fluctuations de l'image auctoriale construite par l'auteure. Cette image tend à se stabiliser

⁵⁶⁹ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions de la Découverte, 2000, p. 219.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 215.

en fin de carrière, sans pour autant réussir à effacer complètement certains écueils qui ont guetté tout au long de sa carrière littéraire la réception de son œuvre. Il s'agit notamment d'une certaine posture jugée précieuse et hautaine par quelques journalistes, ou bien d'une forme d'expression qui cache derrière les artifices du langage la crainte de l'auteur de se livrer entièrement dans ses œuvres. Le portrait de l'auteur Suzanne Lilar qui s'ébauche à travers l'analyse des extraits de presse de l'époque semble par ailleurs justifier la préoccupation de l'écrivaine pour son image publique. En effet, nous avons pu constater que son statut d'épouse du ministre de la Justice a pesé lourd sur ses débuts littéraires. Perçue surtout comme un événement mondain et politique, la représentation de la première pièce de théâtre de Lilar, *Le Burlador*, semble avoir dévié d'entrée de jeu son image publique, en éclipsant l'auteur pour mettre à profit son rôle de femme d'un haut dignitaire politique. S'il est vrai que Lilar a réussi par la suite à corriger cette première impression grâce à la publication du *Journal de l'analyste* et à la reconnaissance institutionnelle qui lui est accordée (de nombreux prix ainsi que la nomination à l'ARLLFB couronnent l'activité littéraire de Lilar), il n'en est pas moins vrai que la publication sous anonymat de *La confession anonyme* a représenté de ce point de vue une rechute. Même si cette tactique visait avant tout à éviter toute association entre les personnages et l'auteur, l'anonymat de Lilar n'était en réalité que formel. Trop impatiente de la reconnaissance par le public de ce texte qui lui tenait particulièrement à cœur, l'écrivaine a très mal préservé son anonymat, ce qui a eu comme résultat l'effet contraire à celui initialement escompté : le livre a redirigé les lumières des projecteurs sur la personne de l'écrivaine, au détriment de sa création, et a rehaussé le caractère scandaleux de l'ouvrage.

Avec la publication des trois essais qui renforcent les stratégies déployées par l'écrivaine afin de se légitimer sur la scène littéraire et sociale, l'image auctoriale connaît une amélioration significative. En effet, c'est à partir de ce moment que l'« autoperception » de l'écrivaine entre en harmonie avec sa « représentation » par le public et avec sa « désignation⁵⁷¹ ». Or, la coïncidence de ces trois éléments est essentielle, selon Nathalie Heinich⁵⁷², à la construction de l'identité d'écrivain. Enfin, grâce à la conjonction de plusieurs facteurs favorables (la réédition de la plupart de ses œuvres et de *La confession anonyme* signée cette fois de son vrai nom, la sortie du film *Benvenuta* en 1983, mais également une certaine liberté que Lilar assume enfin dans ses prises de parole publiques), l'image publique de Lilar connaît un dernier ajustement une fois sa carrière achevée. Le projet de bâtir une image de soi calquée sur celle de l'œuvre semble, en effet, lui avoir réussi. Les extraits de presse datant de cette période, qualifiant l'œuvre, comme l'écrivaine, de mystique, de flamande ou d'intellectuelle, ou bien glorifiant la pensée « unitive » de Lilar, constituent autant de représentations de l'auteure qui font écho à la posture construite par le biais de son œuvre et de ses interventions publiques.

Le film *Benvenuta* réalisé par Delvaux, que nous avons évoqué dans le dernier chapitre de cette thèse, clôt, selon nous, de manière symbolique ce défilé d'images de soi auquel nous convie Suzanne Lilar. Le mérite du film de Delvaux réside, entre autres, dans le fait d'avoir montré, avec beaucoup de finesse, le double jeu auquel s'adonne l'écrivaine, de même que son attitude ambivalente vis-à-vis de sa propre création qu'à tour de rôle elle désavoue et se réapproprie. Delvaux tente en même temps de justifier son

