Géographies d'André Hardellet :

Philippe Claudel

▶ **To cite this version:**

Philippe Claudel. Géographies d'André Hardellet :. Littératures. Université Nancy 2, 2001. Français. NNT : 2001NAN21010 . tel-01776215

HAL Id: tel-01776215
https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776215

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE NANCY 2

REPRODUCTION INTERDITE

N° attribué par la bibliothèque

⌋	⌋	⌋	⌋	⌋	⌋	⌋	⌋	⌋	⌋	⌋

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE NANCY 2

Discipline : *Lettres modernes*

présentée et soutenue publiquement

SCD NANCY 2
46, av. de la Libération
B.U. LETTRES

par

M. Philippe CLAUDEL

Le 16 juin 2001

Titre :

Géographies d'André Hardellet

Directeur de thèse :

M. le Professeur Gilles ERNST

Jury

M. Henri BEHAR, professeur à l'Université Paris III, Sorbonne nouvelle.
M. Jean CLAUDE, professeur Émérite à l'Université Nancy 2.
M. Marc DAMBRE, professeur à l'Université Paris III, Sorbonne nouvelle.
M. Gilles ERNST, professeur à l'Université Nancy 2.
M. Jacques POIRIER, maître de conférences H.D.R à l'Université de Bourgogne.

Pour Dominique et Cléophée,
la blonde et la brune,
mes deux lumières.

B.D.L.N

Remerciements

Nous tenons ici à remercier chaleureusement toutes les personnes qui nous ont aidé dans ce travail, par leurs conseils, leur écoute, et en particulier Carmen Fernandez qui a eu la patience de relire notre texte.

Nous voudrions assurer Mme Simone Marty et M. André Vers de notre profonde reconnaissance : en nous témoignant leur entière confiance depuis tant d'années, et en mettant à notre disposition leur temps, leurs archives et leurs souvenirs, ces deux proches d'André Hardellet ont fait progresser de façon décisive notre démarche.

Nous pensons aussi à M. le Professeur Ernst, qui a su, avec constance, rigueur et exigence, diriger ce travail de recherches et bien souvent nous aider à des moments décisifs par ses remarques toujours précieuses.

Nous voudrions également saluer la mémoire de M. le Professeur René Guise qui, le premier, avait manifesté de l'intérêt pour notre projet.

Pour finir, nous aimerions remercier, pour sa gentillesse et son extrême amabilité, le personnel de l'IDECAF de Saïgon. En nous accueillant dans le calme de sa bibliothèque où, par les grandes baies ouvertes, l'odeur de la pluie et les petits singes entraient parfois sans façon, il nous a permis de rédiger une grande partie de ce travail dans la plus grande des sérénités.

Sommaire

(On trouvera en fin de volume une table des matières analytique)

REMERCIEMENTS 3
SOMMAIRE 4
REFERENCES ET LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES 6
CORPUS 7

INTRODUCTION GENERALE 8

PHYSIQUE DES GEOGRAPHIES 23

CHAPITRE I : LES PROTOCOLES DE DECOUVERTES ET D'APPROPRIATION 26

1. Fouler la terre, marcher, traquer 27
2. Hauteurs, belvédères et contemplation 43
Conclusion du chapitre I 60

CHAPITRE II : LES LIEUX ELECTIFS 62

1. Jardins et parcs 63
2. Villes et périphéries 84
3. Les lieux hydrants 101
Conclusion du chapitre II 122

CHAPITRE III: LE JEU DES LIEUX 124

1. Jeux de cartes: rêver, choisir et battre 125
2. Jeux de caches: le complexe de l'île 143
Conclusion du chapitre III 160

Conclusion de la première partie 162

GEO-GRAPHIES 166

CHAPITRE IV : NAISSANCE ET VOCATION DE L'ECRITURE 169

1. Le saccage d'Eden 170
2. Expérience de la mort, expérimentation de l'écrit 188
Conclusion du chapitre IV 203

CHAPITRE V: POLYGRAPHIE, POLYPHONIE 206

1. Variétés 207
2. Peintures 224
3. Littératures 248
Conclusion du chapitre V 268

CHAPITRE VI: QUEL MONDE ECRIRE ? 271

1. La dérision de l'engagement 272
2. Les univers figés 290
Conclusion du chapitre VI 311

Conclusion de la deuxième partie 313

UNE GEOGRAPHIE MAGIQUE 317

CHAPITRE VII : LEURRES ET LIEUX 320

1. Les espaces de substitution 321
2. Un réel relatif 335

Conclusion du chapitre VII 349

CHAPITRE VIII : CREATURES 351

1. Initiateurs, intercesseurs 352
2. La figure d'Orphée 369
3. Dieux et demi-dieux 382

Conclusion du chapitre VIII 396

CHAPITRE IX : FANTASTIQUE DES PAYSAGES ET DES ETRES 398

1. Ombres et lumières 399
2. Une bienheureuse étrangeté 421
3. Un être pluriel 437

Conclusion du chapitre IX 451

Conclusion de la troisième partie 453

CONCLUSION GENERALE 458

ANNEXES 465

Aloysius Bertrand 466
Les Archives 477
Borges et l'immédiat 481

BIBLIOGRAPHIES

I. Bibliographie des œuvres d'André Hardellet 491
II. Bibliographie des articles, revues et ouvrages consacrés à André Hardellet 494
III. Bibliographie des ouvrages consultés 495

INDEX

I. Index des œuvres citées 502
II. Index des noms de personnes 505
III. Index des noms de personnages mythologiques 509
IV. Index des notions 510

TABLE DES MATIERES

Table des matières analytique 514

Références

et

liste des abréviations utilisées

Sauf indication contraire, les citations des textes d'André Hardellet se font dans l'édition de son *Œuvre*, L'Arpenteur/Gallimard, 1990-1992, t. I. à III. Directement portées dans notre texte entre parenthèses, leurs références comprennent l'abréviation du titre, l'indication du tome en chiffres romains et celle, en chiffres arabes, de la page. Les titres des textes seront abrégés de la façon suivante :

CM : La Cité Montgol
LU : Le Luisant et la Sorgue
SO : Sommeils
SJ : Le Seuil du jardin
LS : Lady Long Solo
DO : Donnez-moi le temps
BL : La Belle Lurette
TI : Textes parus, disparus, inédits
AR : L'Arrière-Pays
PA : Le Parc des Archers
CH : Les Chasseurs
CH 2: Les Chasseurs Deux
PI : La Promenade imaginaire
LL : Lourdes, lentes...
ES : L'Essuyeur de tempêtes
ON : L'Oncle Jules
CA : Chansons
CO : Contributions à des publications diverses
CR : Correspondance
LI : Les Innocents

Les citations qui suivent dans notre texte une première citation avec indication de références partagent avec celle-ci les mêmes références de texte et, sauf indication contraire, de page.

Corpus

Notre étude a porté sur un corpus englobant l'ensemble des textes d'André Hardellet publiés à ce jour et qui ont été rassemblés dans *Œuvre I, Œuvre II, Œuvre III*, L'Arpenteur/Gallimard, 1990, 1991, 1992. Cet ensemble constitue notre édition de référence. Toutefois, nous renverrons par moments le lecteur aux éditions originales des *Chasseurs*, des *Chasseurs Deux* et de *Lady Long Solo* car leur reprise dans les tomes cités plus haut n'a pu être, pour des raisons de coût, entièrement fidèle aux éditions princeps : toutes les illustrations, voulues par l'auteur, ont été supprimées dans les deux premiers ; les illustrations, et surtout le choix initial d'un papier et d'encres inhabituels (papier noir, encre blanche, parfois bleue) n'ont pu être maintenus pour le troisième ouvrage.

Par ailleurs, nous mentionnerons également trois écrits inédits à ce jour et que nous reproduisons dans les annexes de notre travail grâce à l'aimable autorisation de Simone Marty et d'André Vers. Deux de ces textes sont des études, l'une sur Aloysius Bertrand, l'autre sur Jorge Luis Borges ; quant au troisième, il s'agit d'une nouvelle s'intitulant *Les Archives*. Au cours de nos recherches, Simone Marty et André Vers nous ont également permis de consulter d'autres écrits : il s'agit parfois d'inédits qui feront peut-être un jour l'objet d'une publication ; nous songeons notamment aux parties venant compléter *La Belle Lurette*, récit parcellaire publié dans *Œuvre I*.

Introduction générale

> Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient ! Géographie, cosmographie, mécanique, chimie!...
>
> Arthur Rimbaud, *Mauvais sang*

L'œuvre d'André Hardellet (1911-1974) présente un ensemble de textes d'inégales ampleurs et qui appartiennent à des genres variés : poésie - en vers ou en prose -, romans, récits, essais, pièces radiophoniques... Pour autant, il se dégage de tous ces écrits une cohérence forte, un souci permanent qu'a l'auteur de nous entretenir de quelques-unes de ses préoccupations majeures : la fuite des jours, le miracle des lieux, le corps féminin comme une carte admirable à parcourir, l'énigme du Temps et celle d'un réel truqué. L'écrivain n'a cessé de décliner ces thèmes, dans une langue qu'il voulait simple et précise afin, espérait-il, d'être lu et compris par le plus grand nombre. Si le succès massif n'a jamais été au rendez-vous et si le nom d'André Hardellet est pour bien des lecteurs associé à *Lourdes, lentes...*, précieux roman certes, mais qui masque un ensemble non moins intéressant, ou encore relié à la chanson *Bal chez Temporel*, il n'en demeure pas moins que son œuvre reste vivante - comme l'attestent les rééditions successives - mais peu étudiée puisque, à ce jour, une seule thèse - déjà ancienne[1] - concernant André Hardellet a été soutenue devant l'Université.

De *La Cité Montgol*, parue en 1952 chez Seghers, à *La Promenade imaginaire* qui sort en librairie un mois après la mort de son auteur, c'est en tout onze livres[2] - auxquels il faudra adjoindre deux textes posthumes - qui inscrivent dans le domaine des lettres françaises le nom d'André Hardellet. C'est aussi au

[1] Françoise Demougin a soutenu sa thèse - *Étude de l'œuvre d'André Hardellet*, (88/ANGE/0003) - devant l'Université de Lille III, le 21 mars 1987. Ce travail d'un peu plus de deux cents pages, qui a le mérite d'avoir été la première étude universitaire sur l'écriture d'André Hardellet, passe en revue les grands thèmes de l'œuvre et s'attarde ensuite sur chacun des livres, publiés à cette date, dont il propose un aperçu et une courte analyse.

[2] On trouvera à la fin de ce travail une bibliographie complète.

travers de ces livres, dans leur continuité, leurs échos et les reprises qui se tissent de l'un à l'autre, les jeux de miroirs proposés, que s'édifient ce que nous avons nommé les « Géographies » d'André Hardellet. Comme si, dépassant le simple cadre étroit de quelques tomes réunis, des signes tracés par milliers naissait un monde singulier dans son ordre et sa portée.

Mais le monde, la terre, le paysage, les lieux, la géographie sont devenus de nos jours de ces coquilles vides que chacun, au gré de son humeur et de ses cheminements, se plaît à remplir comme bon lui semble ; ainsi a-t-on vu émerger des « paysages sonores et audiovisuels », des « lieux de mémoire », si souvent cités qu'on ne se souvient pas de ce qu'ils désignent, des « géographies olfactives », des « espaces du souvenir »... Sans rien décrier de tout cela - d'autant plus qu'au cours de cette étude, nous reprendrons certaines de ces expressions - force est de constater que le lexique de l'étendue se prête admirablement à d'innombrables usages métaphoriques : notre monde, soudain trop petit, se poursuit en d'autres lieux. Dans ces conditions de fortune sémantique, il n'est sans doute pas inutile, avant d'entrer dans les géographies d'André Hardellet, de s'accorder sur quelques mots, sur leur sens, et sur ce que la littérature fait d'eux lorsqu'elle approche de leur nébuleuse.

L'homme cherche depuis l'Antiquité à se comprendre par rapport à l'espace dans lequel il évolue, espace qui le surpasse et l'englobe, « ce dans quoi tout se trouve, et ce qui n'a pas d'intériorité »[3] mais qui peut s'appréhender aussi comme une création émanant de la faculté toute humaine de penser et d'organiser. Si les systèmes astronomiques échafaudés au cours des temps avaient pour but avoué de connaître l'ordonnancement du monde et des univers, de faire d'un chaos, un cosmos, ils permettaient aussi à l'homme de trouver son lieu, d'être quelque part, et inauguraient donc à la fois, par le biais du lien qui unissait alors l'espace et le corps, l'espace et celui qui le pense, le plaisir

[3] François Makowski, « Où sommes-nous ? » in *Les cahiers philosophiques de Strasbourg*, n°1, mars 1994, p. 61.

orgueilleux d'englober l'infini par la pensée et l'angoisse humiliante d'être noyé physiquement en son sein.

Mais la Genèse, si l'on s'en tient à ce seul exemple, nomme autant la création divine du monde, la partition des éléments, ténèbres, lumière, eau, terre, mettant ainsi en avant, non seulement l'existence du divin, sa puissance mais aussi son histoire, qu'elle désigne, implicitement et par son existence même, le rôle dévolu à l'homme : devenir le scribe et l'interprète de la Création. À charge pour lui donc de laisser le récit du monde, la formation de l'espace, des formes, des nuits et des jours, des océans et des terres assurées, et de chanter les louanges de son démiurge.

L'homme, s'il a longtemps prêté à Dieu la paternité de l'univers, a dans le même temps humanisé la souffrance d'être au monde, en la rendant liée intrinsèquement à son espèce. La perception de l'espace et son incommensurable démesure par rapport à l'infinie petitesse de l'être, mais conjointement à cela, la prodigieuse faculté de penser et de méditer cette démesure, fondent certains aspects de la réflexion pascalienne : l'homme, « ciron », est grand parce qu'il se sait petit. Et cette grandeur, on le voit, mêle pour éclore et s'affirmer, l'espace et la pensée.

La souffrance d'être dans l'espace pourrait donc s'adoucir par la joie de dire et de mesurer ce même espace. L'entreprise d'écrire le monde procéderait alors autant de l'arpentage que de la rémission. Les mots seraient des échos sondant l'univers et qui diraient les corps dans l'espace, leur rendraient forme et sens, les rassurant en les assurant.

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que ce soit le XVIème siècle qui ait tenté, plus qu'un autre siècle peut-être, de concilier la volonté de savoir l'espace, de le cadastrer, et celle de le dire. Le basculement copernicien, qui allait faire naître une lame de fond à laquelle Galilée, près d'un siècle plus tard, donnera toute sa force, ajouté au recul des frontières connues et à l'amoindrissement des *terrae incognitae*, remettait en cause un apprivoisement millénaire qui avait fini par donner à l'homme la certitude de son lieu. Il fallut

donc reformuler la relation de l'homme à l'espace, dont un nouvel espace, livresque, permettait depuis peu la publicité et la propagation. Récits de voyage, cosmographies, poésie scientifique permirent peu à peu, en l'illustrant, parfois même en le niant ou en le contestant, le passage d'une opinion géocentrique à une certitude héliocentrique, en même temps qu'ils ramenaient la terre, par le biais des cartes et des globes, à des points intellectuels convergents autour du lecteur : l'univers commençait à s'amoindrir ; et si l'orgueil s'abaissait de se découvrir non plus le centre du système, il pouvait tout autant se regonfler en s'en pensant le meilleur connaisseur.

Pour autant, si l'homme a fini par s'accommoder d'un certain espace, si les mathématiques, la physique ont permis de le trianguler, il reste pour lui, malgré tout, un concept qu'il peine à toucher du doigt. En paraphrasant Saint-Augustin qui s'exprimait à propos du temps, on pourrait affirmer que nul d'entre nous n'ignore ce qu'est l'espace, mais que nous tous éprouvons des difficultés à le dire. En étroite relation avec la pensée de l'être, il ne propose aucune matérialisation concrète et c'est en termes d'abstraction qu'il nous faut l'envisager. Notre expérience humaine est plus une expérience de la terre qu'une expérience de l'espace. La terre est le bien matériel qui permet à nos sens de vérifier leur pertinence, elle est aussi ce que nos sens veulent bien nous en faire connaître.

Voir, marcher, fouler, palper, entendre, sentir, goûter la terre comme le fait sans doute une fois au moins tout enfant, prendre sur ses lèvres le sel que les embruns de la mer y ont déposé, conduit à nous faire connaître, au sens presque claudélien du verbe, la terre. L'expérience directe que nous en tirons édifie la perception, l'image, le souvenir, la douleur ou la joie qui demeureront au profond de notre être.

La terre se lie à notre corps avant de s'agréger à notre pensée : l'espace n'agit pas de la même façon. Et même lorsque nous rêvons de l'espace, il semble que nous le faisons suivant des protocoles terrestres, en ramenant les images spatiales, voire cosmiques, à des données connues, paysagères le plus souvent,

qui ont à voir avec la perspective, l'éloignement ou la proximité, l'horizon, l'arrière-pays, l'écrasement, l'abîme, la frontière, le mur. La méditation songeuse de *L'Astronome* de Vermeer, si elle indique le souci de l'espace et son étude, rend éminemment compte du support terrestre de la méditation : la chambre, comme une quintessence du lieu de l'*étant*, les objets de report de l'univers : globe céleste, carte zodiacale, viennent affirmer la référence à la terre quotidienne élevée au rang, en quelque sorte, de matrice de la pensée.

De même, si la terre s'inscrit en nous, si nous en gardons l'*épreuve*, ce n'est pas le cas pour l'espace que nous ne pouvons associer à aucune souffrance - si ce n'est celle, éminemment intellectuelle, de la négation, de la perdition, de l'oubli. Aucune épiphanie, aucune noce non plus pour le célébrer.

De l'espace véritable ne sourd aucun désir, aucune peur liée à des éléments, aucune nécessité d'écriture littéraire. Il n'a pas besoin de se métaphoriser car il participe lui-même déjà de la métaphore en ce sens que pour le penser, il convient au préalable de le songer. Il est en nous, dans notre esprit, la métaphore de sa propre existence.

A l'inverse, la terre a fait naître la géographie qui pour elle est tout à la fois un double, une clé, un répertoire, un souvenir matérialisé, un outil rassurant, et bien d'autres choses encore.

Dans le désir pour l'homme d'écrire la terre entrent des préoccupations de familiarisation, d'appropriation et d'introspection. Le territoire illimité et inconnu se limite et se connaît dans le double cartographique que l'homme en dresse, dans le récit du voyageur qui l'a parcouru, dans le poème qui narre son étrangeté, sa flore, sa faune, son hydrographie et projette son double imagé dans le lieu du langage. Le détenteur de la carte détiendra le territoire car la connaissance qu'il en aura le rendra supérieur à d'autres. Le topos littéraire du parchemin qui trace le plan de l'île et l'endroit où le trésor est enfoui ne fait sans doute que rappeler, de façon poétique, cette antique prééminence sociale et politique qu'a, sur tous ses semblables, celui qui possède l'image du pays, ses

contours, son relief. Celui qui peut donc se situer vraiment dans le lieu qu'il habite, et qui est sien.

Il y a dans les sources de la cartographie de cette même essence magique que l'on pense lire de nos jours dans les peintures rupestres : peindre des aurochs, des chevaux, des cervidés, c'était déjà s'être approprié leur chair, c'était avoir assimilé leur sang et leur force, c'était les avoir tués. Dessiner le pays sur le parchemin, en tracer les frontières naturelles, les promontoires, les fleuves, les forêts, nommer les mers et les villes, les montagnes, s'appliquer à peindre les chemins, c'est écrire la terre dans un langage personnel mais que d'autres hommes pourront comprendre, c'est humaniser l'étendue, accaparer son âme, éloigner son noir côté. La terre connue devient notre terre. Elle n'est pas autre que nous ; elle devient notre prolongement qui accueille notre ombre que le soleil ou la pleine lune dévoilent. Notre ombre qui s'y dessine, dessine aussi notre être, notre être sur la terre, notre être dans le lieu. L'inquiétante histoire de Peter Schlemihl est certes la tragédie d'un homme qui perd son ombre, et avec elle, son âme et son humanité, mais qui aussi, par son ombre disparue, s'est défait du lien qui l'unissait à la terre, un lien plus léger que la trace du pas, la rugosité du sol sous la plante du pied, mais un lien qui signifie à l'homme, de la façon la plus *visible*, qu'il repose sur la terre, qu'il *est à* la terre (comme l'on dit que l'on *vient au* monde.)

Dans un texte de Borges[4], des géographes travaillent à une carte dont l'échelle sera à la mesure exacte de la terre : la carte terminée recouvre ainsi, et parfaitement, l'ensemble du monde. Mais les générations suivantes considèrent la carte comme inutile et l'abandonnent « à l'Inclémence du Soleil et des Hivers ».

Cette métaphore est au centre de l'enjeu littéraire : la carte borgésienne serait l'image exacte du monde, présenterait la même surface, semblable à lui dans ses moindres détails ; mais elle serait plus qu'une commune carte, une simple image du monde : œuvre formidable, nous pourrions y lire le reflet des

[4] « Musée », in *L'auteur et autres textes*, éd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1982, p. 199.

vies de ses auteurs, l'ombre de leurs plaisirs, les empreintes inconscientes et conscientes du labeur de ses géographes, leur sens du pays, leurs craintes et leurs admirations. Œuvre saugrenue pour d'autres, ceux-ci pourraient tout aussi bien alors la rejeter jusqu'à l'oubli.

Borges termine la brève histoire en disant :

> Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace[5] des Disciplines Géographiques.

Même parcellaire et rongée, la littérature demeure habitée, vivante donc, et vénérée. Elle garde son lieu, grâce à quelques-uns, mendiants ou chiens.

Car la terre s'écrit et son écriture est aussi le lieu de l'écrivain, qui deviendra l'endroit du partage, l'endroit partagé avec le lecteur, devenu parfois gardien du temple.

Lorsqu'il s'agit d'étudier le monde présenté par l'œuvre littéraire, on en vient très souvent à évoquer la volonté de mimétisme avec le monde véritable, l'effet de réel, et à tenter de comprendre son fonctionnement. Notre propos ne s'y attardera pas. Tenter de comprendre les géographies littéraires - et l'expression tient, nous semble-t-il, déjà du pléonasme - est avant tout chercher à voir comment se trament les liens entre le lieu, l'écrivain et le verbe. Plus que la traque des référents qui conduirait par exemple à découvrir chez Proust Cabourg derrière Balbec, à envisager les gauchissements inhérents à la transposition littéraire d'un paysage réel, à mener une enquête policière pour mettre à jour dans notre monde ce que la fiction a renommé et travesti dans le lieu textuel, il importe plutôt d'envisager la cohérence, le *cosmos* du système issu des fictions.

C'est donc bien le corps littéraire qui sera pour nous terre, ciel, îles, océans, univers, galaxies, à envisager comme tels. Il s'agira alors d'entendre la façon dont leur créateur conçoit - trahit, parfois - ses rapports avec les lieux qu'il construit. Il s'agira aussi de tenter d'évaluer à quelle vérité textuelle les noms de

[5] Borges utilise le terme *reliquia*, autrement plus précis et plus riche que le mot choisi par le traducteur.

Paris, Londres, Amsterdam - ce ne sont là que des exemples - donnent écho et prêtent leur écorce historique ou rêvée, jusqu'à prétendre, en dernier recours, et dans l'hésitation incertaine d'une métaphysique des géographies, déceler dans la poésie du grand monde imaginaire construit par l'écrivain, tous les échos, retenus ou livrés, de son *petit monde*.

Grande est la cohérence de ces univers que la poésie inaugure, et grande leur force d'attraction qui, comme une loi physique contre laquelle il ne sert à rien de se révolter, fait de Don Quichotte ou d'Emma Bovary des atomes affolés. Et c'est à dessein qu'il nous plaît de citer ces deux victimes, car, comme pour confirmer la cohérence de l'univers littéraire, ce même univers fabrique ses propres égarés comme le nôtre sait si bien faire naître les siens, de même aussi qu'en la personne de Pierre Ménard[6], il crée aussi ses écrivains qui veulent le réécrire. Suprême vertige.

Il ne serait pas alors déplacé, à ce point de notre présentation, de convoquer à nouveau Pascal :

> De plus, personne n'a d'assurance - hors la foi – s'il veille ou dort, vu que durant le sommeil on croit veiller aussi fermement que nous faisons. On croit voir les espaces, les figures, les mouvements. On sent couler le temps, on le mesure, et enfin on agit de même qu'éveillé. De sorte que la moitié de la vie se passant en sommeil, par notre propre aveu ou quoi qu'il nous en paraisse, nous n'avons aucune idée du vrai, tous nos sentiments étant alors des illusions. Qui sait si cette autre moitié de la vie où nous pensons veiller n'est pas un autre sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir ?[7]

Ce que dit Pascal à propos du lien entre le rêve et la vie éveillée ne pourrait-il convenir à ce curieux rapport qui unit le monde dans lequel nous vivons et celui que la littérature nous donne à lire ?

Dans ce jeu de fusion et de confusion, bien des rêveries de la terre – c'est ainsi que Bachelard entendait la géographie[8] - germent et prospèrent. Il n'est qu'à

---

[6] Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », in *Fictions*, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 41 et *sq.*

[7] *Pensées*, , éd. Garnier, coll. Classiques », 1991, pp. 209, 210.

[8] Parlant de Poe, Bachelard écrit : « Sa *géographie*, c'est-à-dire sa méthode de rêver la terre [...] », in *L'Eau et les rêves*, Corti, 1942, p. 165.

observer le paysage pour constater qu'en plus d'être modèle, source d'inspiration pour les artistes, lui-même se trouve travaillé par l'homme en fonction des transcriptions et réinterprétations que ce dernier en a faites dans la peinture ou la littérature : l'écriture de la terre conduit à réécrire la terre. Ce principe, qu'Alain Roger[9] a théorisé sous le nom de « double artialisation », aide à comprendre la profonde pertinence des mondes littéraires et leur retentissement sur celui qui les élabore, sur celui qui les découvre ensuite. Tous deux d'ailleurs, à rang presque égal ne mériteraient-ils pas le titre d'*inventeur* au sens où l'archéologie l'entend ? Car, on le sait, la lecture emprunte sa saveur à l'écriture de laquelle elle se rapproche, et l'affirmation de Lautréamont, « La poésie doit être faite par tous. Non par un »[10], résume bien cela.

Aussi parfois, le texte littéraire peut-il être un miroir réfractant les mondes imaginaires jadis parcourus par l'inventeur. Plus qu'une classique intertextualité, il s'agira ici d'une subtile « artialisation » : l'inventeur conduira son invention sur le modèle d'une terre revisitée par les visions que d'autres inventeurs auront eues d'elle avant lui, visions reprises et avérées, et qui auront alors autant de matérialité dans la pensée que le monde réel lui-même. Jacques Bousquet le notait déjà, il y a quelques années, à propos des descriptions de certains paysages dans la littérature du début du XVIIIème siècle :

> [...] alors que la Suisse était à peu près ignorée, les récits de voyages fantastiques sont remplis de descriptions de montagnes romantiques qui viennent visiblement tout droit des images de S. Rosa et de Magnasco ; et il est caractéristique que ce sont des images romantiques, bien plus que les images de la réalité, qui inspirent la description des poètes et, souvent même, celle des voyageurs[11].

La tâche du critique en ce cas ne sera pas, on le comprend, d'énumérer les référents sensibles mais de mesurer la richesse des superpositions et d'appréhender sur le même plan les géographies imaginaires et les géographies

---

[9] « Ut pictura hortus », in *Mort du paysage ?*, éd. Champ Vallon, 1982.
[10] *Poésies II*, in *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 285.
[11] Jacques Bousquet, *Le 18ème romantique*, éd. Pauvert, 1972, p. 69.

vérifiables comme autant d'apports à la construction de la nouvelle géographie que l'œuvre installe. C'est peut-être à la lumière de ces quelques remarques et pistes suggérées qu'il conviendrait de lire, en une somptueuse cohérence, et non comme on le fait toujours selon le mode de la rupture, du rejet, et du départ, le parcours rimbaldien : il n'y a pas deux Rimbaud fort différents mais un seul qui passe de la poésie à la géographie, forme majeure de l'art poétique appliqué au grand monde. Et le Poème, ou le Livre mallarméen, sont peut-être à chercher dans l'ultime travail projeté par le garçon de Charleville : l'édification de cartes, de plans, de notes et de rapports - dont l'un sera publié en 1884[12]. La liste des outils réclamés par Rimbaud dans une lettre à Delahaye en date du 18 janvier 1882 est déjà à elle seule un poème, une véritable préfiguration des inventaires à la Prévert. Le lieu à écrire, à relever, à calquer, le lieu où la géographie s'imposera, se chargera d'ailleurs, quelques années après, d'une autre lumière : celle de la mort, et celle du continent qu'il convient d'aller rejoindre. Dans la dernière lettre qu'il écrit et qui est adressée au directeur des messageries maritimes, Rimbaud inscrit l'impatience à rejoindre son *lieu* : la dernière phrase, d'ailleurs, sonne comme une invocation au nocher perpétuel :

Dites-moi à quelle heure je dois être transporté à bord...[13]

L'homme en écrivant la terre cherche donc non seulement à établir le lieu de sa vie, mais il inscrit également le temps de sa vie et le moment de sa mort. « Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé ; l'espace sert à ça »[14], affirme Bachelard. La géographie se conçoit comme une écriture de la terre qui se soucie du temps, qui en est le réceptacle autant que la victime, et en

[12] « Rapport sur l'Ogadine », in *Comptes rendus des séances de la Société de Géographie*, séance du 1er février 1884.

[13] Lettre reproduite p. 144 de l'édition d'*Illuminations* par Jean-Luc Steinmetz, Garnier-Flammarion, 1989

[14] *La poétique de l'espace*, P.U.F, rééd. coll. « Quadrige », 1994, p. 27. Bachelard utilise le terme d'espace pour ce que nous considérons comme lieux ; il dit d'ailleurs lui-même que ses enquêtes mériteraient le nom de *topophilie* (à propos de l'espace heureux) ou de *topo-analyse* (pour l'ensemble de la démarche) et non comme on aurait pu logiquement s'y attendre « spatiophilie » ou « spatio-analyse » ; le titre de la plupart des chapitres suffit aussi à se convaincre que c'est bien du lieu dont il est question : « la maison », « la coquille », « le nid », « le tiroir », « les coins »...

laquelle il se concentre. Il ne sera donc pas incongru d'envisager la géographie, comme le point ultime du texte où le verbe, le lieu et le poète flamboient en s'anéantissant, même si toujours demeure, au bord du cratère, la sandale d'Empédocle.

Quelles géographies donc pour André Hardellet ? Quel monde issu du corps des textes et que l'œuvre inaugure en lui donnant son ordre ? Quelles nervures, quels lieux, quelles places pour l'homme qui s'y trouve ou s'y perd ? Quel paysage d'élection, quelle matière, quel jeu d'éléments, quelle mythologie, quel fantastique, quel sacré sourdent du monde qui nous est donné à lire ?

Notre tâche sera de décrire ce *cosmos*, de l'analyser, de le parcourir, d'en cerner les conditions de naissance et les vertus pour, en dernier recours, comprendre l'homme qu'il suggère. Selon que l'on considère le fait littéraire comme compensatoire d'un réel décevant, ou comme visionnaire et votif, les géographies étudiées pourront alors apparaître comme des lieux de négation ou bien aussi, pourquoi pas, comme les premiers mirages d'une utopie tracée par un auteur maintenant disparu - *et in Arcadia ego* - mais qui aurait désigné le lieu où le rejoindre :

> Je suis ce vieil homme un peu masqué, à la recherche du *mat* invincible qui détiendrait à jamais la lumière de l'étoile dans une case du Temps souverain.[15]

Hors du monde, à l'image du Mat, l'unique carte du tarot sans lieu dans le jeu, le poète s'exclut de sa création pour mieux la considérer. L'étoile ici évoque celle du Grand Œuvre apparaissant à ceux qui sont enfin parvenus, dans la pureté, à l'évidence de leur monde[16]. Les géographies s'illuminent d'une annonciation :

> Espacer, c'est à la lettre la dispensation des sites ou des lieux en lesquels les destins de l'homme qui habite prennent tournure, dans l'heur d'un séjour, ou

[15] « Le Mat » *(CH*, II, 233).
[16] Voir notamment la « préface à la deuxième édition » du *Mystère des cathédrales* de Fulcanelli, par Eugène Canseliet, éd. Pauvert, 1979.

