



Suzanne Lilar et Julien Gracq : une amitié littéraire

COMMUNICATION DE JACQUES DE DECKER
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 13 DÉCEMBRE 2008

Il peut se produire, dans le champ des lettres, de ces rencontres fertiles qui ne sont pas seulement des bienfaits pour ceux qui les vivent, mais aussi des enchantements pour les témoins qu'en sont les lecteurs. Je ne parle pas ici de ces compagnonnages dont les correspondances permettent de suivre les itinéraires mais de connivences qui transpirent de textes qui sont d'emblée destinés à la révélation publique, qui dès lors sont empreints d'une distance, d'une pudeur que l'on chercherait en vain dans l'échange de lettres, cette pratique si ambiguë lorsqu'il s'agit d'écrivains qui ne peuvent pas ignorer que ce qu'ils écrivent à un confrère risque, à moins qu'ils ne s'y opposent explicitement, de tomber sous les yeux d'innombrables tiers. L'amitié dont je vais vous entretenir a sans doute donné lieu à des échanges épistolaires, et s'est manifestée par des rencontres, des visites, des excursions, voire des voyages accomplis en commun. Je me suis très peu renseigné sur cet aspect de la relation que je vous propose d'examiner. Aussi me limiterai-je pour l'essentiel à l'examen de quelques écrits, peu nombreux au demeurant, mais, vous le verrez, si du moins je parviens à vous en convaincre, très révélateurs d'une amitié réelle, liant deux écrivains, une femme et un homme, au surplus, faisant déjà, par cette rencontre des genres, mentir l'adage selon lequel semblable conjonction serait de l'ordre de l'invraisemblable.

J'ai cependant la conviction qu'entre Suzanne Lilar et Julien Gracq s'est tissé ce type de rapport, qu'il fut décisif aussi bien pour l'un que pour l'autre, au noyau même de l'activité qui les motivait prioritairement, je veux dire l'écriture. Entre notre consœur, née à Gand à l'aube du siècle passé, le 21 mai 1901 très exactement,

et son confrère qui était de neuf ans son cadet, puisqu'il avait vu le jour le 27 juillet 1910 en Anjou, plus précisément à Saint-Florent-le Vieil, dans une maison de bord de Loire où il s'est éteint 97 ans plus tard, il s'est installé un arc électrique aux alentours du milieu du vingtième siècle qui a donné lieu sans doute à des manifestations diverses de l'ordre de la vie privée, mais surtout, pour ce qui nous concerne, à l'écriture de quelques pages qui valent, vous en conviendrez, que l'on s'y attarde. Les textes sont au nombre de cinq, quatre d'entre eux sont signés Gracq, un seul est de Suzanne Lilar, mais il se situe en quelque sorte au noyau de ce corpus, et j'aurai l'immodestie de vous révéler que j'en fus l'un des déclencheurs.

Le premier est une conférence de Julien Gracq qui parut initialement dans un cadre des plus inattendu, à savoir une revue flamande paraissant à Anvers qui, à cette occasion, dérogea une unique fois à sa règle de ne publier que des textes en néerlandais. Il s'agit d'une causerie sur le thème « Le surréalisme et la littérature contemporaine » qui figure donc, aussi étrange qu'il y paraisse, dans le numéro de mai 1950 du *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, dirigé à l'époque par Herman Teirlinck. Comment ce texte a-t-il abouti là ? Gracq, à l'époque, est l'auteur de deux romans, *Au château d'Argol* qu'il a fait paraître en 1938 chez José Corti après qu'il eut été refusé par la Nrf et *Un beau ténébreux* qui lui a valu, en 1945, trois voix au prix Renaudot, d'un recueil de poèmes, *Liberté grande* (1946), d'un essai, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain* (1948), et d'une pièce, *Le Roi pêcheur*, qu'il vient de faire jouer au théâtre Montparnasse : la première avait eu lieu en mai 1949. Elle avait été saluée avec enthousiasme par André Breton qui, l'ayant lue, avait écrit à l'auteur : « L'atmosphère du drame est inouïe, le lieu est sublime, ce paysage-plaie annule tous les autres. » Après la représentation, il avait surenchéri : « Il n'est pas un instant, à lire ou à voir *Le Roi pêcheur*, où la clairvoyance dans son suprême pouvoir se sépare de la magie verbale et de la magie de situation. Je ne me doutais même pas que cela fût possible. » La critique n'avait pas partagé cet avis. Thierry Maulnier, dans *Le Figaro littéraire*, reconnaissant en Gracq « un écrivain véritable, de l'espèce qu'on ne compte pas par douzaines à chaque génération », avait exprimé avec ménagement des réserves : « Je ne crois pas que Julien Gracq ait atteint à une parfaite maîtrise du mode d'expression dramatique. » Francis Ambrière n'y était pas allé de main morte : « M. Gracq n'est pas né pour le théâtre » et *Le Figaro* avait été assassin : « C'est long, c'est triste, c'est ruisselant

