
L'espace privilégié de l'entre-deux dans l'œuvre autobiographique de Suzanne Lilar

Nataliya Lenina
University of Toronto

[C]ouplant notre communication avec le monde, nous nous mouvons dans une sorte d'espace potentiel, nous habitons *l'entre-deux du vécu et de la fiction*. Telle est la vertu du jeu humain, de certaines cérémonies et rituels librement improvisés, que, nous délivrant du circonscrit du vécu, ils nous fassent vivre métaphoriquement.

Suzanne Lilar

L'» entre-deux », point nodal d'une vie mise en récit ? Utilisé par Suzanne Lilar elle-même, ce terme constitue un *topos* privilégié de toute son œuvre littéraire et plonge un lecteur avisé « directement dans les profondeurs philosophiques » (*Enf.*⁴³, 197), de l'Être. Jean Tordeur écrit ainsi à cet égard dans son *Introduction au Journal de l'analogue*⁴⁴ : Le bonheur, la transe se produisent lorsqu'elle entrevoit *l'entre-deux* de ces visions simultanées, celle de l'apparence, celle d'une *vérité devinée derrière elle*. [...] La *captation de cet intervalle est à l'origine de la future pensée analogiste*⁴⁵ qui brillera un jour au centre de l'œuvre dont tous les aspects lui feront référence. (1979 : 27)

Difficile à cerner d'une manière nette, car éminemment complexe et aux contours flous, l'entre-deux de l'écrivain belge échappe à une

⁴³ Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise* (Paris, Bernard Grasset, 1976, 219 p.). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Enf.*, suivi du numéro de page.

⁴⁴ Suzanne Lilar, *Journal de l'analogue* (Paris, Bernard Grasset, 1979, 249 p.). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Journal*, suivi du numéro de page.

⁴⁵ Nous soulignons.

définition fixe. « [E]space potentiel du vécu et de la fiction » (*Enf.*⁴⁶, 169), « interstice de deux apparences » (*Enf.*, 196), « intervalle » dispensant un plaisir indicible, « écart entre ce qui n'était pas et ce qui était » (*Ibid.*, 198), « moments merveilleux » — c'est ainsi que Lilar essaie de le définir. Et pourtant, c'est avec cet « entre-deux » qu'on se trouve au centre des questions que soulève l'auteur dans ses ouvrages autobiographiques. L'objectif de cet article sera d'analyser les tenants et les aboutissants du concept lilarien de l'entre-deux et de révéler, par l'étude des mouvements du texte littéraire, ses présupposés philosophiques sous-jacents.

Le fait que Suzanne Lilar est un écrivain belge d'origine flamande et d'expression française place d'emblée son œuvre littéraire au carrefour de deux cultures. Par conséquent, il est logique de considérer son espace culturel et linguistique, espace natal par excellence, comme un des versants de son fameux « entre-deux » : « Il me semble que tout ce que j'ai fait ou écrit se ressent de cette contradiction, plus forte de s'être greffée sur ma formation franco-flamande ⁴⁷ », écrit-elle. En effet, son écriture proche de la grande tradition du classicisme français du XVII^e siècle et sa pensée scrutatrice d'un analogiste accompli (le propre des moralistes français) se conjuguent harmonieusement avec l'esprit métaphysique flamand, avec l'esthétique des Flamands dits primitifs, dont l'art empreint tant de pages de ses ouvrages, éveillant chez le lecteur la présence enveloppante de cette « nordicité » mélancolique, indéfinissable, dont on parle souvent.

Lilar est issue d'une famille qu'elle-même appelle la « petite bourgeoisie gantoise ». Cette famille, comme beaucoup d'autres appartenant au même rang social, était bilingue, mais, à l'instar de la grande bourgeoisie, elle « affectait d'ignorer le néerlandais » (*Enf.*, 39) et allait jusqu'à le « mâliner » (*Ibid.*, 39) volontairement, car « parler néerlandais correctement exposait aux sarcasmes et à l'accusation de "flamingantisme" », comme l'écrit Lilar (*Ibid.*, 40). Au contraire, le français était considéré comme une langue noble et c'est pour cela, évidemment, qu'il a été la seule langue de communication à la maison et à l'école, le néerlandais n'étant utilisé que pour donner des ordres aux domestiques. Cela étant, se dessine une réalité peu attirante où la langue

⁴⁶ Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise* (Paris, Bernard Grasset, 1976, 219 p.). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Enf.*, suivi du numéro de page.

