



# Le vacillement des apparences

COMMUNICATION DE GUY VAES

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 12 DÉCEMBRE 1998

Il entre parfois dans le choix de nos lectures un facteur rebelle à toute approche familière, et que l'analyse, par excès de rationalisation, risque de fausser. Ce facteur a les vertus d'un signal. Il nous prend au dépourvu quand, chez un libraire, on s'attarde à un récent arrivage de livres. À moins que ce ne soit chez un bouquiniste, parmi ces lots qu'on juge destinés à l'oubli. Outre la nature inhabituelle de ce qu'il laisse augurer, ce signal ne se fait que rarement entendre. Du moins dans une littérature traditionnelle ou dont la marginalité n'est pas ostentatoire. Aussi est-ce à celle-ci que nous accorderons la préférence.

Je ne parlerai qu'en mon nom, mais sans oublier ceux que conditionne une fascination identique, fascination qui tire son emprise d'une intensité presque immédiate. Il s'agit, dans les exemples qui m'ont retenu, d'une circonstance qui a pour canal, soit un épisode de roman, soit une nouvelle. Si j'en ai réduit le nombre — on le multiplierait aisément par trente ou quarante —, c'est pour éviter un resserrement qui aboutirait à une table de références. Rien alors n'y transparaîtrait plus de l'essentiel : la saturation atmosphérique qui doit rendre ces exemples éloquentes. Bref, c'est en ces textes que, mes pas dans les pas d'un personnage, je me sens aspiré par une circonstance à laquelle je ne puis me soustraire. Et cela, tantôt pour une cause qui se laisse cerner, et n'offusque pas le bon sens, tantôt, et cette fois l'intérêt peut grandir avec la perplexité, pour une cause inexplicable ou apparemment absurde. Or, cet inexplicable et cet absurde offrent à la réflexion ce qu'il y a de plus stimulant.

Je ne vous surprendrai pas en disant que mon sujet a trait à l'étrange. À l'*Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté qui préoccupa Freud, et beaucoup moins au

fantastique, lequel est d'ordinaire plus radical, l'étrangeté, en maints cas, n'en formant que le prélude aux effets parfois trop délibérés, voire prévisibles. Et quand je dis *étrangeté*, je pose l'accent sur ce que le phénomène a de déstabilisant. Bien que rien n'ait encore altéré le décor et les usages du quotidien, un pressentiment nous avertit d'un insidieux glissement de terrain. L'origine de ce trouble demeure toutefois occultée. Les indices en sont parfois si ténus, à la limite du visible et de l'audible, qu'on peut se demander, la conscience les ayant pourtant recueillis, comment le regard et l'ouïe ont pu les saisir sans que l'attention s'y soit attardée. Un branle se transmet alors à chacune de nos fibres, telle la trépidation d'un navire en partance. Nous progressons sur un sol que parcourent les ondes d'un proche séisme. Ce qui naguère nous sécurisait a perdu ce pouvoir. On nous a mis en joue. L'imminent s'est fait étai.

Tels seraient donc, sans trop vouloir généraliser, les premiers symptômes du phénomène, les prémices encore en demi-teintes de son vertige sournois. J'ajouterai, avec insistance, que le phénomène, quand il développe un voltage maximal, ne se rencontre pas fréquemment, et, survient-il quand même, c'est qu'il est prêt à céder à la pression du fantastique, de la terreur. Dans un roman, l'étrangeté ne livrera d'ordinaire sa fine pointe, ce qu'elle a de déstabilisant, qu'au cours d'un bref épisode. À moins qu'elle ne se manifeste, soit par des élancements et des périodes de flottements angoissants — reportez-vous aux souvenirs londoniens d'Arthur Machen, à certaines nouvelles de Walter de la Mare, aux récits crispés de Bruno Gay-Lussac —, soit par l'intervention d'un phénomène naturel rare, lequel trouve sa justification dans l'atmosphère du roman plus que dans la logique de l'intrigue, et je pense ici à l'éclair en boule qui circule parmi les dîneurs médusés de *Notre ami Pérégrin* d'Ina Seidel<sup>1</sup>. S'étend-elle, l'étrangeté, sur la totalité d'un roman, elle risque de s'essouffler, d'amoindrir sa magie, de virer au procédé. Il est cependant vrai que certains auteurs ont magistralement pallié la difficulté, simplement parce qu'il était naturel pour eux que cette étrangeté-là correspondît à une réalité plus forte que la nôtre.

J'ai parlé d'intensité, gage d'effets traumatisants, mais il va de soi que les degrés auxquels on atteint répondent aux besoins du sujet, au climat de l'intrigue. Les plus élevés de ces degrés, et, par conséquent, les plus ardues à traiter, peuvent

---

<sup>1</sup> *Notre ami Pérégrin*, Bruxelles, Éd. de la Mappemonde, 1944.

revêtir une allure de défi. Défi que l'auteur se lance à lui-même : tirer un maximum, les apparences ébranlées, des séquelles de cette violence dans un quotidien réintégré, ou bien livrer accès, les limites de ce quotidien impérativement franchies, à ce qui pourrait être une autre dimension du réel, et s'y maintenir.

En guise de seuil haut placé : une ouverture romanesque fameuse. Certes, elle n'illustre que partiellement, quoique perturbante en sa totalité, ce vers quoi je veux tendre; seulement c'est à partir de sa réalité plus écrouie qu'une barre de métal, de son évidence implacable et sans ostentation, que je répartirai le mieux mes exemples. N'assume-t-elle pas, cette ouverture, l'autorité d'un constat? D'emblée, personnage et lecteur se retrouvent au pied du mur. Mais le premier en sera moins décontenancé que le second, puisqu'il ne résistera point, malgré ses colères et sa soumission, à ce que sa voisine de palier appelle l'étrange puissance de séduction de la justice. Bref, rouvrons *Le procès* de Kafka<sup>2</sup>.