d'ennui, c'est à la fois compliqué et sommaire, sans une once de vérité humaine, sans un atome d'émotion authentique. » Gracq, contrit, s'était plaint de ce traitement auprès de Breton qui l'avait réconforté : « Je maintiens que cette œuvre est la plus belle que je sache et que vous ne pouvez rien induire de l'accueil qu'elle a reçu — encore inespéré en raisons de ses qualités mêmes. » Il est probable que l'auteur a puisé dans cette épreuve l'énergie vindicative de son essai *La littérature à l'estomac* de 1950 et la puissance d'inspiration du *Rivage des Syrtes* de 1951. Quant au *Roi pêcheur*, il se gagnera de plus en plus d'admirateurs au fil du temps, et particulièrement en Belgique. Notre confrère Georges Sion écrira dans le dossier de L'Herne consacré à Gracq en 1972 : « Après *Le Roi pêcheur*, Julien Gracq a délaissé le théâtre. On aimerait savoir ce qui l'en a détourné, sachant au moins qu'il n'est pas homme à redouter le risque et la singularité. On se demande s'il n'y est pas venu comme Perceval, chargé d'innocence et d'espoir. Mais alors, quel Amfortas lui a penché la tête sur ce gouffre d'ombres indistinctes et de lumières trop fortes. Qu'a-t-il rencontré pour ne pas s'y sentir à l'aise, comme dirait Perceval, et le fuit après avoir mis en lui son espoir et quelques-uns de ses songes ? » Autre écho important de la pièce en Belgique : sa mise en scène, au début des années 80, par Albert-André Lheureux au Botanique à Bruxelles. Gracq lui en exprima dans une lettre très émouvante sa reconnaissance.

Dans ces mêmes années du milieu du siècle dernier, Suzanne Lilar a connu au théâtre un sort fort différent, et même un franc succès. La scène l'attire depuis longtemps. On dit même que Jules Delacre, le directeur du Théâtre du Marais à Bruxelles, a voulu, en 1942, la convaincre de jouer *La Parisienne* de Becque, ce qui semble indiquer qu'elle avait des dispositions d'actrice. Encouragée par son mari, Albert Lilar, elle a écrit, l'année suivante, sa première pièce, *Le Burlador*. En 1944, elle l'a fait lire à Fernand Crommelynck, qui organise une visite commune au plus illustre interprète du rôle de Dom Juan à l'époque, Louis Jouvet, sans que cela débouche sur un projet concret. L'intercesseur décisif sera Henry de Montherlant : il recommande la pièce à Mary Morgan, directrice du Théâtre Saint-Georges, qui décide de la programmer. La première a lieu le 12 décembre 1946, dans une mise en scène de Louis Ducreux. Il y aura plus de 140 représentations, y compris la tournée en Belgique en 1947. Parue initialement aux Éditions des Artistes, elle est reprise dans *France-Illustration*, décroche le prix Picard et le prix Vaxelaire de

notre Académie, sera traduite dans une demi-douzaine de langues. En novembre 1947, sa deuxième pièce (si on excepte *Aldo ou l'autre côté du mur*, demeurée inédite), *Tous les chemins mènent au ciel*, est créée également à Paris, au Théâtre Hébertot, et présentée par la même troupe le 12 décembre au Théâtre du Parc à Bruxelles.