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁷² *Ibid.*

attitude et de répondre, de cette façon, aux critiques dont le livre et l'auteure furent auparavant les cibles. Ainsi, grâce au jeu de miroirs qui s'installe entre les deux créateurs (qui sont les protagonistes du film), le cinéaste montre que ce va-et-vient entre la vérité et l'illusion est inhérent au processus créateur qui finit toujours par enlacer l'artiste dans sa toile. Ce n'est pas, selon la vision de Delvaux, le créateur qui se réapproprie et réinvestit ses œuvres de son propre vécu. Au contraire, si on se fie à la métaphore qui clôt le film, ce seraient ces dernières qui reprennent possession de leur créateur et le délocalisent ; autrement dit, l'œuvre éloigne le créateur de sa propre existence pour le placer dans l'espace-temps créé par la fiction

L'image auctoriale construite par le biais de l'éthos discursif et prédiscursif de Lilar confirme en grande partie notre hypothèse de départ stipulant la difficulté ressentie par l'auteure belge d'assumer pleinement son statut d'écrivaine. Nous avons posé, au début de cette recherche, l'idée d'un positionnement ambigu sur la scène littéraire et sociale et qui aurait laissé des traces visibles dans l'écriture de Lilar. S'il est vrai que ce déchirement lié au processus créateur a pu être ressenti par d'autres écrivains, tout concourt à nous faire croire qu'il semble avoir pris chez Suzanne Lilar des proportions démesurées qui se manifestent par l'obsession de l'écrivaine à modeler et à contrôler son image publique. Cette attitude s'expliquerait-elle par les liens qu'entretient l'écrivaine avec le monde politique, par la pratique du droit qui fut son premier métier, par le contexte littéraire et social des années 1945–1980 ou encore par la manière propre à l'écrivaine de concevoir son statut d'écrivaine et d'intellectuelle ? Il est difficile de trancher, d'autant plus que les cas d'écrivains ayant eu des relations étroites avec le

monde politique⁵⁷³ ou qui ont fait une carrière juridique (nous pensons, par exemple, à des écrivains comme Marcel Thiry ou bien Pierre Mertens) ne sont pas isolés dans le champ des lettres belges. Pour ce qui est de leur positionnement sur la scène littéraire, ces écrivains ne semblent pas avoir ressenti quelque tension particulière, en raison de la pratique du droit ou de leur engagement politique. Nous pensons que, dans le cas de Suzanne Lilar, tous les facteurs susmentionnés ont joué un rôle déterminant.

Par ailleurs, l'évolution de la posture d'auteure et, implicitement, de son attitude envers son œuvre littéraire se reflète, dans une certaine mesure, dans l'évolution même de la société au sein de laquelle l'écrivaine se situe et qui influe sur sa conception du fait littéraire. Le contexte littéraire et social des années 1945 marquées par de nombreuses contraintes morales et sociales qui pèsent sur les femmes diffère radicalement de celui des années 1980 alors que, comme nous avons pu le constater, la parole publique de l'écrivaine semble davantage assumée et affranchie d'une rhétorique défensive. Cependant, la comparaison avec d'autres trajectoires d'écrivains (hommes et femmes) laisse croire que, dans le cas de Lilar, la variable personnelle influe considérablement sur sa trajectoire littéraire : Suzanne Lilar fluctue dans l'affirmation de son appartenance identitaire, ce qu'elle affirme par ailleurs elle-même à de nombreuses reprises lorsqu'elle évoque les « cycles » qui marquent son existence. Qui plus est, cette hésitation ne l'amène pas à construire une paratopie créatrice (cette localisation hors lieu, en dehors de la société et du monde littéraire), indispensable à son devenir écrivain. Lilar manifeste, jusqu'à la fin de sa carrière, le désir de se placer, à tour de rôle ou simultanément, dans deux champs différents, littéraire et social. Or, cela l'oblige à effectuer de difficiles

⁵⁷³ En ce qui concerne les relations avec le monde politique, une nuance s'impose. Il faut, en effet, distinguer des écrivains militants (comme Marcel Thiry) des écrivains liés au monde politique par des relations de parenté (comme Suzanne Lilar), mais qui n'ont pas déployé d'activité militante.