Parce qu'on a comme aspiré l'air du logis de Joseph K., qu'on l'a vidé de ce qui peut vous distraire des mots qu'on y prononce, on a le sentiment de mieux percevoir ce qui s'y déroule. Et même de l'éprouver comme le doigt le fil d'une lame, et plus rien n'existe en dehors de cela. Il a donc suffi d'un déclic, de l'intrusion de deux gardiens de la loi, pour que le monde de l'accusé, nouvel élu, cède la place, sans que se modifient les apparences, à une société autre, à une organisation dont les décrets, les règles tortueuses, les sévices dissimulés réclament, pour qu'on puisse faire front ou prendre toute latitude, une vigilance jamais en repos.

Quoique pris dans un engrenage, et tirant même orgueil de son *élection*, Joseph K. se déplace d'un pas ferme, nullement obnubilé comme le seraient la plupart s'ils devaient s'aventurer sur un sol miné. Il s'interroge; il prend des rendez-vous dans une société aux angles de caserne; et c'est tout juste si certains agissements le déconcertent. Si étrangeté ininterrompue il y a — étrangeté quasiment neutre à force d'enracinement —, c'est alors dans la tranquille, l'irréfutable évidence qui dit : «D'étrangeté il n'y a trace, si ce n'est dans notre fantaisie.»

---

<sup>2</sup> *Le procès*, Paris, La Pléiade, 1976.

En revanche, si l'étrangeté était vécue comme radicalement inassimilable, si elle démantelait nos repères familiers, ôtait le moindre garde-fou, on ne pourrait l'appréhender que dans un état panique. Quitte à devenir la proie d'une transe dont l'aiguillon serait l'effroi. À moins que ne se fasse jour un consentement éperdu à son surgissement, à la révélation qu'elle pourrait contenir. Cette étrangeté-là, que ne peut circonscrire la raison, qu'elle désigne tout au plus, mais que l'art parfois arrive à suggérer, n'est le souci ni de Joseph K., ni de son auteur. Ils ont d'autres chats à fouetter. Néanmoins le temps d'un déclic, d'un ordre se greffant sur le nôtre : l'apparition des émissaires de la justice, on aurait pu croire que se transformerait jusqu'au cadre de nos activités.

Passé le dévoilement de la loi au réveil de Joseph K., passé l'incompréhension anxieuse qui en résulte (celle du lecteur plutôt que celle du personnage), on s'avise que cette étrangeté n'est que le visage, jusqu'à présent dérobé, d'un nouveau cours des choses, d'un quotidien dont on n'occupait que la lisière. Qu'on s'incline ou se rebelle, cette réalité est la seule vraie, l'autre n'étant qu'une projection de somnambule. On rejoint ici la réflexion de Maurice Blanchot sur ce fantastique qui serait le Tout, et qui, par conséquent, cesserait d'être fantastique.

Une pointe d'autobiographie : revenu en 1940 de Bordeaux, en train sanitaire, devant encore garder la chambre plusieurs mois à la suite d'un typhus, confronté à l'interminable tunnel de l'Occupation, effrayé par la perspective des études, je n'eus aucune difficulté, l'émotivité aidant, à me projeter dans *La métamorphose*<sup>3</sup> de Kafka découvert dans les numéros de la *NRF* que possédait mon père. Oui, c'était ça la vie quotidienne, la vision d'un lieu et d'une condition qui frappent d'exclusion l'avenir. Comparé à *La métamorphose*, les romans de Gide, de Zola, de Virginia Woolf et de Stendhal, que je lus dans la foulée, me comblèrent comme d'exquis mensonges, des essais d'évasion à l'égal de la science-fiction. Kafka, lui, ne me surprit guère. Il confirmait, en toute simplicité, mes pires appréhensions. À sa manière, il était un «réaliste».

Torride et parfois gluante, feutrée en vue d'accroître l'horreur qui point, impassiblement inhumaine, nocturne dans le jour étranglé d'une venelle de Fès ou entre les à-pics new-yorkais, plus enchevêtrée encore dans le cœur des humains, l'inquiétante étrangeté de Paul Bowles, ce maître américain du malaise, s'impose

---

<sup>3</sup> *La métamorphose*, Paris, La Pléiade, 1980.

par son côté viscéral. Gore Vidal a comparé le regard de l'auteur à celui, perçant et brillant, de ces oiseaux qui scrutent les sables, les collines et le ciel avec la gravité du météorologue. «Voltaire, Marx, Roosevelt, Staline, qu'ont-ils été sinon des bourgeons sur la branche comme des plaies susceptibles de faire éclater la peau là où elle est la plus mince? Qui a planté l'arbre empoisonné? Qui a infecté le sang<sup>4</sup>?» Bowles ne pousse pas le questionnement plus loin. À l'instar de Valéry, il se doute que tout point de vue est faux. Aussi s'oblige-t-il à porter à la scène ce qu'il imagine. Quelles qu'aient été ses sympathies politiques, son attachement à certains, je crois qu'il a toujours vu en l'homme, jusqu'à preuve du contraire, un produit hautement suspect : prédateur à l'égal du loup et du rat. À un moindre degré — songez à ce propriétaire de villa que spolient, dans *Un réveillon à Tanger*<sup>5</sup>, ses invités d'un soir —, l'homme ne serait qu'un bas manoeuvrier ou un profiteur invétéré. D'où le sentiment de s'aventurer continuellement, ou presque, sur un appontement mal amarré. Si, en outre, magie, superstitions religieuses, rancœurs nées d'un manque forment un substrat universel, de quelle brume d'irrationalité nos actes ne s'enveloppent-ils pas? Le monde de Paul Bowles n'existe si puissamment que parce qu'il s'oppose à nous, et le fait sans trêve.