⁴⁷ Lilar citée par Jean Tordeur dans l'Introduction au *Journal de l'analogue*, p. 30.

qu'on parle remplit une fonction séparatrice. L'œuvre autobiographique de Lilar témoigne clairement du fait que dans la Belgique de la fin du XIX^e siècle, ainsi qu'au tournant du XX^e siècle, le langage était signe révélateur (il renseignait sur le milieu d'où l'on venait) mais aussi signe séparateur (il soulignait la division en « castes » de la société de l'époque). Ainsi, la langue de toutes ces grandes mystiques flamandes, de ces femmes poètes du Moyen Âge, issues des béguinages, dont on trouve les noms dans l'œuvre autobiographique de Lilar (Hadewijch, Marguerite d'Ypres, Ida de Louvain, etc.), se trouvait « bannie des salons, proscrite des universités et des prétoires, [et] peu tolérée au Parlement » (*Enf.*, 41). Or, malgré tout, le néerlandais était implicitement omniprésent dans l'environnement social et familial, aussi bien que dans les paysages urbains. Et parfois même, cette langue réussissait à s'évader malgré la volonté de l'énonciateur :

Soit que [la langue flamande] fût plus que le français propice à l'effusion, soit que les remous de l'émotion fissent affleurer quelque mémoire ancestrale, on la voyait remonter dans les gros mots de la colère ou les diminutifs de la tendresse et même, plus tragiquement, dans la débâcle de l'agonie. Ainsi arrivait-il qu'ayant vécu en français, l'on mourût en flamand. Ce fut le cas de ma mère, [écrit Suzanne Lilar,] qui, peut-être pour l'avoir renié durant sa vie, se remit à parler flamand sur son lit de mort, avec précipitation et comme pour rattraper le temps perdu. (*Enf.*, 41)

Dans ce contexte historico-culturel, il est naturel que la première langue de la petite Suzanne ait été le français. Et, c'est seulement grâce à la vieille servante Maria qu'elle a pu goûter de nouveaux plaisirs linguistiques en apprenant ses premiers mots et des chansons populaires, en un « gantois vigoureux et imagé » (*Enf.*, 47). D'ailleurs, c'est justement ces chansons apprises de Maria, et non pas celles en français, plus sophistiquées, bien sûr, de son père, qui « demeuraient en elle, prêtes à se réveiller » pendant toute sa vie (*Enf.*, 48). Pourtant, est-ce seulement le plaisir qui a poussé une petite fille, un peu plus tard, à défendre la langue de ses aïeux ? Avant tout, cette provocation, ce défi aux conventions sociales et familiales était la première leçon de la « contradiction sur laquelle s'édifia, écrit-elle, [son] éducation et plus tard [sa] vie » (*Ibid.*, 47) :

Ainsi, les chansons de Marie défaisaient-elles en secret tout ce qu'on m'inculquait par ailleurs. Elles *opposaient sourdement leur mythologie de contestation à la mythologie du clan*. Longtemps l'une

et l'autre vécut en moi, côte à côte, sans jamais se mêler ni se reconnaître, *m'engageant fortement dans la dualité*⁴⁸. (*Enf.*, 48)

Dès lors, la petite fille « collectionne » les comparaisons incessantes et les traductions du français au néerlandais ou au gantois, explorant le processus de la construction du sens et les relations entre la forme linguistique et son poids sémantique. Par exemple, le terme français pour désigner la « raison » est beaucoup plus philosophique et plus précis en néerlandais. Cela signifie, littéralement : « il argumente avec sa raison » (« *hij redeneert met zijn* »), ce qui dévoile « le déboîtement du *cogito*, voire le *Je est un autre* » (*Enf.*, 53). Lilar écrit ainsi à propos de sa perplexité, voire de sa méfiance, à l'égard du langage et de la parole :

Je ne sais si cette perplexité fut pour quelque chose dans la manie qui me vint et me resta d'user des mots deux par deux, par paires ou par couples de verbes ou d'adjectifs, comme si pour signifier, *je faisais moins confiance aux noms qu'à leur entre-deux*. Mais peut-être avais-je dès alors commencé de répondre ingénument à ma *vocation d'analogiste et à l'intimation qui m'était faite de rechercher le duel aux fins de confrontation et de rassemblement*⁴⁹. (*Enf.*, 55)

Cette vocation que Lilar a de confronter et, en même temps, de rassembler, se reflète dans le fait que ce sont deux poètes célèbres, si différents et pourtant pareillement grands, l'un français, Racine, l'autre flamand, Hadewijch, qui se trouvent au centre de la formation identitaire et culturelle de l'écrivain belge : en d'autres mots, ils sont deux grands ponts interculturels. L'une de ces premières expériences que Lilar va nommer « des moments merveilleux » (*Enf.*, 204) est la découverte de la poésie, liée au nom de Racine, lorsque, petite fille âgée à peu près de douze ans, elle trouve dans le grenier de la maison familiale un livre du grand dramaturge. Non seulement la lecture de Racine la bouleverse par sa beauté et par sa force, mais elle la plonge aussi dans ce qu'il faut bien appeler une sorte d'extase poétique. Dès lors, Lilar va souvent retrouver une pareille poétique dans la Nature, dans le jeu ou dans l'art, et même dans la vie de tous les jours, car les « moments merveilleux » la « détachaient moins des choses quotidiennes que d'une façon quotidienne de les regarder » (*Ibid.*). Or, hormis ce rythme ensorcelant de la langue de Racine, hormis cette poésie par excellence, l'œuvre de ce grand classique lui enseigne aussi le pouvoir

⁴⁸ Nous soulignons.

⁴⁹ Nous soulignons.