Il est probable que le théâtre a rapproché Suzanne Lilar et Julien Gracq, la dramaturge fêtée et le romancier, essayiste et poète dont l'incursion dans l'art scénique est contestée. Et l'idée aura germé d'inviter l'auteur à Anvers pour y prononcer une conférence donnée déjà lors de la rentrée universitaire lilloise de 1949. Il la répétera donc dans la cité scaldéenne en décembre de la même année.

Dans cette conférence, intitulée « Le surréalisme et la littérature contemporaine », l'auteur tente une « situation » du surréalisme, constatant (déjà) sa banalisation : « Il y a une “ tarte à la crème ” du surréalisme, dit-il, et si j'ai une excuse à présenter pour vous en parler, ce ne peut-être que le projet de nettoyer un mot qui a brillé pour certains, à une certaine époque, en lettres de feu — et de le débarrasser de cette trace d'innombrables doigts sales qui finit par nous cacher l'effigie même des monnaies qui ont beaucoup roulé. » À ses yeux, il « tend volontiers à prendre la forme adjectivale plutôt que substantivale », ce qui le rend « volatil », et nous empêche de lui « restituer sa vraie figure ». Tâche délicate pour un groupement où, selon l'expression de Proust que Gracq reprend, « la communauté des opinions importe moins que la consanguinité des esprits ». Il rappelle d'abord le rôle essentiel, et annonciateur, du dadaïsme auquel le surréalisme succède « comme une phase constructive à une phase destructive ». Sa foi dans la surréalité repère essentiellement en celle-ci « suppression des contradictions, élimination des antinomies, son pressentiment est celui d'une totalité sans fissure où la conscience pénétrerait librement les choses, et s'y baignerait sans cesser d'être, où l'irréversibilité du temps s'abolirait avec le passé et le futur ». Bref, ce fameux « satori du Zen » auquel Breton assimilait le point extrême de sa quête.

On voit bien dans cette pensée ce qu'elle pouvait avoir d'attirant pour le futur auteur du *Journal de l'analogiste*, de même que la frénésie avec laquelle, selon Gracq, « le surréalisme a revendiqué toujours et passionnément pour lui la liberté, toutes les libertés ». La vision de l'amour professée par le surréalisme ne pouvait

que la requérir aussi, surtout dans les termes dont use Gracq pour la définir : « Un acte immédiat, magique, d'affranchissement et de connaissance supérieure, il est une contradiction surmontée et même volatilisée » qui, au surplus, « fait de la femme, ici hautement privilégiée, une médiatrice irremplaçable entre l'homme et les choses qu'elle rapproche de lui ».

Mais surtout, aux yeux de l'orateur s'adressant aux lettrés anversoïis dans le salon des Lilar à la Jordaensstraat, Gracq proclamait, contre les existentialistes, qu'« en face de l'homme à terre, qui est le thème préféré de la littérature d'aujourd'hui, le surréalisme dresse la figure de l'homme “ en expansion ”, triomphant un jour de la mort, triomphant du temps, faisant enfin de l'action la sœur même du rêve » et qu'« au milieu d'une époque qui l'abdique, il est un acte de foi sans retour dans la puissance inconditionnelle de l'esprit ». Ces affirmations-là, l'auteur de *Tous les chemins mènent au ciel* ne pouvait y être qu'éminemment sensible. Cette conférence fut donc publiée une première fois là où on ne s'y attendrait pas, sans doute à l'initiative de Herman Teirlinck, dont Suzanne était très proche. Il fut repris plus tard dans le numéro de L'Herne auquel il a déjà été fait allusion, et enfin dans le premier volume des œuvres de Gracq de la Pléiade. Gracq deviendra ensuite un visiteur récurrent des Lilar, soit à Anvers, soit dans leur villégiature au Zoute. C'est ainsi qu'il revisita en compagnie de son amie la Flandre zélandaise, un de ses paysages d'élection qu'il avait découvert en mai 40 lorsqu'il s'était retrouvé sur l'Escaut avec son 137^e régiment d'infanterie. Il en est résulté un texte sublime, qu'il annexera à son recueil *Liberté grande* sous le signe *La sieste en Flandre hollandaise*, dédié « À Mme S.L. ». Une magie ineffable se dégage de cette prose fascinante, l'une des plus belles de langue française, à tout jamais associée au souvenir de notre consœur : « Au bord de l'Escaut, jusqu'à la banlieue d'Anvers... »

Ce texte gracquien par excellence, où l'on décèle le poète autant que l'on reconnaît le professeur d'histoire-géo au lycée Claude Bernard où il enseigna durant plus de vingt ans, est le présent littéraire que fit Gracq à son amie Lilar. Il y en aura d'autres.