Se fier ici à un étranger, d'où qu'il vienne, peut être fatal. En fait l'expérience le linguiste d'un *Épisode lointain*<sup>6</sup>, lequel, de nuit, se laisse conduire au bord du désert d'Aïn Tadouirt, pour y acheter une marchandise rare. L'itinéraire auquel l'astreint un guide arrogant et quémendeur a quelque chose d'onirique et d'irréversible. Le guide n'ira-t-il pas jusqu'à recommander au touriste naïf de se munir de pierres : «Il y a des chiens hargneux par ici.» Livré à lui-même à l'orée d'un chemin, dans l'obscurité devenue l'alliée du désert, conscient des dangers auxquels il est exposé, le linguiste, finalement, sera agressé, torturé, transformé en un clown tragique auquel on apprendra des tours et qu'on promènera de village en village. Dona Faustina<sup>7</sup>, la femme qui donne son nom à une nouvelle, suggère au rôdeur qui exige un argent qu'elle n'a point, de manger, en guise de compensation, une substance molle, visqueuse qu'elle conserve précieusement dans un petit paquet. Le dépouillement narratif, le fait qu'on ignore le nom de la substance, le

---

<sup>4</sup> *Un thé dans la montagne*, Paris, Rivage, Poche, 1989, p. 71.

<sup>5</sup> *Réveillon à Tanger*, Paris, Quai Voltaire, 1981, p. 9 à 21.

<sup>6</sup> *Le scorpion*, Paris, Rivages, Poche, 1989, p. 57-71.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 171 à 187.

consentement de prime abord paradoxal du rôdeur, rendent l'épisode irréel, oppressant, répulsif. «Ça te donnera la puissance de deux hommes» est l'argument qui a convaincu le rôdeur — ou lui a remis en mémoire une vertu culturelle oubliée. C'est plus tard qu'on apprendra qu'il s'agissait d'un cœur.

Dans l'envoûtant prologue de *La maison de l'araignée*<sup>8</sup>, l'Américain Stenham, aux insistances de ses hôtes maghrébins, est ramené à son domicile par un guide berbère rémunéré au préalable. D'où un retour heurté, tout en reprises, à travers le dédale du vieux Fès, dédale dont Stenham est un habitué. Les circonvolutions auxquelles il est soumis, les grossières remarques du guide, l'interdiction d'utiliser sa lampe de poche à dynamo («Trop de bruit!») ont de quoi inquiéter. Si l'Américain ne se trouble pas, c'est qu'il a cru reconnaître un goût pour le jeu et sa complication spontanée. Le lecteur, en revanche, s'attend à un traquenard. Ainsi est publié le mode dans lequel s'inscrira le récit : équivoque et félin, tout de ténèbres mal refoulées.

Dans *Cold Point*<sup>9</sup>, nouvelle qui assura la notoriété de l'auteur, un professeur d'université, retiré sur une île atlantique avec son fils adolescent, surprend, alors qu'il traverse en voiture un village, une apostrophe injurieuse quoique voilée, qui le perturbe. Elle a trait à son fils et lui a été lancée par une Noire. L'a-t-il bien comprise? Il en doute, mais l'attitude des passants, qui lui jettent des coups d'œil désapprobateurs, a tendance à aggraver son malaise. Jusqu'à ses domestiques, toujours obéissants et courtois au demeurant, chez lesquels il devine un subtil retrait. Et les journées d'en être envenimées, l'attrait des lieux de subir une altération indéfinissable. Jusqu'à ce que l'arrivée d'un policier lui apprenne que son fils s'adonne à une débauche homosexuelle. Dès cet instant, le désarroi du père se substitue à son attente angoissée, à une atmosphère de dépaysement. Ce sont ces deux derniers phénomènes qui nous retiendront. Il a fallu, en effet, que l'étrangeté isole le père, lequel paraît aussitôt engourdi par la circonstance, pris en charge par elle comme un dormeur par son cauchemar, pour que la pression qui s'exerce échappe à tout contrôle. On se sent alors pris par la main, conduit par une poigne ferme dans une voie sans balises. Tout prend un caractère strictement privé qui suspend l'agitation du monde alentour. On est à la fois sujet absolu et moulin que

---

<sup>8</sup> *La maison de l'araignée*, Paris, Livre de Poche, 1993.

<sup>9</sup> *Le scorpion*, *op. cit.*, p. 189 à 214.

traversent les courants d'air. Il entre une dose d'obnubilation en ces cas-là, et cette dose, pour peu que l'auteur la sature davantage, augmentera jusqu'à supprimer tout appui, tout repère familial. Il n'y a plus que vous, et vous seul, dans l'univers. Ne croirait-on pas que s'amorce le passage d'une dimension à l'autre? Mais nous n'en sommes pas encore là.

Si j'évite les «fantastiqueurs», c'est que l'inquiétante étrangeté est chez eux un passage obligé, alors que, chez les auteurs ne s'écartant pas (ou guère) du monde dit réel, le phénomène acquiert une résonance autre, plus dérangeante. Il arrive quand même à ces auteurs de sacrifier au fantastique. Limitons-nous à un exemple où, de façon délectable, une anxiété qui va croissant, tant est inexplicable la situation, débouche sur un cauchemar absolu, et qui a la durée d'un court paragraphe. Il faudrait pouvoir citer intégralement *L'amant démoniaque*<sup>10</sup>. Le talent d'Elisabeth Bowen, la romancière irlandaise, semble avoir été, dans cette nouvelle comme dans le roman *The Heath of the Day*, fécondé par le blitz londonien.

Rentrée pour quelques heures dans la capitale, M<sup>me</sup> Drover, veuve à la quarantaine bien entamée, rassemble, dans sa demeure de Kensington, les vêtements qu'elle emportera à la campagne où elle s'est réfugiée, provisoirement.