exercices d'équilibriste qui se concrétisent dans le jeu d'illusions – d'où le recours à la figure du trompe-l'œil – qu'elle tisse dans ses œuvres sans parler de sa vie personnelle. Les doubles scénographies construites par l'œuvre lilarien nous semblent dès lors s'inscrire dans une tentative d'assurer cette incontournable paratopie créatrice. Le trompe-l'œil vu comme une manière de se positionner en porte-à-faux par rapport à l'institution littéraire et aux tendances du champ de création (le théâtre et la poésie semblent être privilégiés en Belgique autour des années 1950, tandis que l'écriture réflexive et intellectuelle suit plutôt une tendance française), mais également par rapport à la société au sein de laquelle l'écrivaine construit sa réputation, semble avoir représenté pour Lilar la seule scène de parole s'offrant à elle et qui lui a permis de faire valoir sa propre paratopie créatrice. L'« écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être, et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. [Son] énonciation se constitue à travers l'impossibilité de s'assigner une véritable place⁵⁷⁴ », affirme Dominique Maingueneau. Dans le cas de Lilar, ce non-lieu se construit essentiellement par la pratique des genres littéraires hybrides (le théâtre essayistique ou le journal poétique et philosophique), par le biais de l'image d'intellectuelle-écrivaine, tout comme par le va-et-vient entre la fiction et sa vie, qu'elle entremêle sciemment.

⁵⁷⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 84.

Bibliographie

1. Corpus analysé

a. Récits

LILAR, Suzanne. *À la recherche d'une enfance*, Paris, Éditions Jacques Antoine, 1979.

LILAR, Suzanne. *Journal de l'analogiste*, Paris, Julliard, 1969.

LILAR, Suzanne. *La confession anonyme*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1980.

LILAR, Suzanne. *Le divertissement portugais*, Bruxelles, Labor, 1998.

b. Théâtre

LILAR, Suzanne. *Le Burlador* (préface de l'auteure), dans Suzanne Lilar, *Théâtre*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1999.

LILAR, Suzanne. *Le roi lépreux* (pièce et préface de l'auteure), dans Suzanne Lilar, *Théâtre*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1999.

LILAR, Suzanne. *Tous les chemins mènent au ciel* (préface de l'auteure), dans Suzanne Lilar, *Théâtre*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1999.

c. Textes inédits

LILAR, Suzanne. *Journal en partie double*, dans *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986.

d. Essais

LILAR, Suzanne. *Le couple*, Paris, Grasset, 1963.

LILAR, Suzanne. *À propos de Sartre et de l'amour*, Paris, Grasset, 1967.

LILAR, Suzanne. *Le malentendu du deuxième sexe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

e. Filmographie

DELVAUX, André. *Benvenuta*, Union générale cinématographique (UGC)/Europe 1 /France 3 Cinéma (FR3)/La Nouvelle Imagerie/Opera Film Produzione/Ministère de la Communauté française de Belgique, 1983, 105 min.

f. Entrevues accordées par Suzanne Lilar

ANONYME. « Les moments et les jeux ou le grand cérémonial de Suzanne Lilar » (entrevue avec Suzanne Lilar), *Le Soir*, 17 et 18 septembre 1983.

ANONYME. « Mère et fille, écrivains, Suzanne Lilar et Françoise Mallet-Joris nous disent comment vivre dans la liberté en étant femme », *Le Soir*, 21 octobre 1977.

ANONYME. « Suzanne Lilar de l'Académie royale de littérature », *La Chronique Judiciaire*, 28 février 1977.

ANONYME. « Suzanne Lilar ou l'ardeur de la sérénité », *Femmes d'aujourd'hui*, 17 avril 1979.

MERSCH, Jean-Marie et Joseph BENEDEK. *Au-delà de l'apparence*, documentaire de la R.T.B.F, 1979, [en ligne]. [<http://flandres-hollande.hautetfort.com/tag/suzanne+lilar>]

SORIN, Raphaël. « À propos de l'amour. *Les moments merveilleux* de Suzanne Lilar », *Le Monde*, 9 septembre 1983.

g. Articles de presse parus entre 1945 et 1993

ALCESTE. « Essai ou pièce de théâtre ? Tous les chemins ne mènent pas au ciel », *Le Figaro littéraire*, 16 décembre 1947.

ALCESTE. « *Le Burlador* de M^{me} Suzanne Lilar obtient un gros succès », *Le Soir*, 14 décembre 1946.