En 1952, le rapport de notoriété entre les deux écrivains s'est modifié. Deux ans auparavant, Gracq a fait feu contre le système littéraire et éditorial parisien dans un pamphlet qui n'a cessé de gagner en pertinence depuis, *La littérature à*

l'estomac. Il fourmille de remarques assassines sur les us et coutumes d'un système qu'il analyse avec une cruauté flegmatique qui annonce parfois Bourdieu, ainsi cette notation : « Un écrivain français jouit par rapport au public de deux spécifications parfois vastement différentes : il a une " situation " et une " audience " — on rendra la chose claire à tous en disant par exemple que M. Georges Duhamel dispose plutôt d'une situation et M. Henri Michaux plutôt d'une audience. » C'était surtout une attaque en règle contre ce qu'on n'appelait pas encore la médiatisation de la littérature, qui passe pour une bonne part par les prix littéraires. Depuis que Gracq a dénoncé avec une lucidité prémonitrice ces pratiques, elles n'ont fait, nous le savons bien, qu'empirer. Sur le moment, la chose est notoire, le milieu trouva une tactique pour neutraliser l'imprécateur. Comme il venait de publier, chez un éditeur il est vrai marginal (José Corti, à qui il resta fidèle toute sa vie), un roman très supérieur à la production de la rentrée, la rumeur se répandit que le Goncourt lui serait attribué. Gracq laissa entendre que si c'était le cas, il le refuserait. Le jury passa outre à cette fin de non-recevoir, et Gracq dut dans une conférence de presse, dos au mur devant une meute de photographes, affirmer qu'il persistait dans sa position. Le prix, qui se traduit surtout par une démultiplication de tirage, lui échut pourtant, puisqu'il se vendit plus de cent mille exemplaires du *Rivage des Syrtes*. Et, comme la plupart des lauréats, il put s'acheter un appartement, situé rue de Varennes, qui devint son domicile fixe parisien.

L'année suivante, Suzanne Lilar publie en français une étude dont la version anglaise a déjà été diffusée par le Belgian Information Centre de New York deux ans auparavant sous le titre *The Belgian Theatre since 1890*. L'impulsion lui en été donnée en 1948 par le directeur du centre en question, Jan-Albert Goris, mieux connu en littérature flamande sous le nom de Marnix Gijzen, l'auteur de quelques romans qui ont eu un grand retentissement, comme *Joachim van Babylon* ou *Klaaglied om Agnes*. Suzanne l'a rencontré à la faveur d'un séjour à New York, justifié notamment par l'inscription de sa fille, notre consœur Françoise Mallet-Joris, au collège de Brin Mawr en Pennsylvanie. Goris lui a passé commande d'un essai sur le théâtre belge, tant francophone que néerlandophone.

Son étude reste un ouvrage de référence, même si elle adopte des vues qui aujourd'hui pourraient déconcerter, comme lorsqu'elle dit que « si la frontière des

langues en Belgique est restée immuable, on sait qu'elle n'a jamais été absolue ». Elle fait remonter notre tradition théâtrale au Moyen-Âge, notamment aux moralités, et notamment à l'*Elkerlyc* de Petrus van Diest, tant admiré également par quelqu'un qu'elle ne rencontrerait que plus d'un quart de siècle plus tard, le cinéaste André Delvaux. Si elle a choisi le titre *Soixante ans de théâtre belge*, c'est qu'elle fait remonter l'âge d'or de notre dramaturgie à l'article dithyrambique de Mirbeau sur *La princesse Maleine*, qui date de 1889. Son texte témoigne d'une intime connaissance de la théorie théâtrale, par ses références à Craig et à Artaud, d'une lecture pénétrante de Crommelynck, en qui elle voit l'annonciateur d'Audiberti, de Soumagne, bien oublié aujourd'hui, de Ghelderode, dont elle commente *Barrabas* en ces termes : « Il y a dans cette manière de regarder le calvaire, d'étirer en quelque sorte sa perspective, sur le plan matériel comme sur le plan spirituel, quelque chose qui évoque irrésistiblement le Greco. » Et elle détecte enfin les mérites d'auteurs dramatiques qu'elle côtoiera plus tard à l'Académie : Herman Closson, Georges Sion, Paul Willems. Le volet flamand n'est pas moins documenté, et met surtout en évidence l'œuvre d'Herman Teirlinck, dont on entend bien peu parler aujourd'hui dans le nord du pays, et le théâtre de Johan Daisne, dont elle dit qu'il est non seulement « à l'aise dans le théâtral, mais se joue du théâtral », méthode qu'elle a elle-même appliquée dans sa pièce *Le Roi Lépreux*.