Façades lézardées, étages béants, fenêtres que barricadent des planches, l'élégant quartier où elle habite proclame la fin d'une époque. Tandis que notre veuve bourre d'effets une valise, Elisabeth Bowen, à l'aide de détails significatifs, ressuscite vingt-cinq années de vie matrimoniale paisible. Jusqu'à ce qu'une lettre, posée sur une table, attire l'attention de M<sup>me</sup> Drover. Incrédulité. Aucun facteur ne dépose plus de courrier. Nul n'a pu s'introduire ici sans clé, pas même la surveillance du quartier. Ce dont elle prend connaissance la remplit d'un tel malaise qu'elle se précipite vers son miroir, persuadée qu'un changement a dû bouleverser ses traits. Il s'agit d'un mot de son premier fiancé, porté disparu au cours de la Première Guerre. Ainsi qu'il le lui a promis jadis, la veille de son départ au front, il reviendra la chercher, tôt ou tard. Que disait exactement, il y a vingt-cinq ans, à l'adolescente qu'elle était, cet homme guindé, indifférent, dont elle ne visualise plus le visage, à présent une tache blanche? Qu'elle devrait l'attendre, qu'il reviendrait; qu'elle n'avait qu'une obligation : l'attendre. La lettre annonçait son retour, aujourd'hui même, à l'heure convenue.

---

<sup>10</sup> *L'amant démoniaque*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1997, p. 75 à 84.

Tout cela paraît insensé, mais il y a le naturel de ce mot, son côté «affaire conclue». En hâte, M<sup>me</sup> Drover boucle son bagage, quitte la maison, descend la rue crépusculaire que nul pas ne trouble, sinon le sien. Une station de taxis. Un seul y patiente. Elle court s’y réfugier. «Le taxi était tourné vers la route principale : pour se rendre chez elle, il devrait faire demi-tour – elle s’était calée au fond du siège et le taxi avait déjà fait demi-tour lorsque, surprise par cette manœuvre sagace, elle se souvint qu’elle ne lui avait pas dit “où”.» Et M<sup>me</sup> Drover de frapper à la vitre la séparant du chauffeur.

«Celui-ci freina au point de presque s’arrêter, se retourna et fit glisser le panneau vitré, la secousse projeta Mme Drover en avant, son visage faillit heurter le carreau. À travers l’ouverture, chauffeur et passagère, à moins de dix centimètres l’un de l’autre, restèrent une éternité les yeux dans les yeux. M<sup>me</sup> Drover garde quelques secondes la bouche béante avant de pousser son premier cri. Après quoi, elle continua à crier à pleins poumons et à frapper de sa main gantée les vitres du taxi qui, accélérant sans merci, disparut avec elle dans l’hinterland des rues désertes.»

Ce que je retiendrai ici, pour les besoins d’une conclusion encore à venir, ce n’est pas seulement le choix d’un décor historiquement objectif, fait pour stimuler notre imaginaire à l’instar des villes de Chirico (songez au parti qu’en tira, au cours du blitz, le photographe Bill Brandt); ce n’est pas non plus le naturel du détail, tout ce qui assure en douce les progrès de l’inquiétude; ce serait plutôt le fait que M<sup>me</sup> Drover, à l’instar de Joseph K., des personnages de Paul Bowles, conserve jusqu’à ce que se déclare l’irréparable, une tête lucide, capable encore d’observer un certain recul.

Dans une lettre à Léopold von Adrian, datée du 7 août 1895, Hugo von Hofmannsthal évoque, avec l’acuité que suscite une vision hallucinatoire, des chiens se disputant près de la garnison où il remplissait naguère ses obligations militaires : «... des chiens surnois, battus et démoralisés, ahuris, tous crasseux, avec des yeux affreux et de splendides dents blanches. En eux se logeaient toutes les forces de la vie et toute sa limitation étouffante [...]»<sup>11</sup>.» Doit-on être surpris d’entendre ce très jeune aristocrate, issu du sérail viennois, insister sur «la monstruosité de l’existence» et énumérer, en artiste visuel déjà sensible aux détails

---

<sup>11</sup> Dans Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal*, Paris, PUF, 1995, p. 45.



concrets, «la pénible poussière, les cailloux fatigants, les durs parapets, la sournoiserie des chevaux et de votre propre corps<sup>12</sup>»? C'est un même réflexe qui anime le scripteur de *La lettre du voyageur* quand il s'émeut d'une «irréalité méchante». Sans doute Hofmannsthal y perçoit-il déjà les indices de ce chaos qu'il appelle un «terne et inerte ensommeillement des choses dans le demi-jour<sup>13</sup>». Plus tard, il en viendra à parler, dans un texte sur Oscar Wilde, de cette «nostalgie de l'immonde» qui dut êtreindre l'esthète irlandais au contact du luxe sophistiqué où il se calfeutrait. Toutes proportions gardées, on songe à M<sup>me</sup> de Sévigné déplorant son penchant à dévorer la méchante prose de la Calprenède, ou à certains de nos modernes se délectant de *Fantomas* et des feuilletonistes du dix-neuvième siècle. À ceux qui douteraient de ce penchant, l'attribueraient exclusivement aux périodes décadentes, je conseille de lire *L'homme sans contenu* du philosophe italien Giorgio Agamben<sup>14</sup>. Quant à ces souvenirs de garnison moldave, à ce chaos étale, à cette tristesse apparentée aux sites funèbres de Böcklin, ne devaient-ils point, une trop forte pression s'exerçant sur Hofmannsthal, sourdre dans ce vide qu'il remplissait, selon Hermann Broch, de ces symboles et de ces réalisations-là qu'avait permis de féconder la monarchie autrichienne?

Et n'est-ce pas aussi à un héritage élitaires, tout d'objets anciens, que s'accroche, plutôt qu'il n'en vit, le fils du riche marchand du *Conte de la 672<sup>e</sup> nuit<sup>15</sup>*, écrit dans la garnison moldave en 1894? Or, cet héritage, que signifie-t-il au juste? Il oblige, étant constitué de formes traditionnelles, abouties, à vivre dans ce que Jacques Le Rider appelle l'historicisme, lequel incarne la tendance à réduire le passé à des collections d'objets d'art et de curiosités. Et parce que, selon Husserl, la «tradition est l'éloignement de la source», le fils du marchand, confiné dans sa rêverie stérile, subsistant comme Hofmannsthal (mais sans sa créativité) dans une culture qui se meurt, penchera vers son opposé : l'existence à visage découvert, laide, informe et cruelle. Ainsi le monde d'en bas et celui d'en haut procèdent-ils à des infiltrations réciproques. Ainsi le fils du marchand, s'égarant dans les faubourgs de sa ville, y fera-t-il l'apprentissage éclair d'une violence d'abord

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 55 à 56.