« régulateur et ordonnateur » (*Ibid.*, 64) de la langue, bâtie volontiers sur les contraires et sur les contrastes. Lilar écrit ainsi à cet égard :

Je n'étais que trop disposée à me cabrer contre l'intimation française d'avoir à associer réalité et raison, beauté et mesure. Mais voilà qu'un poète – si français pourtant qu'il ne pouvait se concevoir hors de France et qu'il en était pratiquement intraduisible – entamait pour moi l'éternel dialogue du jour et de la nuit. *Il m'enseignait que la fameuse clarté française ne se conquiert jamais plus exemplairement que sur l'obscur, la mesure sur la démesure*⁵⁰. Il me prenait à témoin, moi flamande, du profit que peut tirer la beauté du voisinage des monstres. (*Enf.*, 64)

La rencontre avec la poésie néerlandaise de Hadewijch marque pour Lilar la sortie de l'enfance. Ce grand esprit mystique l'initie aux violences et aux douceurs de l'adolescence, lui apprend à tirer profit des contradictions, de toutes ces « ramifications » de sens que la langue propose si généreusement à la littérature :

Je trouvais là, écrit-elle, une langue naturellement poétique, des mots qui, à l'inverse des mots français, fuyaient la rigidité de la définition et demeuraient comme *entrebâillés* sur l'effusion amoureuse. Je découvrais le vocabulaire de la passion, cette chose si peu française que Racine n'avait pu la montrer que maîtrisée ou châtiée, vaincue par l'harmonie, et qui s'étalait ici triomphalement avec ses provocations et ses paradoxes : «Ce que l'amour a de plus doux, chantait Hadewijch, ce sont ses violences.» (*Enf.*, 65-66)

Ainsi, imprégnée de ces deux cultures, flamande et française, Lilar devient essentiellement un écrivain de la relation. Par sa vie, par son écriture, elle tente d'atteindre une harmonie véritablement existentielle de cette altérité qui oscille entre le mysticisme flamand et le rationalisme cartésien, entre le logique et l'alogique, entre cette fascination peu explicable pour le monstrueux et une juste appréciation de la beauté. Au niveau individuel, ainsi que sur un plan plus général, à la fois « cosmique »⁵¹ et philosophique, elle cherche à trouver une solution satisfaisante à ce dilemme : « comment concilier les exigences de la pensée unitive, rassembleuse, totalisante avec celle, séparatrice, de la pensée critique » (*Enf.*, 206), qui « peut-être en définitive est-elle seule à mériter le nom de pensée » (*Ibid.*). L'écrivain belge combine les termes contraires qui avivent le va-et-vient constant d'une pensée révélant l'essentiel et réussissant à éliminer le contingent. Le prototype de

⁵⁰ Nous soulignons.

⁵¹ « Je savais avec la force de l'évidence, écrit-elle dans *Une enfance gantoise*, que j'étais sur terre pour témoigner de la cohérence universelle. » (*Enf.*, 212)

semblables recherches est aux yeux de l'analogue le personnage de Socrate dans le *Phèdre* de Platon :

SOCRATE. – Voilà, Phèdre, de quoi je suis amoureux, moi : c'est des divisions et des synthèses ; j'y vois le moyen d'apprendre à parler et à penser. *Et si je trouve quelque autre capable de voir les choses dans leur unité et leur multiplicité*⁵² ; voilà l'homme que je suis à la trace, comme un dieu⁵³.

Une partie de cette citation de Platon apparaît également, en tant qu'*intertexte*, dans le texte même d'*Une enfance gantoise*. Pour compléter cette idée de l'unité et de la multiplicité du monde, Lilar cite la phrase suivante de Coleridge : « *The Beautiful is that in which the many still seen as many becomes one.* » (*Enf.*, 201) L'auteur compare ces « citations jumelles », ce « couple d'oiseaux symboliques » (*Ibid.*), comme les appelle-t-elle, à une traduction qu'elle a faite d'un extrait de Jünger (à savoir, « Derrière l'éclat de ces touches jetées à l'état pur la vivante substance de la fleur s'efface *presque.* ») où elle voulait rayer le mot « presque ». L'auteur démontre, toujours par une méthode négative, comment un seul mot peut servir de « pont de l'entre-deux » : « En le laissant tomber [c'est-à-dire le mot « presque »], j'avais empêché le va-et-vient de l'analogie. Le gadget ne fonctionnait plus. » (*Ibid.*, 202) En effet, ces « êtres » linguistiques se sont forgés selon le même paradigme et fonctionnent identiquement. Le « *still* » et le « presque » jouent le rôle non négligeable, pour ne pas dire crucial, de *relier* soit deux états, soit deux espaces ou deux intervalles de temps, ce qui permet à l'énoncé d'assumer le multiple qui tend, pourtant, vers l'Un et, par ce mouvement, dévoile son vrai sens : comme dans la musique, l'intervalle sépare deux notes pour les unir avec d'autres en un accord pleinement signifiant. Évoquant son « tic du double adjectif » d'autrefois (si désapprouvé par ses institutrices) et son penchant pour formuler des concepts en binômes, Lilar écrit dans le même sens :

Resongeant à mes jeux enfantins de ressemblance, je suis frappée de mon attachement précoce à la *relation*. Il est certain que les faits et les choses m'intéressaient moins que leur *rapport*. D'où l'habitude de les prendre par deux, par paires, par couples. [...] Mais pas plus que jadis mes institutrices, aux prises lorsqu'elles corrigeaient mes devoirs avec ma

⁵² Nous soulignons.