Une grande absente de ce panorama est forcément Suzanne Lilar elle-même. Elle a trouvé le moyen de remédier à cette lacune, en confiant la préface de l'ouvrage à Julien Gracq, l'ami qui depuis a défrayé la chronique parisienne. Il répond à l'invite par un texte admirable, l'étude la plus pénétrante que son œuvre théâtrale inspirât jamais. Il commence par poser qu'il n'y a « rien de moins flamand au premier abord que le théâtre de Suzanne Lilar. Cela se sent d'abord à son style, « un tissu net, tendu, strict, d'un grain dur et serré, qui ne laisse place ni à l'effusion lyrique ni à la sarabande des mots en liberté ». De plus, constate-t-il, « le sang-froid de l'auteur est évident, et sa préférence pour la lucidité jusqu'au cœur même du vertige ».

Il analyse ensuite, avec une clairvoyance jamais égalée, les trois pièces de Lilar. *Le Burlador* est à ses yeux « une curieuse entreprise de profanation d'un mythe ». Pour la raison bien simple qu'elle est la première femme à s'exprimer au théâtre à propos de Don Juan. Il était temps!, semble s'exclamer Gracq, sur un ton

où l'ironie est souveraine. « La niche de saint et de démon où l'orgueil et la jalousie masculine ont relégué Don Juan, il ne faut pas perdre de vue qu'elle est d'abord, qu'elle est aussi un alibi et une bonne excuse ».

Raison de plus pour que « le témoignage des intéressées » soit très attendu. Et grâce à Suzanne Lilar, dit-il, « nous faisons cette découverte singulière, qui est l'œuf de Colomb de la pièce : c'est que Don Juan est aimable », et il précise : « Le vif et très neuf intérêt de la pièce, c'est de nous montrer avec une vraisemblance qui convainc d'emblée, don Juan là où personne ne nous l'avait montré : amoureux, faisant l'amour, à son affaire. » Et Gracq poursuit sa lecture de la triade théâtrale de Lilar avec une même divination limpide. Sur *Tous les chemins mènent au ciel*, sur *Le Roi lépreux* qu'elle a écrit un an après la création du *Roi pêcheur* à Paris, il a des intuitions lumineuses. Surtout sur *Le Roi pêcheur*, qu'il admire parce qu'on y voit le théâtre l'emporter brutalement sur la vie, ce qu'il traduit par une superbe image : « On en est averti aussi nettement — à un claquement sec, à une tension brusquement raidie - que le marin quand tout à coup sa voile prend le vent. »

Quelque vingt années plus tard vint un écho littéraire de la part de Suzanne Lilar aux signes d'amitié et d'admiration que Julien Gracq lui avait prodigués. Je tentai pour ma part d'en obtenir un premier en 1970, lorsque, fort des encouragements d'Albert Ayguesparse, je lui demandai de collaborer au numéro dédié à Gracq que je coordonnais pour *Marginales*, et auxquels collaborèrent, outre Jacques Crickillon, Jean-Louis Leutrât et Ariel Denis, déjà à l'époque considérés comme les meilleurs spécialistes de Gracq, Bernhild Boye qui allait diriger les œuvres complètes de Gracq dans la Pléiade près de trente ans plus tard, Henri Plard, François van Laere et Christian Hubin. Elle écarta la proposition, invoquant des « défaillances continues », et considérant qu'« écrire sur Gracq constituerait un difficile et subtil sujet de méditation ».