> dans le malheur de son retrait, ou même dans l'indifférence à l'égard des deux.[17]

Nous voilà revenu à une de nos premières réflexions sur l'espace, cette donnée qui encercle l'homme et qui pourtant trouve, grâce à lui, naissance : l'homme espace, dispense les lieux ou les sites, note Heidegger. L'homme crée l'espace, et passe ensuite sa vie à y trouver sa contrée. Et certains de l'écrire. Littérature bréviaire ? Ne faudrait-il pas, dans ce cas, lire le texte comme le sentier qui mène à la vérité d'un monde ?

Notre démarche d'analyse s'est imposée comme un travail d'écoute du texte car nous n'avons pas voulu tomber dans un travers stigmatisé par Julien Gracq :

> Que dire à ces gens, qui croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure ?[18]

C'est donc le texte, et lui seul, comme nous l'avait jadis enseigné et conseillé René Guise, qui constamment nous a guidé, et c'est lui qui dans ses résonances a suggéré les approches. Nous avons jugé préférable de nous fier à lui plutôt que de suivre de façon artificielle telle ou telle ligne critique. Mais notre démarche a trouvé à bien des moments des appuis solides et des éclairages indispensables grâce à quelques auteurs venus d'horizons très différents : les travaux de Gaston Bachelard, ceux de son continuateur, Gilbert Durand, ont été consultés avec attention, non pour en tirer une méthode constante de lecture, mais parce qu'ils sont parfois proches des préoccupations qui nourrissent l'œuvre d'André Hardellet, et offrent, par moments, comme un timbre et un écho théorisés à cette création littéraire qui leur est contemporaine. Nous avons aussi débordé d'un cadre strictement littéraire pour mesurer l'état de la réflexion

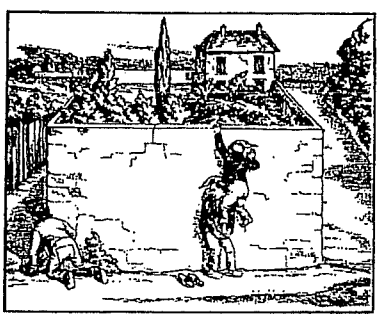
[17] Martin Heidegger, *Questions III et IV*, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 272.
[18] Julien Gracq, *Lettrines*, éd. Corti, 1967, p. 55.

menée à propos de la géographie et des lieux, par des sociologues, des topographes, des paysagistes, des philosophes, des historiens d'art : ainsi les travaux d'Augustin Berque, d'Alain Roger, de Pierre Sansot, de François Dagognet, pour ne citer que les principaux, ont été précieux. Par ailleurs, deux textes de Martin Heidegger, *Le Chemin de campagne* et *L'Art et l'espace*, permirent à notre analyse d'évoluer, à des étapes importantes.

Mais, pour être honnête absolument, ne nous faudrait-il pas citer tous les auteurs lus depuis tant d'années, toutes les lectures, tous les écrits que le hasard ou les conseils bienveillants de professeurs ou d'amis ont placés devant nos yeux? L'œuvre s'est donc éclairée d'autres œuvres, qu'elle appelait, parfois nommait ou prolongeait. C'est au travers de ce champ de poésie et de fiction qu'elle trouvait sa valeur et sa vérité, son sens. Et c'est d'ailleurs ce dialogue des œuvres entre elles qui nous convainc, *a fortiori*, d'une cohérence de l'espace littéraire, domaine qui ne nous accepte, somme toute, que *marginalement* et se plaît toujours, quand nous croyons l'avoir découvert et forcé, à refermer sa porte à notre nez.

Pour mener à bien notre travail, nous avons dans un premier temps observé les géographies hardelliennes afin d'examiner ce qui préside à leur découverte et à leur fréquentation, afin aussi d'en cerner l'étendue ainsi que leurs lieux d'élection. Puis nous nous sommes interrogé sur les motivations qui ont conduit André Hardellet a écrire *sa* terre. Comment cette écriture du monde est-elle née ? De quelle expérience matricielle est issue cette volonté constante de composer, de texte en texte, la fameuse carte dont parle Borges ? Et de quoi s'alimente cette géo-graphie, dans sa matière même et dans sa forme ? De quel monde aussi, se veut-elle la projection ? Cette question nous a conduit, dans un dernier temps, à voir comment la géographie hardellienne, soumise à une rigueur d'ordonnancement et un principe de cohérence, remet en question une réalité trop étroite pour explorer le pan magique et fantastique d'un espace soumis au sacré, et dans lequel la question de l'homme au monde trouve une réponse nouvelle.

L'œuvre d'André Hardellet étant encore peu connue, nous avons pris le parti de la citer abondamment afin d'illustrer notre démarche par des exemples variés qui permettront de se faire une idée précise des textes de l'auteur. Par ailleurs, nous avons choisi de faire suivre chaque chapitre, ainsi que chaque partie, par un conclusion qui récapitule l'essentiel des analyses. Ces conclusions paraîtront peut-être fastidieuses à celui qui prendra la peine de lire intégralement cette étude, mais elles permettront sans doute aussi, après consultation de la table des matières analytique, aux étudiants et chercheurs pressés, d'avoir une vue rapide de notre travail, quitte pour eux à compléter ultérieurement cette vue par une lecture d'ensemble plus approfondie.



Première partie

Physique des géographies

Dans le jardinet qui entoure sa maison, un méditatif jardinier arrose des fleurs. De la fenêtre d'une école s'échappent des voix d'enfants : *Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés*. A la fenêtre d'une maison claque un rideau derrière lequel deux amoureux s'enlacent sur un lit banal avec des bras de noyés. Deux hommes se sont assis dans l'herbe et boivent au goulot de la bouteille un vin rouge et généreux. Trois bœufs dans un pré. Le coq de l'église. Un avion. Des coquelicots.

Robert Desnos

Toute terre inconnue demande à se dire pour celui qui l'aborde pour la première fois. Et tout récit de terre inconnue enjoint celui qui le lit à transposer mentalement dans son imaginaire le monde que les mots lui livrent soudain. La terre découverte et dite se recompose alors et avec elle aussi la démarche du premier homme qui la foula. C'est alors que l'on suit à la trace celui qui porta le premier regard, et c'est alors aussi que l'on s'interroge autant sur ce qu'il vit que sur la façon dont il le vit.

La physique des géographies serait cet aspect primaire et indubitable du monde né de la conjonction d'une pratique de la terre et de l'écriture qui en naît. Elle viserait à l'établissement des propriétés de ces géographies ainsi qu'à l'examen de leurs protocoles de découvertes et d'agencement.

L'œuvre d'André Hardellet pourrait être lue comme un manuel à l'usage du marcheur tant l'attitude du promeneur paraît constante dans la découverte des lieux que mènent les personnages et les narrateurs. Sans doute parce qu'il convient de *sentir* le monde et de s'y sentir versé avant d'envisager sa transposition. Mais le protocole de découverte qu'est cette pratique intime et sensitive de la terre n'est pas le seul et le regard, le regard porté, qu'il soit englobant ou surplombant, participe de façon complémentaire au relevé du cadastre.

Les approches d'ailleurs, quoique rejouées de différentes manières, visent les mêmes buts, ou plutôt les mêmes lieux qui deviennent alors lieux d'élection : les jardins, parcs, villes, banlieues, rivières composent quelques-unes des lois de cette physique des géographies dans le sens où ces endroits sont posés comme des éléments intangibles et fondamentaux qui soutiennent l'univers fictionnel hardellien.

Mais à côté de ces piliers se profilent des structures davantage mouvantes,

davantage incertaines. Car la physique des géographies s'enrichit aussi d'expériences et de jeux. L'écrivain est alors celui qui recompose et superpose les cartes, qu'elles soient topographiques ou à jouer. Il est aussi celui qui dans une dimension clarifiée de la terre saura ménager des enclaves et des caches, sorte d'antimatière dévorant les lieux ou, au contraire, les exhibant dans leur miracle.

Chapitre I

Les protocoles de découvertes et d'appropriation

1. Fouler la terre, marcher, traquer

> Il n'est pas une pensée affligeante dont une marche plus ou moins longue ne puisse nous débarrasser. La désespérance se désagrège insensiblement dans le mouvement. Les pas nous dépouillent des pensées parasites. C'est une sorte de sérénité qui nous revient en avançant.
>
> Jean Pierre Otte
>
> [...] La Route indéfiniment s'enfonçait, amicale et vaguement fée [...].
>
> Julien Gracq, *La Route*
>
> On n'apprend rien de valable que dans les rues et sur les routes.
>
> André Hardellet[1]

L'examen des titres hardelliens montre à l'évidence l'attachement de l'écrivain aux lieux, comme si le titre de l'œuvre, dans son isolement majeur et son exhibition, avait valeur de programme ou de résumé : dès le premier recueil paru en 1952, *La Cité Montgol*, se dessine une géographie suggérée qui distille ses référents en sourdine. Parmi les livres qui suivront, certains, comme *Le Seuil du jardin* en 1958, ou *Le Parc des Archers* en 1962, apportent de nouveau dans leur titre la preuve d'un attrait souverain pour l'endroit, le lieu qu'il convient de délimiter et de préciser, lieu de franchissement, lieu-limite ou lieu circulaire, sorte de *templum* réinventé.

Par ailleurs, d'autres ouvrages comme *Les Chasseurs* (1966), *Les Chasseurs Deux* (1973), *La Promenade imaginaire*, qui paraît en 1974 peu de temps après la mort de son auteur, et jusqu'au dernier projet, inachevé, *L'Arrière-Pays*, mettent l'accent sur un mode de rapport à l'espace d'un genre singulier : dans les deux premiers livres cités qui rassemblent des textes en prose et en vers, la *chasse* dont il est question tient plutôt de l'affût, de l'observation,

[1] Voir la lettre à Hervé Carn (*CO*, III, 373).

de l'errance parfois, et de l'écoute, que du carnage. Si chasse il y a, elle ne poursuit qu'un gibier délaissé par la plupart, peu courant, rarement animal ; nous y reviendrons. Quant au dernier livre d'André Hardellet, il fait figure de testament en même temps que de méthode.

Dans celui-ci, c'est bien en effet d'une démarche dont l'auteur a voulu, au fil des pages, entretenir son lecteur ; une démarche et une explication. La promenade n'est imaginaire que dans la mesure où, dans un processus qu'il conviendra d'observer plus tard, l'esprit du marcheur superpose d'autres chemins, d'autres terres, à ceux qu'il emprunte, à celles qu'il traverse. Par ailleurs, ce livre ultime est aussi, par cette pédagogie illustrée, celui qui permet de reconsidérer l'œuvre entière comme une traque infinie à laquelle l'auteur n'a eu de cesse de soumettre les paysages.

André Hardellet ne se faisait guère d'illusion : à plus d'un endroit dans son œuvre, il doute de pouvoir enseigner et transmettre sa pratique : « N'entre pas qui veut dans cette aristocratie de l'art d'utiliser ses jambes et sa tête » (*PI*, II, 292) ; et sans jamais se croire élu ou supérieur, il ne cessera de déplorer ce qui le distingue de ceux qu'il nomme souvent, mi-tendre, mi-sarcastique, « les braves gens » . La formule répétée au long des livres irrite certains[2] mais, déjà employée par Baudelaire dans ses *Salons*[3], elle rapproche deux écrivains qui partagent le sentiment de se savoir différent, qui ressentent des émotions, observent des scènes, perçoivent des mondes que le commun des hommes ne soupçonne même pas.

C'est bien cela qu'André Hardellet regrette : l'homme ignore la richesse du monde qui l'entoure. Son épaisseur mystérieuse et complexe ne l'atteint pas.

---

[2] Jean-Marc Huitorel, consacrant en 1985 une analyse à *Lourdes, lentes* dans le numéro 17 des *Cahiers de l'imaginaire* dédié à André Hardellet, écrit ceci : « Et puis il y a ce sacré *braves gens* qu'il assène toutes les dix pages, ces *braves gens* qui, d'ailleurs, ne lisent pas *Lourdes, lentes*. Il s'adresse bien sûr aux bien-pensants, qu'il exècre, mais dit comme cela, ça fait galopin, p'tit jeune en rupture de banc. Bref, une fois de plus il croit bon d'épauler son texte par des effets lourds et inutiles. »

[3] Voir notamment le texte consacré à Corot, dans le *Salon de 1845* : « Braves gens! qui ignorent d'abord qu'une œuvre de génie - ou si l'on veut, une œuvre d'âme - où tout est bien vu, bien observé, bien compris, bien imaginé - est toujours très bien exécutée, quand elle l'est assez. » Baudelaire, *Œuvres complètes*, coll. Bouquins, p. 624.

Ne saisissant que quelques facettes du prisme, il ne parvient pas à envisager l'ensemble, à résoudre les contraires, à se défaire d'une logique et d'une raison toujours appauvrissantes. Son contemporain ne sait pas regarder. Le regard sur les choses est le propre du poète, ainsi que le définit André Hardellet ; regarder et surtout « [nier] un certain aspect de la réalité première, matérielle » (*CO*, III, 275). La promenade va permettre tout cela.

Le principe de la marginalité, dans sa double propension à éloigner d'un centre géographique et à refuser un comportement accepté par un ensemble majoritaire, donne peut-être le signe de l'attitude hardellienne. Parcourir les marges, c'est, d'une part, prendre contact avec un univers décalé ouvrant sur des terres essentielles mais peu frayées ; c'est d'autre part saisir « cette ombre tellement plus précieuse que la proie » (*SO*, I, 81), dont parlait déjà Breton dans *Les Pas perdus*[4]. C'est aussi exclure l'évidence vraisemblable pour préférer la vérité masquée.

Tout naturellement, l'œuvre considérera les marges de la ville, endroits imprécis par excellence où s'abîme un monde mais où un autre naît, les banlieues, les zones où le promeneur hardellien conduira ses pas. Pour autant, ni l'exotisme ni le pittoresque facile ne sont de mise. L'écrivain a souci de préciser que l'exercice doit toujours commencer « sur un sol dont chacun a pu éprouver les sévères exigences » (*PI*, II, 292). D'ailleurs, les lieux des fictions hardelliennes sont le plus souvent référés à une topographie existante, et nommés comme tels, ou sont identifiables de façon claire lorsque l'auteur, et c'est le cas dans le roman *Le Parc des Archers*, fait glisser les noms du réel au romanesque en les déformant légèrement : Vincennes devient « Vincerennes », la France, « la Gallicie », le quartier Saint-Merri, « le quartier de Saint-Macloud ». Les « sévères exigences » sonnent comme un écho à « la réalité rugueuse à étreindre » dont parle Rimbaud dans le poème « Adieu » d'une *Saison en Enfer*,

[4] Breton, *Les Pas perdus*, éd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 105.

et c'est là sans doute une manière d'hommage à celui qu'André Hardellet surnomme « le longeur de Semoy ».

Ce corps à corps avec le réel le plus solide comble celui qui s'y heurte car il aguerrit en lui des facultés ensommeillées qui, subitement réaffûtées, ouvrent des pistes méconnues dans le paysage familier. Aussi l'auteur ne craint-il pas de faire, toujours ou peu s'en faut, emprunter à ses personnages les mêmes tracés, les mêmes itinéraires, d'un livre à l'autre : les périples se tissent autour du plateau Beaubourg, des versants crayeux de Montmartre, du Jardin des plantes et rejoignent Vincennes, l'ancien hippodrome du Tremblay, les innombrables labyrinthes verts du bois. Si l'on quitte Paris, c'est pour une campagne immuable, celle du Cotentin, non loin de Valognes, campagne où coule la Gloire, rivière le long de laquelle, sous des masques divers, l'auteur refait inlassablement la même promenade.

Il y a dans la marche hardellienne, qu'elle soit pratiquée par un narrateur qui se confond avec l'auteur – c'est bien le cas dans *La Promenade imaginaire* et dans un autre texte non fictionnel, *Donnez-moi le Temps* paru en 1973 -, ou par des personnages, un curieux élan dialectique fait d'éloignement et de retour. La fugue conduit au centre. Ainsi l'écrivain note-t-il : « La marche solitaire [...] me retranche et m'ouvre la voie en même temps » (*PI*, II, 299). Dans le même texte, plus loin, des images de purification apparaissent le narrateur parle de « scories » dont il se défait, de « malpropretés » qu'il abandonne. Il ressent alors une « libération » et un « décrassement ». On peut de nouveau songer à Rimbaud, le Rimbaud de *Départ*[5] qui proclame son détachement d'un monde trop usé :

> Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.
> Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
> Assez connu. Les arrêts de la vie. - O Rumeurs et Visions!
> Départ dans l'affection et le bruit neufs!

[5] Rimbaud, *Illuminations*, *op. cit.* p. 66.

Le marcheur, en franchissant les « *barricades mystérieuses* [6]» (*PI*, II, 299), se coupe d'un monde souillé, rejette une histoire, un temps et des hommes qui ne le satisfont pas. L'insolente injonction d'André Breton publiée en 1924 dans *Les Pas perdus* résume admirablement ce sentiment : « Lâchez tout », c'est à la fois répudier et espérer, se défaire et se purifier, s'ouvrir à autre chose qui ne peut être que devant soi, au loin des fameuses « routes » sur lesquelles il convient de partir. On sait que l'attitude surréaliste, sur ce point, peina à mettre en œuvre le précepte : Julien Gracq, dans *Lettrines*[7], évoque l'équipée errante de Breton et de ses quelques amis, partis d'un village du Loir-et-Cher et qui, découragés après quelques querelles, ne parvinrent qu'à retrouver le chemin de la rue Fontaine. Gracq parle d'un « ratage dérisoire » mais qui ne porte nullement atteinte, selon lui, à une entreprise exemplaire. Du reste, le surréalisme, comme souvent, n'a fait ici que jeter quelques semences qui germeront plus tard dans l'esprit de toute une génération d'écrivains (Kerouac, Ginsberg, Bowles, Burroughs...) qui prendra le conseil au pied de la lettre et le brandira comme un manifeste de vie et de littérature.

André Hardellet, tout en reconnaissant sa dette morale envers le surréalisme, ne peut, quant à lui, aller jusqu'à l'abandon total : il est avant tout un écrivain d'attachement, et le départ n'a de prix qu'à l'aune du retour, retour qui voit le promeneur enrichi d'une moisson d'images et de sensations, propres à faire naître d'autres et futures dérives : « Arrivée de toujours, qui t'en iras partout.[8] »

---

[6] L'expression, souvent utilisée par Hardellet, a donné lieu à un contresens : Guy Darol, dans son ouvrage (*André Hardellet ou le don de double vie*, Presses de la Renaissance, 1990, note 86, p. 176) indique qu'il s'agit sans doute d'une allusion au poème de Maurice Blanchard. Simone Marty assure quant à elle que c'est à l'œuvre de Couperin qu'Hardellet se réfère. Un texte incomplet et inédit de l'auteur paraît confirmer cette deuxième analyse car il comporte la remarque suivante : « Son enfance l'obsédait et il y attachait autant de prix que moi à la mienne. C'est lui qui, un jour, me cita le titre de Couperin *Les Barricades mystérieuses*, pour désigner ce qui nous sépare de ces enchantements évanouis. »

[7] *Lettrines,* éd. José Corti, 1967, pp. 157,158.

[8] Rimbaud, « A une Raison », *Illuminations*, *op. cit.*, p. 68.

Plus que l'oubli et le rejet, ce qui guide le marcheur hardellien, c'est surtout la reconquête de la pureté profonde de son être. D'où peut-être la « sourde exaltation », l' « exaltation spécifique » (*PI*, II, 292 et 299), éprouvée par le narrateur dès qu'il marche. À fouler la terre, ce dernier semble puiser force et courage, joie et savoir. André Hardellet réaffirme que l'homme est un être éminemment terrestre et qu'au risque d'oublier cette évidence, il s'expose à se dénaturer. Dans *Le Seuil du jardin*, un personnage, le professeur Swaine rappelle l'actualité du mythe d'Antée qui selon lui « n'a rien perdu de sa valeur symbolique » (*SJ*, I, 176).

Sans épouser le macabre projet du géant de l'Antiquité qui fut perdu par Hercule, les personnages et narrateurs qui traversent l'œuvre d'André Hardellet témoignent du lien originel qui les unit à la terre. Ils proposent l'antidote au « complexe d'Antée » , tel que Bachelard l'a énoncé et que Gilbert Durand résume en parlant d'un « complexe défini par un malaise vertigineux que crée l'éloignement d'un point d'appui stable et terrestre »[9]. Transfusion de forces, la promenade érige une géographie verticale qui fait de l'homme marchant, la terminaison vivante et sensible du monde nourricier, redécouvert enfin, et qui était, sans qu'il s'en souvînt, sous ses pas.

Certes, André Hardellet n'est ni le seul, ni le premier écrivain qui professe son goût pour la « poésie ambulante » (*PI*, II, 322), poésie qui n'est peut-être d'ailleurs que la transcription de « la rêverie de l'homme qui marche » dont parle Bachelard[10]. Il le sait et mentionne ses aînés : Rimbaud, nous l'avons déjà cité, et surtout le Rimbaud adolescent qui fuit Charleville pour arpenter les courbes de la Meuse jusqu'aux cabarets de Belgique, le Rimbaud de « Aube », poème-trajet, poème-trajectoire ; Fargue, avec lequel il partage la connaissance et le goût des itinéraires parisiens ; leur aîné dans ce genre, auquel il rend également hommage: Restif de la Bretonne ; un autre « illustre confrère en déambulation », Jean-Jacques Rousseau, et naturellement, Nerval, notamment le Nerval des *Nuits*

[9] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992, p. 124.
[10] *Poétique de l'espace*, P.U.F, coll. « Quadrige », 1994, p. 29.

d'octobre, qui s'impose tout au long de l'œuvre d'André Hardellet comme une figure tutélaire, un complice, voire un double tragique que l'auteur se donne.

Rousseau, pour être moins cité que Nerval, n'en est pas moins tout aussi important pour comprendre l'esprit et le but des marches hardelliennes. On le sait, *Les Rêveries du promeneur solitaire* furent rédigées dans les deux dernières années de la vie de Jean-Jacques. Sincère ou non, le but avoué par leur auteur déçu du monde - ne les écrire que pour soi-même -, indique la valeur de la promenade, solitude vagabonde propre à rapprocher l'être de la terre, quête d'une identité éparpillée dans les émotions qui sourdent des paysages et que la rêverie en même temps que la marche contribuent à rassembler. Déjà dans *Les Confessions* Jean-Jacques notait l'action fécondante de la marche pour l'écriture. La triangulation à laquelle se livre André Hardellet, et que révèle l'image obsédante du « compas », se donne essentiellement ce but, en plus de celui, tout rousseauiste aussi, de l'émerveillement devant les créations de la nature, qu'il s'agisse de la flore, des odeurs de la terre et des champs, des météores et de leurs effets, comme l'atteste le projet de *La Belle Lurette* qui contient des chapitres aux noms évocateurs : « Les phénomènes de la nature : 1. les nuages et la pluie 2. le givre 3. le vent [...] » (*BL*, I, 349).

Entre Rousseau et Nerval, le témoin ne s'est pas perdu, il est passé simplement d'une main à l'autre, et, dans le chapitre « Ermenonville » de *Sylvie*, l'ombre de Rousseau demeure. La nouvelle ne cesse de fondre, dans sa construction, deux promenades qui se répondent et se nourrissent l'une l'autre, celle qui conduit le narrateur de Paris à Loisy et celle qui le fait remonter le cours des jours. Fugue et fuite l'éloignent ainsi de l'artificialité d'un univers mondain et stérile, dont le théâtre et le paraître sont les emblèmes, pour l'amener à la sincérité d'un lieu où il se redécouvre.

On comprend ainsi le goût d'André Hardellet pour cette œuvre dont il partage les préoccupations. Et l'on peut alors lire sa propre nouvelle, *Lady Long Solo*, écrite en 1971, comme la réécriture très libre du texte nervalien. Réécriture géographiquement inversée puisque le narrateur, de retour de banlieue, pénètre

dans un Paris qui semble subitement confondre les temporalités. Au fil du périple qui se dessine alors, comme une promenade plus littéraire qu'imaginaire, le narrateur rencontre Labrunie qui veut l'emmener en Valois. Les lieux parisiens défilent au fur et à mesure de la promenade, comme dans les stations des *Nuits d'octobre*, jusqu'à l'entrée d'une singulière demeure onirique qui n'est peut-être d'ailleurs qu'une métaphore spatialisée du désir, des peines et de la mort, comme si, à force de se re-trouver dans le méandre des ruelles du vieux Paris, le narrateur avait pu remonter le cours d'un des quatre fleuves qui, dit la Bible, irriguent le pays d'Eden : les femmes solaires aperçues dans le bordel rêvé de *Lady Long Solo* pourraient en ce cas être les passagères incarnations des « chérubins qui agitent une épée flamboyante (Genèse III, 24) » et qui interdisent, tout en l'exhibant, l'entrée d'Eden. Le périple a ce but majeur, inhumain, qui est de retrouver le chemin de l'arbre de vie. La promenade signe le vœu de retour vers la contrée adamique. Et c'est à cette lumière que s'éclairent certains aveux :

> Depuis ma naissance, je n'ai cessé de prendre des routes qui s'écartaient. Elles me menaient au but en paraissant le contourner, ce qui se soumet à la courbe d'Einstein. *Au début étaient la Mère, les Mères* ; c'est à elle que nous devons revenir. (*PI*, II, 337)

Singulièrement, trois textes d'André Hardellet commencent par un retour : *Lady Long Solo*, que nous avons déjà cité, mais aussi *Le Parc des Archers* et *La Belle Lurette*. Dans les trois incipit, le narrateur évoque l'éloignement qui s'abolit. En ce qui concerne les deux derniers ouvrages cités, le narrateur a éprouvé ou éprouve le besoin de revoir le lieu de son enfance, Vincennes. La promenade l'y conduit. Le chemin est bien en ce cas celui des origines qu'il lui faut réemprunter de façon à combattre « ces crises de retour sur le passé [qui le] tourmentent de temps en temps » (*PA,* II, 21) et bannir « une disposition d'esprit plutôt mélancolique » (*BL,* I, 351). La promenade est un ressourcement balsamique. En se dirigeant vers le lieu qui l'a vu naître et grandir, il semble que

le narrateur revienne à son moi véritable : les scories qui s'envolent alors sont celles que l'âge, le temps, la vie, les faux savoirs, la connaissance du mal, avaient déposées. Là encore, la joie de la redécouverte est grande, et André Hardellet utilise une nouvelle fois une expression qu'il affectionne :

> Une sourde exaltation me poussait à aller plus avant, à la rencontre de moi-même, à exhumer au grand jour un *savoir* ancestral qui n'avait cessé de m'appartenir qu'en apparence. (*LS*, I, 220)

Comment alors ne pas évoquer les remarques de Heidegger dans *Le Chemin de campagne* qui suggère la portée herméneutique du sentier familier, sa vertu d'explication et de vérité :

> Quand les énigmes se pressaient et qu'aucune issue ne s'offrait, le chemin de campagne était d'un bon secours. Car, sans rien dire, il conduit nos pas sur sa voie sinueuse à travers l'étendue de ce pays parcimonieux[11].

Le monde parcouru, *emprunté* - car il n'y a pas de don certain et continu -, ne peut être que fugace, « parcimonieux », toujours à reconquérir, faisant par là du promeneur un Sisyphe délesté de son rocher mais non de la souffrance liée à la pente du chemin. Dans les récits poétiques hardelliens[12], la promenade réconcilie l'homme avec lui-même en le menant à son origine, au nom d'une loi ainsi énoncée :

> L'art suprême du promeneur consiste à dégager dans ce qui l'entoure une *ressemblance* avec les éléments de son histoire secrète, avec les parcelles d'un royaume oublié (*PI*, II, 298),

ce qui, somme toute, paraît très proche de la conclusion de Heidegger :

---

[11] *Le chemin de campagne*, in *Questions III et IV, op. cit.*, p. 11.

[12] J.Y Tadié écrit dans *Le récit poétique* (éd. Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 53) : « Si le récit poétique est celui d'une découverte, son mouvement est celui de la marche, de la promenade, du train, etc. ». On est tenté de renverser cette proposition et dire que tout récit d'une découverte, dont le mouvement est celui de la marche, de la promenade, du train, etc, est un récit poétique.

> Ce qui est toujours le Même dépayse et libère. *L'appel du chemin de campagne est maintenant tout à fait distinct.* Est-ce l'âme qui parle ? Est-ce le monde ? Est-ce Dieu ?
> Tout dit le renoncement qui conduit vers le Même. Le renoncement ne prend pas, mais il donne. Il donne la force inépuisable du simple. *Par l'appel, en une lointaine Origine, une terre natale nous est rendue.*[13]

La promenade inaugure donc là une ontologie du paysage et devient le vecteur d'une révélation dont il nous faudra reparler plus longuement.

Est-ce à dire que toutes les déambulations hardelliennes visent à retrouver l'innocence et la joie primitives, « [la] chaleur adamique enfouie sous les sables de la pénitence (*LS*, I, 228) »? Que toutes se teintent de cet élan mystique ? Ce serait méconnaître un aspect essentiel de l'œuvre placé sous le signe dionysiaque. Le promeneur n'est pas seulement l'être en quête d'identité perdue, c'est aussi le chasseur, celui qui va subordonner le lieu à son désir et, mu par cette recherche, parcourir la terre tantôt sous les traits de Pan, tantôt sous ceux d'Actéon.

Si la perception de la découverte du monde par la marche que nous venons d'évoquer conduit aux prémices d'une révélation majeure sur la nature même de l'homme et des liens qu'il entretient avec le paysage, elle fait aussi de celui-ci plus un objet qu'un sujet. Mais les textes d'André Hardellet dévoilent un autre type de rapport avec le monde, une autre façon de le parcourir et de l'appréhender, et que l'auteur revendique :

> Comme tout le monde, j'exerce un métier, mais le seul que je pratique sérieusement (si tant est que c'en soit un) est le braconnage. (*LL*, III, 55)

La métaphore du chasseur - et dans l'exemple, du chasseur clandestin, hors-la-loi -, suffisamment signifiante dans l'imaginaire de l'auteur pour que celui-ci, à deux reprises, l'ait choisie comme titre de recueil[14], énonce l'ambiguïté d'une attitude qui hésite entre la force et la surprise, entre la

[13] *Le chemin de campagne, op. cit.* , p. 15. (C'est nous qui soulignons).
[14] *Les Chasseurs*, éd. Pauvert, 1966 ; *Les Chasseurs deux*, éd. Pauvert, 1973.

permanence d'une mainmise sur le paysage *battu* et l'éblouissement de la rencontre avec le gibier dont la nature est rarement clairement donnée.

Chasser, c'est avant tout envisager le monde comme un réservoir de prodiges qu'il convient de traquer ; c'est supposer des caches, des doubles-fonds, des trappes ; c'est redonner du volume et de l'épaisseur à ce que l'on pensait infime et mince ; c'est aussi renouer avec une attitude immémoriale et vitale. Toute chasse fonde un lien tragique entre le chasseur et le gibier, et le premier parfois ressent le besoin de se penser animal afin de mieux étreindre celui qu'il poursuit. André Hardellet rappelle à ce propos une anecdote de son enfance : fasciné par les chats et les renards, le jeune Hardellet supposait que leur pouvoir secret se tenait dans leur queue ; aussi exigea-t-il « qu'avec de vieux bouts de fourrure on [lui] en fixât une sur [son] tablier, à l'endroit convenable, par une épingle à nourrice (*PI,* II, 296) ». Le bénéfice, de son propre aveu, fut mince mais il considère qu'à travers cette volonté de mimétisme naissait déjà « une voie dont le terme devait être l'imaginaire à hautes doses et la promenade telle qu'[il] l'entend ». Ce qu'enseigne la scène, c'est l'obsession qu'avait déjà l'auteur d'être au plus près du monde en se pensant animal, en se songeant gibier, en essayant de retourner à cet état primitif supposé intact chez la bête : chasse singulière au cours de laquelle chasseur et proie finissent par se confondre. Ce brouillage en rejoint un autre car toute chasse suppose un piège que l'on tend mais la complexité du réel peut aussi bien tisser des rets dans lesquels vient se perdre celui qui croyait prendre.