<sup>13</sup> Cité par Étienne Coche de la Ferté, *Hugo von Hofmannsthal*, Paris, P. Seghers, 1964, p. 35.

<sup>14</sup> *L'homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996, p. 34 à 37.

<sup>15</sup> *Andréas et autres récits*, Paris, Gallimard, 1970, p. 103 à 127.

muette, atténuée, ensuite animale, le sabot d'un cheval lui décochant une ruade mortelle.

L'inquiétante étrangeté intervient ici, entre chien et loup, dans une frange d'« irréalité méchante » qui sépare la sphère culturelle aseptisée par une tradition expirante, de la sphère où fermente un chaos nauséeux. C'est la révélation négative dont le lecteur enclin à l'analyse peut tirer profit alors qu'en meurt le personnage.

Il y a des cas d'inquiétante étrangeté où le flottement du phénomène l'emporte sur sa progression. Certes, la durée ne s'y coagule pas entièrement, comme cela se produit dans les cas de fascination aiguë (je terminerai cet aperçu sur l'un d'entre eux). Un déploiement de l'instant y est sensible. Il arrive même que s'affirme un danger réel, sans pour cela que le personnage perde le contrôle de soi. Les romans de Julien Green abondent en préfigurations de l'avenir, vacillements des apparences, signes à déchiffrer. Ce n'est pas sans raison qu'il a intitulé un recueil de nouvelles *Histoires de vertige*. Si je devais garder en mémoire un seul exemple, j'opterais pour un des plus lancinants, des plus suggestifs à cause de son naturel. Y affleurent les modulations de l'émoi ainsi qu'un ébranlement douloureux. Il figure au début des *Clefs de la mort* (1927). Le narrateur est étendu dans l'herbe, près d'un pré que fauche une machine que tire un cheval âgé. L'éclat du ciel lui fatigue les yeux : « C'est alors que le chant du faucheur parvenait le plus distinctement à moi, porté par le vent à la surface des herbes. » Une « étrange inquiétude » s'empare aussitôt du personnage. Quand la distance éteint le chant du faucheur, une autre voix s'élève, alors que personne d'autre n'est là. Elle poursuit la mélodie interrompue, « mais sur un ton plus élevé, plus uni ». Est-ce le vent ? Non, car, se met-il à souffler, plus de voix. Seul la ravive le silence. « Elle ne ressemblait pas à une voix humaine, ni à aucun son que j'aie jamais entendu. » Et quand le narrateur s'abandonne à « une sorte d'engourdissement », voilà que « ce son étrange accourait de toutes parts vers moi et chantait dans ma tête [...]. C'était comme si des milliers de paroles m'étaient dites en une langue que je ne comprenais pas ; puis il arrivait un moment où la voix se faisait plus aiguë, avec un frémissement que je connaissais bien, et elle montait, montait avec une rapidité terrible pour finir en un cri qui retentissait douloureusement en moi. J'ai dit : un cri ; comment dire autrement ? Ce n'était pas un cri comme il en sort de notre poitrine et il n'exprimait rien d'une émotion humaine, mais il se produisait chaque fois que la

voix du faucheur commençait à s'élever dans le ciel, et dans mon esprit je ne pouvais m'empêcher de penser que, si la voix mystérieuse se mettait à frémir et à monter si vite, c'était pour échapper à cette voix humaine dont elle pressentait la venue et contre laquelle, pour ainsi dire, elle se fracassait comme contre un mur<sup>16</sup> ».

Essaim de mots qui tourbillonnent dans l'expectative anxieuse du narrateur, la voix rappelle un moment en expansion, celui-là même qui échappe à nos repères chronologiques. Jusqu'à ce que sa conversion en cri lui prête un caractère rectiligne, une orientation qui l'inscrit dans un temps mesurable. On y projetterait volontiers l'annonce d'un sort universel : l'enfermement dans la matière que veut rompre le cri, n'était, au terme du récit, que, la scène du pré se répétant, le narrateur identifie la voix inconnue à la sienne, et le cri à l'expression de sa solitude. On pourrait avancer que le cri par lequel s'ouvre *Les clefs de la mort* est l'écho inversé du cri final, le narrateur recevant en soi l'empreinte d'un destin déjà scellé.

Choisissant le début des *Clefs de la mort*, j'ai parlé de flottement, de moment dilaté où peut, sur un ton de confiance, s'insérer l'inquiétante étrangeté. L'air de n'y pas toucher qu'elle prend alors, combien ne m'a-t-il pas émerveillé, au cours de mes lectures d'adolescent, dans un épisode des *Cloches de Bâle*, ce roman d'Aragon frappé de quarantaine à cause de son idéologie à vif<sup>17</sup>. Reprenant les chapitres en question, j'ai d'abord cru qu'il était excessif d'y voir une manifestation de l'inquiétante étrangeté. Et pourtant... N'y loge-t-elle pas en des demi-tons, n'y est-elle pas perçue à travers un voile, comme dans ces rêves où, pris en charge par des apparitions dont vous échappent les mobiles, on se laisse entraîner, ne pouvant réagir? Ce n'est pas qu'y louvoie le cauchemar (mais comment en être sûr?), seulement un déclic vous a fait tressaillir, l'annonce d'un changement de plan; et ce qui, à présent, occupe la scène ne tient compte ni de vos soucis idéologiques ni du cours ordinaire des choses.

C'est ce qui arrive à Catherine Simonidzé, un soir d'août, la veille de la Première Guerre, alors qu'elle s'attarde au bois de Boulogne. Rappelons que cette ravissante Géorgienne – sa mère, séductrice vieillissante, la promena fillette de

---

<sup>16</sup> *Les clefs de la mort*, Paris, La Pléiade, 1972, p. 525. Lire également les interprétations de Jacques Petit en *Notes*, p. 1162 à 1168.