ALCESTE. « *Le Burlador* de M^{me} Suzanne Lilar : plaidoyer pour les femmes », source inconnue, date inconnue.

ANONYME. « Ange ou démon ? », *Pourquoi Pas ?*, 16 mai 1947.

ANONYME. « Angélisme et diableries », *Lettres françaises*, 3 janvier 1947.

ANONYME. « *À propos de Sartre et de l'amour* », *Le Soir*, 9 mars 1967.

ANONYME. « *Benvenuta* », *Le Soir*, 27 septembre 1983.

ANONYME. « De la fusion des arts naît la poésie », *La Libre Belgique*, 28 juillet 1954.

ANONYME. « En épouse ? Oui, et aussi en amante », *Le Petit Journal*, 8 octobre 1967.

ANONYME. « Her viewpoint: Firmly Feminine », *Washington Post*, 13 octobre 1967.

ANONYME. « *Journal de l'analogiste* », *La Métropole*, 7 août 1954.

ANONYME. « Justice et "extasialisme" », *Aurore*, 13 décembre 1946.

ANONYME. « L'analogiste », *Pourquoi Pas ?*, 10 septembre 1954.

ANONYME. « La vie littéraire : les essais », *Revue Générale*, 15 octobre 1954.

ANONYME. « *Le couple* », *La Métropole*, 13-14 avril 1963.

- ANONYME. « Le deuxième sexe et ses malentendus. Un nouvel assaut de Suzanne Lilar contre l'érotique existentialiste », *Le Soir*, 15 octobre 1969.
- ANONYME. « Passion is what really counts, Belgian feminist tells group », *The Globe and Mail*, 6 octobre 1967.
- ANONYME. « Philosophy of love author's interest », *The Montreal Star*, 29 septembre 1967.
- ANONYME. « Réflexes et réflexions », *Le Matin*, 14 août 1954.
- ANONYME. « Suzanne Lilar, femme de ministre, n'avait pas pu signer de son nom », *La Lanterne*, 14 décembre 1992.
- ANONYME. « Suzanne Lilar, la mère de Françoise Mallet-Joris fut une des premières avocates de Belgique », *Télé 7 Jours*, 7 avril 1979.
- ANONYME. « Suzanne Lilar. *Le divertissement portugais* », *Le Soir*, 19 juillet 1960.
- ANONYME. « Suzanne Lilar, Malraux en jupons », *Le Figaro*, 17 août 1979.
- ANONYME. « Suzanne Lilar : Prix Ève-Delacroix », *Le Figaro*, 28 mai 1963.
- ANONYME. « Un récit de M^{me} Suzanne Lilar. *Le divertissement portugais* », *Agir*, 7 juillet 1960.
- ANONYME. « Une grande dame n'est plus », *Le Soir*, 18 décembre 1992.
- ANONYME. « Une grande première à Paris. *Le Burlador* », *Pourquoi Pas ?*, 20 décembre 1946.
- BERNARD-VERANT, Marie- Louise. « Grandes dames académiciennes au logis. M^{me} Suzanne Lilar au royaume de l'analogie... », *La Métropole*, 26 octobre 1956.
- BODART, Roger. « Suzanne Lilar. *Le couple* », *Le Soir*, 4 avril 1963.
- BURNIAUX, Constant. « Suzanne Lilar et Jean Dominique », *Journal de Charleroi*, 24 décembre 1954.
- CHALVIN, Solange. « L'amour-passion, une valeur qui ne se démode pas... même au 20^e siècle », *Le Devoir*, 11 octobre 1967.
- CHENAPAN. « *Le divertissement portugais* par Suzanne Lilar », *Pan*, (jour et mois inconnus) 1960.
- COLLUGE, H. « Suzanne Lilar à l'Académie », *La Métropole*, 16 et 17 juin 1956.
- DE DECKER, Jacques. « Suzanne Lilar, l'effrontée », sous-titre « Entre dix livres téméraires et rigoureux, elle a édifié une des œuvres majeures de ce temps », *Le Soir*, 15 mai 1991.
- DE DECKER, Jacques. « Suzanne Lilar : *Une enfance gantoise*. Le livre d'une vie, un livre de vie », *Le Soir*, 22 septembre 1976.
- DEVARRIEUX, Claire. « *Benvenuta* d'André Delvaux. Cérémonial amoureux », *Le Monde*, 14 septembre 1983.
- ESTANG, Luc. « La poésie et le réel », *La Croix*, 2-3 janvier 1955.