Dans la nouvelle « Les Chasseurs » (*CH*, II, 194 et *sq.*) qui donne son titre au recueil, un narrateur observe dans un paysage la progression en ligne de cinq silhouettes, « cinq hommes silencieux, portant un objet allongé et rectiligne - un fusil, vraisemblablement ». Le lieu, le quadrillage de l'espace et la progression rationnelle des personnages sont décrits avec une précision presque militaire. Un lieu d'ailleurs qui n'a rien d'immense ou d'insondable : un court bois, les Arpents, avec un pré enclavé en son sein, au-delà, de toutes parts, des champs. Les chasseurs sont apparus à la lisière, ils traversent le pré, pénètrent dans l'autre

partie du bois...et n'en ressortent jamais : « les Arpents ne relâcheront plus ce qu'ils ont capturé. » Qui s'est joué de l'autre, du monde, et du chasseur ? Que nous révèle cette intrigante disparition si ce n'est la fausse innocence d'une terre que nous croyons connaître et qui nous abuse en nous égarant.

André Hardellet évoque dans un autre livre une image qu'il dit l'avoir toujours obsédé « la patrouille perdue qui continue à errer dans une région abandonnée alors que la guerre qui l'y a conduite est terminée depuis longtemps » (*PI*, II, 325). Chasseurs d'un autre genre, les soldats, dont il fut, devinrent gibiers poursuivis et fuyants durant la débâcle de juin 40. Dans cette même page, André Hardellet se souvient de la forêt dans laquelle, lui et ses compagnons pénètrent, immédiatement saisis par « la fraîcheur verte, sous les arbres qui [les] dissimulaient ». Le lieu lui apparaît alors incongru et décalé en regard du « grondement lointain du bombardement ». Souhaitant ne jamais quitter l'endroit, il sait pourtant que « cette forêt miséricordieuse aurait une fin ». Entre les chasseurs entrant dans le bois des Arpents et n'en sortant jamais, et l'escouade du caporal Hardellet goûtant la délicieuse étrangeté d'une parenthèse ouverte par une forêt de conte dans l'horreur de la guerre, qu'y a-t-il sinon un simple changement de point de vue, une dérive qui mène du souvenir vécu à la fiction dans laquelle il se cristallise ?

Dans une nouvelle, « La halte », écrite en 1955 mais publiée de façon posthume en 1977 dans *L'Essuyeur de tempêtes*, recueil composé par Simone Marty et André Vers, le personnage, au nom transparent de « Caporal Masson[15] », est le seul rescapé de sa patrouille : il marche dans une campagne écrasée de chaleur, traverse un village déserté, médite sur l'obscénité de la guerre. Il n'est pas loin, dans sa fuite ou sa traque, de parvenir à une révélation :

> Alentour, les champs rayonnaient sous l'été à la besogne, striés par des traînées de coquelicots ; la terre éclatait de bien-être et il en émanait comme une vertu de détachement. La vérité - *une vérité* tout au moins - se trouvait là, dans ce *recul* qui soudain vous affranchissait

[15] Masson sera le nom du personnage principal du roman *Le Seuil du jardin* et le pseudonyme sous lequel l'auteur signera *Lourdes, lentes* paru en 1969.

> des apparences. Masson l'entrevit en un éclair, mais l'heure n'était pas aux réflexions philosophiques et il reprit sa route.

L'heure n'est donc pas à la méditation suggérée par le lieu et le moment ; le personnage est tout à sa progression. On comprend vite pourtant que ce que cherche Masson n'est pas véritablement de retrouver des compagnons pour prendre à nouveau place dans « l'agonie sous un ciel radieux ». Un coup de dés d'ailleurs dicte sa marche : à un carrefour, « il a pris la gauche plutôt que la droite par superstition ». Le personnage choisit de se perdre dans un cheminement sous le signe du hasard et de l'été, enivré par « la chaleur, la lumière aveuglante et la fatigue » et s'ouvre à la vacance – « à vrai dire, il n'espérait rien de précis » - de la sphère décalée dans laquelle il pénètre et qui lui apparaît féerique en regard du monde de la guerre. Et c'est alors, comme sur le mode de la matérialisation subite d'un désir, la fulgurance du fantasme éclos, que le chasseur dérouté, le marcheur égaré atteint sa *halte*. Des bruits, « des claquements de battoirs et des voix de femmes » parviennent jusqu'à Masson qui ne tarde pas à découvrir les « lavandières agenouillées ». Actéon, un jour, surprend à l'occasion d'une de ses parties de chasse, Diane au bain. La déesse lui jette de l'eau au visage et le métamorphose en cerf. Ses propres chiens immédiatement le mettent en pièce. Ce qui va s'abattre sur le caporal fourbu, ce ne sont pas des dogues, ce n'est pas non plus la guerre, mais plus violemment encore la force du désir amoureux, désir abrupt qui le terrasse. La morsure immédiate inaugure une blessure - et là d'ailleurs est sans doute l'exact châtiment - que le temps sans relâche avivera :

> Il voulait fixer cet instant, l'imprimer en lui de toutes ses forces vives. Plus tard, pensa-t-il, il faudra que j'essaye de me souvenir - si je m'en sors. Mais il savait bien qu'il ne retrouverait jamais l'exacte coloration de cette lumière d'été, dans le petit lavoir, sous les feuilles, ni la vraie mesure de sa convoitise sensuelle.

Cette scène de découverte connaît différentes variantes dans l'œuvre d'André Hardellet[16] . Un poème, « Nocturne » (*CM*, I, 39), évoque « Jef le Braconnier » qui a surpris « dans les remous sous la cascade » des baigneuses « nues comme la main/ Et blondes comme les légendes ». Chasse illicite et sensualité s'unissent là aussi : « Je les prendrai dans mes filets,/Je te les ferai crier d'aise/ Si je les tiens entre mes bras ». La punition qui atteint le voyeur est encore, en ce cas, la permanence du souvenir, obsessionnelle remémoration, réellement insupportable car elle dresse côte à côte le proche et l'inaccessible, et suscite le doute sur la réalité de la vision, doute exprimé par Maria, à qui Jef conte son aventure.

Dans un autre poème, « Sonnet en coudrier » (*CH*, II, 199), dont le titre est un jeu de mots entre le nom que l'on donne au noisetier en certaines régions, et dont se plaisent à se servir les sourciers, et le lavoir de la Coudre que l'auteur connaissait près de Valognes, les sœurs modernes de Diane ont quitté le lieu. Celui qui avait découvert la cache au hasard de sa route, et pensait de nouveau surprendre les belles lavandières, ne peut en « écartant le chèvrefeuille » que découvrir le lavoir déserté. La quête stérile s'avère cruelle car la possession renouvelée du lieu qui était promesse de plaisir s'accompagne désormais d'une castration : voilà la punition. L'érotique de la scène trouve son contrepoint dans la condamnation qui frappe le chasseur en récidive ainsi que les jeunes filles complices :

> Laveuses des quatre jeudis
> A confesse qu'avez-vous dit
> Pour qu'on vous éloigne aussi vite?

Le monde dans les odyssées qu'il initie propose donc au promeneur-chasseur des rencontres dont il ne pourra se remettre. Les sentiers, s'ils

[16] Dans *Campagnes*, première partie du recueil *Sommeils,* in *Œuvre I* on lit : « Les écoliers en maraude écartèrent les saules. Ils n'osaient croire ce qu'ils voyaient - mais si : les baigneuses dormaient nues sur le sable, enlacées à leurs désirs comme la rivière à ses méandres. » On pourra aussi se reporter au chapitre IX de *Film*, in *La Cité Montgol* .

aboutissent symboliquement, comme nous l'avons dit, au lieu de l'Origine et de la terre d'Eden ménagent des étapes essentielles qui rappellent la Faute, sans toujours la condamner. Et si la condamnation existe, elle se situe dans la difficulté à retrouver les passes et les sentes, les lieux et les acteurs. Voilà pourquoi peut-être, l'errance, la promenade, la chasse sont essentielles dans le monde hardellien : elles seules peuvent rapprocher l'être de son lieu, le mener vers le désir dont il se souvient mais qu'il ne peut atteindre qu'au travers de brefs et foudroyants instantanés, désir qui est tout autant désir de la chair que désir de connaissance. L'ontologie du paysage précédemment évoquée trouve ainsi ses complémentaires dans les versants anagogique et érotique des lieux et de leur parcours.

Plus qu'aucun autre écrit, « Le passé indéfini » qui ouvre le recueil *Les Chasseurs Deux* (II, 235 et *sq.*) résume les valeurs de la découverte faite par le marcheur. La narration conduit de front, en les mêlant, deux fictions : l'une parle d'un homme, condamné à mort, et qui attend l'exécution face au peloton qui se prépare ; l'autre décrit la marche entreprise par un enfant, « comme au sortir d'un très long sommeil », et qui se souvient confusément que quelqu'un lui a fixé rendez-vous à un « point de l'espace où une révélation capitale l'attendait ». L'enfant avance au milieu d'un paysage nu et aride, croise sur sa route un serpent, se déplace « avec une rapidité prodigieuse » et vieillit tout aussi vite tandis que le condamné à mort fume un cigarillo. L'enfant tout en progressant sent sa mémoire se dilater et prend « possession d'un *passé indéfini*, sans limite, dont il n'avait jamais eu conscience ». Il vit ainsi plusieurs scènes, entre dans une chambre avec « une fille d'une beauté insoutenable », ressent « la sérénité [d'un] paysage [qui] le baignait tout entier dans sa léthargie ». Il en vient à être tous les inconnus qu'il croise et qui « d'ordinaire, l'appelaient vainement par-delà la terre de l'oubli. » L'enfant atteint son but finalement au moment précis où la promenade le fait se confondre avec le condamné à mort, « à la seconde précise où la fureur et le tonnerre des balles les [frappent] ensemble. »

On pourrait voir dans la nouvelle l'illustration de la remémoration fulgurante que l'on prête aux mourants, remémoration qui leur permet en quelques secondes de dérouler le film de leur vie. Mais ce texte, dans ses résonances très borgésiennes, présente aussi, de façon certes métaphorique et parfois indirecte, les enjeux de la traversée du monde : les révélations érotiques, qu'elles soient purement sensuelles - rencontre avec la fille - ou marquées du sceau du péché - rencontre avec le serpent –, s'augmentent d'une quête ou reconquête d'identité qui finit par aboutir à la mort, ou qui débute à son seuil ; mais au-delà de ces deux révélations, la plus capitale est sans aucun doute celle qui conduit le promeneur à demi-conscient à ce dialogue fabuleux mené avec ceux qui sont désormais éloignés sur « la terre de l'oubli » : viendra dans notre étude le moment où il nous faudra parler d'Orphée dont on pressent ici, l'empreinte et le désir.

André Hardellet considérait « Le passé indéfini » comme un de ses textes les plus achevés et le qualifiait de « testament spirituel » (*CR*, III, 364). Peut-être parce qu'il concentre, en quelques pages seulement, les aspirations profondes de l'être foulant la terre ; peut-être parce qu'il permet de percevoir épurée, constellée, la nécessité des promenades hardelliennes, leur *raison d'être* qui est *raison de l'Être*.

Mais si le fait d'aller dans la terre, de la parcourir avec un appétit de retrouvailles, de consommation et de reconnaissance est un moyen d'en prendre la pleine et exacte mesure, ce n'est pas le seul. Les personnages hardelliens sacrifient autant à la découverte dynamique qu'à la contemplation tranquille. Aller dans le monde, regarder le monde. Deux pratiques issues du désir commun d'appropriation des paysages : si l'une intimement mêle le corps, le corps du promeneur et fait appel à une approche physique, voire charnelle des lieux, l'autre suggère une ouverture de l'esprit sur le monde ; le regard se déploie sur le lieu et très vite, le sens est dépassé par ce qu'il met en marche : les yeux de l'âme, les yeux des sens au sein desquels le désir imaginatif occupe le premier rang.

2. Hauteurs, belvédères et contemplation

> Déjà je vole au-dessus de la hêtraie, et du village, et du monde même, comme si mes yeux devenaient des ailes.
>
> Jonathan Swift

Bien longtemps, l'homme n'a entretenu avec la terre qu'un rapport de travail ou d'effroi. La transition fut longue qui l'amena à voir en elle autre chose qu'une alliée nourricière et protectrice, une ennemie minérale, ou un don de Dieu. Tout simplement, il lui fallut du temps pour la regarder. Passer du *pays* au *paysage*, « inventer le paysage », pour paraphraser le titre de l'ouvrage d'Anne Cauquelin[1], demande la médiation de l'art, « une médiation lente, diffuse, complexe, souvent difficile à reconstituer, mais toujours indispensable » écrit Alain Roger[2]. L'homme ne regardait la terre qu'en fonction de ce qu'elle pouvait lui donner ou lui ravir. Alliée ou ennemie, elle n'était en aucun cas un objet d'émotions esthétiques, d'admiration des sens mais l'endroit où les cultures étaient envisageables, où le gibier était abondant, où la mort pouvait advenir sous la forme d'un précipice, d'une mer agitée, d'un fleuve en crue. Seul existait le *pays*. Restait à créer le *paysage*, c'est-à-dire une projection artistique, une sorte de double réinterprété du *pays*. Le pays nourrit son homme ou le fait mourir. Le paysage ne nourrit rien, si ce n'est les sens, l'impalpable appétit d'un esprit humain friand de représentation. Une fois le paysage inventé – dans les arts, dans

---

[1] *L'Invention du paysage*, Plon, 1989.
[2] « Histoire d'une passion théorique », in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, 1994. On retiendra aussi du même auteur *Court traité du paysage* (éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997), ouvrage dans lequel, en partie, l'auteur reprend ses travaux antérieurs.

la langue, dans les représentations jardinières[3] – celui-ci par un curieux retour de balancier contribuera à éduquer le regard et à faire germer le désir de remodeler le pays : c'est en peu de mots ce qu'Alain Roger, dans une autre réflexion[4], définit sous le terme de *double artialisation*.

Certains historiens considèrent Joachim Patenier (1480-1524)[5], comme le premier peintre de paysage, en ce sens que dans ses tableaux, soudain l'arrière-plan commence à se dégager de sa simple fonction décorative ou symbolique pour acquérir une relative autonomie signifiante, jusqu'à renverser l'échelle des valeurs alors admise. Mais on peut remarquer qu'à la même époque, les récits de voyageurs qui parcourent des contrées lointaines, ou des pays proches mais qu'ils ne connaissent pas, s'attardent encore très peu sur ce que nous appellerions une description paysagère : Pierre Belon du Mans[6], ou Christophe Harant[7], traversant l'Egypte à un demi-siècle d'intervalle, notent l'inscription architecturale, religieuse, économique, rituelle, historique dans le paysage mais ne soufflent mot *du paysage*. Dürer, pourtant peintre et auteur en cela de paysages parmi les premiers existants (« L'étang dans la forêt », 1495, Londres, British Museum, « Montagne welche », 1495, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archeology), ne retient pas plus, dans son *Journal de voyage aux Pays-Bas*, les traces de ce qui souvent, devant le paysage, nous ravit. Aucun des trois voyageurs ne transcrit d'émotions, de transports d'âme nés du spectacle qu'ils ont regardé.

Ces quelques lignes amènent simplement à l'évidence que notre regard sur le monde, notre appréciation de ce que sont un paysage et la façon dont il convient de l'observer ne vont pas de soi, et qu'ils sont peut-être plus modernes,

---

[3] Nous citons ici les critères qui définissent, dès lors qu'ils sont réunis, ce que Augustin Berque nomme les « sociétés paysagères » dans son ouvrage *Les raisons du paysage*, éd. Hazan, 1995.
[4] « *Ut pictura hortus* », in *Mort du paysage ?, op. cit.*, p. 95 et *sq.*
[5] Albrecht Dürer a plusieurs fois rencontré Patenier et fut invité à son second mariage le 5 mai 1521: « Le dimanche après la semaine des Rogations, maître Joachim Patenier, bon paysagiste, m'invite à son mariage et me rend beaucoup d'honneurs. » in *Journal de voyage aux Pays-Bas*, éditions Dédale, 1993, p. 52.
[6] *Les Observations...(Voyage en Egypte, 1547)*, Institut français d'archéologie du Caire, 1970.
[7] *Voyage en Egypte, 1598*, Institut français d'archéologie du Caire, 1972.

moins indéniables, moins donnés que nous ne le croyons. Alain Roger[8], grâce à quelques citations, montre explicitement la différence de perception, pour des hommes d'une même époque, face au même environnement naturel :

> Cézanne, à Gasquet : « Avec des paysans, tenez, j'ai douté parfois qu'ils sachent ce qu'est un paysage, un arbre. Oui, ça vous paraît bizarre. J'ai fait des promenades parfois. J'ai accompagné derrière sa charrette un fermier qui allait vendre des pommes de terre au marché. Il n'avait jamais vu ce que nous appelons vu, avec le cerveau dans un ensemble, il n'avait jamais vu la Sainte-Victoire. »
>
> Wilde à propos des brouillards londoniens : « Où l'homme cultivé saisit un effet, l'homme sans culture attrape un rhume. » (*La Décadence du mensonge*)
>
> Kant : « Ce que, préparés par la culture nous nommons sublime apparaîtra à l'homme grossier [...] simplement comme effrayant [...]. Ainsi le bon paysan savoyard (dont parle M. de Saussure qui n'était pas sans bon sens) traitait de fous tous les amateurs des montagnes de glace sans hésiter. » (*Critique du jugement,* § 29)[9]

Si le concept de paysage apparaît donc à la Renaissance, sa fortune et son inscription dans les mentalités prendront du temps à s'installer. Longtemps d'ailleurs, il n'y eut, semble-t-il, de paysage que de campagne[10]. Mais le XVIIIème siècle se présente comme une charnière très nette à propos de la relation de l'homme au pays, et par le fait au paysage.

Odile Marcel[11] note que « l'attitude du contemplatif nous est familière depuis que la promenade est devenue une habitude en Europe. Jusqu'au XVIIIème siècle, poursuit-elle, on a marché par nécessité, on se déplaçait, on voyageait. » Mais le Siècle des Lumières inaugure ce qu'elle nomme « un arpentage

---

[8] « Histoire d'une passion théorique », in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, 1994

[9] Alain Roger, dans sa transcription de la citation de Kant, prête, sans doute involontairement, le « bon sens » à Saussure alors que Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, si l'on suit les éditions de Philonenko (Librairie Vrin, 1984, p. 103) et de Ferdinand Alquié (Gallimard, 1985, Folio/Esssai, p. 208), en fait clairement une qualité du paysan savoyard.

[10] Alain Roger dans sa contribution « *Ut pictura hortus* » : « C'est ainsi que, jusqu'au XVIIIème siècle, le seul paysage que connaisse et apprécie l'Européen est la Campagne, soit une nature cultivée, dans l'acception étroite du terme : fertile, domestiquée. L'autre, la sauvage, ne suscite que l'ennui, sinon l'appréhension. »

[11] « *Les aveux d'un amateur de paysages* », in *Mort du paysage ?, op.cit.*, p. 194 et *sq.*

sentimental d'une nature supposée bonne, maternelle et attentive, avec le bercement du pas qui magnétise l'intimité, la concentre et lui rend des forces. » Rousseau a ici une responsabilité non négligeable. Comme il en a sans doute une autre, de taille cette fois encore : celle d'avoir contribué à produire, avec d'autres auteurs genevois (Deluc, Bourrit, Saussure), un nouveau paysage, la Montagne. Alain Roger rappelle pour cela qu'au début de ce siècle « la montagne [était] encore ignorée, voire abhorrée, comme en témoigne le *Journal* de Montesquieu » qui, traversant les Alpes, ne note que quelques traits amers sur la présence continuelle de montagnes, et l'on devine ainsi qu'elles sont pour lui sans intérêt et bien monotones. Alain Roger poursuit en disant qu'en fait Montesquieu ne voit que du *pays* parce que justement le *paysage*, le modèle, le « schème réceptif », n'a pas encore été inventé.

De la conjonction de cette nouvelle attitude, analysée par Odile Marcel, et du paysage de montagne, nouveau lui aussi, va naître l'exaltation d'un sentiment qui trouvera tout naturellement un cadre d'inscription dans l'espace littéraire, ou qui produira, selon qu'on renverse effet et cause, un nouvel espace littéraire :

> [...] le promeneur s'élève au-dessus de la vallée des hommes et peu à peu purifie sa conscience, il la rend magnanime. La relativité des attachements devient manifeste : les raisons supérieures apparaissent, c'est le détachement et le pardon. Alors vient aussi la reconnaissance. Extase et épanchement lyrique : l'exilé a atteint le point de vue ou le sommet, la concentration progressive de la pensée dans le mouvement se sublime en silence et en ouverture. Les brumes sont oubliées, la conscience s'ouvre sur le monde et appelle son Créateur. Dieu est manifeste dans la splendeur des choses. L'homme s'identifie à Dieu, il est Dieu qui contemple son Œuvre et dit : c'est bien. Dieu ou le monde, c'est lui. L'individu s'oublie dans le Tout.[12]

Le Romantisme a ses lieux (ici la Montagne, mais on sait que la Mer, *inventée* elle aussi au XVIIIème siècle, en est un autre), ses pèlerinages (éblouissement de George Sand face à la Mer de Glace, de Victor Hugo devant

[12] Odile Marcel, *op. cit.*, pp. 209, 210.

l'aiguille du Dru et son « œil de cyclope »), ses dramaturgies alpestres (souffrances et cris du monstre, invocations récriminatrices à son créateur, dans le *Frankenstein* de Mary Shelley), et son peintre par excellence : Caspar David Friedrich.

Un tableau de cet artiste, un seul peut-être, suffit à inaugurer la conjonction miraculeuse de la promenade, du site dominant, et de la contemplation. *Le voyageur au dessus de la mer de nuages*[13] propose cette grandeur du paysage de montagne et semble autoriser encore plus fortement l'opinion que Bachelard exprimait : « il semble qu'une telle contemplation grandisse à la fois le spectacle et le spectateur.[14] » Le personnage du tableau, qui nous tourne le dos, n'a pas de visage ; ou plutôt, doublant notre attitude face à la toile, il a notre visage et nous projette alors dans le paysage peint. Car c'est là un des charmes de l'œuvre, en plus d'être un compendium des *topoï* romantiques, que d'incorporer l'Être dans le paysage, d'aspirer celui qui regarde le tableau dans le tableau lui-même, dans cette brume d'altitude mais non plus d'altérité. Le Romantisme met en place les principes d'une relation symbiotique entre état d'âme et paysage dont la littérature, depuis, a fait largement usage.

Dès lors, on ne peut négliger dans l'analyse ce recours à l'attitude contemplative qui apparaît dans les textes ; et si, finalement, il est attendu de lire dans des romans « montagnards » comme ceux par exemple, pour nous en tenir aux plus connus, de la trilogie écrite par Frison-Roche, des descriptions faites à partir d'une éminence - car cela participe à la cohérence de la fiction, à sa normalité par rapport aux canons d'un genre, et cela n'a donc aucune autre charge symbolique -, on peut s'interroger sur la présence marquée, redondante, de telles scènes dans des œuvres qui, de près ou de loin, ne présentent aucun point commun avec la littérature de montagne.

[13] Peint vers 1818, le tableau est conservé à la Kunsthalle de Hambourg.
[14] *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, 1948, p. 378.

Lancée par le Romantisme jusqu'à devenir parfois, à force d'utilisation, un poncif, la contemplation dominante a subi de nombreux avatars. Ce *topos* se retrouve dans l'œuvre d'André Hardellet.

S'il est un fait que la découverte du monde et sa captation, dans son œuvre, passe comme nous l'avons déjà vu par la marche, la promenade, la traque, autant d'attitudes qui le plus souvent énoncent un parcours du monde et une dynamique de l'appropriation, il est un dernier protocole très fréquent, celui du guet et de la contemplation, qui propose une appropriation reposée, apaisée, dont le regard est le seul agent.

Les topographies hardelliennes ne contiennent aucune montagne. Aussi, pour qu'un narrateur ou un personnage puissent contempler une partie d'un paysage, l'auteur a recours à un certain nombre de substituts. La maison est le premier d'entre eux ; et dans son architecture simple, elle contient un lieu, le grenier, qui signe déjà l'élévation. Le grenier, écrit Bachelard, c'est « la maison légère[15] ». Terminaison sèche, dont l'antithèse symbolique est la cave, le grenier dégage la maison de la terre pour la hisser vers le ciel. Ainsi, s'il permet, par quelques ouvertures réduites, de regarder la terre, de se souvenir de l'enracinement de la maison, grâce à lui, « la maison est [aussi] dans le vent[16] ». Le lieu se charge donc d'une nature double, pesante et aérienne, et le regard lancé depuis cet endroit héritera aussi de cette qualité dialectique faite d'attachement et de détachement qui lui permettra de lier le proche et l'infini.

Celui qui, du grenier regarde le monde, est souvent un enfant. Domaine du jeu et de la mémoire comme dans le si célèbre passage de *Sylvie*, lieu où l'enfant peut mesurer les empreintes du temps, sa place dans la succession des aïeux et l'histoire familiale, le grenier à son tour marquera la mémoire de l'adulte, qui lui paiera sa dette : « Grenier défendu prisonnier du lierre,/Donjon aux trésors - notre paradis (*TI*, III, 251) ».

[15] *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, 1948, p. 109.
[16] *Ibid.*, p. 109.

Mais le jeu s'estompe dès que le grenier s'ouvre. Mince ouverture, la lucarne découpe une surface de pays, inscrit le paysage dans un cadre et l'*artialise*. Celui qui contemple par la lucarne observe un tableau et le monde est tout aussi saisi que déréalisé : la terre devient la peinture de la terre. Dans l'œuvre d'André Hardellet, lorsque le guetteur est dans une maison, c'est à chaque fois d'une lucarne qu'il appréhende le paysage, et il est, comme si le lieu l'imposait, souvent un enfant. Enfant entouré de la chaleur d'un double comme dans *Campagnes* (*SO*, I, 79) :

> Serrés l'un contre l'autre, deux enfants regardent, éblouis, par la lucarne du grenier.

Enfants éblouis par la magnificence de la campagne sous l'orage, par « le ciel [qui] se fendille et tonne », par « la foudre [qui] plante sa lézarde sur un pommier », par les personnages perdus dans le paysage, vieille aux fagots, conducteur de charrette, par enfin « l'arc-en-ciel [qui] étrenne sa soie neuve sur un château de verre filé ». Au dehors, la tourmente ruisselante ; au dedans, dans la sécurité du lieu à peine ouvert, « règne de la vie sèche[17] », la complicité du regard, de la chaleur des corps et de la contemplation.

Quand ce n'est pas un autre enfant qui partage la vision, la complicité peut se faire plus sensuelle :

> Par la lucarne d'un grenier, une servante énorme et chaude contre moi, j'ai vu les hallebardes du Guet hérisser une ruelle. (*LS*, I, 229)

Ici, la menace de l'orage est absente, mais au dehors, les hallebardes sont présentes. Le partage de la contemplation dominante devient érotique, bien qu'au travers de la description de la servante, il nous faille reconnaître l'image de Germaine, la nourrice, et donc rattacher encore la scène à l'enfance.

[17] Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, op. cit.* p. 109.

L'opposition du danger et de la douceur, très nette dans ces deux exemples, peut subir une variation quand la contemplation est nocturne :

> Lucarne. Par cette lucarne - la seule dans la ville - on assiste aux travaux secrets de la nuit (*CH2*, II, 263).

De ces travaux, il ne sera rien dit - le poème est ici cité entièrement - mais si l'on suit Blanchot, toutes les activités nocturnes (vagabondage, errance, métiers honnêtes) « attirent les soupçons[18] » et suggèrent ainsi une vague menace que le secret souligne. La lucarne, ce point unique de contemplation est offert à la complicité des observateurs, qui ne sont plus deux enfants, mais le poète et ses lecteurs réunis dans la latitude du pronom indéfini. Le grenier d'enfance et sa lucarne reviendront encore dans un des derniers poèmes d'André Hardellet, *Au bal des greniers* (*TI*, III, 256), dont voici les trois premiers quatrains :

> Au bal des greniers c'est toujours les mêmes
> Qui s'en vont danser et d'autres s'asseoir
> Toujours toi, la Seule, qui dis je t'aime
> Mais ce n'est plus moi au bout du couloir
>
> Le pays des toits, sous le clair de lune
> Est tout d'inconnu et tout de mémoire
> Il tombe sur vous on dirait une
> Lavande en sommeil au fond d'une armoire
>
> Je les vois passer, depuis ma lucarne
> Vers ce presbytère et vers ce jardin
> Qui n'ont rien perdu d'éclat ni de charme
> Nonchalants noyés du petit matin

Composé à quelques jours de sa mort, le poème marque encore l'importance du lieu de contemplation, même si, dans cet exemple, la nostalgie très appuyée, les références à l'*Artémis* de Nerval, au mythe d'Orphée, à la Dame en noir de Leroux, au « noyé pensif » de Rimbaud, à l'enfance - au travers de la comptine lunaire -, établissent un paysage testamentaire et font de celui qui regarde d'en haut un frère du « Guetteur mélancolique » d'Apollinaire :

[18] *L'espace littéraire*, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1978, p. 362.

Et toi mon cœur pourquoi bas-tu

Comme un guetteur mélancolique
J'observe la nuit et la mort[19]

Mais souvent, la contemplation procure plaisir et sérénité, et la saisie de l'espace devient plus globale dès lors que le lieu occupé par l'observateur s'ouvre davantage.

C'est le cas du mirador, du clocher ou de l'arbre, éléments élevés, ajourés, aériens. Les trois lieux se retrouvent dans différents textes et permettent d'embrasser une large contrée. Le personnage devient, perché sur « les miradors de l'enfance (*SO*, I, 108) » - encore elle -, ou « les miradors du matin (*CM*, I, 44) », le « guetteur invisible (*SO*, I, 77) » qui tente de découvrir dans le paysage « une vérité depuis longtemps perdue. » Il a bel et bien cette « fonction de vigie » qu'évoque Bachelard[20] et qui fait de lui à la fois le « veilleur » et le « voyant ». Il est celui qui protège et regarde quand les autres s'endorment ou ne sont pas encore éveillés, « protecteur de la paix des champs » ; il est aussi celui qui perce les apparences du paysage, voit au-delà, ou en deçà comme l'illustre un texte de la partie *Faubourgs et villes* (*SO*, I, 85) : du « mirador d'une guinguette », « point précis et unique », soudain se distingue, pour qui sait trouver « l'angle favorable » à la vision, « la cité clandestine », « la seconde ville », imperceptible et insoupçonnable en tout autre lieu.

Pourtant, parfois, le guetteur ne saisit qu'une partie du mystère, comme c'est le cas dans le texte « Les chasseurs (*CH*, II, 195) » dont nous avons déjà parlé. Grimpé « au sommet du chêne Capitaine », « quelqu'un - vous, moi » a soin de préciser le narrateur, voit entrer les chasseurs dans le bois, cerne l'ensemble du paysage dans une vision que les sons, bruits de détonation, cris d'oiseaux, de chiens, distendent encore davantage. Mais « le guetteur pourra bien

[19] Apollinaire, *Le Guetteur mélancolique*, éd. Gallimard, coll. « Poésie », 1982. Nous citons ici le poème liminaire du recueil.
[20] *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 384.

rester des heures sur son perchoir », il ne verra plus, malgré ses efforts, reparaître les chasseurs. La vérité des lieux ne se donne pas toujours.

Ce qui importe, malgré tout, c'est de savourer ce que Pierre Sansot nomme « la beauté de l'ouvert[21] » et les personnages hardelliens succombent à cette griserie de la contemplation dominante dès qu'ils se trouvent sur des sites surplombants, tertres, collines, buttes, promontoires, terrasses, et possèdent ainsi, ramené soudain à des proportions réduites, un paysage immense :

> Sur la position élevée que j'occupe - puisque aussi bien j'ai le pouvoir de me tenir où il me plaît - je découvre toute la contrée et les scènes qui s'y déroulent avec un sentiment de complète *souveraineté*. (*BL*, I, 395)

> Spectateur souverain, à la hauteur des toits de Vincennes, rien ne m'aurait échappé, ni la scierie qui m'intriguait, ni le passant qui, un instant auparavant avait prêté l'oreille aux notes atténuées du piano, ni moi-même en train de mener un jeu que personne ne soupçonnait. J'aurais découvert ensemble tous ces êtres qui s'ignoraient mais se cherchaient à tâtons [...] (*DO*, I, 250).