<sup>17</sup> Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Paris, La Pléiade, 1997, p. 862 à 871.

palace en palace, du Bodensee à Venise, de Nice à Bruges – changea du tout au tout après avoir assisté à la grève sanglante des ouvriers horlogers de Cluse, et devint l'une des interlocutrices assidues d'Albert Libertad, l'anarchiste.

Nous voici donc au Bois. «Le jour se traîne dans le commencement de la nuit. La chaleur insupportable de l'après-midi ne s'est pas tout à fait éteinte, et des airs tziganes tournent sur les mangeurs de glaces, à Armenonville, au pavillon Royal, et au pavillon chinois.» Ces «chapeaux immenses donnent à la nuit près du lac [...] un fantastique de contes de fées». Quant à Catherine, toute «sa lassitude s'abat dans l'artificiel étrange de cette forêt sur mesure où se prolonge Paris». Sorti de l'ombre, un souteneur s'empresse de la harceler. «Catherine n'avait pas peur. Mais elle n'avait pas l'envie d'une scène.» Tout à coup : une galopade de tapineuses; des sifflets agressant les ténèbres annoncent la rafle. Catherine est ceinturée par ces femmes maquillées, ces marlous et ces policiers qui resserrent les mailles de leur filet. Quel scandale chez les siens! En plus, le souteneur dont elle se croyait débarrassée a rappliqué, et il l'accuse auprès de la police de travailler sans carte. Un brigadier est prêt à l'embarquer, les protestations de la jeune femme l'agaçant suprêmement.

Mais une voix, née de la nuit, met fin au hourvari. Elle est paisible, et ce qu'elle énonce déploie un espace de liberté : «C'est une méprise, messieurs, mademoiselle était avec moi.» Catherine reconnaît l'homme : «C'était celui dont elle avait remarqué la femme, tout à l'heure, si fardée. Un homme tout rasé, avec quelque chose d'étrange dans le visage, très pâle, et la bouche mince, mis avec une certaine recherche, et s'appuyant sur une canne pour marcher.» Il tend au brigadier sa carte de visite comme à une réception mondaine. Après quoi, «Catherine le vit s'avancer jusqu'à elle. Sa compagne à son bras. Une femme brune à l'expression tragique. Très belle. La main de l'homme, gantée, petite pour un homme, se posa sur le bras de Catherine. Et la femme entraîna la jeune fille en disant d'une voix chantante : «Venez donc, chérie, n'ayez pas peur, ils ne vous toucheront pas. N'est-ce pas, messieurs?»

Et tous les trois s'éloignent du Bois; ils se dirigent, sans que soit prononcé un mot, vers la gare de ceinture. Aucune présentation n'a été faite. Fort désorientée, Catherine leur avoue ne pas trouver de mots exprimant sa gratitude. Alors, la compagne de l'inconnu «avança son visage aux yeux immenses, où le cerne du fard

contrastait avec les dents : “En montant prendre un peu de porto avec nous. Nous habitons tout près”.»

Tant d’amabilité rend Catherine fébrile. Mais comment se dérober? «Vous nous feriez très plaisir en acceptant de rester avec nous quelques instants. Il y a des soirs, mademoiselle [...], où l’on ne peut parler qu’à des inconnus.»

«La voix de l’homme n’était ni belle ni persuasive. Mais Catherine n’en retint qu’un accent singulier sur les mots : “Il y a des soirs”.»

Elle consent donc à suivre cet homme au masque poudré, aux yeux plus ou moins mongols, dans un immeuble de rapport. Dans l’ascenseur, le manteau entrebâillé de la femme découvre aux yeux de Catherine un collier d’opales. «L’homme surprit le regard, sourit, et, à la porte de l’appartement, il dit montrant sa compagne : “Elle est le Malheur!”.»

Il arrive plus d’une fois que le surgissement de l’étrangeté paraît ouvrir une parenthèse dans le récit, comme c’est le cas dans la mise en abyme. Ne dirait-on pas, au moins jusqu’ici, qu’en plaçant Catherine dans une situation d’un insolite anglo-saxon, Aragon ait voulu en ouvrir une, sinon opérer un virage, enrichir son terreau d’un imprévisible qui rejette le caractère politique, engagé de son livre, de tout ce qui — enchevêtrement propice à nous dérober l’avenir — continue néanmoins à offrir une prise au jugement critique? Rôde en ces pages une émanation qui trouble quelque peu nos sens, un je ne sais quoi d’onirique. À croire qu’on a débouché dans un autre genre narratif.

«Elle est le Malheur!» — entendrait-on cette apostrophe sans l’avoir lue, on devinerait la majuscule à Malheur — fait résonner le *la*, le timbre funèbre qui martèlera le chapitre suivant. L’atmosphère confinée du salon où l’on accueille Catherine – mélange de luxe disparate et sensuel, d’objets faussement mystiques et de tableaux déliquescents – n’est que la confirmation de ce qu’avait pressenti, au Bois, la jeune femme. «Tout n’est-il pas ici comme si cette sensualité avait fui cet homme maigre dont le grand front dénudé ne s’anime qu’aux tempes d’un battement d’artères prophétique d’une mort singulière pour s’incarner dans la femme, debout au milieu du salon, son chapeau à la main, le manteau pendant, qui regarde Catherine avec une intensité incroyable [...].»