- FRANCIS, Jean. « La rage de l'amour ou à côté de Don Juan. *Le Burlador* de Suzanne Lilar au Théâtre du Parc », *Septembre*, 11 mai 1947.
- JORDIS, Christine. « Suzanne Lilar et l'impatience des limites. La romancière belge, qui vient de mourir, avait une règle fondamentale : "Je n'ai pas cessé de bâtir sur le jeu et le risque : la liberté est à ce prix" », *Le Monde*, 18 décembre 1992.
- KIESEL, Frédéric. « Suzanne Lilar entre un "divertissement" et une "confession" », *Le Courrier d'Anvers*, 26 août 1960.
- LILAR, Suzanne. « Une lutte amoureuse », *Le Monde*, supplément « La littérature belge », 24 janvier 1968.
- MARTENS, Pierre. « Suzanne Lilar : ascèse en Flandre », *Nouvelles littéraires*, 7 juin 1979.
- NIEUWENHUYSE, Henri van. « Le *Journal de l'analogue* par Suzanne Lilar. Des plaisirs de l'ambiguïté à la révélation de l'Être », *La Flandre Libérale*, décembre 1954.
- NOULET, Émilie. « Les chemins de l'analyse », *Revue de l'Université de Bruxelles*, janvier-février 1956, p. 197-201.
- PAN, Peter. « Le *Journal de l'analogue* par Suzanne Lilar », *Pan*, 22 décembre 1954.
- POWELL, Jean. « Her theme is love », *The Evening Star*, 13 octobre 1967.
- RABINIAUX, Roger. « Le triomphe du baroque : Suzanne Lilar et André Berry », *Combat*, 21 juillet 1960.
- RYKE, Luc Beyer de. « Suzanne Lilar. Les temps accomplis », *Courrier du Littoral*, 18 décembre 1992.
- SEGURET, Olivier. « *Benvenuta*, l'amour froid », *Libération*, 14 septembre 1983.
- TACK, Raoul. « Le Rendez-vous franco-belge à Paris à l'occasion de la création de *Burlador*, la pièce de Suzanne Lilar », *La Dernière Heure*, 14 décembre 1946.

h. Discours

- LILAR, Suzanne. *Théâtre et mythomanie*, Porto, Centro de estudos humanísticos, 1958.

2. Autres œuvres de Suzanne Lilar

- LILAR, Suzanne, *Une enfance gantoise*, Paris, Grasset, 1976.
- LILAR, Suzanne. *Les moments merveilleux*, dans *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986.

3. Articles et ouvrages critiques sur Lilar

- BADINTER, Élisabeth *et al.* *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986.