Quelques mois plus tard, Jean-Louis Leutrât qui préparait le dossier des éditions de l'Herne sur Gracq, revint à la charge, sur mon insistance d'ailleurs. Et il obtint son accord, ce qu'elle m'annonça dans une lettre du 30 septembre 1969, disant qu'il s'agirait d'« un texte pas trop long consacré à évoquer quelques souvenirs ». Cela donna lieu, dans le fort volume qui vit le jour en 1972, et qui

reparut en Livre de Poche depuis, à l'article « Julien Gracq en Flandre », sorte de récapitulatif de leurs relations au cours des vingt-cinq années précédentes.

Suzanne y précise que « cependant que Julien Gracq n'était encore à Paris qu'une figure discrète, négligée des rabatteurs, ses traces, pourtant savamment brouillées, avaient atteint l'Allemagne, l'Autriche et jusqu'à ces provinces belgiques de langue flamande où vivaient ensemble — et plutôt mal que bien — une minorité de gens parlant français et une population de langue flamande ». On sent, dans cet incipit, le futur auteur d'*Une enfance gantoise* qui pointe. Elle dit que l'idée d'inviter Gracq dans un cercle appelé « Échanges » n'était pas seulement d'elle, mais qu'elle était aussi le fait de Richard Declerck, alors gouverneur de la province d'Anvers. Georges Bataille, Eugenio d'Ors et Olivier Messiaen avaient déjà parlé à cette tribune, ce qui avait intimidé Gracq, davantage attiré, dit-elle, par Anvers « et toute cette région des lage landen qu'il allait bientôt décrire de façon incomparable ». Au premier contact, elle est frappée par son « intimidante timidité » au point de mesurer « la témérité, voire l'inconvenance » de son projet. Pour décrire l'effet que produit l'éloquence discrète de l'orateur, elle use d'une écriture presque gracquienne : « Cependant que je notais le geste répété du conférencier pour ramener plus étroitement son vêtement sur l'épaule (comme s'il avait voulu se couvrir davantage, se cacher, disparaître pour n'être plus qu'une voix), je sentais peu à peu l'attabtion se napper et se prendre — une qualité particulière de silence attestant que, par un phénomène de conduction bien connu mais encore mal expliqué, une “ circulation ” avait été introduite dans la masse composite de l'auditoire, lui conférant une singulière cohésion. »

Le lendemain, se rappelle-t-elle, Gracq et elle se retrouvèrent à deux sur un caboteur de la Flandria pour une excursion sur l'Escaut. L'air glacial les forçait à se chauffer à un poêle nommé en flamand duivelke, ce qui lui fait dire que leur amitié est née sous le signe du feu.

Gracq se souvenait qu'en mai 40, il avait été bloqué sur une des rives qui défilaient sous leurs yeux et que la vue lointaine des tours d'Anvers « avait concrétisé pour lui la « cité interdite » ». L'été suivant, il lui avait envoyé, en le lui dédiant, sa *Sieste en flandre hollandaise*, accompagné de ces mots : « J'étais content de vous offrir ce petit texte, il concerne un pays qui vous est proche, je ne sais si je le comprends bien, mais il a fini par devenir pour moi un singulier lieu de

convergence. » Suzanne Lilar repère également dans l'une des salles du palais d'Orsenna, dans *Le Rivage des Syrtes*, le reflet d'une pièce de la Maison Hydraulique à Anvers, qu'elle lui avait fait visiter au cours du même séjour. « Ainsi la visite anversoise avait-elle ranimé, dit-elle, un autre de ses thèmes, celui de la chambre vide, visitée en l'absence de ses habitants. » Elle l'entraîna aussi à Gand, dans les villes mortes (Damme, Sluis, Vere), au Jeu du Saint Sang à Bruges, sur la tombe de Van Maerlant. Elle l'observait, et crut voir à l'œuvre en lui, dans certains sites, face à certains paysages, le processus de la transmutation créatrice, qu'elle décrit avec une belle précision.

Vue à distance, cette réminiscence l'amène, maintenant qu'elle a écrit son *Journal de l'Analogiste* à repérer chez Gracq un élément qui lui avait échappé au départ : « Aujourd'hui je me dis que ces images si longuement répercutées, que cette suite d'incidentes, groupées comme autant de modulations autour de la principale, auraient pu m'éclairer dès alors et m'apprendre que, comme Jünger, ce poète ne pourchassait que « l'Unique à travers la hiérarchie des arcs-en-ciel ».