On trouve naturellement ici deux exemples précis de ce que Bachelard, s'inspirant d'un vers de W. Cooper (« *I am monarch of all I survey* »), a nommé « la contemplation monarchique[22] » du monde. Souveraine, la joie l'est tout autant que le regard qui la fait naître. Est-ce à dire, comme l'écrit Gilbert Durand, prolongeant l'analyse bachelardienne, que le personnage ressent ici un sentiment de puissance, puisque, écrit-il, « élévation et puissance sont en effet synonymes[23] »? Certes, on pressent bien dans une telle saisie du paysage un parallèle avec ce que l'imagination, ou la tradition, conçoit comme pouvant être le regard de Dieu. Le fait que le guetteur soit, dans les lieux de contemplation ouverts, seul à savourer ce qu'il voit plaide aussi en ce sens, car voici ce que note, pour conclure, Gilbert Durand :

---

[21] « L'affection paysagère », in *Mort du paysage?*, *op. cit.*
[22] *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 385.
[23] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 151.

> [...] l'attitude imaginative de l'élévation originairement psycho-physiologique, non seulement incline à la purification morale, à l'isolement angélique ou monothéiste, mais encore rejoint la fonction sociologique de souveraineté[24].

Mais si, selon nous, ces analyses pertinentes contribuent à éclairer une partie des textes hardelliens, elles ne sauraient à elles seules les expliquer. Le principe de « gullivérisation[25] » contraint le monde et le donne à voir, en petitesse, faisant ainsi de celui qui le contemple un être surdimensionné : le sentiment de souveraineté, chez André Hardellet ne provient pas tant de ce décalage de proportions qui enflerait orgueilleusement l'ego du guetteur, que de la faculté qui se dégage de ce dernier : cette faculté offre au narrateur la possibilité d'embrasser de multiples scènes, séparées les unes des autres, et qu'en un autre lieu il ne pourrait jamais réunir et agencer. Enfin, le paysage est *vu*, au sens où l'entendait Fontenelle dans *Varignon* :

> Un paysage, dont on aura vu toutes les parties l'une après l'autre, n'a pourtant point été vu : il faut qu'il le soit d'un lieu assez élevé, où tous les objets apparemment dispersés se rassemblent sous un seul coup d'œil.

Le guetteur hardellien voit un émouchet, des clochers, des dômes[26], des flèches, des moulins, des carrières, des labours, des prés, le lacis des haies et des sentiers, le labyrinthe des jardinets, « des personnages aux proportions réduites, qui s'ignorent mutuellement (*BL*, I, 395) », une charrette, des gendarmes. Il unit en un seul regard, le mobile et l'immobile, le végétal et le minéral, la profondeur, l'espace et le point, l'humain et l'animal. Le paysage et ses acteurs deviennent tapis de jeu et figurines, et c'est alors plus l'enfant peut-être que l'être prométhéen qui s'exclame devant cette vue : « Tout m'appartient...(*BL*, I., 396) » La contemplation enrichit l'observateur, tout en le détachant du monde :

---

[24] *Ibid.*, p. 152.
[25] Bachelard, *La Terre et les rêveries de la* volonté, *op. cit.*, p. 387.
[26] On songe dans ces visions qui tout à la fois fragmentent et réunissent (« Villes inapprochables! Dômes, flèches qui se découpent sous des volées d'oiseaux, versant des toits [...] (*SO*, I, 83) » au Rimbaud des « Ponts » ou de « Villes [I] ».

> Un instant, il m'a paru que je touchais au but, qu'un pouvoir de compréhension presque illimité faisait de moi, flâneur des crêtes, un être plus réel et plus riche en savoir. (*CH*, II, 215)

On retrouve le « voyant », celui qui réussit dans l'observation à percer le chiffre du paysage mais on comprend aussi que le personnage se coupe d'un monde, prend de la hauteur, devient autre, et n'a plus, pour un instant, de points communs avec les spectacles d'en bas. Son élévation le rend presque immatériel et l'extirpe des turpitudes du siècle.

Par deux fois[27] dans ses écrits, André Hardellet cite un texte d'Aloysius Bertrand, *Le maçon*[28]. « En un clin d'œil, écrit-il à propos de ce texte notamment, Gaspard fixe les rapports de la perspective et creuse un trou d'air sous le maçon.[29] » Admiration stylistique donc, mais plus que cela : le poème fait du maçon un être perché, « dans les airs échafaudé », « si haut que, lisant les vers gothiques du bourdon, il nivelle de ses pieds, et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises», écrit Bertrand. L'intérêt marqué d'André Hardellet pour ce texte précis provient d'une accointance : le maçon est déjà avant l'heure un « flâneur des crêtes » et le monde est à ses pieds, rapetissé, réuni, saisi. Le poème, martelé par l'anaphore « il voit », scande la souveraineté du maçon et aussi son détachement, son appartenance à une autre sphère, éthérée. Le spectacle de la guerre et de la mort sur lequel se clôt le poème se déroule dans un autre monde, duquel Abraham Knupfer est absent, et dont il n'est en dernier recours, malgré la sainteté du lieu qui rejaillit sur lui, que la vigie impuissante.

La connaissance qu'avait André Hardellet du poème ne peut expliquer à elle seule la naissance de l'attitude de contemplation et sa présence redondante dans l'œuvre mais elle la renforce en lui donnant une perspective historique qui instaure une généalogie fantasmée des veilleurs. Si le poème de Bertrand trahit une gravité qui oblitère considérablement la joie de voir, un autre élément nous

[27] *Œuvre III*, p.187 et *Aloysius Bertrand*, in *Annexes* du présent travail, p. 466 et *sq.*
[28] *Gaspard de la nuit*, Poésie/Gallimard, pp. 89, 90.
[29] *Annexes*, p. 470.

rapprochera du jeu et de son plaisir. La première édition du recueil *Les Chasseurs* comportait en couverture une image d'Epinal. Extraite d'une planche qui s'intitule « Le Coup du garde-champêtre », elle montre des enfants qui, perchés sur un haut mur, tentent de regarder l'intérieur d'un jardin. Élévation modeste mais finalement proportionnelle à leur hauteur, contemplation volée et qui veut, elle, voler le secret du paysage enclos. Quelques textes, *Le passé indéfini* (*CH2*, II, 237), *Le grand circuit* (*ES*, III, 129), notamment, parlent d'enfants regardant du haut d'un mur : petits larcins qui, en référence à un tableau qui fascinait André Hardellet, *L'exécution de l'empereur Maximilien* par Manet, où l'on voit des enfants observant du haut d'un mur l'instant fatal, se teintent parfois de tragique, mais d'un tragique mis à distance.

Car ce qui domine chez le guetteur hardellien, c'est bien l'extrême bonheur, l'exaltation, l'ivresse. Comparé au contemplateur romantique décrit par Odile Marcel, il saisit le « Tout » plus qu'il ne s'oublie en lui :

> Il se dédouble, se projette ici ou là, sans bouger, dans la ville étendue à ses pieds. A l'insu de tous il frôle les palais, les masures, les échafaudages abandonnés. Il s'arrête pour observer l'ombre d'un chat sur un carrefour désert, un cambrioleur débouchant avec son butin dans un sac. Il aperçoit deux enfants - Miles et Flora - se diriger vers le sabbat où les mènent deux domestiques fantômes. Il rôde sur les terrains vagues, les glacis des fortifications, il assiste au travail blême et rougeoyant des fournils, aux conciliabules des rats, à la coulée des écus que compte et recompte un avare. Il est partout, unique et multiple, en marche et immobile - et de ces vies partagées, confondues avec la sienne il tire une félicité inaltérable. (*CH2*, II, 248)

D'autres auteurs contemporains ont utilisé ce point de vue dominant dans leurs fictions et s'en sont expliqués. Ainsi dans *Préférences*[30], Julien Gracq - dont les œuvres présentent d'autres points communs avec celles d'André Hardellet - avoue-t-il son attrait pour les lieux de surplomb mais en précisant que ces endroits et les contemplations qu'ils permettent ont toujours été doués pour lui d'une « suggestion maléfique »:

[30] éd. Corti, 1961, p. 64.

> Celui qui regarde de très haut, invisible, commet une espèce de rapt défendu, il possède magiquement, indûment[31].

L'impression de possession magique est réelle chez les personnages hardelliens, mais elle ne se corrompt d'aucune peur, d'aucun sentiment de faute lié à l'existence du Mal. Ravir le paysage, c'est tout en même temps être ravi par lui, et le vol tout naturellement, dans un processus rêvé de communion parfaite, mène à l'envol.

Quelques exemples dans les textes, évoquent le détachement radical du guetteur qui, se déliant des attaches terrestres, cède à l'appel aérien et se donne à une rêverie contemplative dynamique. L'image de l'oiseau vient alors sous la « plume » de celui qui transcrit : « ma vue, comme celle de l'oiseau, est perçante » (*BL*, I, 394). Image de l'oiseau qui parfois accélère sa vitesse pour devenir flèche, selon une évolution logique qu'analyse Gilbert Durand :

> Maintes fois, l'image technologique de la flèche vient relayer le symbole naturel de l'aile[32]

Conjointement à l'accélération, la sérénité se décuple à mesure que la contrée survolée s'étend, jusqu'à atteindre le lieu exotique, et la joie devient désir:

> Le désir - c'est la flèche de rubis qui vole par-dessus l'Orénoque en flammes et décochée sans bruit. (*CM*, I, 37)

Que la flèche soit de rubis, voilà qui l'apparente au fameux « rubis d'éternité » que l'alchimiste Fulcanelli confie avoir trouvé. Le narrateur de *Lady Long Solo* recueille la confidence, et la pierre, ici indirectement évoquée, montre

[31] Et Gracq cite ensuite une de ses « impressions de lecture les plus oppressantes » : la scène où apparaît pour la première fois dans *Le Tour d'écrou* d'Henry James, du haut du château, « le mauvais génie qui mène le jeu ». Ce roman est un de ceux que préférait André Hardellet, intrigué qu'il était par son ambiguïté.

que la contemplation dynamique permet de mesurer un pays qui n'est pas seulement immense, infini, mais qui aussi échappe au temps, et le domine. C'est également ce qu'enseigne l'exclamation du narrateur de *Lourdes, lentes...* quand il évoque l'aisance que procure le sommeil au dormeur :

> A moi le survol des fougères d'enfance et des chemins de la terre buissonnière [...] (*LL*, III, 25).

La rêverie dynamique superpose les paysages contemplés, les réunit dans le temps du rêve comme la contemplation immobile et éveillée permettait de recomposer le paysage morcelé. Elle affranchit celui qui s'y livre non seulement de son poids, de sa *gravité*, mais aussi de son âge ; comme si, quittant le corps - du rêveur, du dormeur -, l'âme composait alors, mue par son seul désir, le paysage universel et suspendu, lui imprimant l'étendue, le mouvement et la diversité d'une géographie intime dont le seul aveu, comme dans le poème de Rimbaud, est « de décorer merveilleusement les façades du Palais. Promontoire.[33] »

Dans une pause au sein d'un moment de forte tension, Miller, le héros du *Parc des Archers*, parvient à s'échapper de sa position de tireur posté sur un toit par la seule grâce de la vision dominante. Regardant le « magique pays des toits » (*PA*, II, 119) par la lunette de son arme, il cède à la rêverie dynamique :

> Ces toitures, rapprochées par la perspective, formaient une étendue qui invitait à enjamber le vide, à se délester de la pesanteur, à chausser des bottes de sept lieues pour gravir les pentes qui accédaient aux points culminants : le dôme de Sainte-Véronique, la tour Ovale, le château d'Eau émergeant de la verdure. Je subissais le mirage de ces lointains ensoleillés d'où semble monter une évaporation de bonheur qui recule en même temps que l'horizon perpétuel.

Le tintement d'une cloche suspend le rêve en même temps qu'il lui donne une généalogie et une origine puisque surgit alors le souvenir d'une scène

[32] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.* p. 148.

d'enfance où Miller et un camarade, montés dans un clocher, découvrent « des lieues de pays », surplombent « les feuilles [des arbres] qui escaladaient l'espace ». Miller termine ainsi la narration de l'expérience enfantine :

> Je reportais les yeux sur le faîte des arbres, tellement denses et serrés qu'ils formaient un moutonnement ininterrompu, une *prairie d'en haut* sur laquelle on aurait pu marcher, semblait-il, et découvrir d'étranges aspects de la forêt. Je me disais que quelques-uns avaient dû posséder cette légèreté de flâneurs aériens cheminant sur les feuilles, que moi-même, un jour...

Un texte « Les nuages et la pluie », encore inédit et qui vient compléter *La Belle Lurette* illustre parfaitement la contemplation dynamique : le narrateur, de son observatoire qui est une mansarde sous les toits, regarde les nuages et progressivement subit leur attirance. Sa pensée le conduit vers eux et soudain *le confond avec eux*. Voici que commence le voyage, voyage mené de ce point de vue mobile et dominant, voyage qui entraîne le narrateur - par une sorte d'analepse -, des campagnes où les nuages se sont formés jusqu'à la ville où il se trouve. Bachelard, de façon certes très poétique, résume l'élan de cette forme de rêverie :

> Mais déjà le rêveur marche sur le nuage ; c'est au nuage qu'il demande une impulsion, c'est le nuage qui l'emporte comme un manteau roulé autour des reins, comme un manteau qui bientôt est une aile, une aile d'aigle. Tout participe à la fois au vol, dans un conglomérat d'images aériennes, dans un faisceau de forces volantes[34].

Mais, chez André Hardellet, le vol n'est pas le but, il n'est que le moyen donné au regard pour attirer à lui les composantes des paysages survolés et prélever des détails séparés, divers, qui seront assemblés dans le lieu absolu. Ce lieu, ce peut être l'esprit de mémoire et de projection, qui va opérer la synthèse alchimique : la transmutation des détails paysagers en un Paysage idéal, et tout à

[33] *Illuminations*, *op. cit.*, p. 99
[34] Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, 1948, p. 223.

la fois archétypal, à même de procurer le contentement au rêveur-guetteur qui pourra, enfin, comme le danseur rimbaldien de *Phrases*, aller d'étoile en étoile.

On comprend alors que la nécessité de la contemplation dominante soit double : si elle permet de savourer la terre sous un angle de vue qui la livre comme aucun autre, elle correspond aussi au besoin de recréer la terre selon l'harmonie de celui qui voit, et selon son désir. Regarder ainsi, c'est déjà réécrire le paysage, c'est se libérer des contraintes qu'il impose d'ordinaire pour l'asservir aux siennes. « Notre regard ne se porte pas seulement *sur* le paysage, note Augustin Berque, dans une certaine mesure il *est* le paysage.[35] »

S'il faut, en dernier recours, en appeler à une quelconque visée démiurgique chez celui qui agit ainsi, posté sur « Le Belvédère[36] des Contemplations (*SO*, I, 100) », c'est bien là, il faut en convenir, qu'elle se manifeste avec le moins de masques.

---

[35] *Les raisons du paysage, op. cit.*, p. 25.
[36] On songe évidemment aux pages d'Aragon sur le parc des Buttes-Chaumont et son *Belvédère* dans *Le Paysan de Paris*.

Conclusion du chapitre I

Les protocoles de découvertes et d'appropriation

Les personnages hardelliens, par leurs trajets, recomposent une géographie qui emprunte la plupart du temps ses lieux au réel. Paris, sa banlieue, la Normandie, l'Ardenne regroupe l'essentiel des terres que la fiction va retravailler. La découverte par la marche que les personnages font de ces espaces est symbolique d'une attitude de l'homme au monde qui ressent le besoin de saisir le paysage en le foulant, en le touchant, en s'y fondant. En même temps qu'elle procure un sentiment de bien-être incomparable et de ressourcement, la promenade permet aux héros hardelliens dans les trajets qu'ils effectuent - qui sont souvent des trajets de retours - de revenir vers un lieu de pureté et de joie incomparable : marche vers l'Origine, marche vers soi-même. Les terres ainsi parcourues deviennent bien plus que de simples décors. Dans une sorte de fulgurance, elles doublent et reflètent l'âme du marcheur, elles vivent à l'unisson de son battement. Présentées aussi comme des lieux habités – de désirs, de souvenirs, de créatures – elles conduisent à des rencontres et des captures. Le promeneur se fait chasseur. Il épie le monde pour mieux assister à son dévoilement. Le mystère de la promenade s'augmente alors d'une érotique qui dans la célébration de la chair – humaine, animale ou végétale – qu'elle sous-entend mène droit aux noces de l'homme et du monde.

Mais dans l'approche des géographies, la marche s'enrichit d'un autre protocole de découverte, celui de la contemplation dominante du monde. L'œuvre d'André Hardellet témoigne en de multiples endroits de ce regard particulier sur la terre. Des personnages, perchés sur une hauteur, observent le paysage et en ressentent une joie sans limite.

Née sans doute conjointement avec l'invention du paysage de montagne au XVIIIème siècle, cette attitude du regard dominant procure un enivrant sentiment de souveraineté dont la terre est l'objet. Si les personnages hardelliens occupant ses positions élevées où le regard embrasse le monde et le cueille ressentent ce sentiment, celui-ci ne suffit pas à expliquer entièrement leur exaltation. Il y a chez les guetteurs hardelliens un souci du jeu qui les rattache toujours à l'enfance : le paysage vu ainsi comme en aucun autre point de vue s'apparente à un vaste tapis de jeu sur lequel le regard dispose les êtres, rapetissés, et les choses. Les éléments du paysage ramenés par la distance à une proportion saisissable contribuent à forger dans l'âme du guetteur la sensation du Tout universel. Mais cette sensation ne mène pas à une volonté de maîtrise démiurgique de ce Tout. Le personnage hardellien se satisfait de la jouissance née de la connaissance, de la contemplation des terres sur lesquelles son regard se pose. Le bonheur lié à la position dominante que procurent les belvédères, les cimes des arbres, le grenier des maisons vient du fait que soudain la vision du monde s'étend, son ampleur se démultiplie, le vertige né du plaisir de voir s'accentue, plaisir qui dans ces positions se prolonge parfois en une réelle ivresse dès lors que le rêve prend le pas sur le regard et que celui qui contemple le monde vient à le survoler, comme si son désir d'observation contribuait à le changer en élément mobile et aérien.

Chapitre II

Les lieux électifs

Si ce palais existait, pourtant!
André Breton[1]

[1] *Manifeste du surréalisme*, éd. Gallimard, coll. « Idées », p. 19.

1. Jardins et parcs

> Tout le bizarre de l'homme, et ce qu'il y a en lui de vagabond, et d'égaré, sans doute pourrait-il tenir dans ces deux syllabes : jardin. [...] Une image de loisirs se couche dans les gazons, au pied des arbres. On dirait que l'homme s'y retrouve avec son mirage de jets d'eau et de petits graviers dans le paradis légendaire qu'il n'a point oublié entièrement. [...] Dans vos limites de fusains, entre vos cordeaux de buis, l'homme se défait et retourne à un langage de caresses, à une puérilité d'arrosoir. Il est lui-même l'arrosoir au soleil, avec sa chevelure fraîche. Il est le râteau et la pelle. Il est le morceau de caillou.
>
> *Le Paysan de Paris*, Louis Aragon

Les trajets hardelliens privilégient la fréquentation obsédante de lieux chargés d'une histoire personnelle et affective. Enrichis par l'identité de celui qui les parcourt, les lieux apparaissent comme autant de racines de l'être, racines disséminées de par le monde : ils sont un complément, un miroir, une réponse fragmentaire ou bien oraculaire à celui qui s'en va les questionner. Ils sont aussi autant de pôles nécessaires à la magnétisation de l'individu et à la circulation de son être dans le paysage. Par cette transfusion de forces, ils lui permettent d'éviter la tentation de l'inutilité, et celle du désespoir sans mesure. Par là, ils sont lieux de vie, même si, parfois, ils préfigurent métaphoriquement une mort latente, qui n'ose pas s'afficher avec ostentation, et qui travaille alors le paysage comme un corps malade.

La narration, elle aussi, est placée sous le joug du motif. Et le retour vers les lieux modèle parfois les structures romanesques jusqu'à leur imprimer une circularité, un principe de répétition à l'infini comme en témoignent *Lourdes, lentes*...et *Le Parc des Archers*. Les récits, le plus souvent, mettent donc en

place, passé le temps des initiations, des parcours de re-découverte, des pèlerinages qui vont en même temps rassurer l'être et le maintenir dans un sentiment semblable à celui que Julien Gracq, « Maître de cérémonie[1] », résume ainsi dans *Les Eaux étroites*:

> Tout comme un album de photographies de famille qu'on feuillette au hasard nous parle de notre passé, mais d'un passé à la fois gommé de ses événements vifs et pourtant indiciblement personnel, nous communiquant en même temps le sentiment vital du contact avec la tige-mère et la tonalité exquise, et faiblement souriante encore, du *fané*, de tels lieux lèvent, eux, énigmatiquement un voile sur le futur : ils portent d'avance les couleurs de notre vie ; au contact de cette terre qui nous était promise, toutes nos pliures se déplissent comme s'ouvre dans l'eau une fleur japonaise : nous nous sentons inexplicablement en pays de connaissance, et comme au milieu des figures d'une famille encore à venir.[2]

L'examen de ces lieux permettra de mieux comprendre et l'étendue, et les valeurs d'une topographie dont André Hardellet lui-même se proposait d'inventorier les « *signes* » (*CH2,* II, 257).

Il est par exemple beaucoup question de jardins chez André Hardellet. De jardins et de parcs, ceux-ci étant alors comme les espaces élargis de ceux-là, mais convoquant en plus, dans le constant *abandon* qui est leur marque propre, une part noire qui est l'ombre du lieu, et sa terreur.

Il n'existe pas de véritable jardin sans clôture, et l'étymologie même du mot *jardin,* si l'on remonte au verbe hébreu *gânam* (protéger) en *témoigne*. De même qu'elle témoigne aussi, enrichi par le texte biblique, de la proximité de deux termes qui l'un et l'autre vont partager formes et symboles : le jardin et le paradis. Le paradis est un jardin, jardin du Seigneur : *pairidaeza,* en perse, c'est à la fois, l'enclos (*pairi*)) et le rempart (*daeza*), et le redoublement de l'enceinte marque l'existence sécurisée d'un petit monde qui méconnaît le mal, la sécheresse, la faute, le danger. Le paradis chrétien héritera de cette image, et le

---

[1] C'est le titre qu'André Hardellet lui décerne dans un hommage écrit en novembre 1973, et paru dans la revue *Givre* en 1976. Voir *Œuvre I*, p. 329.
[2] *Les Eaux étroites*, Corti, 1976, p. 10.

Jardin d'Eden aura sa luxuriance, ses remparts - comme la peinture dès le XVème siècle, et la littérature l'illustreront - ainsi que sa douceur. Lieu de l'Origine et des origines, sa clémence, partiellement, nourrira le *topos* de l'*hortus conclusus* mais aussi, plus prosaïquement, le bien-être de celui qui goûte à la paix de son jardin, et peut-être aussi, l'aménagement contemporain de l'espace public qui dispense des jardins dans les villes comme autant de haltes et d'enclos vivifiants censés nous apaiser.

Le jardin exige donc sa clôture, mais aussi sa végétation, qui peut aller parfois jusqu'à l'exubérance et la prolifération. Dans ce cas, la transformation du jardin en serre se fait jour : ce dernier lieu apparaît dans les textes d'André Hardellet. Le vert saturé appelle quant à lui, pour se pérenniser, l'eau abondante, qu'elle vienne d'une source, d'une fontaine, d'une rivière traversant le jardin et le tout n'existe pas sans le jardinier. Les éléments se retrouvent dans le modèle matriciel : le Jardin d'Eden est gardé par les chérubins à l'épée flamboyante ; il y pousse des arbres de toute espèce, « agréables à voir et bons à manger (*Genèse*, II, 10) ; il est irrigué par un fleuve à quatre bras qui le traverse[3], et son Jardinier-Créateur est Dieu lui-même. L'homme, on le sait, n'est là que pour garder le jardin, le garder contre lui-même d'abord puisqu'il est celui qui en jouit dans l'inconscience, un moment suspendue, qu'il est de son pouvoir de le détruire.

Les jardins hardelliens reviennent dans leurs variations au bonheur d'un temps passé, temps parfois réellement légendaire ou poétique, tel le jardin qui est évoqué dans le poème *Lily of Laguna*,

> ...Quand les rosiers étaient fleuris
> Dans le vieux jardin de Touraine
> On rencontrait à sa fontaine
> La tourterelle et la perdrix
> La servante et la châtelaine...(*CM*, I, 28),

[3] Les peintres reprennent cet élément dans leurs œuvres : on peut notamment voir la transcription qu'en a faite Jérôme Bosch dans *Le Jardin des Délices terrestres* (Musée du Prado) : quatre fleuves s'écoulent à partir d'un lac central tandis que, sur ses rives, quelques deux cents personnages nus se livrent à toutes sortes de « jeux », qui pour certains critiques sont preuves d'une innocence primitive, et pour d'autres témoignent d'un endurcissement au péché.

où les Dames du Temps jadis évoluent dans un lieu enchanté. Mais plus en amont encore, il mène au temps de l'Origine qui est aussi celui de l'innocence. Et si le jardin est « extraordinaire », ce n'est pas par son décor, somme toute attendu. On y trouve, bien évidemment, la clôture ; l'eau s'épanche d'un tuyau d'arrosage, ou sommeille dans un vieil arrosoir ; parfois, elle fait surgir, lorsqu'elle est projetée en jets, un arc-en-ciel dans un été sans nuages. Souvent, un adulte est là, un parent, ou un voisin que l'on ne voit pas mais que l'on entend, derrière une haie, une cloison d'espaliers, et qui s'occupe d'un jardin, le sien.

> Je suis né à Vincennes, rue de Fontenay, dans une maison appartenant à ma famille, et qui possédait un jardin ; j'ai vécu là jusqu'à six ans. (*DO*, I, 249)

Le jardin, dans le processus d'écriture qui veut dire le début de la vie, apparaît dans le texte étroitement lié à la naissance, à la maison, et aux premières années de l'existence. Il est bien le fruit, comme l'écrit Pierre Sansot, « de la rencontre d'un lieu sensible et d'un être sentant »[4].

De la maison, il est comme le prolongement ouvert sur le monde : il prend à la première sa sécurité, et vole déjà au second son amplitude et son aération. C'est lui aussi qui contribue à donner le sentiment d'une joie sans limite, et fait écrire au narrateur :

> Je n'aurai jamais aussi pleinement, définitivement l'impression d'être quelque part. Être. Sans plus, mais avec une profusion, un consentement du monde dont je ne connaîtrai pas d'équivalent.

Jadis dispensateur d'une joie rayonnante, le jardin, chez le narrateur devenu adulte, n'est plus que souvenir de l'Origine et des bonheurs qui s'y rattachaient. Il alimente alors le regret et installe, en plus de la nostalgie (cette

[4] Pierre Sansot, *Jardins publics*, éd. Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1995, p. 263.

douleur du temps ancien), l'idéalisation d'un monde d'innocence que rien ne permet, dans la durée, de reconquérir :

> Au monde, il n'a jamais fait aussi beau que dans mes étés d'enfance et dans ce jardin. Jamais - et je sais que je ne guérirai pas de ces saisons lumineuses.

Aussi, n'est-il plus en droit, la plupart du temps, que de regarder de loin le jardin, et de ne demeurer que sur son *seuil*. Les anges gardant le domaine sont moins spectaculaires que dans la Genèse mais tout aussi efficaces : délaissant leurs épées d'or, ils ont pris la lourdeur des mois et des années, se confondant avec eux, et le temps est le plus terrible cerbère qui éloigne du jardin de la naissance l'être qui a vieilli. André Hardellet n'a plus que le recours à la fiction, aux grandes libertés qu'elle autorise, notamment celle qui lui permet de créer une machine à réaliser les rêves, à l'image de celle mise au point par le professeur Swaine dans *Le Seuil du jardin*, pour de nouveau accéder au lieu originel :

> Tout se rassembla comme la limaille de fer sur un aimant, il reconnut *son* jardin, l'éden ouvert dans la profondeur de la toile. En même temps, il comprit que l'obscure défense qui le retenait sur le seuil venait d'être levée et qu'il avait atteint l'âge d'homme alors qu'il se croyait toujours un enfant. Il passa la brèche et courut vers les trois filles qui l'attendaient. Fou de joie. (*SJ*, I, 186)

« Il reconnut *son* jardin », et l'on pense à Freud qui affirme que dans pareils cas, lorsque le rêveur, à propos d'un lieu ou d'un paysage, a cette impression de déjà-vu, « l'interprétation est autorisée à y substituer le sexe ou le sein de la mère.[5] » Généralisant son propos, il évoque ensuite le souvenir de « l'antiquement familier d'autrefois ». L'expression est satisfaisante car elle résume bien cette forme de voyage qui, dans le cas d'André Hardellet, ne serait pas à confondre avec une quelconque régression *ad uterum*.

[5] *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, 1919, éd. Folio, coll. « Essais », traduction de Bertrand Féron, 1985, p. 252.

Mais on ne revient pas impunément vers cet « antiquement familier » et Masson, le héros du *Seuil du jardin*, ne survit pas à l'expérience. Ébranlé de ne pouvoir la revivre une nouvelle fois, il ne parvient

> dans ses rêves [qu'à entrevoir] une contrefaçon du monde défendu : des lambeaux errants, les débris d'une île disloquée, jadis heureuse, et qui s'effilochaient sous le jour impitoyable du réveil. (*Ibid.*, 208)

La transgression de l'interdit (franchir le seuil) équivaut à la perte de l'identité qu'il voulait de toutes ses forces raviver. Dès lors, son trajet suit un cycle de métamorphoses, que le lecteur, dans le hors-texte, dans le blanc qui sépare la fin du *Seuil du jardin* et le début du *Parc des Archers*, est amené à imaginer. Masson, figure très secondaire de ce dernier roman, y apparaît, ultime avatar, comme un clochard halluciné, un être vide qui poursuit ses chimères tout en s'abandonnant.

Tout n'est donc pas édénique dans le Jardin d'Eden, et ses multiples réécritures hardelliennes, en même temps qu'elles évoquent la douceur et l'innocence du modèle, contiennent en germe l'effroi de la Chute, et l'expulsion qui en découle. Ces jardins confirment la remarque d'une critique notant que le jardin édénique « est d'emblée l'espace de la perte, promis lui-même à la disparition, ruine protégeant une autre ruine.[6] »

Mais le texte biblique propose également une autre image du jardin, plus métaphorique encore, et qui, au fil des siècles, a contribué à enrichir l'imaginaire du lieu et, par écho, l'utilisation que les poètes en ont faite.

Le Cantique des Cantiques, par la place accordée à la voix, par l'alternance des chants et les thèmes qu'il développe, est un modèle de poésie amoureuse. Qu'on le lise de façon littérale comme la mise en mots de la passion dans ses différentes stations, ou qu'on tente de l'éclairer, ainsi que l'ont fait les grands mystiques comme Thérèse d'Avila ou Jean de la Croix, sous le jour apologétique - le *Cantique* serait l'histoire de toute âme ouverte à l'amour de

[6] Françoise Chenet-Faugeras, *Les Misérables ou « l'espace sans fond »*, Nizet, 1995, p. 244.

Dieu -, il reste que le texte, dans les chants qui le composent, se tisse de maintes images qui, tout à la fois, contournent poétiquement des réalités charnelles peut-être trop directes et assoient un code du discours amoureux dont certains traits de langage se mueront plus tard en poncifs. Ainsi Salomon s'adresse-t-il à la Sulamithe (*Cantiques des cantiques*, IV, 12 à 15) :

> Tu es un jardin fermé, ma soeur, ma fiancée,
> Une source fermée, une fontaine scellée,
> Tes jets forment un jardin, où sont des grenadiers,
> Avec les fruits les plus excellents,
> Les troènes avec le nard ;
> Le nard avec le safran, le roseau aromatique et le cinnamome,
> Avec tous les arbres qui donnent l'encens ;
> La myrrhe et l'aloès,
> Avec tous les principaux aromates ;
> Une fontaine des jardins, une source d'eaux vives,
> Des ruisseaux du Liban.

Et la Sulamithe de répondre :

> Que mon bien-aimé entre dans son jardin,
> Et qu'il mange de ses fruits excellents!