⁵³ Cet extrait de Platon est présenté dans *Une enfance gantoise* dans une traduction différente de celle que nous avons citée ci-dessus, qui est tirée de Platon, *Phèdre*, traduction par Émile Chambry (Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion 4, 1992, 1964, 218 p.), p. 175.

double épithète, les critiques ne surent reconnaître dans ces groupements le signe de la *vocation unitive*⁵⁴. (*Enf.*, 202)

Ici, il s'agit surtout du *Journal de l'analogiste* écrit par groupements d'idées « sous forme d'incidentes commandées par une principale haut dressée à la pointe de la phrase » (*Enf.*, 202). De même, nous pouvons voir ce signe de la « vocation unitive » des contraires dans le recours fréquent que fait l'écrivain belge à l'image. L'image, « comportant à la fois de la ressemblance et de la dissemblance, du Même et de l'Autre⁵⁵ », doit être pensée aussi « comme un entre-deux, une représentation mixte, une forme paradoxale » (W., 148) qui se meut « entre l'être plein et le néant vide » (W., 147). L'image est un point de passage obligé chez Lilar qui devient l'occasion privilégiée pour penser, sinon pour vivre, la notion de la dualité du monde. Ce sont les divers types de descriptions, dont l'*ekphrasis*, l'image mentale *in absentia* – image mnésique, image-souvenir –, l'image poétisée, mais toujours liée à une expérience concrète de l'auteur, qui engendrent une matière première pour les réflexions sur les principes constitutifs du macrocosme (c'est-à-dire de l'univers considéré dans sa relation analogique avec l'être humain) et du microcosme (c'est-à-dire de l'homme avec son corps, son âme et son esprit).

Encore une enfant, Lilar n'était pas exclue des questionnements philosophiques sur l'Être. Une fois soulevées, ces questions « qui rendent fou », comme lui disait sa mère, ne l'ont jamais quittée ni dans son parcours professionnel (en tant qu'avocate et écrivain) ni dans sa vie intime (en tant que femme qui aime et comme mère) : posées avec une exactitude et une pertinence étonnantes, elles débouchent sur les horizons toujours ouverts tissés par la recherche de la plénitude de l'être, par les méditations qui, comme l'auteur le remarque, « ne s'éteindr[ont] qu'avec [sa] vie » (*Enf.*, 196).

Par la communication avec la nature et avec l'art, par le jeu des images, enfin, par le passage par cet espace de l'entre-deux, la petite fille à la fois pensive et folâtre, précoce sans doute, découvre des points centraux de la métaphysique et de l'ontologie platonicienne. « Platonicienne innée ! », pouvons-nous dire, car les ouvrages de Platon ne lui deviennent familiers qu'à l'âge mûr.

⁵⁴ Nous soulignons.

⁵⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images* (Paris, Presses Universitaires de France, coll. Thémis, 1997), p. 10. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur abrégé W., suivi du numéro de page.

En effet, l'une de ces questions troublantes qui « rendent fou », est notamment celle, typiquement platonicienne, sur l'être et sur l'existence du non-être. L'ontologie en général, et l'ontologie de l'image en particulier, peut-elle être ramenée au choix entre l'être et le néant ? « Comment s'imaginer le rien, le néant, son non-être ? », se demandait la petite Suzanne, « “ comment ce serait ” si cette nature n'existait pas, ni le monde, ni les autres mondes, si le ciel était vide ou, mieux encore qu'il n'y eût pas de ciel, pas de Dieu » ? (*Enf.*, 195) Et à ce moment-là, « l'incapacité [...] de présenter le néant [la] rejetait, par un brusque sursaut, à l'émerveillement qu'il y eut de l'être » (*Enf.*, 195). Incapable d'imaginer l'existence d'un abîme entre ce qui est et ce qui n'est pas, révoltée contre le vide du néant, elle pressent déjà qu'il y a des liens indissolubles entre les deux entités, positive et négative, et qu'il y a « un certain être du non-être » (*Enf.*, 197). Le mode du ne pas être n'est-il pas un mode d'être ? Ce sont des conclusions analogues qu'on peut tirer du *Parménide* et du *Sophiste* de Platon. « Quand nous énonçons le non-être, ce n'est point là, ce semble, énoncer quelque chose de contraire à l'être, mais seulement quelque chose d'autre », dit Platon dans le *Sophiste* (257 b ; 70). Dans la postface du *Sophiste*, *L'Invité*, Pierre Pachet, abordant la pensée de Platon sur la liaison de l'être et du non-être, renvoie le lecteur contemporain au roman de Queneau *Le Chiendent*. Pachet cite l'un des personnages de Queneau qui conclut, en vérité, sur un ton proche de Lilar : « d'une certaine façon, le *nonmète* est, et, d'une autre, l'être n'est pas ». (90)