- CRISTEA, Carmen et Andrea OBERHUBER. « Stratégies d'écriture et de positionnement dans le champ littéraire belge : le cas Lilar », dans Laurence Brogniez et Vanessa Gemis (dir.), *Textyles*, n° 42 (*Écrivain(e)s*), 2012, p. 83-104.
- CRISTEA, Carmen. « L'image photographique dans *À la recherche d'une enfance* de Suzanne Lilar », dans Pierre Piret et Nathalie Gillain (dir.), *Textyles*, n° 43 (*La littérature au prisme de la photographie*), 2013, p. 85-95.
- CRISTEA, Carmen. « Dissimulation et dédoublement dans l'œuvre de Suzanne Lilar », dans Nathalie Edwards et Christopher Hogarth (dir.), *This "Self" Which is Not One: Women's Life Writing in French*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- DE DECKER, Jacques. « *La confession anonyme* : une "ars amatoria" », dans *Cahiers Suzanne Lilar, op. cit.*, p. 59-68.
- DELVAUX, André. « De *La confession anonyme* à *Benvenuta* », dans *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986, p. 71-81.
- GROSSMAN, Simone. « Suzanne Lilar et la quête de l'au-delà des apparences », *Les Lettres Romanes*, n°s 1-2, tome XLI, Université Catholique de Louvain, 1987, p. 65-70.
- LE BRUN, Annie. « Une souveraine impudeur », dans *À distance*, Paris, Pauvert/Carrère, 1984, p. 198-205.
- LECARME, Jacques. « L'autobiographie de Suzanne Lilar ou la traversée du miroir », dans *Itinéraires et contacts de cultures, vol. 20. La Littérature belge de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 103-106.
- MWAMBA ISIMBI TANG'YELE, Justin. *Écriture thématique et cohérence sémantique dans l'œuvre de Suzanne Lilar. Le thème de l'amour comme fil conducteur*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2008.
- NYS-MAZURE, Colette. *Suzanne Lilar*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre, une œuvre », 1992.
- PANTKOWSKA, Agnieszka. « Suzanne Lilar, ou Le jeu/je de miroirs », dans *Confluências*, n° 20, février 2005, p. 111-129.
- PAQUE, Jeannine. « Lecture », dans Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 229-249.
- PAQUE, Jeannine. « Lecture de Jeannine Paque, Licenciée en Philosophie et Lettres », dans Suzanne Lilar, *Le divertissement portugais*, préface d'André Delvaux, lecture de Jeannine Paque, Bruxelles, Labor, 1990.
- PAQUE, Jeannine. « Le geste autobiographique dans la littérature féminine : une esthétique », *Textyles*, n° 9 (*Romancières*), 1992, p. 211-220.
- QUAGHEBEUR, Marc. « Maria van Rysselberghe et Suzanne Lilar : deux façons d'indiquer et de voiler le nom de l'auteur », dans Beida Chikhi (dir.), *L'Écrivain masqué*,

- suivi d'un entretien avec Patrick Chamoiseau, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 161-176.
- ROUCH, Hélène. « Acquis scientifiques et avancées féministes : Simone de Beauvoir, Suzanne Lilar, Adrienne Sahuqué », *Les Temps modernes*, n° 619, juin-juillet 2002, p. 82-84.
- SPINETTE, Alberte. « Suzanne Lilar : entre passion et perversion », dans Michel Otten (dir.), *Écritures de l'imaginaire*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1985, p. 127-137.
- SPINETTE, Alberte. « Une certaine idée de l'amour et de l'Italie vue par Suzanne Lilar », dans *La deriva delle francofonie. Les avatars d'un regard. L'Italie vue à travers les écrivains belges de langue française*, Bologne, Ed. Cooperativa Libreria Universitaria, 1988, p. 93-102.
- TORDEUR, Jean. « Introduction par Jean Tordeur. Œuvre et vie de Suzanne Lilar », dans Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste*, Paris, Grasset, 1979.

4. Articles et ouvrages sur la littérature belge

- Daily-Bul*, n° 10, numéro spécial (*Essai d'analyse stéthoscopique du continent belge*), mai 1964.
- Magazine littéraire*, n° 118, supplément « Spécial Belgique : un panorama littéraire », nov. 1976, p. 47-68.
- ANDRIANNE, René. *Écrire en Belgique. Essai sur les conditions d'écriture en Belgique francophone*, Paris, Éditions Nathan / Bruxelles, Éditions Labor, 1983.
- BAINBRIGGE, Susan. *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing*, Oxford, Peter Lang, 2012.
- BARONIAN, Jean-Baptiste. « Qu'est-ce que le Daily-Bul ? », *Magazine Littéraire*, n° 118, novembre 1976, p. 57- 58.
- BERG, Christian et Pierre HALÉN (dir.). *Littératures belges de langue française : histoire et perspectives (1830–2000)*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 2000.
- BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Benoît DENIS et Rainier GRUTMAN (dir.). *Histoire de la littérature belge francophone (1830–2000)*, Paris, Fayard, 2003.
- BIRON, Michel. *La modernité belge. Littérature et société*, Bruxelles, Labor/Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1994.
- BIRON, Michel. « Littérature et banquet », *Textyles*, n° 15 (*L'entretien littéraire*), p. 142-149.
- BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON *et al.* *Histoire de la littérature belge francophone. 1830–2000*, Paris, Fayard, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », *Études de lettres*, vol. III, 1985, p. 3-6.