Comme le jardin de l'Origine, celui du *Cantique* abrite des richesses préservées par une enceinte (plus tard, à la fin du *Cantique*, la Sulamithe dira: « Je suis un mur et mes seins sont comme des tours. »), des richesses hyperboliques qui flattent et comblent aussi bien la vue, l'odorat, le goût, l'ouïe, que le toucher. L'eau y coule en abondance : elle garantit la magnificence du petit monde, et rappelle en filigrane la fertilité de la femme - sur laquelle le *Cantique* fait curieusement silence...-, jardin et terre nourricière confondus, condition obligée pour que puisse être effectif le « Soyez féconds et multipliez-vous » de la *Genèse* (I, 28). Mais ce qui frappe naturellement, c'est la sensualité qui s'exhale du texte, sensualité qui sera ensuite dans la littérature comme un sens second affecté au jardin.

La poésie, les chansons de la fin du Moyen Âge et du XVIème siècle célèbrent l'*hortus conclusus* comme lieu d'une nature sous le règne de Dieu, lieu de profusion et *locus* sentimental. Jardin, verger, où la belle patiente parmi les fleurs et le chant des oiseaux :

> L'amour de moy sy est enclouse
> En ung joly jardinet,
> Où croist la rose et le muguet,
> Et aussi fait la passerose
>
> Le jardin est moult bien plaisant,
> Il est garny de toutes fleurs
> Et est garné de deux amans,
> N'en doubtez point, et nuyt et jour[7].

Il est alors le tableau d'une sensualité conventionnelle, assagie, dont parfois on s'éloigne, comme chez Villon, qui fait regretter à sa belle Heaumière

> Ces larges rains, ce sadinet
> Assis sur grosses fermes cuisses
> Dedens son petit jardinet[8],

ou qui lègue à Jehan Cornu, le jardin que Maître Pierre Bobignon lui loua, jardin où le poète perdit un grès et un manche de houe, mésaventure scabreuse selon la leçon d'un critique contemporain qui voit là une illustration de ce que la médecine connaît sous le nom de *penis captivus*[9]...

Le souvenir du jardin du *Cantique* demeure dans la littérature et l'on sait que Balzac choisit, en référence au texte biblique, le titre d'un de ses romans que d'aucuns jugent comme l'un de ses plus poétiques, *Le Lys dans la vallée*, mais que l'auteur dans une formule abrupte nommait « bréviaire femelle ». Le roman témoigne de l'ambivalence du *topos* du jardin : si Henriette est le lys de Clochegourde et de la vallée de l'Indre, si elle se veut telle, et si elle est vue ainsi

---

[7] *Chansons des XVème et XVIème siècles*, présentées par Françoise Ferrand, 10/18, 1986, p. 53.
[8] *Œuvres*, édition d'André Lanly, Champion, 1992, p.118.
[9] Mus David, *La poétique de Villon*, Champ Vallon, 1992, p. 426 et *sq*.

également par les yeux candides du jeune Félix qui désire « une passion qui recommençait le Moyen Âge et rappelait la chevalerie », le discours auctorial met l'accent sur la sensualité, le caractère équivoque de la passion qui se joue sous le regard du mari et des enfants, passion qui culmine dans l'épisode de la mort d'Henriette, « cadavre en chaleur », selon le mot connu de Mickaël Riffaterre. Érotisme et pureté sont inconciliables en apparence puisque la mort s'en mêle.

Grand lecteur de Balzac, André Hardellet cultive des jardins ambigus où la Sulamithe prend parfois l'aspect d'une « grande sœur lascive » qui l'entraîne dans le « jardin à l'abandon » de la maison d'Hector Malot (*CH2*, II, 253) Mais rarement seule, elle est bientôt rejointe par les Filles de Jérusalem qui sont la troisième voix du *Cantique*, et le groupe féminin en son entier accueille l'heureux élu. Là, dans une suspension providentielle de la menace du péché, sans rien perdre du parfum de l'innocence, narrateurs et personnages s'initient au mystère de l'érotisme. Car pour André Hardellet, la saveur et la valeur de l'érotisme ne sont pas liées à l'Effroi, à la Mort. Pour lui, l'érotisme est le moyen, dans le temps amer de l'âge adulte, de retrouver l'état d'innocence de l'enfant qui s'émerveille[10] ; l'érotisme ne mène donc pas à la « face cachée du Moi », mais au Moi véritable et originel. Et pour mettre en place, dans son enceinte réservée, cet érotisme, le jardin hardellien emprunte sa construction et sa dramaturgie au *topos* du jardin du *Cantique*, ainsi qu'au fantasme récurrent du sérail.

Les Toilettes, la Maison de bains, ces lieux féminins et sexualisés, ont très tôt frappé le jeune André Hardellet ainsi qu'il le rapporte dans *Donnez-moi le temps*. Le groupe féminin saisi dans son intimité, la moiteur et la chaleur du lieu, le miroitement des glaces, la lumière des chevelures blondes, tout cela se

---

[10] « L'érotisme et l'insatiable besoin de liberté chez l'enfant proviennent du même fond obscur ; ils apportent une pareille jubilation menacée de pénitence, ils réclament la feinte, la ruse. Au bout du chemin qu'emprunte l'école buissonnière, pointent les nattes et les cuisses nues d'une fillette providentiellement égarée. Et c'est pourquoi l'érotisme, qui voudrait prolonger l'âge des émerveillements, est traqué avec tant d'acharnement par ceux qui ne peuvent plus s'émerveiller. » (*PA*, II, 86).

cristallise dans la rêverie de la serre, qui déjà devient sérail. Les *Florentines* du Prince de *La Cité Montgol*, que le narrateur voit danser, disparaissent parfois, comme happées par le lieu qui finit par les dérober aux regards, cernant mieux encore ainsi leur nature énigmatique :

> L'extrémité de la pièce donnait sur une serre et, de temps à autre, des invitées s'éloignaient sous le feuillage, vers, j'imaginais, un jardin caché (*CM*, I, 26)

Dans un autre texte du même recueil, un personnage enchaîné, mené par deux gardes, se trouve soudain devant la « caserne enchantée » :

> Un sérail en fleurs : des palmes, des rosiers, des bosquets, des vasques. Et les plus jolies filles du monde - dans leurs vingt carats - riant et s'aspergeant avec les gouttelettes de jets d'eau irisés par le beau temps. J'étais attendu. (*CM*, I, 46)

Et dans *Lourdes, lentes...*, le narrateur, Actéon encore, qui se décrit comme « le roi de *Mardi*[11] contemplant ses sujettes », évoque ce qu'il nomme « le Grand Sérail » :

> La piscine est très grande, alimentée par des jets d'eau qu'un éclairage rend pareils à des panaches d'opale, des fumées d'écume ; des oiseaux exotiques volent et se posent sur des arbustes. L'odeur qui règne ici est celle des fougères fouettées et ruisselantes après un orage d'avril. [...] Des filles nues et adorables s'ébattent dans l'eau, tordent leurs tresses, ressortent et, en passant, vous gratifient d'un baiser, d'une caresse. (*LL*, III, 88)

En d'autres endroits de l'œuvre, il est encore question de « puits de feuillage, de sérails somptueux ouverts au premier venu » (*LU*, I, 59), de « sérails sans gardes » (*SO*, I, 83), de « harems champêtres » (*CH2*, II, 258), du « Grand Sérail »(*CH*, II, 223), de « sérail de mes quatre jeudis » (*SO*, I, 107) ou bien de « Grand Harem » (*SO*, I, 100). C'est autant la multiplicité des corps

[11] On pense au roman homonyme d'Herman Melville.

féminins, leur décuplation augmentée encore par les reflets de l'eau, que le climat de tropiques, la végétation surabondante, et les parfums qui font du jardin-serre un paradis, mais un paradis bien peu chrétien. Tout invite à l'exacerbation des sens et à l'acte amoureux. Dans cette serre, la femme devient elle-même le fruit offert au narrateur, qui dans *Lourdes, lentes...*, ne se fait pas prier. D'autres serres dans la littérature accueillaient déjà des scènes marquées du sceau de l'érotisme, que ce soit dans *La Curée* de Zola, ou dans *Bel-Ami* de Maupassant. Écrivant dans la deuxième moitié du XXème siècle, André Hardellet pousse simplement plus loin encore la description précise des abandons et des langueurs, pensant la censure moins féroce que jadis : le procès de *Lourdes, lentes...* prouvera le contraire.

Endroit interdit, mais dont les gardes ont disparu, lieu de fantasme - mais du fantasme somme toute banal d'un exotisme sexuel qui tient beaucoup à la couleur locale des *Mille et une nuits* - , utopie qui maintient en son cercle la luxuriance d'une nature (eau, fleurs, oiseaux, femmes) « sauvage » que n'aurait corrompue aucune Faute, le jardin hardellien incarne bien cette érotique de médiance dont il a été question déjà, qui réconcilie le désir et l'innocence. Par ailleurs, s'il s'inscrit dans une tradition ancienne de la réécriture du jardin du *Cantique*, il offre aussi un curieux parallèle avec certains lieux de plaisir et montre au lecteur qu'il n'y a pas que certaines maisons qui peuvent être closes...

Mais les jardins hardelliens s'émancipent aussi parfois des modèles bibliques. S'il est le lieu de l'Origine, lieu de l'Amour, le jardin est également un espace, plus qu'un autre peut-être, travaillé par le temps. Ou plutôt il est l'espace qui travaille le temps et l'exclut par delà sa clôture. Fonctionnant alors comme un cloître, il devient un lieu de recueillement qui facilite le travail de la mémoire à ressaisir et à conserver. Celui qui entre dans ce jardin, ou qui l'aperçoit, s'approche d'un centre de préservation. Et ce que le jardin préserve dans son *u-chronie*, ce peut être un moment heureux de la vie passée d'un personnage, ou bien un certain état du monde, qui s'est abîmé depuis.

Sa beauté ne compte pas : « étique jardinet » (*PI*, II, 338) parfois, il enferme malgré sa maigreur une scène propre à combler le narrateur et fonctionne comme un microcosme, en tous points parfait. Augustin Berque remarque que l'esthétique paysagère de l'Asie orientale a conduit les hommes de cette partie du monde à nanifier les paysages, et que la petitesse du jardin se motive par la volonté d'y faire entrer le monde. Dès lors, il note que « la petitesse y est efficience magique[12] ». Une telle volonté rejoint, en le redoublant, le désir de préservation :

> Partout j'écoutais monter dans ma mémoire le même appel vers une terre qui eût retenu toutes ces joies dispersées dans le Wonderland et vers Alice au seuil des jardins. (*CM*, I, 44)

Si le personnage aspire à cette terre où demeurent des jardins de mémoire, il paraît savoir, comme l'indique le mode hypothétique du verbe, qu'ils ne peuvent exister que dans une sphère magique, ou dans l'irréel du conte. La dernière page de *Lourdes, lentes...* est à cet égard significative : le narrateur redevenu l'enfant de douze ans, retrouve le « pays de clémence unanime » (*LL*, III, 95) et s'approche de nouveau de la maison et du jardin, comme s'il revenait enfin de la partie de pêche commencée au début de la fiction :

> Je passe la murette du jardin, me dissimule sous les groseilliers.
> Germaine coud, en chantant, devant la fenêtre grande ouverte de la salle à manger. Seule. Paisible. Patiente. [...] Alors je n'y tiens plus, je cours vers la fenêtre. Maimaine !
> Sans hâte, elle pose son ouvrage, file dans l'entrée, ouvre la porte qui donne sur le jardin. La voici sur le seuil, les bras tendus, radieuse. (*Ibid.*, 96)

Mais le jardin de *Lourdes, lentes...* est un jardin rêvé, un jardin de mémoire et, selon une perspective d'abyme, la mémoire de ce même jardin : le

[12] *Les raisons du paysage, op. cit.*, p. 85.

jeu de ces reflets d'images, entre le jardin du rêve et celui du souvenir, se traduit dans le texte par une curieuse synesthésie puisque l'écho sonore relaie l'infini de l'image, et la voix de Germaine appelant le narrateur « se répercute sous des voûtes orphiques ». L'impression acoustique paraît également signaler l'anéantissement du rêve, comme lorsque le rêveur quittant son sommeil ne parvient qu'à saisir les « lambeaux errants » du monde qu'il s'était lui-même construit, et dont il a été question tout à l'heure.

Coupé d'un quotidien agressif, le jardin exhibe parfois jusqu'à la caricature son cadre traditionnel :

> On a laissé les fenêtres entrouvertes, et l'air d'un petit jardin, bien entretenu, pénètre jusqu'à vous. On entend un jet d'eau qui retombe derrière les feuilles ; quelques oiseaux pépient, des carillons flâneurs traversent le beau temps. (*CH2*, II, 273)

Et le lieu aimable qui se construit ainsi préserve une paix qui a, semble-t-il, fui la ville :

> Parfois, on dirait qu'au loin, à peine perceptibles, les bruits d'une ville moderne - avertisseurs d'ambulance, sirènes des pompiers - se font entendre comme de discrets rappels à l'ordre.

Gargouillis de l'eau, chants d'oiseaux, mélodies des carillons d'un côté ; klaxons et sirènes de l'autre. Ou bien, en d'autres termes, la musique des anges - que l'on songe à tous ces anges musiciens jouant dans les parterres fleuris du *Retable de l'Agneau mystique* de Van Eyck - qui parvient à reléguer très loin, dans une sourdine presque irréelle, les bruits d'une cité marquée par la mort.

La préservation garantie par le jardin dépasse donc son aspect mémoriel. Elle installe une parenthèse hors du siècle, et le décor que nous disions tout à l'heure proche du cliché, n'est peut-être, au travers de son traitement dans l'écriture, qu'une mise en éternité rendue possible par l'utilisation marquée du *topos*, c'est-à-dire d'une image détachée, presque usée, mais surtout libérée d'une contingence narrative et temporelle.

Il est d'autres exemples dans l'œuvre hardelliennne où le jardin semble vérifier ce que Jean-Yves Tadié dit à propos de l'espace du récit poétique :

> L'espace du récit poétique n'est jamais neutre : il oppose un espace bénéfique à un espace neutre ou maléfique.[13]

Quand ce n'est pas la ville saturée des bruits tragiques, il s'agit de la guerre et de son cortège d'errance et de désarroi qui devient l'espace négatif contre lequel le jardin offre sa paix. Dans *La promenade imaginaire*, la fiction s'efface derrière le souvenir vécu. Le caporal Hardellet, en pleine *Débâcle*, mène ses hommes des Ardennes à Sarlat, selon un itinéraire où l'égarement et le hasard tiennent lieu de boussole :

> Après deux ou trois heures, le chemin que nous suivions nous mena devant une maison en plein bois et son jardin clos de grilles. Sur le seuil, un homme qui ressemblait au personnage replet que Chirico a représenté dans sa fameuse toile *Le Cerveau de l'Enfant*, nous observait ; les mains derrière le dos, il offrait l'image d'un propriétaire regardant venir des voisins. Comme j'arrivais à sa hauteur, il s'inclina légèrement et prononça ces paroles qui me frappèrent de stupeur autant par leur ton que par leur sens : « Entrez donc, je vous prie. » Des chaises et des tables peintes en blanc étaient disposées dans le jardin parfaitement entretenu. [...]
> Nous ne pipions mot, trop absorbés les uns et les autres par nos réflexions ; le bombardement se poursuivait, semblable à un gigantesque écroulement de pierrailles assourdi par la distance. Entre les déflagrations, le bourdonnement des insectes reprenait possession du jardin assoupi ; dans les yeux de mes camarades se lisaient un étonnement - et une nostalgie - égaux aux miens. Parisien ou paysan breton, nous avions tous en commun quelque chose à sauvegarder, qui ne se ramenait pas à notre vie sauve. (*PI*, II, 326)

Une fois encore, le jardin est le lieu où s'épanouit ce « quelque chose à sauvegarder ». Dans sa clôture et son retrait, il ouvre une géographie qui ignore l'Histoire et ne se laisse qu'à peine - au loin le bruit du canon - entamer par elle. Conservatoire d'un temps ancien, espace bénéfique, lieu de préservation d'une

[13] *Le récit poétique*, *op. cit.*, p. 61.

existence déniée par les réalités du moment, le jardin permet à celui qui l'approche ou s'y repose d'éprouver une sérénité qui lui est par ailleurs refusée.

Les fictions modulent l'image du jardin dans le paysage de guerre. Nous avons déjà cité *La halte* (*ES*, III, 162) où le lavoir en quelque sorte se substitue au jardin. *La Belle Lurette* offre un exemple curieux, car isolé dans l'œuvre d'André Hardellet, d'un jardin qui n'a su contenir les assauts des combattants et porte en son sein les traces du massacre :

> Je gagnai enfin, hors d'haleine, le point culminant de la ville.
> C'était là que la tuerie avait dû commencer. Des jardins suspendus étalaient leur flore d'une luxuriance inouïe jusqu'au pied du vallonnement et leur étendue était jonchée d'innombrables cadavres de soldats revêtus d'un uniforme bleu pâle. Des fragments de chair restaient accrochés aux végétaux ; le sang dégoulinait sur les terrasses entre les glycines et les orchidées géantes. (*BL*, I, 358)

Cependant, l'image semble si incongrue pour André Hardellet qu'il éprouve le besoin dans un texte postérieur, *Le Desperado* (*SO*, I, 100 et *sq.*) de la retravailler : le texte évoque également un narrateur qui, ayant traversé une ville dévastée dans un paysage d'après la bataille, parvient à un endroit, « le sommet de ville [...]occupé par d'immenses jardins en terrasse ». Quand il les traverse, il note que « les plantes, rendues à leur liberté, ont fait éclater la forme primitive des massifs, des parterres, des allées, pour créer un éden ignoré à côté du saccage. » Les traces du massacre ont disparu sous le manteau de la végétation. Pour finir, le lieu l'amène à cette réflexion :

> La sérénité d'un autre temps s'est amassée là en une flaque de torpeur et une vacance sans borne s'étend devant celui qui passe la ligne interdite.

On a, au travers des deux textes, deux états d'un même jardin qui, s'il n'a pu un temps garder son isolement, n'en reconquiert pas moins par la suite ce qui garantit sa nature et sa fonction car dépassant les vicissitudes, il offre de nouveau ce qu'il est parvenu à préserver. Finalement, le jardin échappe au monde des

hommes et demeure en dehors de leur histoire comme une poche d'éternité. Le cycle de la nature est la seule entorse à cette suspension des jours, et ce triomphe du végétal paraît concentrer une sagesse, celle de la lenteur et de l'inéluctable, qui fait défaut ailleurs. C'est pourquoi ce type de jardin agit sur les personnages comme un baume : y pénétrer, ou seulement le contempler, même à distance, adoucit l'aigreur de vivre et autorise l'espoir. Comme la Porte des Lions à Mycènes servait à effrayer les ennemis et à les repousser, certains jardins hardelliens participent à une prophylaxie de la souillure et des tragédies du monde. En leur cœur est le repos.

Mais l'oubli du monde peut aller parfois jusqu'à l'abandon. Le jardin délaissé est alors moins un lieu de béatitude qu'une image de l'endormissement dans ce qu'il a de merveilleux ou de mortifère - et l'on songe au conte de *La Belle au bois dormant*. Et curieusement, il est alors dans l'œuvre plus souvent question de parcs que de jardins, comme si la torpeur et l'oubli ne pouvaient toucher qu'une forme close mais tout à la fois démesurée, et que la grandeur du lieu accroissait encore le sentiment de déréliction. Le parc hardellien se compose souvent des mêmes éléments délabrés : kiosques laissés aux vents, bassins à sec, anciennes balustrades, petites maisons ayant abrité jockeys et chevaux, murs d'enceinte éventrés.

Là aussi, le motif qui revient dans les fictions trouve un antécédent dans le souvenir. Le parc inabordable, assoupi dans la mémoire, et qu'une frontière naturelle, en l'occurrence une rivière, sépare du reste du monde, André Hardellet l'a connu dans le Cotentin : le domaine était celui de Pont-Rilly et appartenait au comte de Mareuil (*PI*, II, 313). Mais immédiatement, et à sa seule évocation, l'auteur convoque déjà une réécriture célèbre de ce type de lieu en suggérant une parenté avec « le Domaine mystérieux » du *Grand Meaulnes* :

> Cette réplique du « pays sans nom » [...], île en pleine terre, devait renfermer non pas des doublons mais un pavillon de chasse en ruine, un ancien kiosque à musique, une piste pour courses de poneys, des bancs aux prénoms fiancés. (*PI*, II, 313,314)

Le recours à la littérature, qui est ici cartographie de la mémoire, et en particulier le renvoi au roman d'Alain-Fournier, roman féerique, suggèrent l'impossibilité dans le réel de retrouver « le sentier perdu » que recherchent Meaulnes et François. D'où peut-être la marque de la mort qui, dans l'œuvre, pèse sur les parc hardelliens, toujours à l'abandon. Les fêtes qui s'y sont déroulées ont sans doute été somptueuses mais il n'en demeure que des souvenirs éventrés et dérisoires, « des lambeaux d'affiches et des lampions déchiquetés (*LU*, I, 58) ». Lorsqu'une présence humaine les hante, elle n'est qu'atténuée, et c'est un sommeil comateux, une léthargie, comme celle décrite dans le conte de Perrault[14], qui enveloppe les êtres :

> [...] je peux découvrir ce pavillon envahi par le lierre où les convives des anciennes battues sont restés plongés dans un sommeil qui dure encore. Au fond d'un parc à l'abandon, au bout d'un jour pluvieux...(*TI*, I, 297)

L'endormissement merveilleux euphémise la mort en même temps qu'elle la signale, et joue avec elle. Le parc ouvre sur un effroi que sa paix bienheureuse, rarement inquiétante, se charge aussitôt d'atténuer. Et même lorsqu'il se rapproche du cimetière, le macabre ou même le funèbre ne sont pas de mise :

> *Plus loin commence un parc à l'abandon, un labyrinthe de verdure dont nul ne connaît les limites. Sous le lierre et les lichens se dresse « le tombeau de Fred Archer »*[15]. (*LU*, I, 58)

---

[14] *La Belle au Bois Dormant*, in *Contes*, éd. Garnier, pp. 101, 102 : « Il entra dans une grande avant-cour où tout ce qu'il vit d'abord était capable de le glacer de crainte : c'était un silence affreux, l'image de la mort s'y présentait partout, et ce n'était que des corps étendus d'hommes et d'animaux, qui paraissaient morts. Il reconnut pourtant au nez bourgeonné et à la face vermeille des Suisses, qu'ils n'étaient qu'endormis, et leurs tasses où il y avait encore quelques gouttes de vin montraient assez qu'ils s'étaient endormis en buvant. »

[15] L'usage de l'italique est ici le fait d'André Hardellet lui-même.

Françoise Chenet-Faugeras explique que « tout jardin est en puissance de mort et peut devenir cimetière et tout cimetière peut prendre des allures de jardin[16] ». Les travaux de Philippe Ariès[17] ont mis en évidence la volonté à la fin du XVIIIème siècle de concevoir le cimetière comme un véritable jardin. De cette faculté de réversion naît peut-être l'ambivalence du lieu, tour à tour livré à la vie et à la mort. La tombe participe à l'ambiguïté de l'ambiance et finit par devenir composante du décor, au même tire que les fleurs et les insectes :

> [...] l'ultime forme du pays qui s'efface sous mes yeux est celle d'un petit cimetière de campagne, presque gai avec ses oiseaux pépieurs et son fossoyeur - jardinier aussi peu danois que possible ; c'est là, peut-être, que Marie Danseur sommeille sous des fleurs simples, des fourmis égarées, une pierre qui s'émousse. (*PI,* II, 340)

Monument en définitive duquel ne sourd nulle tristesse, mais qui s'inscrit dans le paysage, et dont la dureté minérale, celle-là même qui symbolise le plus l'absolu du néant contre lequel tout se brise, finit même par « s'émousser », c'est-à-dire non seulement se désagréger, devenir moins agressive, mais aussi, comme le mot le suggère, se changer en mousse, se muer en végétal : retourner à la vie[18].

Le retour, encore lui, n'épargne pas le nom qu'André Hardellet donne au parc : *Le Parc des Archers*, titre de son deuxième roman, met en lumière l'importance du lieu éponyme situé dans une contrée qui permet à Miller, le

---

[16] *Les Misérables ou « l'espace sans fond »*, *op. cit.*, p. 230.

[17] *L'Homme devant la mort*, éd. du Seuil, 1977, rééd. Coll « Points, Histoire », 1985. Voir notamment, tome 2, le chapitre « Les modèles des futurs cimetières », pp. 209 à 212.

[18] Si l'on se souvient du chapitre « Hougomont » des *Misérables* (deuxième partie, Livre premier), on mesure bien les différentes approches du « jardin-cimetière » et l'originalité du traitement hardellien. Hugo ne cesse de voir la mort dans le lieu, la mort qui travaille encore, plus de quarante années après la bataille, les choses et le vivant : « Les murs agonisent, les pierres tombent, les brèches crient ; les trous sont des plaies ; les arbres penchés et frissonnants semblent faire effort pour s'enfuir. (p.404, Gallimard, coll. « Folio ») » ; « Presque tous les pommiers tombent de vieillesse. Il n'y en a pas un qui n'ait sa balle ou son biscayen. Les squelettes d'arbres morts abondent dans ce verger. Les corbeaux volent dans les branches, au fond il y a un bois plein de violettes. (*op. cit.* p. 410) ». Le jardin ne parvient pas à euphémiser les traces de la mort et, loin de s'ouvrir à nouveau aux cycles de la vie, il préserve l'horreur et l'entretient.

personnage principal, et à Florence, celle qu'il aime, d'échapper au mal pendant quelques jours, une fonction de préservation que nous avons déjà rencontrée.

> Il y avait aussi le château et le parc des Archers, à l'abandon déjà lorsque Florence prenait ses vacances dans le pays. Au village, quelques vieux se rappelaient encore les propriétaires, nommés Archer, des originaux qui venaient en compagnie d'un garde-chasse et d'une domestique, la Marie Diable. [...] « Tu comprends m'expliqua-t-elle, derrière les murs nous abordions une île déserte. L'endroit paraissait tellement d'un autre âge, tellement séparé du monde que l'idée des tireurs à l'arc surgissait d'elle-même ; pour nous c'était le parc des archers. (*PA*, II, 77)

Mais le jeu sur le nom permet de compléter le thème du retour, qui n'est plus seulement alors retour vers un lieu d'enfance mais retour sur le temps lui-même, ou plutôt retour du temps : André Hardellet, en maints endroits de son œuvre (*DO*, I, 247 et 294 ; *CH2*, II, 250 et 263) évoque le paradoxe de la flèche soutenu par Zénon d'Élée : celui-ci parvenait à prouver, par le fractionnement infini du mouvement, l'immobilité du trait lancé et suggérait ainsi l'illusion du mouvement et la possibilité du temps suspendu. Tous les archers hardelliens évoquent Zénon, et tous les parcs à leur emblème illustrent géographiquement le défi du disciple de Parménide.

Le parc des Archers préserve un monde, et son enceinte, même éboulée par endroits, reprend dans sa spatialité la circularité du temps. La mort s'évacue dans le sommeil, car ce qui meurt revit à l'image de « la flèche du Temps [qui] reviendra un jour vers l'archer absolu (*CH2*, II, 250) ». La contemplation des ruines laisse le personnage songeur non parce qu'il devine sa propre mort dans le lieu déserté mais parce qu'il pressent là « le squelette d'une mémoire » et qu'il ne lui manque « qu'un *faux pas* dans le labyrinthe mental pour en devenir possesseur, l'identifier à la [sienne] (*PA*, II, 79) ».

L'abandon des parcs où l'on retrouve les décors immuables (kiosques, bassins craquelés, maison des jockeys, balustrades...(*PA*, II, 77,78) n'est pas à proprement parler une désertion : il serait plutôt à entendre dans un sens similaire à celui que le mot acquiert dans le vocabulaire amoureux : le parc s'abandonne

pour mieux se donner à celui qui le découvre. En relâchant son ordre, le lieu se confie. Le temps avec lequel il joue conjointement aux références littéraires - comment aussi ne pas songer, en plus de Perrault et d'Alain-Fournier, à Nerval[19], « aux archers de Senlis » et à « la *Fête du Bouquet provincial* » - prend l'aspect d'un temps mythique qui atténue la mort dans l'euphémisation du suspens, d'un temps archaïque qui témoigne « qu'aucun événement n'est irréversible et qu'aucune transformation n'est définitive[20] ». Aussi le climat du parc n'est-il pas empreint de gravité. Tout juste peut-il faire regretter à l'auteur d'avoir vieilli, en dehors de son enceinte qui, elle, a tout préservé :

> Le parc aux jeux cachés reste clos désormais,
> Les prénoms interdits se sont tus à l'oreille,
> Sur les trèfles, encore, un murmure d'abeille
> - Et me quitte un peu plus la saison que j'aimais. (*CM*, I, 41)

Mais comme le dit Ferdinand Gregh, « les plus beaux jardins sont ceux où l'on n'entre pas »[21] ; et Masson, le héros du *Seuil du jardin*, est, face à la porte vermoulue du jardin à l'abandon, retenu dans son rêve par un sentiment bizarre : « le soupçon qu'il valait mieux remettre à plus tard l'exploration de l'enclos, le pressentiment d'une obscure *défense d'entrer* (*SJ*, I, 130) ». Franchir le seuil équivaut peut-être à entrer dans la domaine de la *vraie vie*[22], celle de l'éternité et cette représentation des lieux, ainsi que des valeurs sacrées qui s'y rattachent, n'est pas sans évoquer certaines attitudes mentales de peuples primitifs : les Korowaï du Citak (dans la province de l'Irian Jaya, Indonésie) expliquent par exemple la mort de la façon suivante : le dormeur rêve qu'il s'enfonce dans la forêt par un chemin. Soudain des arbres couchés barrent la route ; s'il revient en arrière, il se réveille ; s'il franchit les arbres, il entre dans la mort.

---

[19] *Sylvie*, in *Œuvres*, éditions Garnier, coll. « Classiques », 1986, p. 593.
[20] Mircea Eliade, cité par Guy Darol, *André Hardellet ou le don de double vie*, *op. cit.* p. 112.
[21] Cité par Michel Cusin, « Le jardin anglais au XVIIIème siècle », in *Lire le paysage*, CIEREC, 1984, p. 229
[22] Dans le sens qu'ont donné à cette expression, Rimbaud (« Quelle vie! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. » *Délires I*) , et Breton par la suite quand il parle du « frisson de la vraie vie » (*La Clé des champs*, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 101).

On trouve dans le dernier poème qu'ait écrit André Hardellet (*ES*, III, 204) deux jours avant sa mort, une curieuse poétisation de ce mythe lointain : dans ce texte, il y a encore un jardin, et le dernier tercet indique la fin du temps, la confusion des alternances et, enfin, le franchissement du seuil :

> Il fait toujours soleil la nuit
> Dans ce jardin du presbytère
> Où tu étais - et où je suis

Les arbres ont été franchis et les seuils passés : parcs et jardins deviennent alors les reliquaires et les tombeaux souhaités par celui qui se plaisait à explorer leur imaginaire, à le vérifier, à le vivifier, à l'augmenter, justifiant par l'importance des valeurs qu'il leur affecte la place singulière que l'œuvre leur consacre.

Mais d'autres lieux concourent à l'établissement du paysage d'élection, dans lequel, ou face auquel, les personnages hardelliens se complètent. D'autres lieux, ou encore d'autres balancements, d'autres lignes, d'autres liens qui relient des points que l'écriture et la pensée suffisent à rendre solidaires dans les effets qu'ils produisent : sous cette lumière, la ville et ses périphéries participent à l'élaboration d'un espace qui hésite sans cesse entre fantasme et confession.

2. Villes et périphéries

> Il y a dans la ville la belle mélancolie du sirop d'orgeat et le mystère des élégantes.
>
> Jules Renard

On sait que la naissance de l'écriture est liée, d'une part, à l'apparition d'un système économique qui dictait ses exigences (noter, comptabiliser, mémoriser), et, d'autre part, à la concentration d'hommes dans les lieux de vie que sont les villes qui ne tarderont pas à devenir lieux de pouvoir. Aussi, ville et écriture, dès le début entretiennent une relation particulière, la seconde servant la politique de la première avant de créer sa poétique.