L’heure tardive, l’ambiance délétère et la curiosité aidant, la conversation se fait confidentielle et les aveux qu’on partage ont la mort pour objet. Catherine

révèle que ses poumons rongés ne lui laissent qu'un bref sursis; Henry Bataille, car c'est lui (et Catherine bien vite reconnaîtra le dramaturge auquel Aragon voua admiration et fidélité), tente de la rassurer. Suit un monologue supprimant toute notion de «parenthèse», de gratuité, où Bataille identifie sa création à l'ultime célébration d'un siècle moribond : «Nous autres, fils de Byzance...» Il ira jusqu'à saluer «l'aube du socialisme», mais, ajoutera-t-il, «Je suis partie intégrante de cet univers qui meurt.» Du coup, ce salut d'une époque agonisante (que balayera la Première Guerre) au vingtième siècle, qui fourbit en coulisses ses armes, insère la survie éphémère d'un mode de vie parfumé dans le «monde réel», celui-ci ne pouvant, sans tricher, faire l'économie de la décadence. Avec l'inquiétante étrangeté, c'est la poésie, laquelle, bien sûr, n'est jamais absente des *Cloches de Bâle*, qui commande à tous les niveaux et précipite la synthèse éclair du tournant d'un siècle, lequel s'épuise en états fébriles. Elle seule pouvait nous immerger dans ce demi-vertige, en ce nocturne où l'épuisement de deux êtres — celle qui touche au rivage et celui qui s'en éloigne — mélange espoir et renoncement.

Catherine s'abandonne-t-elle à une trouble dérive; Bataille et son amie, la comédienne Berthe Bady, s'improvisent-ils «sauveteurs» par goût de l'inopiné ou pour alléger leur solitude, aucun des trois cependant ne perd le contrôle de soi, tous trois restent capables, à chaque instant, de reprendre pied. Mais il y a des circonstances où le personnage, renonçant à se surveiller, ignorant de quoi il est la proie, ne sachant ce qu'il peut gagner ou perdre (mais se doutant obscurément qu'il peut *tout* perdre), succombe à une sorte d'hypnose, à un engourdissement extatique, à l'anxieuse curiosité de l'initié de fraîche date qui attend que se *lève le rideau*. À cette extrémité-là, j'ai déjà fait allusion. C'est elle qui tout entier me mobilise les rares fois où je la rencontre. Pourquoi? Parce qu'elle augure, je présume, un bouleversement radical, dont la nature se refuse à la conscience claire. Bouleversement qui, brisant l'ordre du quotidien, affichant une menace dont se propagent déjà les ondes de choc, annonce que nous sommes manipulés. Seuls existent, en ces cas extrêmes, la peur qui obnubile et le monde qui se prépare à changer de visage. On peut alors s'attendre à *n'importe quoi*. On est aussi isolé que le cosmonaute dans le sas de son vaisseau, juste avant que ne s'ouvre la porte qui le sépare du vide. Pareille situation ne met-elle pas l'écrivain en demeure de poursuivre sur sa lancée, d'aller, par conséquent, au-delà des problèmes habituels

du roman, et, surtout, de renoncer à l'investigation psychologique, laquelle nous ramène à des comportements obstinément sollicités? N'est-ce pas une façon de l'avertir, lui, l'auteur, qu'il se doit d'aborder un territoire jusqu'à présent négligé (je ne dis pas : nouveau, car c'est là une notion trop contestable)? Le personnage y deviendrait une sorte de radar apte à détecter ce qui se passe dans les vastes franges de la réalité, et qui, de prime abord, paraît rebelle à notre quotidien. Il sera donc un instrument de pointe; il n'aura pas à désemprouiller ses états d'âme; il explorera cet arrière-monde qui sous-tend l'histoire universelle. C'est ce que, sans me nourrir d'illusions, j'attends de cette problématique, peut-être utopique conquête.

Ne trouvant pas d'exemple approprié dans le roman, je me rabattraï, sans trop de regrets, vu la qualité du texte, sur une nouvelle. À partir de celle-ci, envisagée comme *tremplin*, seuil à franchir pour accéder à un territoire dont il n'existe aucune carte, on peut rêver à la gageure qui se poserait au romancier; gageure ou défi peut-être intenable, mais qui continue à me solliciter. Dans la nouvelle que voici, nous sommes confrontés à une brusque fin, une coupure qui nous laisse démunis, une limite devant laquelle l'auteur nous abandonne. Affirmer qu'on reste sur sa faim me paraît court, voire inexact, tant est puissante la charge psychique du «dénouement». Il est question d'un récit de six pages (dans l'édition française) du Madrilène Javier Mariás : *En voyage de noces* (1991), œuvre écrite à la demande de la revue *Balcon*. Elle est extraite du recueil *Quand j'étais mortel*<sup>18</sup>. Épinglons le commentaire que fait Mariás de sa genèse, plus exactement de sa reconversion.

«Dans sa situation principale et plusieurs de ses paragraphes, ce récit coïncide avec quelques pages de mon roman *Un cœur si blanc* [...]. La scène en question se poursuit dans le roman, mais ici, en revanche, elle s'interrompt, donnant lieu à une résolution différente, qui transforme le texte en ce qu'il est, c'est-à-dire une nouvelle. C'est une preuve que les mêmes pages peuvent ne pas être les mêmes, comme Borges, mieux que personne, l'a enseigné dans sa nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*<sup>19</sup>.»

Dans le roman, le narrateur et son épouse, au terme de leur voyage de noces, occupent une chambre à La Havane. Parcourues d'inexplicables frissons, la jeune

---

<sup>18</sup> *Quand j'étais mortel*, Paris, Rivages, 1998.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 8.

femme à dû s'aliter. «Nous ne voulûmes pas appeler le médecin, attendant de voir si cela passait; je la mis au lit (notre lit d'hôtel et de couple) et la laissai s'endormir, comme si cela pouvait la guérir.» À la fois inquiet et livré à soi-même, le narrateur observe du balcon le va-et-vient des passants. Il finit par remarquer une femme, la trentaine environ, robuste, immobile dans l'attitude de l'attente. Ne portant probablement pas de montre, elle jette de brefs coups d'œil à ce qui doit être une horloge, au fronton de l'hôtel, juste au-dessus de la tête du narrateur. Tombe, sans transition, la nuit des tropiques. L'isolement de la femme s'en accroît. De temps à autre, l'épouse malade gémit dans son lourd sommeil. «A cet instant, la femme de la rue leva les yeux vers le troisième étage où je me trouvais et j'eus l'impression qu'elle me remarquait pour la première fois [...] Alors elle leva un bras, celui qui ne portait pas (de) sac, dans un geste qui n'était ni de salut ni d'appropriation, je veux dire le geste de quelqu'un qui vient vers un inconnu, mais plutôt d'appropriation et de reconnaissance [...]; c'était comme si avec ce geste du bras et ce tourbillon des doigts elle voulait me saisir, plus me saisir que m'attirer vers elle<sup>20</sup>.»