- BROGNIEZ, Laurence et Vanessa GEMIS (dir.). *Écrivain(e)s (Textyles, n° 42)*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 2012.
- CURVERS, Alexis. « Petit dialogue pour illustrer les conditions de la vie littéraire en Belgique », *Revue Générale*, n° 2, février 1998, p. 9-24.
- DE DECKER, Jacques. « 1945–1970 : les exils et le Royaume », dans Raymond Trousson *et al.*, *1920–1995 : un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1995, p. 62-85.
- DENIS, Benoît et Jean-Marie KLINKENBERG. *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005.
- DUFAYS, Jean-Louis. « La littérature belge de langue française dans les programmes et les manuels scolaires », *Textyles*, n° 15 (*L'institution littéraire*), 1999, p. 150-161.
- DUFAYS, Jean-Louis. « L'enjeu des stéréotypes dans *Olivia* de Madeleine Ley », dans *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, 2^e édition actualisée préfacée par Vincent Jouve, Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », 2011, p. 329-339.
- FRICKS, Robert et Jean MUNO (dir.). *Littérature française de Belgique*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1987.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (dir.). *L'institution littéraire (Textyles, n° 15)*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 1998.
- LAURENTINE, Renée. « Les écrivaines francophones de Belgique au XX^e siècle. Bibliographie », *Women in French Studies*, numéro spécial, 2002.
- LILAR, Suzanne. *Soixante ans de théâtre belge*, préface de Julien Gracq, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1952.
- LINKHORN, Renée. « Je(u) romanesque et niveaux narratifs chez Jacqueline Harpman », dans Renée Linkhorn (éd.), *Perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Peter Lang, 1995, p. 51-72.
- MICHEL, Cécile. « Fernand Crommelynck et la Belgique, de 1930 à 1944 : Étapes d'une reconnaissance institutionnelle », *Textyles*, n° 16 (*Fernand Crommelynck*), 1999, p. 96-105 [en ligne]. [<http://textyles.revues.org/1171>]
- MICHAUX, Ginette (dir.). *Romancières (Textyles, n° 9)*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 1992.
- OBERHUBER, Andrea. « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », dans *Études françaises*, vol. 40, n°1, 2004, p.111-128.
- QUAGHEBEUR, Marc. *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998.
- QUAGHEBEUR, Marc. *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des lettres belges de langue française, 1982.
- ROBERT, Paul. *Histoire de la littérature belge*, [en ligne]. [<http://artsrtlettres.ning.com/profiles/blogs/histoire-de-la-litterature>]
- SOJCHER, Jacques (dir.). *La Belgique malgré tout*, *Revue de l'ULB*, numéro spécial, 1980.

5. Bibliographie générale

- AMOSSY, Ruth (éd.). *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.
- AMOSSY, Ruth. « La double nature de l'image d'auteur », dans *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (*Éthos discursif et image d'auteur*), 2009, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/662?lang=en>]
- ANGENOT, Marc. « Typologie », dans *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 46-58.
- ARISTOTE, *Rhétorique II, 1394a*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.
- BEAUVOIR, Simone de. *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.
- COLLIN, Françoise. *Rose qui peut*, Paris, Gallimard, 1962.
- COLONNA, Vincent. *L'autofiction : Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989.
- COLVILLE, Georgiana. « De l'éros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier », [en ligne]. [<http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Colville.htm>]
- DELVAUX, André. *Benvenuta* (scénario), d'après *La confession anonyme* de Suzanne Lilar, N.I.M., 1981 (*Fonds Suzanne Lilar*, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature).
- DENIS, Benoît. *La consécration. Quelques notes introductives*, CONTEXTES, n° 7, 2010, [en ligne]. [<http://contextes.revues.org/4639>]
- DA ROCHA SOARES, Corina. « Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex : performances sous contexte médiatisé », *Carnets, Revista electronica de estudos franceses*, numéro spécial, automne-hiver 2009, p. 207-220.
- DARRIEUSSECQ, Marie. « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre 1996, p. 369-380.
- DEL LUNGO, Andrea. « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, n° 155, 2009, p. 98-111, [en ligne]. [www.cairn.info/revue-litterature-2009-3-page-98.htm]
- DEMERS, Jeanne. « Présentation. En liberté la poétique », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, 1993, p. 7-15.
- DERRIDA, Jacques. « Hors-livre », *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 7-69.
- DIAZ, José-Luis. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