Ainsi, en passant par le jeu de perceptions bien concrètes, enfantines et simples de prime abord, la petite fille chemine-t-elle vers des découvertes éminemment importantes. L'approche qu'elle met en pratique, inconsciemment bien sûr, est à la fois semblable à la théologie négative, *apophatique*, des Pères de l'Église chrétienne et à la dialectique platonicienne. Elle se présente comme « voie d'ascension » (Lossky 25) pendant laquelle « en procédant par négations, on s'élève à partir des degrés inférieurs de l'être jusqu'à ses sommets, en écartant progressivement tout ce qui peut être connu, afin de s'approcher de l'Inconnu [...] » (Lossky 23). En effet, pour trouver des réponses aux questions qu'elle se pose, Lilar recourt aux raisonnements qui définissent les choses complexes et paradoxales en les opposant à ce qu'elles ne sont pas. Bien plus, dans son cheminement vers la Vérité, en « assumant » les contraires, elle favorise consciemment ce mécanisme de raisonnement. Cette voie passe par une expérience venant du monde

sensible (la *praxis*, parfois dans le sens de la « sagesse pratique » de Paul Ricœur ⁵⁶) – Lilar tient tellement aux expériences du corps ! – ainsi que par les abstractions et par les détachements du sensible : « le nom de l'homme, dit saint Grégoire Palamas, n'est pas appliqué à l'âme ou au corps séparément, mais à tous les deux ensemble, car ensemble ils ont été créés à l'image de Dieu ». (Palamas cité par Lossky 111)

Paradigmatique à cet égard est le passage d'*Une enfance gantoise* où la petite Suzanne se trouve devant l'énigme d'une « présence-absence » lorsqu'elle aperçoit, pendant l'une de ses promenades habituelles de dimanche avec ses oncles, une fausse gloriette. Cette « astucieuse » construction de lattes vertes, simulant une gloriette, l'aimante littéralement, l'invitant à entrer, à se plonger dans sa fausse profondeur provoquée par le jeu de la lumière et de la perspective, soulignée par un treillage couvert de verdure sur un mur. Percevant une gloriette mythique, sortie d'un conte de fées, la fillette tantôt se perd dans cette image à trompe-l'œil, la « représentation mentale qu'on en forme "pour soi" » (Louvel 29) (mais notons-le, tout à fait consciemment !), tantôt la réduit « à ce qu'[elle] était en *réalité* » (*Enf.*, 196), c'est-à-dire « existant "en soi" [...] dans sa matérialité irréductible » (*Ibid.*). Or, en se plongeant dans la profondeur de ce « cabinet vert », l'enfant n'ose pas associer cette tromperie au non-être, au néant, car n'étant pas un objet l'Être, ce quelque chose existe tout de même : elle le sent (image mentale, intérieure) et le voit de ses propres yeux (image perceptive, matérielle, à demi-naturelle). Donc, ce quelque chose participe à l'être et, par conséquent, *est* ! Sans parler qu'au niveau de l'idéal, la gloriette pensée telle qu'elle se rapporte à l'idée bien intelligible (et, par ce fait même, en tant qu'objet de pensée) sert à expliquer et à justifier (du moins, en partie) son existence. La logique de la petite Suzanne suit donc infatigablement la pensée de Platon, selon lequel l'« être » de toute image signifie à la fois « être comme » et « n'être pas » et se fonde

⁵⁶ Selon Ricœur (1990), la réflexion, l'évaluation et le jugement doivent marcher de pair avec la *praxis*, en s'ancrant dans une situation concrète qui, comme toute énonciation, est unique. D'ailleurs, la fusion de ces deux éléments, le concret et l'abstrait, se décèle clairement dans le terme de la sagesse pratique en laquelle le philosophe voit la seule résolution possible de tout conflit. La *praxis* implique l'idée de l'action et du mouvement. Or, ce qui importe avant tout, pour Ricœur, c'est la direction des actions entreprises (les *intentions*), « visée de la vie bonne », terme qui nous renvoie au « bien vivre » d'Aristote. (Voir *Éthique et morale*, 259.)

sur l'» entrelacement de l'être et du non-être ⁵⁷ », où le « non-être » n'est pas « vide » et ne doit être aucunement considéré comme le « néant », mais comme constitué par l'*altérité* : « l'autre » ne se dit que relativement à un autre, écrit Platon [...]. [T]out ce qui est autre a comme caractère nécessaire de *n'être ce qu'il est que relativement à autre chose*. » (*Soph.*, 255 e, p. 68)

Par conséquent, la pensée en images de Suzanne met à jour une autre réalité qui « n'est pas » seulement par rapport à l'Être, mais qui existe dans la mesure de sa participation à ce même Être : contenant nécessairement une trace du modèle, l'image participe à son être. Et c'est grâce à cette participation, que nous avons le droit de parler d'*ontophanie*, c'est-à-dire de l'apparition de l'être dans l'image (voir W., chap. IV). Loin de nous couper du réel, pareille image nous met en « symbiose avec la texture cachée du cosmos » (*Ibid.*, 176) et ouvre un accès à la Vérité. Là, l'auteur nous entraîne vers cet espace « jonctif » de l'« entre-deux » entre le monde visible et le monde invisible, espace qu'elle habite si souvent : en actualisant donc le monde imaginal, l'enfant cherche à connaître et à re-connaître le monde autour d'elle.