Mais ce glissement d'une écriture servant l'ordre, d'une écriture au service de la cité, d'une écriture vouée au *logos*, vers une écriture incontrôlable, livrée à tous[1], dont la seule utilité réside dans la production d'émotions et l'embellissement du *muthos*, s'est vue, dans son versant poétique, très tôt condamnée. Par Platon déjà, qui dans *La République* reproche à la poésie le « plus grave de ses méfaits » qui est « qu'elle soit en effet capable de corrompre les honnêtes gens[2] ». Platon qui poursuit en mettant en garde :

> Si[...] tu admets la Muse voluptueuse, le plaisir et la douleur seront les rois de ta cité, à la place de la loi et de ce principe que, d'un commun accord, on a toujours regardé comme le meilleur, la raison.[3]

[1] Rappelons l'opinion de Platon exprimée dans le *Phèdre*, (276a) et qui s'apparente bien à un regret : « Une fois écrit, le discours roule partout et passe indifféremment dans les mains des connaisseurs et dans celles des profanes, et il ne sait pas distinguer à qui il faut, et à qui il ne faut pas parler. S'il se voit méprisé ou injurié injustement, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est pas capable de repousser une attaque et de se défendre lui-même. »
[2] *La République*, 605d.
[3] *Ibid.*, 606c.

et qui finit par proposer de chasser le poète en dehors de la ville :

> Si donc un homme en apparence capable, par son habileté, de prendre toutes les formes et de tout imiter, venait dans notre ville pour s'y produire, lui et ses poèmes, nous le saluerions bien bas comme un être sacré, étonnant, agréable ; mais nous lui dirions qu'il n'y a point d'homme comme lui dans notre cité et qu'il ne peut y en avoir ; puis nous l'enverrions dans une autre ville.[4]

Platon met ironiquement les formes là où Héraclite, avant lui, proposait, comme le rapporte Diogène Laërce[5], un traitement plus dynamique de l'expulsion puisqu'il considérait qu'Homère « mérit[ait] d'être exclu des concours publics et fouetté, et Archiloque de même ». Aristote abordera la poésie de façon moins intransigeante que son maître Platon en se préoccupant plus de la nature de celle-ci que de ses principes éducatifs. Mais les soupçons de Rousseau à l'égard de l'écriture, instrument de pouvoir, ou du théâtre, facteur de corruption des mœurs, ont prolongé très tard la méfiance antique, qui trouve peut-être son apothéose grotesque dans l'explication, donnée par certains, de la défaite de 1940 par l'existence de la littérature de Marcel Proust[6].

La poésie née de la ville, ou conjointement à elle, s'est donc vue en quelque sorte chassée hors de son enceinte, et le poète, fauteur de trouble, a endossé l'habit du bouc émissaire. La ville se protège dans ses murs, et c'est bien là aussi une de ses raisons d'être, puisque la première des villes bibliques, Hénoc, la cité construite par Caïn, fut la ville à la fois du refuge et de l'affreux secret, la ville fratricide, souillée par la mort.

C'est donc tout cela qu'une poétique de la ville contribue à exhiber : la maturation d'une forme spatiale et d'un moyen de dire, phénomènes jumeaux par leur naissance commune ; la méfiance de l'une à l'égard de l'autre, comme si le poète, en disant la ville, la fragilisait en la corrompant, comme s'il allait parvenir

---

[4] *Ibid.*, 398b.
[5] *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, IX, I.
[6] Hardellet fait lui-même allusion à cela, (*PI*, I, 324) : « Il paraît que nous avons perdu la guerre parce que nous lisions trop Proust ; [...] grand lecteur et admirateur de *La Recherche* [...] ma culpabilité dans la défaite de l'armée française ne saurait faire de doute. »

au secret de famille que la ville cache au profond de ses rues, dans son labyrinthe qui éveille ou déroute.

En tout état de cause, la ville sera le lieu de la révélation, qu'elle relègue parfois dans ses parties souterraines ou insoupçonnables, et aussi le lieu de la mémoire par la somme des écrits qu'elle entasse dans ses bibliothèques, paradoxe piquant, elle qui voulait jadis les condamner.

Mais si actuellement dans une poétique de la ville survivent encore par endroits ces quelques fantasmes - on peut songer par exemple à certains romans de Butor, de Robbe-Grillet, à quelques « fictions » de Borges - on constate que celle-ci, dans sa forme moderne, dont Baudelaire, dit Walter Benjamin, a été l'initiateur, s'est enrichie d'autres images, pour certaines maintenant très conventionnelles : ville tentaculaire, ville-phare, ville-Moloch, ville-lieu d'errance et de solitude, ville-siège de la modernité, ville-femme, ville-Histoire, ville surréaliste où tous les possibles demeurent et jaillissent, tout cela s'entrechoque dans un imaginaire de la ville qui lui aussi, pour paraphraser Baudelaire, « change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel[7] ».

La ville hardellienne se travaille de cette épaisseur et se construit dans une dimension d'écriture qui prélève aux différents visages de la ville des éléments morphologiques, ensuite unis et articulés dans une syntaxe qui pourrait être l'œuvre elle-même.

Les personnages hardelliens sont souvent citadins. Hommes des villes, Masson (*SJ*, I et *LL*, III) et Miller (*PA*, II) se plaisent à demeurer ou à revenir dans les zones frontières et les banlieues. Comme si, en plus de l'attachement personnel pour des lieux-limites (Vincennes et son Bois), l'auteur se plaisait à éloigner un peu ses personnages d'un épicentre qui serait le cœur de la cité. Le phénomène est calqué sur la propre vie d'André Hardellet, qui après sa jeune enfance vincennoise, a vécu rue Beaubourg jusqu'à sa mort. Le quartier des

[7] « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/Change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel ; » in « Le Cygne », *Les Fleurs du mal*, éditions Garnier, coll. « Classiques », 1961, p. 95. On sait comment Julien Gracq reprit l'idée, et la formule, au travers du titre d'un de ses livres et de son incipit : *La Forme d'une ville*, Corti, 1985.

Halles, dans sa dimension historique, littéraire, alchimique et populaire, correspondait bien à ses attentes mais il lui fallait régulièrement prendre le large, sortir de la cité fermée sur elle-même pour atteindre des domaines plus ouverts.

Un roman comme le *Parc des Archers* permet de comprendre combien, dans l'imaginaire hardellien, la ville peut devenir l'espace de la négativité et du mal, espace qu'il convient à la fois de combattre et de fuir. La fiction joue sur trois lieux : la capitale de la Gallicie ; deux régions de campagne, Noireuil et Saint-Rieul ; et Cortezzo, une « baie au soleil » quelque part au Sud, contrée ambivalente qui rappelle par sa douceur et sa beauté les fonctions tenues par les lieux de campagne, mais qui, par les êtres et les intrigues qui s'y nouent, redouble le motif de la ville coupable.

Lieu du politique, de la démonstration de l'autorité abusive, de la répression, la ville dans le roman est l'espace condamné qu'il convient de reconquérir. Les lieux de ressourcement eux-mêmes, à l'image du petit lac de banlieue au bord duquel Miller revient rôder, sont corrompus par les hommes armés qui l'encerclent, l'interdisant plutôt qu'ils ne le gardent. La ville qui se détruit collectivement - aucune incarnation personnelle du pouvoir dictatorial n'apparaît - ne peut que fournir la mort, dans le fracas des bombardements, des attaques et des massacres ; seule cette épreuve du feu, véritablement purificatrice, permettra à la cité-phénix de renaître de ses cendres.

L'amour et le bonheur d'André Miller et de Florence Van Acker croissent et décroissent à mesure qu'ils s'éloignent de la ville, ou bien y reviennent. La campagne, dans cette fiction, tient un rôle finalement assez traditionnel qui pourrait être celui du jardin tel que nous l'avons à un moment défini : espace de la préservation du bonheur, de la joie, du possible amoureux ; espace de régénération, de vérité, de pureté, la campagne s'éclaire tout à la fois de certaines conceptions rousseauistes bien connues, et d'un discours - jamais ostentatoire -

sur les valeurs « sincères » de la terre dont parfois la France de l'entre-deux-guerres, sa littérature et ses discours politiques se sont faits les porte-voix[8].

Incarnant un archaïsme têtu, la campagne est élémentairement enracinée, et puise là sa force et sa stabilité, par opposition à une ville fluctuante, nerveuse et dénaturée, qui ondule dans les rythmes et les déplacements de ses foules, de ses grèves, de ses meetings et de ses combats. Les personnages qui y sont attachés (Léon, la mère Nain) sont d'un autre monde ; ils cultivent des vertus humaines tout en échappant au fameux « sens de l'histoire » si souvent dénoncé par André Hardellet (*PI*, II, 294). Car si une des fonctions urbaines est de regrouper les êtres et de les faire vivre ensemble, la ville du *Parc des Archers* n'a de cesse de les diviser et de les dresser les uns contre les autres.

Modifiant les individus, elle met à jour leur part noire, et les montre différents. Si la campagne illustre notamment l'union sensuelle et amoureuse des deux personnages - c'est là que Miller et Florence se *connaissent* - la ville, quant à elle, propose des étreintes sans lendemain, brutales, entre combattants et combattantes, sorte d'érotisme guerrier rendu impérieux par l'approche de la mort. Lors d'un épisode pourtant, Miller au cœur des combats espère et s'apprête à revoir Florence. Le rendez-vous est fixé dans les jardins du palais Directoire :

> Le palais Directoire, de même que Saint-Macloud, forme un îlot sur lequel le temps a glissé sans l'entamer extérieurement. Des galeries à arcades le limitent, bordant des allées, des massifs de fleurs et des bassins généralement peu fréquentés. Un siècle et demi plus tôt, les maisons de jeu et de prostitution pullulaient sous les galeries ; depuis leur fermeture, l'endroit s'est détaché peu à peu du « sens de l'Histoire ». Les flambeurs en redingote, les putains somptueuses, les officiers des régiments de légende n'ont laissé qu'une trace faiblement perceptible sur ce quadrilatère assoupi dans son oisiveté. On rencontre peu de promeneurs à l'ombre des arcades, et ils datent d'un autre âge. (*PA*, II, 134,135)

[8] On retrouve cette opposition entre la ville dénaturée et la campagne vraie dans le dernier projet d'André Hardellet, *L'arrière-pays* : « Un matin d'été. Une escapade de Sturmer et de Candida dans les alentours en fête de la capitale. Un bal dans une auberge de campagne. Sommet dans le bonheur pour un après-midi. On peut voir ici, symboliquement, l'opposition entre le versant ensoleillé et le versant obscur de l'existence. » (*AR*, I, 418) »

Mais le lieu n'est qu'un simulacre de campagne, un reflet glauque où les eaux, les massifs sont artificiels. Il ne peut donc proposer qu'une parodie de l'amour, une grimace propre à effrayer : dans ce lieu jadis voué à la prostitution - on aura bien entendu reconnu le Palais Royal derrière le toponyme romanesque - Miller découvre Florence dans les bras d'une autre femme. Les illusions s'effacent. La ville-prostituée, résumée en son centre sensuel, mais d'une sensualité dévoyée ne possède pas, contrairement à ce que Miller pense, d'endroits préservés. La gangrène, la « gale », c'est le terme employé dans le roman, a pourri l'ensemble sans rien épargner, pas même Miller : « Ma gale ressortait, elle m'enduisait, je la sentais sur ma peau comme du cambouis » (*PA*, II, 165).

La ville a donc eu raison du poète : elle n'a eu de cesse de détruire son image et son mythe de cité bienheureuse, de salir ses lieux aimables afin que Miller l'écrivain, témoin devenu gênant, la quitte.

La ville du *Parc des Archers* est la réactualisation du fantasme de la cité corrompue et corruptrice. Elle est la construction de l'effroi d'un auteur pour qui la ville n'est qu'une structure magique et temporaire, et qu'un rien (décadence, errements, dictature, aveuglement) pourrait abattre. D'où, peut-être, la récurrence de ce traitement particulier de la cité dans l'œuvre toute entière d'André Hardellet et la part importante qui est donnée aux lieux souillés (*CM*, I, 26 et *sq.*), aux ordures (*Dépotoir*, in *CH2*, II, 260 ; *Le raffiné*, in *BL*, I, 383 et *sq.*), aux égouts (*Le maître des égouts*, in *ES*, III, 157), aux abattoirs (*La voirie de Montfaucon*, in *CH*, II, 196 ; *Soleil de minuit*, *TI*, III, 342 et *sq.*) qui sont les envers d'une beauté précaire toujours sous la menace de la sanie[9], mais qui contribuent aussi à l'émergence de ce fameux « *contraste* », seul capable d'émouvoir des personnages (le Prince de *La Cité Mongtol* (*CM*, I, 26), le « milliardaire » de *Dépotoir* ou le personnage du *Raffiné*) qui sont les héritiers

[9] On pourra lire dans *Paris, histoire d'une ville, XIXème-XXème siècles*, de Bernard Marchand, Seuil, coll. « Points », 1993, de larges extraits d'un article intitulé « Des millions dans la boîte aux ordures », paru en 1907 dans *Lectures pour tous*. Ces textes présentent le quotidien des chiffonniers et rendent compte de la réalité historique de lieux que les fictions, notamment hardelliennes, ont réécrits.

tout à la fois du Rodolphe d'Eugène Sue, du Maldoror de Lautréamont visitant les viscères de la capitale sous la forme d'un grillon[10] et de certains héros de Huysmans : en dernier recours, « l'égout mène chez le marquis (*CM*, I, 69) ».

L'exemple sans doute le plus intéressant est celui du *Desperado* (*SO*, I, 100 et *sq.*), texte que nous avons déjà mentionné, et qui propose le paysage d'une ville « défendue [...] par une quarantaine inexplicable » : friches, détritus, palissades pourries, décombres, déchets abondent. Mais par dessus tout l'impression de décomposition est amenée par le « bourdonnement intense [que perçoit le narrateur], à croire que toutes les mouches de la terre, fourmill[ent] sur d'invisibles charognes. »

Autre incarnation de la Cité interdite, la ville où pénètre le *desperado* est celle qui a subi le châtiment et dont on interdit l'accès : « N'y allez pas, m'a-t-on dit, simplement, dès mon arrivée. »

Elle est la ville détruite, sœur ou descendante des villes maudites, Sodome et Gomorrhe, dont la Bible a établi la légende.

Un premier état du texte existe dont nous possédons une photocopie. Les feuillets manuscrits proposent quelques variantes par rapport au texte tel qu'il est donné dans le recueil *Sommeils*. Le changement majeur concerne le titre, qui n'est pas encore *Le Desperado* mais...*Sodome*. Mais l'auteur joue sur l'inversion car au centre de la ville ravagée demeure un havre de paix et le narrateur s'interroge :

> [...] je me demandais si je n'avais pas échoué dans une nouvelle Sodome. Une cité condamnée non pour ses vices, mais pour son refus d'accepter une loi obscure. Un lieu où la douceur de vivre avait trouvé son dernier refuge (*SO*, I, 102)

Comment ne pas établir alors un parallèle entre la condamnation qui frappe la femme de Lot, dans son regard et son corps qui se figent, dans sa curiosité châtiée, et l'image même du poète chassé de la cité, *desperado* errant,

[10] « Maldoror ne se métamorphosait-il pas en grillon, dans les égouts, pour mieux ausculter Paris ? » (*LL*, III, 56).

prêt à tout mais qui ne peut s'empêcher d'y revenir malgré la mise en garde, d'y revenir par l'écriture tout au moins, et que foudroie sa propre nostalgie ?

Mais si *Le Parc des Archers* présente ce cauchemar de la ville et si d'autres textes cités confortent l'existence d'un espace-panique[11] touchant le paysage urbain, c'est pour mieux faire apparaître le fantasme positif de la ville dans l'imaginaire hardellien.

La ville est vue comme un corps, ce qui certes n'est pas nouveau puisque Menenius Agrippa, Platon, Aristote, ou bien Vitruve, pour ne citer qu'eux, ont déjà depuis longtemps usé du parallèle dans des perspectives parfois différentes, qu'elles soient politique, philosophique ou architecturale. La ville est décrite comme un corps véritable dont les entrailles sont tout autant ses canaux, ses fleuves, ses rues, ses boulevards nommés artères et qui jouent de la polysémie du terme. La ville-corps a, chez André Hardellet, ses reliefs, Butte Montmartre, Contrescarpe, Montagne Sainte-Geneviève, qui la hérissent, lui donnent forme ; elle a ses médecins, ramoneurs (*CH*, II, 203) ou égoutiers mystérieux, ou plus encore ces fameux employés chargés de l'assainissement qui ont fasciné l'auteur lorsqu'il était enfant avec le maniement de leur pompe servant à scruter et vider les viscères obstrués de la cité (*DO*, I, 256). Elle a aussi ses odeurs, de tanneries, de foins ou de violettes, selon les lieux et ses humeurs, sa sexualité qui fait que parfois, l'heure venue, « la Prostitution s'allume dans les rues[12] ». L'extrême du fantasme positif de la ville hardellienne s'incarne dans la fin du *Parc des Archers* lorsque la Révolution a définitivement mis à bas l'ordre répressif :

> Ivre de joie, la ville commençait à chanter et à danser ; on l'entendait bourdonner comme une immense kermesse qui d'un faubourg au faubourg opposé, déployait ses musiques, ses drapeaux, sa liesse : elle avait vingt ans et le soleil au cœur. [...] Partout ça gueulait, ça chauffait dur en attendant la grande java de la nuit. La foule vous portait, on n'avait qu'à la suivre au milieu des garçons et des filles bras dessus, bras dessous, des voitures bardées de troufions à cheval sur le capot, ou assis, les jambes ballantes sur le toit. Il pleuvait des

[11] Je reprends là une expression d'Yves Vadé qu'il précise dans son article « Du paysage panique aux structures mythiques de l'espace », in *Pensée mythique et surréalisme*, Lachenal et Ritter, 1996.
[12] Baudelaire, « Le crépuscule du soir », in *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 105.

> fleurs. J'étais un globule parmi le flot sanguin que la ville envoyait battre dans ses artères et je m'accordais à son pouls. (*PA*, II, 166,167)

Le « bourdonnement » n'est plus celui des insectes nécrophages planant sur le corps putréfié d'une cité déserte, mais la musique du délice du nombre et de la communion charnelle permise par la ville :

> Ivresse religieuse des grandes villes. - Panthéisme. Moi, c'est tous ; tous, c'est moi.
> Tourbillon,

écrit Baudelaire dans *Fusées*[13], et l'on devine, ici et là, une religion sans Dieu, une religion sans prêtres mais non sans fidèles, et dont le temple serait la rue, fidèles qui, dans une fusion de leurs corps et dans la conscience de l'individualité sublimée par le multiple, atteignent la transe puis l'extase.

L'origine de l'alliance de la ville et de la sensualité à vif se trouve dans le souvenir qu'André Hardellet a gardé des heures de la Libération :

> Les deux années qui suivirent la Libération ressemblèrent à un 14 juillet permanent.[...] M'accusera-t-on encore « d'enjoliver » si je confesse qu'il y avait là une dépense de vie et une qualité d'esprit dont je cherche en vain l'équivalent aujourd'hui? J'ai pris ma part de cette fête, je me suis promené tout mon saoul dans un Paris un peu halluciné qui sentait les retrouvailles heureuses et s'octroyait de grandes vacances. (*PI*, II, 331)

La fiction prolonge la remémoration en la menant parfois jusqu'au délire, comme c'est le cas dans *Lourdes, lentes...*:

> Imaginez, braves gens, qu'un soir des plaisantins en hélicoptère répandent sur la ville une sorte de L.S.D. aphrodisiaque, irrésistible pendant vingt-quatre heures. La révolution dans le slip, d'abord ; une fois, une seule, au cours de votre vie vous ne lâcherez pas l'ombre pour la proie : l'ombre enfin tenue à pleines mains, avec ses prestiges d'ombres et la palpable évidence d'un cul peint par Clovis Trouille. Finis les sermons, les salades : vous descendez dans la rue, dans toutes les rues, en caleçon, en porte-jarretelles, en pyjama, à poil - et le

[13] *Œuvres complètes*, éditions Laffont, coll. « Bouquins », p. 390.

> sabbat commence. La Grande Frayère, le 14 Juillet du clair de lune. Le vent de la nuit a tourné ; vieux chnoques, gravats, badernes, matons, fusilleurs, deiblers, vous redevenez tels qu'aux seuls jours anciens où vous avez valu quelque chose. Tout le monde baise - ou personne. Que de mains de ma sœur, que de culottes de zouave. Vous vous frottez, comme les truites et les saumons à la saison d'amour. La danse ventre à ventre sur l'asphalte, presque en silence tellement c'est bon ; la joie se tait. Du sommet de la tour Eiffel de grandes faux électriques balayent la multitude qui fermente. (*LL*, III, 34)

La vision est très proche de celle que développe Boris Vian[14] dans une de ses nouvelles (« L'amour est aveugle », in *Le Loup-garou*). Elle témoigne du désir extrême que le lieu fait naître. La rue soudain devient espace de l'Éros, sentier de la fête dionysiaque. De nombreux critiques ont noté, chez les Surréalistes notamment, cette fonction essentielle de la rue - et au-delà, de la ville en son entier-, « grand lieu érotique de la rencontre merveilleuse[15] ». Chez André Hardellet, ce constat pourrait tout aussi bien se renverser : la ville est parfois le grand lieu merveilleux de la rencontre érotique car elle met en place un parcours de tous les possibles.

Par les fantasmes qu'elle suscite, la ville, dans son corps majeur - « labyrinthe béant[16] » -, mêle les corpuscules humains en les brassant. L'orgie, toute littérale qu'elle peut être dans l'exemple reproduit, métaphorise aussi l'espoir d'une cité idéale qui contrairement aux villes modernes n'imposerait pas un « morcellement des identités[17] », mais réinventerait l'*agora*. Dans cette ville alors les hommes vivraient en heureuse harmonie.

Mais c'est ici encore une rêverie de la ville, positive celle-là, et la fiction montre combien l'auteur crée à partir d'un lieu qu'il élit, un lieu que la littérature contemporaine nous a habitués souvent à peindre sous des couleurs moroses, une

---

[14] André Hardellet lui dédie un texte des *Chasseurs*, « Niouorlinsse » (*CH*, II, 205) et le cite à propos des années d'après-guerre (*PI*, II, 331).
[15] J.Y.Tadié, *Le récit poétique*, *op. cit.*, p. 61.
[16] Julien Gracq, dans *Liberté Grande*, Corti, 1946, p. 92, parle ainsi de Paris au matin : « Une grêle rude de caresses s'apprête à fondre sur cette vacance amoureuse : le labyrinthe béant d'un ventre endormi et découvert féminise la ville, accroche à ses grottes secrètes les ressorts d'une éréthisme inlassable, attire dans ses rues à la première heure l'affamé et le solitaire, et communique à la flânerie matinale le caractère absorbant et coupable de la possession. »
[17] Michel Conan, « L'invention des identités perdues », in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, 1994, p.45.

Utopia voluptaria dont la mesure et la carte ne peuvent être levées que dans l'espace du texte.

La relation amoureuse qui unit la ville et celui qui la parcourt fait dire à Pierre Sansot[18] que, pour que la ville soit le lieu d'une révélation, il faut « qu'elle ne se donne pas à nous dans un premier regard ». Personnages et narrateurs hardelliens n'ont de cesse de scruter et de parcourir la ville afin que leur soit révélée la vérité du lieu. Tous ont à cœur de connaître « l'*autre* ville (*SO*, I, 102) », sorte de cité immuable que le temps n'atteint jamais et qui demeure, inaltérable, à l'image de la Jérusalem céleste et de ses citoyens « immobilement affermis » sur les fleuves de Babylone qui entraînent sous leurs yeux « toutes les choses périssables[19] » :

> En surimpression du Paris que la vie moderne nous impose, apparaît l'autre ville, celle qui conserve ses privilèges, ses sortilèges, ses mystères. (*CO*, III, 276)

Aussi ont-ils à cœur de varier les approches[20] afin de donner au lieu la possibilité de s'exhiber. Car la ville pose un problème d'appréhension sensorielle : Pierre Sansot dit que « la ville s'offre comme une totalité que nous n'abordons que par des perspectives »[21]. La connaissance du lieu urbain peut passer par une déambulation ou une observation contemplative dont nous avons déjà étudié les modalités. Elle peut également naître d'un jeu de mise au point, une sorte de va-et-vient entre le noyau et la périphérie, jeu qui permet de prendre conscience de la pleine mesure de la ville :

---

[18] *Poétique de la ville*, Klincksieck, 1971, p.48.
[19] Et citation précédente : Pascal, *Pensées*, fragment 460, édition de Philippe Sellier, éditions Garnier, coll. « Classiques » Garnier, 1991. On sait que Pascal reprit l'image des fleuves de Babylone et de la *sancta Sion* chez Saint-Augustin (*Commentaire du Psaume 136*).
[20] On peut ici « transférer » une analyse de Marc Brosseau, faite à propos de *Manhattan Transfer* de Dos Passos : « Promenade ou errance, autobus ou trams aériens (figure d'ailleurs étonnamment récurrente dans tout le roman), taxi ou limousine, la ville est sans cesse en mouvement. Ces multiples déplacements constituent autant de pratiques de la ville qui mettent en valeur différentes facettes de son image. Ainsi le mouvement est-il une instance fondamentale de la production et de l'émergence du sens. » (*Des romans-géographes*, L'Harmattan, 1996, p. 145).
[21] *Poétique de la ville, op.cit.* p. 51.

> [...] Paris ne s'est jamais révélé pour moi aussi vivant et aussi riche en enchantements que dans ses abords : il est là, certain et pas encore, prélude et achèvement (*CO*, III, 289)

La ville moderne s'est éloignée du schème de la cité ancienne que définit ainsi Augustin Berque :

> Le schème de la cité a pour double archétype le bourg méditerranéen et la ville close du Moyen Âge. Dans les deux cas, il s'agit d'une forme intégrée, compacte, nettement délimitée, qui se détache contrastivement sur un fond. Ce dernier a pour essence de n'être pas urbain ; c'est indistinctement la campagne ou la nature.[22]

Et son extension, à la fin du XIXème siècle pour Paris, tout en faisant éclater ses limites symboliques (remparts, ceintures, sillons) a, d'une part, reposé la question d'une identité de la ville et, d'autre part, a brouillé la perception de ce qui n'est déjà plus la ville mais pas encore la campagne. Faubourgs (nom qui associé au mot « villes » est choisi par André Hardellet pour titre d'une partie de *Sommeils*), banlieues, zones, terrains vagues par une curieuse homologie ont accueilli dans leurs marges ceux que la cité rejetait de son cœur, et la désolation des périphéries a reproduit, ou a provoqué, celle de ceux qui les habitent.

On connaît l'attrait d'une certaine littérature née dans les années trente, littérature que d'aucuns ont vu trop pleine de bons sentiments, que d'autres ont accusée de naturalisme cynique, pour ces lieux où le malheur des hommes fleurissait comme le chiendent sur les talus. Les tableaux sont noirs, à l'image de celui brossé par Eugène Dabit :

> J'erre dans les sentes, entre des palissades et des baraquements. Des zoniers y continuent à vivre, durement, misérablement ; ils s'accrochent à ce sol bourré d'ordures, y construisent de nouvelles bicoques qui font souvenir du front.
>
> Ailleurs, me poursuit la même sensation de dépaysement. Sur les terrains vague de la Butte-Montmartre et des Grandes-Carrières où j'allais jouer, s'élèvent des constructions rigides et désolantes comme

[22] *Les raisons du paysage, op. cit.*, pp. 134, 135.

> des casernes, des fabriques, des banques, des garages. Le terrain « vaut de l'or « ! Les maisons se touchent, se soutiennent, font la haie, cachent le soleil. Au printemps, sur les boulevards, nul autre feuillage que celui des marronniers et des platanes qui enfoncent leurs racines entre les canalisations électriques et celles du gaz. Rien de ce qui témoigne d'une éternelle nature. Des lueurs de mercure et des lampes à arc combattent les longues nuits d'hiver ; des odeurs de goudron et d'essence, les relents des bars, des gargotes, des coiffeurs, empoisonnent l'air printanier ; seul l'été parisien, accablant de chaleur, rappelle la plénitude de l'heure de midi dans une plaine.
> Quelques carrefours, des places, des boulevards, puis un labyrinthe de rues où les maisons sont anonymes comme des soldats, recouvertes de leur uniforme de poussière et de suie. Je fixe des yeux les fenêtres où pendent des loques, des cages, et, derrière des vitres ternes, des rideaux déchirés. Je vais, rasant les murs. Enfin j'obéis à un obscur appel qui me pousse vers les ruelles que bordent des masures.[23]

Ou bien ils sont tragiques et mordants à la fois, comme les pages, plus célèbres encore, de L.F. Céline dans *Voyage au bout de la nuit* :

> La lumière du ciel à Rancy, c'est la même qu'à Détroit, du jus de fumée qui trempe la plaine depuis Levallois. Un rebut de bâtisses tenues par des gadoues noires au sol. Les cheminées, des petites et des hautes, ça fait pareil de loin qu'au bord de la mer les gros piquets dans la vase. Là-dedans, c'est nous.[24]

> Quand on arrive vers ces heures-là en haut du pont Caulaincourt on aperçoit au-delà du grand lac de nuit qui est sur le cimetière les premières lumières de Rancy. C'est sur l'autre bord Rancy. Faut faire tout le tour pour y arriver. C'est si loin ! Alors on dirait qu'on fait le tour de la nuit même, tellement il faut marcher de temps et des pas autour du cimetière pour arriver aux fortifications.
> Et puis ayant atteint la porte, à l'octroi, on passe encore devant le bureau moisi où végète le petit employé vert. C'est tout près alors. Les chiens de la zone sont à leur poste d'aboi.[25]

De tels textes ont contribué à forger une *mythologie* - au sens où Barthes l'entend - de ces lieux, que le cinéma a parachevée. Est-ce contre cela, contre ce spectacle facile et populaire, contre l'indéfinition coupable de ces endroits que Julien Gracq réagit quand, dans *Liberté grande*, ce recueil qui paraît vouloir refaire à la fois les *Illuminations* et les *Tableaux parisiens*, il écrit :

---

[23] *Faubourgs de Paris*, éd. Gallimard, 1933, réed. Coll. « L'Imaginaire », pp. 32, 33.
[24] *Voyage au bout de la nuit*, Denoël, 1932, réed. Gallimard, coll. « Folio », p. 238.
[25] *Ibid.*, pp. 290, 291.

> Gêné que je suis toujours, sur les lisières d'une ville où cependant il serait pour nous d'une telle séduction de voir par exemple les beaux chiendents des steppes friser au pied même de l'extravagante priapée des gratte-ciel, déçu par le dégradé avilissant, la visqueuse matière interstitielle des banlieues, et, sur les plans, leurs cancéreuses auréoles, je rêve depuis peu d'une Ville qui s'ouvrît, tranchée net comme par l'outil, et pour ainsi dire saignante d'un vif sang noir d'asphalte à toutes ses artères coupées, sur la plus grasse, la plus abandonnée, la plus secrète des campagnes bocagères.[26]

Proches sur bien des points, André Hardellet et Julien Gracq sont sur celui-ci en totale opposition. Hardellet confesse qu'il a très tôt ressenti une forte attirance pour les périphéries parisiennes. Et si la nostalgie du lieu de l'origine jouait, elle n'était pas la seule car les promenades le conduisaient souvent ailleurs qu'à Vincennes :

> La banlieue, il va sans dire, me présentait un bel éventail de dépaysements à prix réduits : outre mon bois de Vincennes, les bords de la Marne ou de la Seine, les zones, les villas assoupies dans la sieste des tilleuls (*PI*, II, 307)

D'ailleurs, quand il s'est agi de faire des photographies pour la sortie des *Chasseurs*, Robert Doisneau[27] emmena l'écrivain, une journée de décembre 1965, à Arcueil et à Montrouge, comme si, dans l'esprit du photographe, ces lieux donnaient une clef de l'homme, et de l'œuvre : Arcueil, Montrouge, deux noms que l'on retrouve dès l'incipit du *Seuil du jardin* puisque c'est dans une pension de cette banlieue que le peintre Masson a élu domicile, loin des « bruits et de l'agitation de Paris [qui] n'arrivaient [...], comme décantés, qu'à travers un filtre qui en livrait seulement un écho, une sollicitation évasive (*SJ*, I, 116) ».