Si une sourde fureur à présent la travaille, si elle a tout de la femme qui se prépare à régler un compte, ce n'est pas pour avoir été contemplée à son insu, mais parce qu'elle *a reconnu* la personne qu'en vain elle attendait. Les mots qu'elle décoche au narrateur, tout en traversant l'esplanade qui la sépare de l'hôtel, forment une agressive harangue qui se mêle aux questions de l'épouse à demi éveillée, et qui se demande ce qui retient son mari au balcon. Ce dernier, incapable d'une décision, paralysé par ce qui se prépare, contemple l'inconnue qui marche vers la porte de l'hôtel, se dispose à monter vers sa chambre. Mais voilà que la femme se fige, décontenancée. La fenêtre à gauche du balcon vient de s'ouvrir. Un homme, en bras de chemise, à contre-jour comme le narrateur, l'interpelle par son prénom : «Myriam!» S'amorce aussitôt un tournant plus prosaïque, nullement dépourvu d'intérêt, qui remet sur rail la réalité du narrateur.

Javier Mariás a dû concevoir — je doute que ce soit pour se faciliter l'exécution d'une commande — qu'il existait un traitement plus saisissant de la situation. Au terme de ce qui deviendra un récit de six pages, lequel débute par l'installation du couple à La Havane, par le malaise qui contraint la femme à

---

<sup>20</sup> *Un cœur si blanc*, Paris, Rivages, Poche, p. 24 à 34.



s'aliter, le narrateur, traumatisé par l'approche de l'inconnue, par sa détermination de statue du Commandeur, se plie à la force des choses, cobaye sous le regard du python. Comme William Butler Yeats, dans l'un de ses plus envoûtants poèmes, s'apprête à voir, les marches de l'escalier grinçant, surgir les Furies, «chacune brandissant haut sa torche» dans son cabinet de travail, le narrateur se prépare à ce que le Destin envahisse la chambre. Tout recours au bon sens relève du passé. N'existe plus qu'une situation virtuellement accomplie. Une sèche constatation termine la nouvelle : «Je me préparai à ouvrir la porte.» Quand pareille intensité est atteinte, point d'orgue ne souffrant pas l'interruption; quand l'obnubilation du personnage engourdit ses facultés, tout ce qui peut suivre paraît superflu. Sauf ce qui comblerait notre attente de lecteur, mais s'avère presque impensable.

Telle que je la conçois, l'inquiétante étrangeté, qu'elle surgisse de l'Ailleurs ou d'un recoin dissimulé de ce monde, libère ce dont me protège le bouclier des croyances et des singularités communes. À moins que, produit exclusif de mes appréhensions, elle se contente d'adopter un aspect prémonitoire, de prêter un tour onirique à une circonstance imprévue. Mais, sommes-nous soumis à sa plus forte pression, nous devenons pareils à la cire tendre qui reçoit l'empreinte de ce qui demeure caché, en retrait. Nous sommes alors la proie — prenez l'exemple de Javier Mariás — d'un «dehors» absolu, d'un assaut qui rejette toute parade. Si, comme le dit un des parapsychologues du film de Robert Wise : *The Haunting*, on parvenait à surmonter son effroi devant ce qui agresse et relève de l'inconnu, on concevrait, peut-être, de quoi vraiment il s'agit.

Qu'il me soit permis, si près de conclure, de faire appel à l'un de mes romans. Non pour son résultat, bon ou mauvais : je n'en suis pas le juge, mais bien pour ses intentions, toujours fragiles, toujours contestables. Dans *L'envers*<sup>21</sup>, une mise en condition de l'«enquêteur» adolescent, Bruno Wölfen, était indispensable pour qu'il finisse, non seulement par se pénétrer de l'inexplicable, mais pour être, à la longue, lucidement intéressé par la résurrection, choquante pour la raison, intolérable pour la sensibilité, de son ami Broderick. L'inquiétante étrangeté, dans son déchaînement le plus âpre, devenait le passage obligé vers une interrogation spontanément métaphysique, reléguant à l'arrière-plan tout intérêt psychologique pour Bruno Wölfen et son entourage. Il fallait que les suites de ce passage obligé

---

<sup>21</sup> *L'envers*, Bruxelles, Écrits du Nord, 1983.

— autrement dit : *tous* les épisodes du roman — contiennent un potentiel de tension identique à celui dudit passage, sans quoi on réintégrait une dimension familière, exploitée jusqu'à l'usure. Mais, je le répète, ceci relève de l'intentionnel.

Dirai-je, en guise de conclusion toute personnelle, que l'inquiétante étrangeté, dans la mesure où elle me mobilise, m'apparaît moins comme l'expérience d'un moment isolé, que comme un embryon d'apprentissage, de préparation à un état encore jamais expérimenté. Vue sous cet angle, elle est bel et bien un défi; elle incite l'auteur à rompre les scellés; elle le dirige ou le précipite vers un point de non-retour. Forcer sa venue, l'utiliser avec préméditation serait une grossière erreur; elle ne peut s'imposer que par la nature et les exigences du texte. Mais, parce qu'il en émane la séduction d'une promesse — si le défi tournait à notre avantage? si les scellés se rompaient? —, certains d'entre nous, qu'ils soient «fantastiqueurs» ou romanciers marginaux, resteront sensibles à ce qui, en sourdine, dans une sorte d'éloignement, rappelle les trois coups qui précèdent le lever du rideau.

Copyright © 1998 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Référence bibliographique à reproduire :**

Guy Vaes, *Le vacillement des apparences* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1998. Disponible sur :

<<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/vaes121298.pdf>>