Ainsi, avec ce jeu intermittent, Suzanne prend chaque fois un plaisir spécial, aigu, tel qu'elle le goûtait lors du retour brusque à l'Être du *rien* imaginé dans ces « exercices » d'abstraction philosophique dont nous avons parlé ci-dessus. On peut qualifier ce jeu comme un jeu sur les apparences, mais également comme un voyage initiatique vers la « vérité par poésie » (*Journal* 78). C'est en ce sens que Lilar, dans son *Journal de l'analogiste*, affirme :

[L]e trompe-l'œil ne nous propose pas un simple plaisir visuel copié sur ceux que nous offre la nature, ni même un plaisir de virtuosité, mais un *plaisir métaphysique*, celui de faire entrer les objets de notre contemplation dans un système d'analogies. Je devais voir plus tard que *c'est le propre de toute entreprise poétique*⁵⁸. (108)

Ce jeu lui permettait aussi, par la restitution de la réalité et de l'identité de l'image mensongère qui s'imposait importunément, semble-t-il, au monde des êtres, de capter cette intersection du monde visible et du monde invisible qui n'est jamais dénué de Poésie. En outre, c'est

⁵⁷ Platon, *Le Sophiste*, suivi de *L'Invité* par Pierre Pachet (Paris, Les Belles Lettre, © 1925 pour le texte de Platon, Le Nouveau Commerce, Paris, © 1980, pour les annotations de Brice Parain, Paris, Le Nouveau Commerce, © 1995, pour *L'Invité* de Pierre Pachet et cette édition) (240c), p. 46. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Soph.*, suivi du numéro de page.

⁵⁸ Nous soulignons.

notamment en jouant qu'un véritable processus épistémologique se déroule autour du procédé de la confrontation, et c'est ainsi que se révèle pleinement l'entre-deux en tant qu'« interstice de deux apparences ou de deux sensations » (*Enf.*, 196).

Or, un dimanche, la petite fille voit la gloriote d'une manière différente en se trouvant confrontée cette fois-ci à trois entités diverses : son « cabinet de verdure » était « pourvu d'une dimension supplémentaire et de concave devenu convexe » (*Enf.*, 197). Où est donc cette profondeur « délectable » ? Le narrateur confie ce qui suit :

C'est que, vue sous un certain angle ou peut-être une lumière différente, une de ses parois se trouvait rejetée d'arrière en avant (comme cette porte d'armoire en marqueterie du fameux studiolo des Montefeltre à Urbino [...]). *Des trois réalités qui m'apparaissaient maintenant, je me demandais laquelle était plus réelle que les autres.* Certes pas le vrai lattis qui reconnu pour tel me rejetait à l'indifférence. Ni la gloriote telle qu'elle m'apparaissait aujourd'hui, car l'inversion de ses perspectives la rendait impénétrable. Mais pas davantage *la profondeur attirante du premier cabinet de verdure*, car *elle ne m'avait paru délectable qu'à partir du moment où je l'avais reconnue pour fausse, où, détrompée, j'avais exploité l'écart entre ce que je voyais et ce que je savais. C'est cet écart entre ce qui n'était pas et ce qui était, cet entre-deux, cet intervalle*⁵⁹ – pour lui donner son nom – qui me dispensait un plaisir, que dis-je, un bonheur dont aucun vrai cabinet de verdure n'eût été en mesure de me fournir l'équivalent. (*Enf.*, 197-98)

Comment donc appréhender le sens de cette aporie ? Ici, on est loin de la transparence « digitale ». Une telle situation antinomique nous rapproche encore une fois de concepts platoniciens et néoplatoniciens : en l'occurrence, ce sont les théories de l'écart et de la ressemblance dans l'image, ainsi que celles de l'Un et du multiple, qui sont pertinentes. Platon annonce donc l'existence de deux formes dans l'art qui fabrique les images : « l'art de la copie ; l'art du simulacre. » (*Soph.*, 236 c, 40) La première technique de la production d'images est celle qui produit l'image-copie (*eikôn*) : elle s'efforce de copier le modèle le plus fidèlement possible et accepte le fait de son infériorité par rapport au référent. Tandis que l'image-*eidolon* (le simulacre) « prétend rivaliser » avec son référent afin d'être son substitut légitime. Cela étant, l'image-simulacre « simule ainsi la copie » (*Soph.*, 236 b, p. 40) sans l'être véritablement et, par ce fait même, elle se trouve donc doublement éloignée de la réalité et de la vérité. Laurent Lavaud, en se référant à Platon, écrit ainsi :

⁵⁹ Nous soulignons.

L'image-simulacre et l'image-copie répondent donc chez Platon à deux situations conceptuelles précises. Dans la première, *la ressemblance a complètement recouvert la dissemblance, de sorte que le sensible et l'intelligible sont devenus indiscernables*. Dans la seconde, *la dissemblance rééquilibre la ressemblance* et l'accès à l'ordre métaphysique est rendu possible. Dans cette tradition idéaliste de l'exploitation du concept d'image, c'est donc le *pôle de la dissemblance qui paraît jouer un rôle déterminant*⁶⁰ pour creuser les écarts entre les ordres de réalité. (Lavaud 29-30)

En effet, il faut admettre que ce qui importe surtout dans le jeu inventé par Suzanne, où l'apparence et la réalité font des chassés-croisés, c'est que l'image-simulacre de la gloriète ne fascine la petite fille que pour un bref moment et dans la mesure où le trompe-l'œil, et par conséquent le pareil et le dissemblable, sont faciles, ou du moins, possibles à distinguer. En outre, à partir d'une image précise, le personnage de la petite Suzanne se trompe volontairement par la force de l'imagination et par le processus constructeur de sa pensée. Lilar écrit à cet égard dans le *Journal de l'analogiste* :