Elle mesure aussi, maintenant qu'elle a si longtemps dû fréquenter l'œuvre de Sartre pour écrire son essai sur le philosophe et l'amour, combien Gracq est, selon l'expression d'Enea Belmas, un « anti-Sartre » : « tandis que Sartre se raidit devant " l'extase horrible ", devant " l'atroce jouissance ", se figeant dans le refus désespéré de " l'antiphysis " (et succombant ainsi au danger qu'il voulait éviter) Gracq s'abandonne sans restriction à ce qu'il ne craint pas de nommer « une ivresse d'acquiescement aux esprits profonds de l'indifférence ». Et elle en vient à la conclusion qu'« en somme l'opposition est moins entre l'adhésion et le refus qu'entre la souplesse indolente, la flexibilité du " oui " gracquien et le systématisme buté du " non " sartrien, donc entre le mobilisme et le statisme. Et Suzanne Lilar de conclure ce témoignage par une synthèse magistrale de la démarche gracquienne, qui prend aujourd'hui, un an après la mort de l'auteur de *Liberté grande*, l'ampleur d'une identification parfaite : « L'exquise réserve de Julien Gracq, son quant à soi, son extraordinaire " tenue ", son dédain de tout jargon ne doivent pas nous induire en erreur. L'expérience que son œuvre laisse transparaître est expérience fondamentale de l'Esprit, engagé dans l'aventure humaine. Quant à son témoignage, il est sans prix, puisque dans une société périlleusement adonnée

au systématisme du refus, sa voix s'élève solitairement pour exprimer l'adhésion au monde et pour célébrer, face à la Nature, le sentiment poétique de la merveille. »

Cette déclaration d'adhésion à la pensée de l'ami ne resterait pas sans écho, sans réciprocité. Elle vint six ans plus tard, à la faveur d'une rencontre dans le cadre des Grandes Conférences Catholiques de Bruxelles, et avec l'appui de notre Académie, puisque le secrétaire perpétuel de l'époque, notre cher Georges Sion, en était le principal artisan. Une séance d'hommage à Suzanne Lilar fut organisée dans la grande salle du Palais des Congrès, le 12 avril 1978, en présence de la reine Fabiola, avec le concours de Françoise Mallet-Joris et d'Armand Lanoux de l'Académie Goncourt, du R.P Carré de l'Académie Française, de Georges Sion, bien sûr, Roland Mortier et Jean Tordeur de notre Académie, de Julien Gracq et de votre serviteur. Gracq fit porter presque tout son propos sur un livre dont on a deviné, dans les impressions que Suzanne avait ressenties lors de leurs escapades flamandaises, les prémices. Il s'agit du *Journal de l'analogiste*, qui avait paru en 1954. Gracq commence son intervention par une ces formules-chocs dont il a le secret : « Il se produit souvent dans la carrière d'un écrivain comme un accès brusque à sa propre authenticité. » Gracq ne récuse pas pour autant la qualité du théâtre de Lilar qu'il a salué plus d'un quart de siècle auparavant, mais il pose néanmoins que le théâtre en général « peut être le signe, en art, d'un goût pour ce qu'on appelle quelquefois les relations publiques plutôt que d'une vocation littéraire exactement définie ». Il lui a semblé dès lors « qu'avec le *Journal de l'analogiste* Suzanne Lilar quittait une route à grande circulation pour s'engager vraiment dans son chemin privé ». De la part de Gracq qui ne conduisit jamais d'autre véhicule qu'une deux-chevaux, le compliment ne manquait pas de poids. Il commence par définir de quel type de journal il s'agit : « celui d'une expédition de découverte qui fait voile, d'escale en escale, inflexiblement vers son but ». Il voit dans la conception du livre « deux traits distinctifs de sa nature ». En premier lieu, « le goût de l'expérimentation, un goût intrépide que rien n'arrête ». En second, « en même temps que le besoin de tout éprouver, de tout ressentir, celui de dominer aussitôt intellectuellement l'expérience ». Ce qui le frappe aussi, c'est la modernité dans l'approche de la poésie, et qu'il associe, forcément est-on tenté de dire, du surréalisme, dont le saut, nous dit-il comme il l'a exposé dans sa conférence de 1949, « a consisté à déconnecter la poésie du langage », à lui rendre « la liberté