- DIAZ, José-Luis. « Quelle histoire littéraire ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 103, 2003, p. 515-535, [en ligne]. [<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-515.htm>]
- DOZO, Björn-Olav et François PROVENZANO. « Comment les écrivains sont consacrés en Belgique », *CONTEXTES*, n° 7, 2010, [en ligne]. [<http://contextes.revues.org/4637>]
- DUBOIS, Jacques. *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005.
- DUCAS, Sylvie. « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », *Argumentation et analyse et discours*, n° 12 (*L'entretien littéraire*), 2014, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/1662>]
- DUMONT, François. *Approches de l'essai*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et Écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994, p.789-821.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- HARPMAN, Jacqueline. *Écriture et psychanalyse*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2011.
- HEINICH, Nathalie. *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions de la Découverte, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- KIRSCH, Chantal. « Langue française, identité collective et pouvoir symbolique. Esquisse d'une sociologie critique », *Littérature*, n° 44, 1981, p. 49.
- KIRSCH, Chantal. *Langue française, identité collective et pouvoir symbolique. Étude comparative du Québec et de la Belgique*, thèse de doctorat, université de Montréal, juin, 1987.
- LAHIRE, Bernard. *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Laboratoires de sciences sociales », 2010.
- LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TAMONE. *Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- LEIRIS, Michel. *Journal (1922–1989)*, Paris, Gallimard, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. *Cher cahier. Témoignages sur le journal personnel*, Paris, Gallimard, 1989.
- LEJEUNE, Philippe et Catherine BOGAERT. *Le Journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.
- LILAR, Suzanne. « Le couple », *La Nef*, nouvelle série, n° 5, janvier–mars 1961, p. 33-34.
- LILAR, Suzanne. « On a voulu déshonorer l'amour conjugal. L'avenir du couple dépend de la femme », *Arts*, n° 813, 15-21 mars 1961, p. 1, 4 et 5.

- LILAR, Suzanne. « Perspectives sur l'amour moderne », *Planète*, n° 1, octobre-novembre 1961, p. 117-128.
- MAINGUENEAU, Dominique. « Éthos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 75-100.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.
- MEIZOZ, Jérôme. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/667?lang=en>]
- MEIZOZ, Jérôme. « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox-poetica*, [en ligne]. [<http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>]
- MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine, 2011.
- NAUDIER, Delphine. « La légitimité littéraire des écrivaines : une reconnaissance en trompe-l'œil », dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 121-141.
- OBERHUBER, Andrea. « Un genre incertain, après tout », dans Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier (dir.), *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, Québec, Nota bene, 2006, p. 283-296.
- PLANTE, Christine. *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.
- PLANTE, Christine. « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de France*, vol. 103, n° 3, 2003, p. 655-668.
- REAGE, Pauline. *Histoire d'O*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1954.
- REID, Martine. *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977.
- ROBIN, Régine. « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 99-109.

- ROUCHY, Marie-Elisabeth. « La longue quête d'André Delvaux » (entrevue avec André Delvaux), *Le Matin de Paris*, 7 septembre 1983.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie*, Nathan, France, 1972.
- VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile. *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Histoires contemporaines », 2004.
- VERDRAGER, Pierre. *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- WEINSTEIN, Leo. *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford University Press, 1959.
- WILLEM, Guillaume. « L'invention de l'entretien d'écrivain : écrire le dialogue radiophonique », *Argumentation et analyse de discours*, n° 12 (*L'entretien littéraire*), 2014, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/1662>]
- WILLIAM, Max (dir.). *Les arrières-gardes au XX^e siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, Introduction, p. 6-9.
- YANOSHEVSKY, Galia. « L'écriture polyphonique de l'essai littéraire : l'exemple de Robbe-Grillet », dans Ruth Amossy (dir.), *Pragmatique et analyse des textes*, Tel-Aviv, Presses de l'Université de Tel-Aviv, 2002, p. 121-152.
- YANOSHEVSKY, Galia. « L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et analyse de discours*, n° 12 (*L'entretien littéraire*), 2014, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/1726>]
- ZIMA, Pierre V. *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris/Montréal, Harmattan, 2000.