Le trompe-l'œil m'avait appris qu'une équivalence se mesure dans ses deux extrêmes, *pareil et dissemblable*. [Dans ce contexte, elle pose ensuite la question suivante :] « Est-ce qu'à force de prendre, de renouveler ce plaisir métaphysique qui consistait à confondre les équivalences, à faire rentrer les objets de notre contemplation dans un système d'analogies, *nous ne perdions pas la perception du dissemblable* ?⁶¹ » (143)

Le passage qui commente ces jeux de dimanche sur les apparences cité ci-dessus (*Enf.*, 197-98) nous éclaire. La phrase clef de cet extrait est en effet bien éloquent : « la profondeur attirante du premier cabinet de verdure [...] [ne paraît] délectable qu'à partir du moment où [elle pourrait être] reconnue pour fausse, où, détrompée, [la petite Suzanne peut exploiter alors] *l'écart* entre ce qu'[elle] voyai[t] et ce qu'[elle] savai[t] » (*Enf.*, 198), c'est-à-dire, lorsqu'elle ne perd pas la perception du dissemblable. Ainsi ce n'est pas l'écart qui nuit à l'image et lui fait perdre son identité, mais c'est l'excès de la ressemblance qui produit un effet de réel et leurre le spectateur. L'écart, au contraire, tout en restant à l'intérieur du paradigme mimétique, promeut l'apparition de l'être dans l'image même.

Par conséquent, l'apparition de la troisième dimension dans l'image de la gloriète brouille les frontières entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas (donc, les frontières entre l'être et le paraître/apparaître) et

⁶⁰ Nous soulignons.

⁶¹ Nous soulignons.

plonge une enfant dans une profonde perplexité devant ce quelque chose qui se veut être gloriote tout à la fois réelle mais impénétrable. Le jeu d'images n'est alors plus possible : « Des trois réalités [...] laquelle était plus réelle que les autres ? » (*Enf.*, 197), se demande l'enfant déconcertée. Il s'en suit logiquement qu'une ressemblance excessive, recouvrant l'écart entre le réel et l'imaginaire – c'est précisément la notion de degré qui joue un rôle décisif dans la théorie platonicienne de l'image ! – barre l'accès au savoir et à l'« exploitation » de cet espace de l'« entre-deux », point de toute métamorphose. « Vivre la relation », écrit Édouard Glissant, [en l'occurrence, nous pourrions parler de la relation entre « apparaître » et « être »,] c'est donc pour chacun crier le chant de sa terre, et chanter longuement l'aube *où elle s'apparaît et, déjà, se fonde*⁶² » (1969: 209). Ainsi cet espace, où le signe « apparaît et, déjà se fonde » ne se présente plus, et nous pouvons prévoir qu'à partir de ce moment-là, la petite fille cesse son jeu dominical, parce que « ce qui [l]'ém[eut], [ce qui importe], c'[est] de saisir le passage de la matière au signe, c'est-à-dire la métamorphose. » (*Journal* 110). « Au fond », écrit en ce sens Lilar,

J'avais toujours su que *la vraie réalité est derrière l'apparaître des choses*. Je *révérais* les moments merveilleux pour leur *transparence* et l'instant pour le privilège qu'il avait de *m'entrebâiller un ailleurs délivré du temps*⁶³, présent en moi comme une mémoire toujours prête à s'éveiller. (*Enf.*, 212)

Le mot « entrebâiller » employé ici par l'auteur renvoie à une certaine joie de connaître ce qui naît au moment où la porte vers l'éternel s'entrouvre devant nous, mais s'entrouvre très peu. C'est pourquoi saint Paul dit aux Corinthiens : « Aujourd'hui, nous voyons comme dans un miroir, confusément, alors nous verrons face à face !⁶⁴ » Cette existence du caché, du symbolique préfigure donc une grande joie à révéler, tout ensemble en nous » [...] délivrant du circonscrit du vécu, [et en] nous [faisant] vivre métaphoriquement » (*Enf.*, 161). L'« entrebâiller » en question situe le lecteur devant la nécessité de renoncer à la toute-puissance du « voir » par lequel, selon François Laplantine, commence toute expérimentation, scientifique ou artistique. Par la voie des analogies, explique Laplantine brillamment dans son ouvrage *Son, images et langage*, cette idée d'entrevoir / d'entr'apercevoir, qui finalement se trouve au cœur de l'« entre-deux » de Lilar, s'avère

⁶² Nous soulignons.

⁶³ Nous soulignons.