La banlieue, dans sa mise de côté, dans le rebut qu'elle incarne (ce dont la ville ne veut pas, ce qui n'est pas digne d'elle, ce qu'elle veut chasser), illustre un engourdissement qui tranche avec le lieu frénétique de la ville. André Hardellet,

---

[26] *Liberté grande*, *op. cit.*, p. 9.
[27] Voir à ce propos la relation de Doisneau dans le revue *Jungle*, n°10, 1987.

issu de la petite bourgeoisie, appréciait « ces quartiers où [il] se trouvai[t] de plain-pied avec une vie sans artifice et dépourvue de pompe » (*CO*, III, 275). Sommeil du monde et *sfumato* architectural amènent une rêverie qui déjà devient prémices de création poétique :

> Plus que tout m'attiraient les terrains insidieusement vagues que la végétation, l'habitat misérable et des murs en ruine se disputaient, les demeures aux grilles rouillées que condamne une mystérieuse quarantaine depuis le départ des locataires. Je me plantais devant elles, et la machine à produire l'imaginaire se mettait en marche. (*PI*, II, 305)

Singulièrement, ce qui ravit André Hardellet dans la banlieue qui, « presque campagne et pas tout à fait ville, réalise cette présence-absence que les plus grands poètes ont tenté d'asservir à leur volonté » (*CO*, III, 289) est d'ordinaire ce que les géographes dénoncent comme « le mitage du paysage », et dont ils imputent la responsabilité à la Troisième République. Le manque de politique clairvoyante et ferme est la cause de tout, selon J.Hillairet et D.Poisson, qui écrivent en 1956 :

> Il en résulta un immense gâchis où des pavillons de toutes formes, de tous styles, médiocres quand ils ne sont pas hideux, trop rapprochés les uns des autres, pourvus de jardins de dimensions microscopiques, se mélangent à des usines, à des voies de chemin de fer, à des ensembles administratifs, tandis qu'édifices et parcs, réserves de place, de verdure, d'air, centres touristiques, exemples de beauté et d'harmonie, disparaissent, dépecés, démembrés, morcelés, défigurés et finalement anéantis.[28]

La mosaïque hétérogène et incongrue qui mêle les styles divers, les surfaces construites, les jardinets, et que les géographes vilipendent, est celle-là qui éblouit le poète. Est-ce le Julien Gracq un peu trop *géographe* (au sens « étroit » du terme) qui méprise ce tissu démaillé au point de lui nier toute propension poétique et toute beauté ?

[28] Cités par Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville, XIXème-XXème siècles, op. cit.*, p. 205.

Une fois de plus s'établit la distinction entre celui qui sait regarder (*PI*, II, 321) et l'homme qui ne s'en donne pas la peine. Frappé d'ostracisme par Platon et ses continuateurs, le poète a finalement trouvé le lieu de son propre exercice dans les marges de la cité, et c'est de là, vigilant mais à l'écart, qu'il peut écrire la ville. Car ces endroits, de l'aveu même de l'auteur, puisqu'ils sont déjà eux-mêmes « poésie », fondent le désir d'écriture et contribuent en plus à façonner le style :

> Nous parcourions les faubourgs et les banlieues de Paris. Des abattoirs de la Villette au Point du Jour, des Buttes à Morel à Ménilmontant, je découvrais la poésie authentique des bas quartiers, des zones, des murs décrépis. (*BL*, I, 372)

> Plus que tout m'envoûtaient ces territoires que le terme de *zones* désignaient avec une prudente imprécision : sur ces terrains au plus haut point vagues, quelque chose était resté indéterminé, hésitant entre l'usine, les petits pavillons et les jardinets. Sur ces espaces prenait naissance une certaine forme *d'attente* qui peut devenir celle précédant toute création poétique. Ces endroits requéraient de moi une réponse que je ne songeais pas alors à formuler, mais dont je ne pouvais méconnaître le caractère personnel et inéluctable ; plus tard, j'ai compris que c'est par là qu'est née ma petite musique. L'hommage que je rends à ces *zones* disparues acquitte une dette de reconnaissance, et je suppose bien n'être pas le seul à en avoir contracté de semblable. (*CO*, III, 275, 276)

Le paysage des périphéries qui se distingue par son chaos, et pour lequel l'an-archie est principe, mime la confusion de celui qui n'a pas encore fait profession d'écrire mais qui, au contact de ces endroits, pressent une révélation. La question que pose obscurément le lieu appelle une réponse qui est l'écriture elle-même. L'écriture est sentie alors comme l'ordonnancement, non seulement du sentiment, jadis confus, que le lieu provoque, mais aussi du lieu lui-même à travers le texte.

A ce moment seulement, qui est éloigné de l'instant des découvertes, « chaque grain de l'espace enfin porte sens[29] », comme le note Louis Aragon. La « petite musique », expression éminemment célinienne, témoigne en plus d'une

[29] *Le Paysan de Paris*, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 206.

analogie singulière que l'auteur établit lui-même entre le paysage et la syntaxe, comme si le premier trouvait dans la seconde son reflet, son prolongement et sa mémoire.

Ainsi s'établit donc un lien entre deux espaces contigus, la ville et sa périphérie : si la première fascine l'auteur et conduit son imaginaire à produire une rêverie de la ville gouvernée par une dialectique du fantasme positif et de l'effroi, dialectique révélatrice de son intimité, la seconde apparaît comme le témoin d'une identité que le poète affirme et assume au grand jour.

L'œuvre propose donc en plus du traitement littéraire de ces paysages, l'établissement, à travers eux, en surimpression (comme lorsqu'au travers de la ville les personnages hardelliens voient parfois se dessiner une « ville seconde ») d'un paysage mental, ou d'une structure de pensée : les lieux électifs dans cette perspective ne sont pas toujours des lieux où personnages et narrateurs se sentent heureux ou apaisés ; mais ces lieux, distingués des autres par une fréquentation redondante, deviennent les signes d'un Être dont le psychisme apparaît comme dispersé dans le paysage, signes que l'écriture prend à cœur de collecter afin de construire une manière de *génome spatial*. Les lieux électifs ne se fondent donc pas toujours sur le principe de l'harmonie partagée avec celui qui les occupe ; ils sont aussi lieux de parole, d'interrogations et de réponses, parfois différées : ce sont les pôles magnétiques d'une herméneutique de l'homme au monde.

Mais si nous nous sommes pour l'instant cantonné dans une acceptation classique de la notion de *lieu* (« partie déterminée et circonscrite de l'espace ») en ayant observé l'importance et les fonctions du jardin, du parc, de la ville et de ses marges, il nous faut maintenant élargir le sens donné au mot et l'étendre à l'ensemble d'un élément : l'eau, dans l'œuvre hardellienne, occupe une place si importante que malgré sa dissémination et ses formes diverses, elle apparaît comme un lieu (non pas « partie déterminée » cette fois, mais « ensemble de parties de l'espace qui se déterminent par leurs points communs ») qui, bien que mouvant et protéiforme, se charge d'une cohérence et, finalement, d'une délimitation qui l'isole du reste.

3. Les lieux hydrants

La Rivière de cassis roule ignorée
En des vaux étranges

Rimbaud

André Hardellet écrit une terre, mais rarement des rivages. Si parfois les textes rendent compte allusivement de lieux marins, comme dans le chapitre « Baie au soleil » du *Parc des Archers*, la nouvelle « Les échassiers » (*CH2,* II, 241, et *sq.*) ou le poème singulier « L'île au trésor » (*TI*, III, 331 et *sq.*) sur lequel nous reviendrons, l'œuvre, dans son ensemble, célèbre les eaux intérieures et douces. Eaux de lacs, eaux de puits, et surtout eaux de rivières, dont l'une, la Gloire, irrigue en maints endroits les géographies hardelliennes.

Bachelard, opposant l'eau salée et l'eau douce, faisait remarquer que la première est par excellence une « eau inhumaine[1] » parce qu'elle « manque au premier *devoir* de tout élément révéré qui est de servir *directement* les hommes ». Par là, la rêverie sera naturellement reliée à « *l'eau douce* [qui] *est la véritable eau mythique* ». L'eau salée et, plus largement, la mer ne concernent pour Bachelard, que des mythologies locales ; d'ailleurs, pour lui, si la mer est fabuleuse dans bien des écrits, c'est qu'elle l'est d'abord « par les lèvres du voyageur du plus lointain voyage. [La mer] fabule le lointain. »

La littérature porte parfois curieusement trace de cette inhumanité de l'eau de mer. Ainsi, dans la *Clélie* de Madeleine de Scudéry, la carte dressée du Pays de Tendre présente deux mers aux toponymes nettement négatifs, « La Mer dangereuse » et « La Mer d'Inimitié » qui voisinent avec des fleuves aux noms

[1] Cette citation ainsi que les suivantes se trouvent dans le chapitre « La suprématie de l'eau douce », in *L'Eau et les rêves*, éd. Corti, 1942, p. 204 et *sq.*

quant à eux davantage attachants : « Inclination », « Estime », « Reconnaissance ». Inversant les propositions bachelardiennes, on pourrait écrire que l'eau douce est humaine car elle recentre l'individu qui la rencontre ou la côtoie sur une proximité toujours synonyme d'une intimité reconquise. Si l'eau de mer agresse, assoiffe, éloigne et déroute, si l'immensité qui la contient perd l'individu, le malmène dans la violence de ses élans et de ses tempêtes, l'eau douce calme, rassemble, car elle ressemble à celui qui la questionne ; elle est à son échelle, jamais démesurée, et sa violence (cascades, torrents) appelle des idées de fraîcheur, non des rêveries de perdition.

Elle est non seulement ce qui constitue l'homme mais aussi ce qui le maintient, par opposition à l'eau de mer qui symboliquement s'apparente, comme le rappelle Pierre Jourde, à la fin des terres selon la représentation ancienne du monde, mais aussi à la « fin de l'espace, mais encore fin du temps, fin de l'histoire ». « L'océan, écrit le même critique, est paroxysme et néant à la fois, perte extatique de soi-même.[2] »

Si les lieux hydrants hardelliens sont essentiellement des lieux d'eau intérieure et douce, c'est sans doute parce qu'ils permettent d'asseoir un peu plus encore l'être dans le paysage, et de lui donner l'assurance d'être-là. Mais bien naturellement, l'assurance d'exister se double de la certitude un jour de ne plus être et toute rivière rappelle le constat héraclitéen : « Tout coule. » L'image de l'écoulement de l'eau, antiquement associée au décompte des heures par le biais de la clepsydre, ou du sablier – qu'est ce que le sable si ce n'est de la *terre liquide*? - contamine l'imaginaire du temps, et suffit ensuite à l'évoquer.

L'eau hardellienne n'échappe pas, en tout cas partiellement, à la tyrannie de ce *topos* ; certes l'auteur évoque « le cours de l'impitoyable rivière d'Héraclite » (*CR*, III, 98), mais un poème comme « Vincennes II », daté de

[2] *Géographies imaginaires*, éd. Corti, 1991, pp. 28 à 30.

1947, installe dans ses deux premiers quintils, où l'on sent l'influence nervalienne[3], une confusion qui dénote déjà l'ambivalence de l'eau courante :

> Le bouquet des beaux jours semés au fil de l'eau
> Est passé devant moi sous le pont de la Gloire -
> Et ta voix a couru du lavoir au hameau.
> La gerbe avait glissé, soudain de ta mémoire
> Endormie en amont, sur le cours du ruisseau.
>
> Ces souvenirs en fleur que le courant délie
> Tu les avais tressés, autrefois, de ta main
> Et tu avais noué la rose à l'ancolie.
> Mais la trame d'hier se tisse pour demain,
> Tout est continué dans l'instant qu'on oublie.

La rivière inexorablement emporte dans son courant ce qui s'est tissé à un moment ; elle l'emporte et le défait mais celui qui regarde la scène, en surplomb, sur le pont, échappe à la dérive de l'eau et recueille l'essentiel[4] qui est ici le prolongement du passé dans l'avenir. Le dernier vers que nous citons paraît alors un démenti à l'affirmation héraclitéenne : si « tout est continué », tout ne s'écoule donc pas ; quelque chose demeure. L'oubli lui-même n'est pas symbolisé par l'eau mais s'étend dans les vides de la mémoire des hommes : loin d'être un autre Léthé, la rivière perpétue un temps cyclique et devient le vivier de la mémoire.

D'ailleurs, André Hardellet met en place de curieuses mécaniques végétales qui vérifient cette fonction de l'eau courante :

---

[3] Le bouquet ainsi que la couronne tressée rappellent le début de *Sylvie* : « Les jeunes filles tressaient des guirlandes et assortissaient, en chantant, des bouquets ornés de rubans » (*op. cit.*, p. 593.) et particulièrement le chapitre « Adrienne ». Quant à la syntaxe et à la thématique du vers 8 (on le retrouve presque à l'identique dans le poème « Labrunie » de *La Cité Montgol* ; et dans *Les Chasseurs*, on lit : « *Ancolie* : Gérard Labrunie mourut étranglé, rue de la Vieille-Lanterne, par une tresse de ces fleurs cueillies dans le Valois. »), elles font songer à ce vers du *Desdichado* : « Et la treille où le pampre à la rose s'allie » ou à cet autre vers, également floral, de *Myrtho* : « Le pâle hortensia s'unit au myrte vert » ; ou encore à ces phrases de *Sylvie* : « Je revois sa fenêtre où le pampre s'enlace au rosier (*op. cit.*, p. 597.) » et « [...] la fenêtre, encadrée de vigne et de roses (*op. cit.*, p. 625.) ». L'entrelacement floral, chez les deux poètes, peut tout aussi bien évoquer les temporalités (passé/présent) qui se renouent et se mêlent que les deux images féminines, « les deux moitiés d'un seul amour », dit Nerval, enfin réunies.

> Entraînée par le courant, la touffe de ciguë ploie sur sa tige, trempe dans l'eau, se redresse, puis, de nouveau, se laisse prendre au courant. Elle bat, inlassable. (*TI*, III, 316)

> Saule. Le saule qui, d'une basse branche, tâte l'éternité de la rivière. (*CH*, II, 218)

> Sur la berge d'en face, une ombelle courbe sa tête jusqu'à toucher la surface ; le courant la happe, l'entraîne, puis, la tige faisant ressort, l'ombelle se redresse et ça recommence, petite machine perpétuelle. (*LL*, III, 32)

Le jeu de balancier projette en amont ce qui était promis à l'aval. Ce n'est donc plus dans une seule direction que va le cours du temps puisque partiellement un peu de ce qui passe revient vers la source. Rien ne parvient à arrêter le mouvement perpétuel de ces constructions naturelles, et l'eau frôlée, l'eau courante, en devenant le moteur du mécanisme, entretient elle-même dans sa fuite l'éternité qu'elle semblait par ailleurs combattre. C'est là une des magies de l'eau, que d'être identique et toujours dissemblable, et pouvoir ainsi figurer ce qui bouge et ce qui dure :

> La rivière filait sous son regard. Non, pas LA rivière, mais un instant de son parcours, une image mouvante de son écoulement, limité par deux haies. La vraie rivière ne cessait jamais, depuis sa source jusqu'à son évaporation en nuages, elle s'étendait partout à la fois [...] (*ES*, III, 145)

Mais lorsque l'eau s'arrête et devient stagnante, elle entretient la mémoire jusqu'à produire une boucle qui sans cesse rejouerait la même scène. André Hardellet se dit « envoûté par le mystère de l'eau dormante, à la lisière de la fable (*CH2*, II, 257) » et un texte de « *Film* (en partie censuré) » illustre cette éternité lancinante des eaux calmes :

> La *pièce d'eau* est toujours là, entre un fouillis de verdure et de barrières vermoulues. Parfois, des sons viennent lécher ses bords :

[4] Même si l'on songe au *Pont Mirabeau*, on comprendra que la nostalgie présente dans le poème d'Apollinaire (« Ni temps passé/Ni les amours reviennent ») ne se retrouve pas ici aussi fortement marquée puisque le guetteur hardellien a foi dans le *recueillement* de la rivière.

> paroles d'écoliers sous un préau, fontaines qui s'égouttent, grelots d'attelages. Parfois tout se tait.
> Je n'ose bouger et les heures font virer lentement le tournesol des lumières jusqu'au crépuscule.
> Un événement m'a rattaché, jadis, à ce décor ; des couples passent, que j'ai connus ailleurs, mais je ne peux leur adresser aucun signe : je suis *de marbre*.
> Ils passent sans me voir et les mots qu'ils prononcent - et que j'entends – n'ont plus de sens pour moi. Mais la pièce d'eau, elle, reste là, bordée par l'Été et ses guirlandes de violettes noires. (*CM*, I, 51)

L'immobilité et la perpétuité de la statue-narratrice rejoignent le seul élément familier dans le décor qui est la pièce d'eau, « toujours là », pièce d'eau qui finit, grâce à ce point commun, par lui ressembler et qui la double naturellement, comme Narcisse, écrit Bachelard, est « *naturellement* doublé[5] » par la fontaine secrète.

Ce texte est très proche d'un roman d'Adolfo Bioy Casarès, *L'Invention de Morel*, dont la première édition française date de 1952, mais qu'André Hardellet découvrira beaucoup plus tard, dans les années soixante. Dans cette fiction, le narrateur exilé sur une île se rend compte que certaines scènes se jouent devant lui sans que les participants le remarquent. Il comprend à un moment qu'il s'agit de scènes vécues et enregistrées grâce à une invention d'un nommé Morel. Ainsi, grâce au procédé, les scènes sont-elles rejouées éternellement sans que les participants en aient conscience, et sans que le narrateur, épris d'une des *figurantes*, puisse véritablement intervenir. L'eau participe également à cette éternité mécanique tout comme chez André Hardellet, et nous verrons tout à l'heure un autre point commun, à propos du bestiaire aquatique, entre les œuvres des deux auteurs.

Par ailleurs, poussée à l'extrême, l'immobilité des eaux conduit aux images de la détresse ou de la mort, et lorsque les lieux hydrants évoquent cette éternité-là, c'est souvent qu'ils ont cessé d'être eux-mêmes. Il en est ainsi « des

[5] *L'Eau et les rêves, op. cit.*, p. 34.

rivières qui coulaient autrefois » mais où le narrateur ne peut plus nager (*CH2*, II, 256) ou plus encore, des traces de rivière qui ont cessé de couler :

> [...] il doit bien y avoir un bras mort de la rivière, long berceau creusé dans terre et broussailles où ne suinte plus qu'un filet d'eau, avec des carcasses de péniches, des pontons dévorés par le lierre, parfois une flaque verte et immobile qui protège les brochets survivants (*TI*, III, 336)

Le sentiment d'angoisse et de perdition s'accentue au travers des images d'eaux contraintes. Le motif du puits participe doublement à ce sentiment : l'eau s'y trouve sans qu'on la voie. Eau absente, *enterrée* et par excellence eau noire, eau mortuaire qui absorbe l'ombre en même temps que le malheur[6], elle est « l'eau dont la profondeur par sa noirceur même nous échappe[7] ». Souvent seul le son permet de croire en sa présence :

> Puits où un caillou lâché vous sculpte dans le froid et l'adieu (*CH2*, II, 258)

Et la fraîcheur ici n'est pas désaltérante comme celle qui provient des eaux libres (« Plonger soudain les yeux fermés/Aux abîmes de la fraîcheur/Où tout est demeuré intact (*TI*, III, 334) ») mais elle devient une inquiétante préfiguration d'un devenir inéluctable :

> Puits. Quand il se pencha sur la margelle tiède, il reçut l'hiver, le lierre et la profondeur en pleine figure. (*CH*, II, 219)

« La colonne de froid sur le puits » (*LU*, I, 66) est celle d'un tombeau inversé dont le monument, tout à la fois immergé et souterrain, est une bouche d'ombre qui s'ouvre dans la terre. Mais l'imaginaire hardellien pousse plus loin encore l'alliance de la mort et de l'eau dans une métaphore étrange qui amalgame Histoire et fantasme. Miller, dans *Le Parc des Archers*, fait ce cauchemar :

[6] Voir le chapitre II, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*

> Je rêvai d'une étuve où des personnages blêmes, la tête inclinée sur le côté, un bras ballant, étaient morts dans leur baignoire. La congestion avait frappé au même instant ces Marat inexplicablement symétriques dans la lugubre maison de bains (*PA*, II, 162)

Le célèbre tableau de David, peint dès 1793, l'année même de l'assassinat de Marat, fournit à Hardellet le thème et l'attitude (tête inclinée, bras ballant) du corps. C'est ici véritablement que l'eau stagnante devient eau morte, eau de la mort, dans ce qui peut apparaître comme une extrémité inquiétante du complexe d'Ophélie, tel que Bachelard l'a défini[8] : la préservation de la beauté de la morte, toujours flottante et belle dans l'eau claire, au milieu des fleurs - et l'on songe par exemple au tableau de Millais, au poème de Rimbaud, ou encore au « joyau intact sous le désastre » décrit par Mallarmé[9]- disparaît au profit d'une image macabre qui multiplie les corps tout en leur conservant une attitude unique. Le motif de la chevelure d'Ophélie trouve un rappel discret dans le bras, « ballant », c'est-à-dire détendu mais encore proche du mouvement léger d'une danse, comme font les cheveux dans le courant. Mais toute beauté disparaît devant la mort dont le cadre est la baignoire devenue cercueil liquide. C'est la Terreur qui domine en la figure assassinée de son plus âpre représentant, Terreur rappelée explicitement par son chiffre emblématique dans le troisième sizain du poème « Loisive (*CH*, II, 191) » :

> Elle quitte l'étuve
> Où 93 marats exsangues
> Gisent un bras ballant
> Dans leurs baignoires
> Elle éclôt rosebulle
> De la vase

[7] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 122.
[8] *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 109 et *sq.*
[9] Cité par Bachelard : « En vain, on portera en terre les restes d'Ophélie. Elle est vraiment, comme dit Mallarmé (*Divagations*, p. 169), « une Ophélie jamais noyée...joyau intact sous le désastre », in *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 113.

Personnages qui flottent dans un liquide qui les enrobe, « exsangues », « blêmes », mais parfois aussi violemment colorés :

> En flottant ainsi, tel un ludion, au-dessus du bassin je vis, dans une rotonde voisine, un grand nombre de baignoires contenant des cadavres violacés. La congestion avait dû s'emparer au même instant de tous les baigneurs dont les corps présentaient une position identique, la tête inclinée sur la poitrine, les bras ballants.(*BL*, I, 357)

Le fantasme assoit le protocole de la mort sur une équivalence, qui assimilerait la fin d'une vie au début de celle-ci. Placenta mortifère, l'eau contrainte dans le volume étouffant de la baignoire devient la tombe de l'ondoyé.

L'eau et la mort ne sont donc pas dans ces exemples reliées par le motif du voyage, comme c'est souvent le cas dans l'imaginaire. Bachelard[10] en évoquant « le complexe de Caron » propose que le cercueil ne soit pas la « *dernière barque* » mais la « *première* barque » et récapitule ce que la littérature compte de « bateaux des morts ». André Hardellet, sensible à la légende du Hollandais volant, y fait parfois référence, comme dans le poème « Blomet Street Blues » (*CM*, I, 33). Ami de Pierre Mac Orlan et de Breton, il connaissait sans doute les textes que l'un et l'autre avait écrits[11] à propos du Vaisseau fantôme, mais son originalité consiste à déplacer le thème de son contexte marin pour l'implanter dans un paysage d'eau douce :

> Sur cette rivière, coulant entre les arceaux des branches, passe un corbillard en forme de gondole. Nul gondolier sur le pont, nul ronflement de moteur. À la place des draperies funèbres pendent des lichens et des mousses. (*CM*, I, 50)

Silence et absence. La nature elle-même paraît construire au travers des branches arquées une préfiguration de l'Enfer souterrain et de ses galeries. Mais la mort, une fois de plus chez André Hardellet, rompt avec sa pompe sinistre : le

[10] *L'Eau et les rêves, op. cit.*, p. 100 et *sq.*

[11] Voir à ce sujet la nouvelle « Roi rose » de Mac Orlan. Écrite en 1922, elle fait partie du recueil *Chronique des jours désespérés*, Gallimard, coll. « Folio », 1985. Voir aussi *Poisson soluble* d'André Breton, chapitre 14.

glissement sur l'eau, l'évocation de la gondole et à travers elle l'exotisme de mascarade qu'elle appelle, les lichens et les mousses, grises mais vivantes « draperies », euphémisent l'Événement.

Ce n'est peut-être pas, comme l'écrit Bachelard, la volonté de « revivre les plus primitives des funérailles[12] » qui se traduit ici dans la pensée de la mort vue comme un voyage. Le contexte naturel (rivière, verdure) est familier en même temps que protecteur : l'eau libre ne comprime plus le corps mort –d'ailleurs ici jamais évoqué- comme dans le « fantasme de Marat ». André Hardellet apprivoise une légende et ce qu'elle porte, en la transplantant dans sa propre géographie. Même lorsque des noyés fameux sont évoqués, ils semblent qu'ils vivent encore un peu, et qu'en tout cas, ils songent :

> Que de noyés pensifs descendent une Seine en mal d'amonts chanteurs, de sources naïves! Que de nageurs morts bredouillant entre deux bulles une strophe inédite du Mal-Aimé! (*PI*, II, 337)

La rivière fait périr mais conserve aussi au mort une part de sa conscience. Rimbaud, Apollinaire, Aragon[13] tracent les cours de rivières qu'approche André Hardellet, mais toutes les rivières hardelliennes se fondent en une seule, la Gloire, abondamment évoquée dans l'œuvre. Et jamais la Gloire - que l'on songe à toute la polysémie du terme, au rayonnement et à la béatitude qu'il dispense – n'est tragique.

« Expliquez-moi pourquoi il faisait si bon sous les noyers de la Gloire... » demande le narrateur de *Lourdes, lentes*.... Une nouvelle, *La Grosse du pont* (*ES*, II, 138 et *sq.*), rend compte du décor :

> Le sentier s'amenuisait très vite, au milieu du taillis et des fougères, pour ne plus former qu'une piste étroite plongeant vers la rivière. Après un gros chêne mort, couvert de lierre, elle traversait un fond humide où, même en plein été, un filet d'eau dégoulinait des hauteurs de Saint-Joseph. Il y faisait presque frais, et ce peu d'eau, filtrant

[12] *L'Eau et les rêves, op. cit.*, , p. 109.
[13] « On voit sous les ponts passer des noyés », lit-on dans « Fêtes galantes », in *Les yeux d'Elsa*, Seghers, 1942.

> parmi les mousses et les noisetiers, annonçait déjà la Gloire, proche mais invisible dans le creux du vallon. [...] Masson se mit à courir et déboucha au milieu des clos déserts avec, sur sa gauche, à une cinquantaine de mètres, la Gloire coulant entre les saules. Elle formait, un peu en aval, une petite chute et l'on percevait le lapement régulier produit par l'eau vive. En même temps, un bourdonnement, comme d'un millier de ruches invisibles -celui qu'il distinguait faiblement dans la remise - se dressa autour de lui. Il reçut tout cela simultanément : le jour éblouissant, la rumeur des insectes, le bruit de la petite chute. Il le reçut en lui, au plus profond de lui, en cette zone où nos désirs nous modèlent progressivement à leurs ressemblances et guettent le moment où ils seront comblés. Une telle joie saisit Masson qu'il murmura : « Bon Dieu! Bon Dieu! ».

À quelques détails près, on trouve la même description dans *La Promenade imaginaire* (II, 311, 312) : l'eau qui ruisselle et chante, l'ombre du frais végétal, la chute de lumière, le bonheur. Dans le même ouvrage, l'auteur écrit :

> A trois kilomètres de Valognes, mon oncle possédait une propriété, « La Brique », où j'allais souvent passer mes vacances jusqu'à la seconde guerre mondiale. Et là coulait une merveilleuse petite rivière à truites, la Gloire.
> Si certains lieux prennent une telle place dans notre mémoire, j'y vois le signe que nous cherchons à acquitter envers eux une dette de reconnaissance. Vincennes, mon pays natal, la Brique, la Gloire, il n'est pas un de mes livres dans lequel je n'y fasse allusion, directement ou par la bande (*PI*, II, 311)

On pourrait encore citer un long passage du *Parc des Archers* où la Gloire, là encore, est évoquée en des termes très proches de ceux déjà reproduits (*PA*, II, 75) : Miller avance dans ce paysage « le cœur content, comblé, tous les sens aux aguets » et les sons, la fraîcheur, la nature verte et fluide lui procurent une joie sans mesure :

> Et moi, je tenais mon bonheur entre les mains, je le caressais plus jalousement que l'avare ses piles d'or, ses liasses soyeuses.

La mémoire affective rappelle parfois à l'auteur vieillissant ces journées du miracle. Et une promenade dans Paris, la vue de la mare du Jardin des plantes

soudain fait ressurgir les « journées de pêche le long de la Gloire qui accourent à une vitesse fabuleuse [...] Sous la chaleur, avec la résonance de myriades d'insectes, la terre ronflait de contentement (*DO*, I, 269) »

La rivière lie intimement, avec une permanence sans défaut, son eau courante et un bonheur, qui lui, demeure. La rêverie de l'eau inonde l'être qui succombe aux images de la fluidité quand il s'agit de décrire sa joie. Ainsi Miller dit : « Je laissais *ruisseler*[14] sur moi cette providence de calme » (*PA*, II, 76).

Mais l'eau semble aussi se compléter dans le lieu par la profusion verte qui l'entoure, et le végétal, tout en accroissant les connotations de fraîcheur, matérialise l'élément, lui donne un prolongement, une épaisseur souple : la rivière sort de son lit, s'unit à la forêt, aux herbes, aux arbres. En bien des endroits, l'œuvre signe ce mariage de l'eau et du végétal à travers toute une série de métaphores : le lecteur découvre des lieux mixtes : « lacs de mousse » (*TI*, III, 330), « source d'herbe » (*LU*, I, 66), « baie des fougères » (*LU*, I, 67), « pâturages océaniques » (*BL*, I, 396), « lacs d'herbe dormante » (*CM*, I, 41), « immobilité verte qui retombe et engourdit le brochet » (*SO*, I, 77).

Jean-Pierre Richard, analysant chez Philippe Jaccottet des images assez proches de celles-ci, parle de l'union de « deux bonheurs », celui d'une « limpidité-substance - les eaux courantes - et d'une opacité aérisée –l'herbe des champs[15] ». Poursuivant son étude, il note que « l'herbe est un peu air déjà, et l'eau alourdit en elle la volatilité spatiale ». Mais la rêverie qui les unit en « une caressante familiarité » ne fait pas cesser leur contradiction : « herbe et ruisseau [...] poursuivent bien ici le vrai débat : le dialogue de notre ombre et de notre clarté [...] ». On peut reprendre cette analyse pour les images hardelliennes, sauf sans doute sur le dernier point : l'alliance du liquide et du végétal participe, chez André Hardellet, à une rêverie qui s'élargit à l'espace aérien, est tirée vers le haut, soit ; mais il n'y a pas d'opposition entre deux versants de l'être que les deux substances incarneraient. Les métaphores, au contraire, unissent, dans une

[14] C'est nous qui soulignons.
[15] *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p. 264.

sorte de syncrétisme des sens, ce qui participe à l'édification du bonheur. Elles signalent la fusion fraîche d'une nature apaisante qui comble celui qui s'abandonne à elle.

Il est vrai que parfois dans l'œuvre, l'imaginaire de l'eau s'ouvre au cosmos : les deux espaces élémentaires participent alors à un jeu de reflets et de réversibilité qui a été clairement étudié par Gérard Genette dans deux articles[16] connus de *Figures I* : les poissons deviennent aériens, à l'image du brochet « fragment de lune tombé dans un étang » (*CH2*, II, 256) ; ils se changent en oiseaux, comme la truite évoquée dans *Lourdes, lentes...*, « nuage du ciel à la renverse » (*LL*, III, 33), qui rappelle les truites décrites par Poe dans *Le cottage Landor* :

> Les truites et quelques autres variétés de poissons, dont cet étang semblait, pour ainsi dire, foisonner, avaient l'aspect exact de véritables poissons volants. Il était presque impossible de se figurer qu'ils ne fussent pas suspendus dans les airs.[17]

L'eau quant à elle devient un ciel endormi dans les canaux : elle « stagne, huile lourde où surnagent des débris de lunes éclatées » (*LL*, III, 43). Le personnage, en rêve, survole le lit d'une Gloire à sec dans « une barque aérienne, ou une nacelle (*PA*, II, 101) » et parfois, face au spectacle de l'eau et du ciel, il a le sentiment d'une cohérence parfaite des éléments qui s'unissent dans un cercle d'éternité :

> Lorsqu'on portait son regard au loin, on distinguait la courbure de l'horizon et l'eau se changeait en une multitude d'écailles éblouissantes sans cesse recréées dans leur frémissement. Sept barques à peine balancées – j'en comptais sept mais il y en avait certainement plus - formaient les points d'une constellation marine que le soir dissiperait. Il me semblait que le temps se bouclait sur lui-même, telle la ligne d'horizon autour de la terre. On pense toujours qu'au début il ne s'étendait que le vide, puis que quelque chose a surgi, mais rien n'a commencé : la vérité c'est le plein, l'eau-mère antérieure à toute conscience. (*PA*, II, 65, 66)

[16] Nous voulons parler de « L'univers réversible » et du « Complexe de Narcisse ».
[17] *Contes, essais, poèmes*, éditions Laffont, coll. « Bouquins », p. 952.