d'apparaître partout où il lui plaît, non seulement dans les arts, en dehors de la littérature, mais dans tous les domaines de la vie ». L'originalité foncière du *Journal de l'analyste* réside en ceci qu'il ne se contente pas de constater une « praxis », mais s'emploie à l'expliquer, à la théoriser. Mais d'une façon très singulière, une fois encore, « par agglutinations successives, un peu à la manière d'une boule de neige ». Et Gracq de déceler une évolution stylistique du livre, à mesure que sa pensée se précise : « l'écriture devient extrêmement souple et ramifiée, un peu comme dans les essais qui s'intercalent entre les séquences romanesques dans *À la recherche du temps perdu* ». Il est aussi particulièrement sensible à la manière dont Suzanne rend compte du « passage », c'est-à-dire du « moment où l'apparence secrètement minée vacille et bascule dans une tout autre image », moment qu'elle décrit de manière saisissante : « Ce qui n'est plus l'ombre et qui n'est pas encore la proie, l'ombre et la proie mêlées dans un éclair unique. »

Il aime aussi que Suzanne Lilar considère que dans le processus de poétisation, où elle laisse entendre que la poésie « est une proposition dont il dépend du génie de chacun de nous qu'elle se matérialise ». Enfin, il prise avant tout qu'il n'y ait pas, dans ce livre, entre création et réflexion de changement de « palier ». Et sa conclusion est une synthèse superbe de l'art de Suzanne Lilar : « Ce va-et-vient si naturel, ce plain-pied remarquable de l'intelligence critique et du talent poétique, cette intelligence toute mêlée de sensualité et cette sensibilité sans trêve en quête d'élucidation, la tension maintenue d'un bout à l'autre de leur dialogue, c'est peut-être, dans cette initiation somptueuse à la poésie, ce qui m'est personnellement le plus cher. » Quel tomber de rideau, si typiquement gracquien dans son drapé, pour une intervention prononcée d'un ton étal, presque placide, qui laissa l'auditoire du Palais des Congrès fasciné. Et Suzanne Lilar ne put que le remercier dans des termes qui vinrent sceller leur amitié : « Vous, mon cher Julien Gracq, dont la présence ici vient consacrer le rare privilège de vous avoir pour ami. Depuis près de trente-cinq ans j'ai reçu de vous les plus hautes leçons d'écriture. Bien plus jeune que moi, vous n'en avez pas moins été mon maître admiré. Il n'est pas certain que sans vous, sans une certaine conversation sur la tout de Sint-Anne-ter-Muiden, le *Journal de l'Analyste* eût été écrit. Je vous remercie d'en avoir parlé inoubliablement. » Il y avait une certaine élégance, il faut l'avouer, à reconnaître à celui qui venait d'aussi bien commenter le livre, une part de la paternité de celui-

ci. Ce point d'orgue fut le dernier échange littéraire entre les deux amis. Il est probable qu'une correspondance se poursuivait, mais je n'en ai pas cherché les traces. Le texte de Gracq lu à Bruxelles fut repris dans la réédition du *Journal de l'Analogiste* qui parut chez Grasset, avec une préface de Jean Tordeur qui avait aussi publié chez Jacques Antoine un album de photos d'enfance de Suzanne enrichi de ses commentaires. Un grand artiste belge incarna cependant par son travail sur leurs œuvres à tous deux leur évidente parenté d'esprit, c'est le cinéaste André Delvaux. Lui qui avait tiré son *Rendez-vous à Bray* d'une nouvelle de Gracq se laisserait inspirer pour *Benvenuta* de *La Confession anonyme* de Lilar. L'analyse de ces deux films révélerait des convergences qui ne tiennent pas seulement au fait qu'ils ont non seulement le même auteur, mais aussi des inspirateurs très proches. Mais cela, c'est une autre histoire.

Copyright © 2008 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Jacques De Decker, *Suzanne Lilar et Julien Gracq : une amitié littéraire* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008. Disponible sur : <<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/dedecker131208.pdf>>