⁶⁴ Saint Paul, Épîtres aux Corinthiens, I, 13, 12.

pertinente dans ses recherches ontologiques et dans sa création artistique :

Pour dire les choses autrement, *voir passe par ne pas tout voir*. Car dans le voir, il a du non-voir, il y a du croire aussi (dans ce qu'on voit), il y a du ne-pas-bien-voir, du non-visible, de l'ombre comme dans la peinture flamande. La très grande perspicacité de la liturgie orthodoxe à laquelle il m'a été donné d'assister en Russie, en Roumanie et plus récemment en France au monastère Saint-Antoine-le-Grande est que ce qui est caché derrière l'iconostase est parfois entrouvert. Ainsi, n'en avons-nous qu'une vision partielle. Même pour ceux qui croient en un absolu du sens (ce qui, on l'aura compris, n'est pas mon cas), il n'apparaît jamais continuellement, mais seulement par intermittence. Et dans la temporalité même de cette intermittence, nous ne le voyons *jamais totalement, mais partiellement*⁶⁵. (Laplantine 22)

Ce n'est pas l'unilatéral, ce n'est pas « le rire franc, mais de légers sourires à peine esquissés, [...] qui permet[tent] d'épouser les méandres des minuscules transformations du sensible ». (*Ibid.*, 21) N'est-ce pas que nous pouvons percevoir ici une partie liée importante que possèdent toutes les réflexions et les expériences de Lilar évoquées par nous précédemment ? La clarté de vision, la sagesse ne se conquièrent-elles que « sur l'obscur » (*Ibid.*, 22), sur ce « ne pas tout voir », (*Enf.*, 64), sur ce que Dieu ne fait que nous entrouvrir ?

Vient un âge où, lasse de ce mouvement pendulaire, aspirant à y mettre un terme, elle se prend à espérer que *les bonheurs dérobés au va-et-vient, à l'entre-deux, ne sont que l'annonce – la promesse peut-être – d'une félicité moins fuyante*. Certains signes sans signification, certaines métaphores indéchiffrables le lui confirment. Leur vide même lui dépêche l'idée de plénitude. Leur nom désormais est *transcendance*. [...] Je ne renie aucune de mes expériences, ni les édifiantes, ni les autres [...]. Je n'ai cessé à travers elles de sentir la présence de la lumière, contrainte à reculer parfois devant son éclat. Par instants j'ai reconnu l'éblouissement de mon enfance. L'étonnement métaphysique qu'il y ait de l'Être – et des créatures pour le dire et pour le célébrer. En un sens, *tout le reste est mystère*. (*Enf.*, 217-218)

Ainsi, ce que nous décelons avant tout dans *Une enfance gantoise* et dans le *Journal de l'analogiste*, comme, d'ailleurs, dans l'œuvre de Platon, c'est « la verticalité de l'imagination » (*Enf.*, 216) : un mouvement convergent de la pensée qui engage les relations complexes d'associations et de symboles permettant de voir l'unicité dans la multiplicité et la multiplicité dans l'unique. S'intéressant aux choses et aux événements moins pour eux-mêmes que dans leur rapport,

⁶⁵ Nous soulignons.

s'efforçant d'unir les contraires sans les anéantir, Lilar réussit à faire surgir cet « entre-deux du vécu », cet « interstice » dont elle parle à maintes reprises dans toute son œuvre et, par où elle construit le sens du vécu même. Non seulement la coexistence des contraires dans les textes de Lilar ne diminue-t-elle pas le côté philosophique et esthétique du texte, mais, bien au contraire, elle joue le rôle positif de forces motrices qui permettent au lecteur d'approfondir sa réflexion et justifient l'existence même de l'ouvrage.

Ouvrages cités

- GLISSANT, Édouard. *L'Intention Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- LAPLANTINE, François. *Son, images et langage : anthropologie esthétique et subversion*. Paris : Beauchesne Éditeur, 2009.
- LAVAUD, Laurent. *L'Image*. Paris : Flammarion, coll. GF 3036, 1999.
- LILAR, Suzanne. *Journal de l'analogue*. Paris : Bernard Grasset, 1979.
- . *Une enfance gantoise*. Paris : Bernard Grasset, 1976.
- LOSSKY, Vladimir. *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*. Paris : Éditions du CERF, 2008 [© 1944].
- LOUVEL, Liliane. « Le tiers pictural : l'événement entre-deux. » *À l'œil*. Jean-Pierre Montier (dir.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007. 223-43.
- . *L'Œil du texte*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- . *Texte/Image : images à lire, texte à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférence, 2002.
- PLATON. *Le Sophiste* (suivi de *L'Invité* par Pierre Pachet). Paris : Les Belles Lettres, © 1925 pour le texte de Platon, Le Nouveau Commerce, Paris, © 1980, pour les annotations de Brice Parain, Paris, Le Nouveau Commerce, © 1995, pour *L'Invité* de Pierre Pachet et cette édition.
- . *Phèdre*, traduction par Émile Chambry. Paris : Flammarion, coll. GF Flammarion 4, 1992, 1964.
- QUENAUD, Raymond. *Le Chiendent*, Paris : Gallimard, 1974, © 1933.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, coll. «Points», 1990.
- TORDEUR, Jean. « Le réel et ses doubles. » *Imaginaires du simulacre*. Cahiers du Centre de Recherche sur l'image, le symbole et le mythe, n° 2. Université de Bourgogne : Presses Universitaires de Dijon, 1987. 1-10.
- TORDEUR, Jean. « Une enfance gantoise : à la source des *Moments merveilleux*. » *Cahiers*. Paris : Gallimard, 1986. 98-114.
- . *La Vie des images*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Thémis, 1997.