Il arrive aussi que cette réversibilité du ciel et de l'eau produise des constructions, des mirages qui prennent la forme de palais d'eau suspendus dans les airs et qui, chez André Hardellet sont peut-être la marque d'une concrétisation architecturale du bonheur, un sommet vacillant, mais palatal, du sentiment né de la rêverie cosmique de l'eau :

> Je me souviens qu'à un moment donné les figures se firent plus rares, perdirent de leur éclat et de leur netteté. Mais tandis qu'elles s'estompaient, à travers une buée irisée, apparut un vertigineux édifice - un palais de cristal fluide, aux cloisons (transparentes) agitées d'une continuelle vibration. Il semblait formé par un colossal geyser dont on eût rectifié et façonné le jaillissement pour lui donner l'aspect d'une construction ruisselante.
> Un instant, lorsque toute la buée se fut dissipée, je pus le voir distinctement : il miroitait comme un prodigieux diamant liquide. Puis l'inaccessible château de la fée Morgane s'abattit en pluie, fondit sur moi, m'entraîna dans un maelström où s'anéantit ma conscience (*BL*, I, 378)

Miller aussi dit l'avoir aperçu ce château féerique :

> - Vous avez entendu parler de la Fata Morgana ? demandai-je à Florence.
> - Non.
> - On l'aperçoit du côté de Messine : des châteaux, des cavaliers, des portiques qui se déploient sur le ciel. Les savants expliquent le phénomène par des calculs optiques. Je me fous de leurs angles et de leurs parallèles qui finissent par se rejoindre à l'infini. On n'explique pas le merveilleux, ni l'amour...Vers sept ou huit ans, je me balade seul, un matin. [...] Tout à coup, je lève les yeux et les figures sont là, sur l'azur. Un château réel, Florence, plus réel que ce mur où je m'appuie, des allées, des statues...Un pont y conduit, par dessus la mer [...] (*PA*, II, 66)

« L'écolier » (*TI*, III, 356), « La chambre froide » (*CH*, II, 189), « Devant une toile de Magritte, *L'Île au trésor* » (*BL*, I, 398) offrent des variations de la même scène. Si le phénomène décrit par les narrateurs ou personnages correspond à ce mirage que les Italiens de Reggio et de Messine nomment *Fata*

morgana, il rappelle aussi la toute fin du conte de Poe, *Le Domaine d'Arnheim*, dont on connaît le prétexte, et qui célèbre le jardin-paysage.

À la fin du voyage dans le domaine, mené par la barque, le promeneur finit par découvrir au milieu d'une profusion de fleurs, « comme un vaste rêve, tout un monde végétal » où les lacs se mêlent aux lis, les prairies aux ruisseaux,

> [...] les longs filets d'eau entrelaçant leurs rubans d'argent, et, surgissant confusément au milieu de tout cela, une masse d'architecture moitié gothique, moitié sarrasine, qui a l'air de se soutenir dans les airs comme par miracle, faisant étinceler sous la rouge clarté du soleil ses fenêtres encorbellées, ses miradores [sic], ses minarets et ses tourelles, et semble l'œuvre fantastique des sylphes, des fées, des génies et des gnomes réunis.[18]

Couronnement du domaine, le château jette ses constructions entre le rêve et le réel tout autant qu'il emprunte ses matériaux aux quatre éléments, à l'image du palais de l'Ondine d'Aloysius Bertrand :

> Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.[19]

Mais Bachelard, analysant le conte de Poe, dit bien que « la lente introduction [du récit], toute à la gloire des constructions aériennes de l'eau, dit assez nettement que l'eau est la matière où la nature, en d'émouvants reflets, prépare les châteaux du rêve.[20] ».

Le Domaine d'Arnheim[21] et *Le Cottage Landor* sont deux contes cités par Sterck, l'intercesseur de *La Belle Lurette*, afin d'illustrer le désir de l'homme pour les terres inconnues et leur découverte autrement que par l'imagination (*BL*, I, 366) ; et ce sont les deux contes qui permettent à Bachelard d'illustrer « la

[18] *Ibid.*, p. 916.
[19] « Ondine », in *Gaspard de la nuit*, *op. cit.*, p. 149.
[20] *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 72.
[21] Ce texte marque de son empreinte bien des écrits postérieurs, et l'on peut citer comme autre exemple *Les Eaux étroites*, où Julien Gracq remontant le cours de l'Evre, navigue entre les rives du cours d'eau et celles du conte.

réversibilité des grands spectacles de l'eau[22] » dont, à l'évidence, l'œuvre hardellienne témoigne dans un mouvement vertigineux qui mime souvent le chavirement de l'extase née au contact des lieux hydrants, extase à laquelle les personnages, en ces moments-là, succombent avec bonheur.

Mais les poissons ne sont pas tous oiseaux, et s'ils abondent dans l'œuvre sous les traits d'espèces diverses, truites, brochets nous les avons déjà évoqués, mais aussi carpes et ablettes (*CH*, II, 221), brèmes (*CH*, II, 230), gardon (*SO*, I, 78), ils sont accompagnés aussi par le bestiaire traditionnel des lieux d'eau : grenouilles (*CH2*, II, 257), libellule et martin-pêcheur (*CH2*, II, 263), héron (*CH*, II, 221) : la faune aquatique mime dans sa diversité un monde miniature, animé d'une vie tranquille qui opère une autre transition, celle qui mène d'un vivant végétal au vivant animal.

Il arrive malgré tout que cette belle harmonie qui sourd des lieux d'eau subisse une altération et soit tempérée par une image qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre et qui présente des poissons dont les corps partent en pourriture dès qu'on les sort de l'eau[23]. Tel personnage s'empare d'une canne à pêche et tire « de gros poissons qui s'effilochaient et tombaient en putréfaction au contact de l'air » (*BL*, I, 356), tel autre découvrant enfin la truite tant cherchée « immobile, momifiée » tente de la sortir de l'eau :

> Je la ferrai sans difficulté mais lorsque je la tirai de l'eau, elle s'effilochait, tombait en pourriture. D'un clos à l'autre, la scène se renouvelait et tous les poissons que je prenais se putréfiaient au contact de l'air (*PA*, II, 102)

[22] *L'Eau et les rêves, op. cit.*, p. 72.

[23] Voici l'autre point commun avec *L'invention de Morel* (éd. 10/18, 1992) où le narrateur découvre un singulier aquarium : « Dans l'eau d'invisibles caisses de verre contiennent des ampoules électriques (seul éclairage de cette pièce sans fenêtre). Je me rappelle cet endroit avec dégoût. A mon arrivée, j'y trouvai des centaines de poissons morts ; les retirer fut une opération horripilante ; j'ai laissé couler l'eau durant des jours et des jours, mais je suis toujours saisi, en y entrant par l'odeur de poisson pourri (qui évoque les plages de la patrie, grouillantes d'une multitude de poissons, morts et vivants, sautant hors de l'eau et infectant d'immenses zones d'air, tandis que les riverains accablés les enterrent). » pp. 18,19.
« Au-dessous de moi nageaient des poissons identiques à ceux que j'avais retirés, tout pourris, peu après mon arrivée. » p. 56.
Face à l'éternité des images enregistrées grâce à la machine inventée par Morel, et qui perpétuent un univers invariable, ces corps vivants, ces corps mourants symbolisent sans doute la corruption qui travaille chaque être soumis au temps, dans la sphère de la narration, distante et différente de la sphère immuable de la fable cyclique.

Quelle signification donner à la scène ? La réponse se trouve peut-être dans le dialogue que le critique peut établir entre deux textes, *La Grosse du pont* et le chapitre 8 de *Lourdes, lentes*.... Dans le premier, la *Grosse* dont il est question est « la truite légendaire que recèle toute rivière honorable » (*PI*, II, 313) qui apparaît aux uns, disparaît, se fait piquer, casse les lignes. La nouvelle mêle de front une histoire d'amour entre deux adolescents, François Masson et Marie-Louise Jeanteur, qui n'osent se déclarer l'un à l'autre, et le récit de la présence dans la rivière de la truite fabuleuse. Vers la fin de la nouvelle, les deux amants, réunis sur un pont, voient soudain la truite, « comme *fournie* par un songe » (*ES*, III, 147). C'est le signal d'un basculement :

> Le temps s'arrêta. Il glissa autour d'eux comme le flux se sépare à la pointe d'une île. Il les épargna, quitte à les ressaisir plus tard, il les oublia eux et leurs dix-sept ans scellés dans la même seconde éblouissante - éternelle. Puis il se souvint d'eux, les ramena prisonniers et la Grosse disparut. (*ES*, III, 147)

L'apparition de la truite les révèle à leur amour, et leur permet de le concrétiser dans le baiser qui suit la disparition, définitive, du poisson. La nouvelle se termine sur ces lignes :

> Et personne, depuis, du barrage de Sottevast jusqu'aux grands domaines gardés, n'entendit plus parler de la Grosse, disparue en révélant à Marie-Louise et à François un signe qu'ils pouvaient seuls interpréter.

Poisson-pilote du désir, la truite le préserve pur et dense, dès lors qu'elle se maintient en son domaine. Rester à l'horizon du désir permet de le maintenir intact. S'y jeter ou l'enlever de force à son milieu, détruisent :

> Les saumons épuisés après le frai, on les appelle des bécards [...]. Ils se laissent dériver, on les ramasse à l'épuisette, à la main, sans qu'ils se défendent plus qu'une serpillière. Leur chair flasque n'a aucun goût. C'est tout juste s'ils ne tombent pas en pourriture dès qu'on les

> sort de l'eau. Certains parviennent à refaire leur force, dans un trou. Notre maison a été détruite au cours du débarquement en Normandie. Germaine est morte, l'année suivante, dans un accident de voiture (*LL*, III, 35)

Poisson vidé de désir, poisson dont la chair se corrompt, désir livré à la mort puisque Germaine, l'amante, n'est plus. La mort du poisson miraculeux signe d'autres morts : Tony de Rouzé, l'ami qui avait indiqué au narrateur de *La Promenade imaginaire* le poste où prendre « la plus belle truite qu'[il ait] piquée, en vingt ans » (*PI*, II, 316), meurt :

> C'était en 1938 ou 39, et la prise de cette « grosse » marque la fin d'une époque - quant à la pêche ou autrement.
> Tony de Rouzé est mort en juin 1944, dans le bombardement de la prison de Saint-Lô où les Allemands l'avaient incarcéré pour faits de résistance. (*PI*, II, 316)

Que traduisent les fictions si ce n'est la condamnation frappant celui qui transgresse une manière d'interdit ? L'eau, symboliquement chargée des valeurs de pureté, s'augmente ici de celle du désir, élargi à tout ce qui concerne les forces de la vie, une sorte d'Éros totalisant, qu'elle énonce et maintient intact. Vouloir de force extirper ce désir, le ravir, ne conduit qu'aux désillusions amères, fuyantes et effilochées que les poissons déliquescents incarnent. Une fois de plus, il faut pour que le charme demeure, se maintenir en retrait, attitude de bien des personnages hardelliens, et ne pas troubler l'ordonnancement des lieux : eux seuls dispensent la sève vitale - *eau de vie* - à qui sait les regarder vraiment. La rivière présente une eau qui fuit mais se donne aussi comme un réservoir de prodiges qu'il convient de ne pas malmener car

> [...] une rivière que l'on vide pour la curer nous déçoit toujours: par les vannes levées l'eau a emporté en aval le mystère qu'elle créait et voilait à la fois (*PI*, II, 321,322).

L'autre prodige des lieux hydrants, et qui dérive tout logiquement de ceux déjà évoqués, concerne l'homologie des eaux et de la femme. Les unes appellent

l'autre, servent à la décrire, à l'imager. Le mouvement de l'eau, les dessins de l'onde offrent souvent dans l'imagination des parallèles avec le corps féminin : on peut voir sans doute là les origines de bien des créatures féeriques qui peuplent les sources et les rivières. Bachelard, d'ordinaire mesuré, trouve ici matière à s'emporter :

> A la poésie assez superficielle des reflets s'associe une sexualisation toute visuelle, artificielle et souvent pédante. Elle donne lieu à l'évocation plus ou moins livresque des naïades et des nymphes. Il se forme ainsi un amas de désirs et d'images, un véritable complexe de culture qu'on désignerait assez bien sous le nom de *complexe de Nausicaa*. En effet, nymphes et néréides, dryades et hamadryades ne sont plus que des images scolaires. Elles sont des produits de la bourgeoisie bachotée. Transportant à la campagne des souvenirs de collège, un bourgeois qui cite vingt mots de grec en mouillant quelques trémas sur l'*i* n'imagine pas la source sans la nymphe, la baie ombragée sans la fille d'un roi.[24]

Rappel ou non d'une culture scolaire et bourgeoise, il est un fait que les eaux hardelliennes sont des eaux habitées : « rameuses » (*CM*, I, 28), « baigneuses (*SJ*, I, 185, 188) », « nageuses » (*CM*, I, 43), « naïades » (*CM*, I, 44), « laveuses » (*CH*, II, 199), « sirènes » (*CM*, I, 49 ; *LU*, I, 71 ; *SO*, I, 90 ; *ES*, III, 201), « marinière » (*LU*, I, 66) sexualisent une eau qui « évoque d'ailleurs la nudité *naturelle*, la nudité qui peut garder une innocence[25] ». Nous avons dit déjà combien la découverte fortuite de baigneuses ou de lavandières est une scène capitale dans l'œuvre. Masson, le peintre du *Seuil du Jardin* laisse deux tableaux seulement : l'un, éponyme du titre du roman ; l'autre que voici :

> Sa grande toile *Les baigneuses d'Idalie* date de cette période. Son titre énigmatique (qu'à la suite d'une coquille on devait parfois orthographier *Les baigneuses "d'Italie"*) n'avait de sens que pour lui[26] mais il ne daigna jamais le justifier, comme si la méprise y ajoutait du sel. [...].

[24] *L'Eau et les rêves, op. cit.*, p. 48.
[25] *Ibid.*, p. 49.
[26] Une indication est donnée à la page précédente du roman où l'on peut lire que Masson, se promenant le long du cours Marigny, arrive « devant l'emplacement où se tenait jadis le bal d'Idalie ». Ajoutons aussi que dans la mythologie, la ville d'Idalie, sur l'île de Chypre, était dédiée à Aphrodite, et que c'est dans les bois idaliens qu'Adonis fut tué par un sanglier.

> Trempé dans la chaleur, le paysage respire le délassement, la clémence d'une heure privilégiée ; on dirait qu'une trêve, tombant du ciel, préserve ce coin de terre au bord de l'eau. Le mouvement des baigneuses s'enlace à des courbes inscrites dans les arceaux de verdure, les lointains, les méandres de la rivière et qui, sans qu'on les discerne précisément, forment l'architecture maîtresse du tableau. Masson peignit celui-ci dans l'exaltation de sa joie [...] (SJ, I, 187, 188)

L'extrait permet de lire avec précision les parallèles entre les lignes du paysage d'eau et les courbes des corps, associations entre la femme et l'eau qui poussées à l'extrême font écrire au narrateur de *Lourdes, lentes...* que « l'eau faisait l'amour avec elle-même » (*LL*, III, 33).

Aussi comprend-on mieux sans doute le réseau d'images qu'utilise l'auteur pour parler de la femme : « Fille[s] de pleine terre et de pleine eau » (*LL*, III, 29), son corps, lourd « comme la couleur de l'orage » (*LL*, III, 26) en fait une créature « pleine[s] de lait et de sécrétions » (*LL*, III, 27), souvent « emperlée[s] de sueur » (*CH*, II, 192). Entremêlant les réseaux, le poète hydrise la femme et parle de son « ventre de pleine mer, foc tendu sous le vent » (*LL*, III, 37), de ses « hanches comme la péniche pleine/Comme l'amphore » (*LU*, I, 67), de ses « bras de fontaine » (*TI*, III, 334) ; de même que dans un mouvement symétrique, il féminise l'eau au travers d'une métaphore, celle des « hanches de la source », qui revient trois fois dans l'œuvre (*CH*, II, 220 ; *TI*, III, 316 ; *LU*, I, 71).

La fusion des deux réseaux trouve son entière valeur, et sa quintessence dans l'union du sexe et de la source. Sexe-source qui dispense « le lait du milieu, le meilleur, entre les crevasses un peu roses, un peu mauves, un peu brunes » (*LL*, III, 26), qui verse « le grand stupéfiant [qui] sourd au creux [des] cuisses » (*CM*,I, 41), sexe marin à « l'odeur de varech [...] fontaine de Tantale » (*LL*, III, 37), sexe-étoile de mer :

> Il y avait ce plus secret de toi
> ce blond de toi épanouie
> l'étoile de mer encore humide entre deux désirs (*LU*, I, 67)

Sexe - Joyau liquide :

> L'île-au-Trésor – c'est la touffe de parfums entre tes cuisses - salées (*CM*, I, 37)

L'eau et la femme s'unissent dans une rêverie sensuelle où l'érotisme, une fois de plus, amalgame la pureté des origines que le sexe féminin incarne (« terrier de la race », disait Audiberti) et la promesse du bonheur, car le sexe est aussi, chez André Hardellet , « la fin des peines » (*LL*, III, 37 ; et *TI*, III, 333). La *Fata morgana* n'est donc pas le seul mirage que le personnage hardellien poursuit, en toute connaissance de cause, et sans être dupe :

> Le père tranquille au couvre-chef de moissonneur en connaît un rayon sur l'eau et ses mirages ; il l'aime et s'en méfie, la scrute et la caresse des yeux jusqu'en ses lointaines boucles, ses voûtes d'ombre, ses cascades de soleil. (*PI*, II, 308)

Les spectacles de l'eau font naître les spectacles des corps, et les guetteurs hardelliens, caressant du regard le miroitement de l'onde, endossent toujours l'habit de Jean de Tilles, « l'ondin malicieux et espiègle » d'Aloysius Bertrand qui surprend les belles lavandières. Mais les « petite[s]-fille[s] de la Lorelei » (*PI*, II, 309) savent perdre les voyeurs et, comme dans le poème qu'Apollinaire a consacré à cette figure rhénane, peuvent faire « mourir d'amour tous les hommes à la ronde[27] ». À moins qu'elles ne choisissent le châtiment moqueur offert à l'ondin de *Gaspard de la nuit*, personnage mi-rieur, mi tragique, menacé, mais « en riant » écrit André Hardellet[28], par les belles du bord de l'eau :

> -« Jean le voleur! Jean qui pêche et qui sera pêché! Petit jean friture que j'ensevelirai, blanc d'un linceul de farine, dans l'huile enflammée de la poêle![29] »

---

[27] « La Loreley », in *Alcools*, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 99.
[28] Voir, *Aloysius Bertrand,* in *Annexes*, p. 472.
[29] *Gaspard de la nuit, op. cit.*, p. 205.

Les lieux hydrants se renversent donc parfois en lieux de feu car les corps qu'ils abritent, évoquent, exhibent, ou entretiennent la flamme d'un Éros rêveur, qui, peut-être né d'un « complexe de culture », paraît, chez André Hardellet, et malgré la sanction de Bachelard, bien peu scolaire, bien peu bourgeois.

Conclusion du chapitre II

Les lieux électifs

Au même titre que le jardin, la ville et ses périphéries, les lieux d'eau élisent donc une terre qui rend compte emblématiquement du sens de la relation que l'écrivain entretient avec le monde :

> Qu'est-ce que la vie ? Je ne sais pas. Où habite-t-elle ? En inventant le lieu, les vivants répondent à cette question[1].

En considérant cette approche que Michel Serres a de la question, la réponse hardellienne se perçoit désormais plus clairement : les lieux électifs que nous venons d'étudier présentent plusieurs points communs : tous se donnent, peu ou prou, comme des contrées de conservation et de ressourcement : le bien-être y fut, s'y trouve, ou s'y retrouve. En somme, face à une surface neutre ou agressive, qui serait le monde de tous, ils sont ces « plis », domaines multiples de la géographie intime, dont parle le même philosophe, rappelant que le « sein, où chacun aime habiter, signifie, lui aussi : pli », ces plis où narrateurs et personnages se replient, se retirent pour, comme la fleur japonaise du texte gracquien, mieux se redéployer dans la richesse de leur être, richesse que les lieux électifs entretiennent et gardent.

Mais cet aspect maternant des lieux s'augmente d'un versant sacré car si le lieu entretient la mémoire et la joie, il devient aussi un reliquaire dont le texte paraît alors le dernier et plus bel ornement. Ce qui est gardé n'est d'ailleurs pas toujours ce que le temps a éloigné mais aussi ce que la vie a pu user. Dans cette perspective, les lieux électifs élaborent une constante géographie de l'Éros, non

[1] Michel Serres, *Atlas*, éd. Julliard, 1994, p. 39.

pas celle qui pourrait se résumer à un trop simple apport à la mise en acte et en lieu d'une *libido*, mais plutôt une géographie placée sous des accents tout à la fois apollinien et dionysiaque, dont les points cardinaux, organisant aussi une lecture baroque, verticale et réversible de signes élémentaires – l'eau se muant en ciel - indiquent tous par excellence des extases. Et parfois si les lieux électifs, comme soumis au régime nocturne de l'imaginaire, s'investissent de fantasmes d'effroi (jardins du massacre, villes dénaturées, eaux mortifères), c'est pour mieux apprécier, passé le frisson tout littéraire - ou en tout cas, adouci par la catharsis d'écriture - de la terreur, la permanence de « places », c'est le terme qu'André Hardellet utilise (*PA*, II, 176), où mieux qu'ailleurs se produit cette communion de l'être avec le monde, communion toujours reconduite et qui permet à l'homme égaré de trouver sens.

Il serait réducteur de ramener la géographie hardellienne aux trois lieux électifs qui viennent d'être analysés , même si ceux-ci lui donnent son assise et contribuent à orienter très largement son interprétation.

Les rappels que l'auteur entretient au sein de son œuvre avec des référents du réel, les espacements qu'il inaugure, en isolant quelques lieux devenant alors emblématiques, paraissent confondre les cartes et miner la cohérence de l'ensemble. Mais ce brouillage relatif, ce morcellement qui installe le règne de la lacune n'est qu'apparent ou illusoire, car le maillage se resserre soudain et donne à l'ensemble disparate une unité indiscutable. C'est avec « les mots de tous les jours, les mots de tous les hommes », comme il l'écrit dans une lettre à son ami André Vers, qu'André Hardellet a bâti ses géographies qui mêlent les lieux avérés d'une terre que nous connaissons et pratiquons, et des variations sur ces mêmes lieux : alors apparaît ce que l'on pourrait nommer le jeu des lieux.

.

Chapitre III

Le jeu des lieux

Prends le monde et bats-le comme
un grand jeu de cartes.
Luis Sepulveda

1. Jeux de cartes : rêver, choisir et battre

A celui qui voudrait rendre un hommage d'un genre particulier à André Hardellet en visitant tous les lieux cités dans l'œuvre s'offrent une liste restreinte et un parcours somme toute réduit. Pour l'essentiel, il ne sera pas besoin de quitter l'Europe, et hormis quelques excursions en Angleterre, en Hollande et en Italie, la majeure partie du voyage se déroulera en France. « Voyage » apparaît d'ailleurs comme un terme peut-être trop pompeux, grandiloquent, car il sera davantage question de déplacement puisque la marche reste le principal moyen de découverte.

En une phrase, on peut relever tous les noms de ces lieux : Paris et sa banlieue, Valognes et le Cotentin, Saint-Raphaël, les Ardennes connues pendant la guerre, Londres, Amsterdam, Ischia, un Mexique de légende, quelques échos d'un pays d'Extrême-Orient, de vagues mers du Sud. La courte énumération prouve le resserrement, l'absence de dispersion. La densité des terres hardelliennes, leur présence et leur autorité, ne sont pas à trouver dans le nombre :

> Avec deux ou trois capitales d'Europe, comme Londres ou Amsterdam, il me suffit d'un terrain vague, d'un canal, d'un bois proche de Paris (*DO*, I, 244)

Ce n'est pas en multipliant les lieux, dans une profusion de référents visant à maintenir une quelconque illusion réaliste, que l'auteur a tenté d'affirmer le monde qu'il écrivait.

De Paris, l'auteur a lui-même choisi d'établir un guide, en 1974, dans une préface à une anthologie poétique *Paris, ses poètes, ses chansons*, qui paraîtra chez Seghers trois ans après sa mort. Le long texte offre un équilibre entre la présentation incontournable de poètes « parisiens », les lieux qu'ils fréquentèrent ou continuent à hanter et les éléments discernés de la propre géographie du

préfacier. On peut suivre André Hardellet dans son parcours de Paris, la ville par excellence puisqu'elle se construit à la fois sur une Histoire, sur une Légende que la littérature a forgée et transmise, et sur une Pratique qui est aussi Épreuve car elle fera de celui qui la surmonte un des initiés de ses *Mystères*.

Aussi est-ce sans doute pour cela que le poète éprouve « le sentiment qu'à Paris, et là seulement, il se passe quelque chose de capital » (*CO*, III, 276). L'œuvre, témoignera de la fascination pour cette ville puisqu'il n'est pas un roman ni un recueil[1] qui n'ouvre son espace aux « sentiers de Paris » (*CH2*, II, 258).

Quelques endroits reviennent plus que d'autres : la rue de la Grange-aux-Belles, le Jardin des Plantes, la Butte Montmartre, la Bièvre, les Buttes Morel, le quartier des Halles, les quais de la Seine, Vincennes et la banlieue. Pourquoi cette constance à les citer ? C'est que tous témoignent, à leur façon, de la fausse simplicité du monde ; ils « permettent un contact avec l'insolite sans grand frais de déplacement ni recherches compliquées » (*BL*, I, 391) et incarnent une image de la complexité du réel qui est la première amorce de ce que nous étudierons plus tard comme étant une véritable fantastique des paysages.

Le nom du lieu peut parfois justifier l'attrait, dans le sens où il oriente une rêverie qui mène l'auteur aux abords de la poésie. Le nom dicte l'écriture du lieu nommé, parfois même en dehors de toute expérience, expérience qui est souvent, pour André Hardellet, la « consolation des dupes » (*PI*, II, 321). L'auteur parle du « pouvoir évocateur » (*TI*, I, 297) du nom :

> Ainsi celui de la Grange-aux-Belles qui puise sa séduction dans l'odeur du fourrage et l'image d'une fille se coulant comme une loutre, par la porte du grenier, vers son plaisir secret. Déjà presque dévêtue, les cheveux dénoués, toute moite...
>
> Soie des cuisses nues, dans une flaque de lune sous la lucarne - parfum mêlés des foins et des belles en chaleur - houles blondes, sans bruit - et vous toutes, à manger de caresses...(*Ibid.*, 298)

---

[1] Tous les livres achevés par André Hardellet, de *La Cité Montgol* à *L'Oncle Jules*, ou même les projets inaboutis (*Le Grand stupéfiant*, *La Belle Lurette*) renvoient, à un moment ou à un autre, au référent parisien.

Mais quoi que puisse dire l'auteur sur la pratique, décevante en regard du rêve, celle-ci apporte sa contribution au jaillissement poétique et ce dernier n'est jamais aussi fort que lorsque le souvenir vient lui donner davantage encore de profondeur :

> Je me souviens avoir vu, rue de la Grange-aux-Belles (dont le nom est déjà assez évocateur), les magasins à fourrages et les écuries de la maison Abel Bassigny. Sur le seuil, l'odeur des foins se livrait sur moi à une exquise agression, mêlée aux robustes exhalaisons des percherons et des harnais ; la ville s'émiettait, s'envolait, ne laissant plus debout que cette grange énorme versant à qui la voulait respirer son odorante profusion. [...] Et les belles, les belles de la grange, où donc les cachait-on, les gardait-on en réserve pour ces nuits blanches dont elles ordonneraient le déroulement? (*PI*, II, 305)

L'Hôtel du Nord se trouve à quelques pas ; et peut-être la maison Latouche du roman de Dabit est-elle le double romanesque de celle d'Abel Bassigny ? Mais là où Dabit tient la chronique sociale d'un lieu, André Hardellet se laisse glisser, en pleine conscience - et en pleins délices - vers la poétisation du réel qui s'achève dans une vision où la rêverie de l'espace s'augmente d'une fabulation sur un temps légendaire :

> *Diligence.* Quelques diligences arrivent encore à Paris, de Nuremberg, de Milan, de Longjumeau, mais si transparentes qu'on les remarque peu ; les voyageurs qui en descendent ne possèdent eux-mêmes qu'une faible opacité; ils se perdent rapidement dans la foule, le soleil ou la pluie.
>
> Où vont-elles remiser la nuit, ces guimbardes, avec leurs postillons, leurs grelots, l'odeur d'une matinée d'Italie? Où, sinon dans les écuries fantômes de la Grange-aux-Belles, dans les sommeils de Peter Ibbetson (*CH*, II, 220)

Enclave de campagne au cœur de la cité, îlot d'odeurs qui fissurent les façades des immeubles et projettent avec violence l'incongruité de cette réserve villageoise qui prend la ville en défaut, la rue de la Grange-aux-Belles suffit à mettre en route l'imaginaire des fêtes champêtres et des moissons éblouies où travaillent de « jeunes faneuses emperlées de sueur » (*CH*, II, 192).

Le Jardin des Plantes se distingue aussi par son pouvoir de faire naître le sentiment de nature ; ou, en tout cas, il est l'espace suffisant qui conduit à la rêverie de la campagne ; il participe ainsi lui aussi au double visage de Paris dont l'entrelacement des rues ménage l'existence de paysages décalés :

> Mon coin préféré est le jardin botanique clos de grilles et peu fréquenté. Au hasard des petites allées sablées, vous y découvrirez une *mare*. Artificielle, soit, et contenue dans une cuve de ciment, mais si bien semée de joncs et de plantes aquatiques que vous vous y laisserez prendre. Des grenouilles jaillissent des herbes et plongent en trouant la pellicule végétale qui recouvre l'eau. (*DO*, I, 269)

Par association, la mémoire exhibe alors les souvenirs des journées de pêche de l'adolescence, et le lieu parisien, malgré son artificialité, accueille une campagne sincère en libérant soudain une émotion quelque peu teintée de lyrisme et de pompe ; devant ce spectacle, l'auteur s'adresse à son lecteur :

> Arrête-toi, voyageur, mon frère et, les yeux mi-clos, écoute crépiter sur les feuilles les gouttes d'un jet d'eau circulaire : dans les greniers de la mémoire, tu possèdes des trésors qui valent les miens. Il y a des heures où un arrosoir peint en vert, une brouette abandonnée, un râteau posé contre un arbre te parlent du plus beau des étés (*Ibid.*)

Ce sta, viator solennel témoigne en fait du bouleversement vécu par l'auteur en ces endroits de la capitale qui convoquent dans leur construction et dans les possibilités qu'ils offrent des éléments tout exotiques[2]. Aussi, est-ce en partie pour cela qu'André Hardellet dit du Jardin des Plantes qu'il est « l'un des endroits les plus mystérieux de Paris » (DO, I, 268). Cette charge de mystère, cette propension à abriter et faire surgir l'insolite, notamment grâce aux galeries de squelettes qui deviennent « forêt d'os et de cartilages enchevêtrés comme des lianes avec de longues voûtes figurées par les côtes des animaux » (BL, I, 355), La Belle Lurette l'exploite à plein :

[2] André Hardellet utilise la même apostrophe dans « Le mystère de l'horizon » (*CH2*, II, 274) pour rendre sensible au lecteur son émotion, et la lui faire partager : « Sta, viator. Avant de reprendre la route, embrasse encore du regard cette humble réalité de terre et de feuilles où tu lis ce qu'elle propose à chacun. »

> Le Jardin des Plantes offre déjà, pendant le jour, un des plus beaux paysages de Paris. Quand la nuit et la solitude s'en emparent, il devient un territoire voué à l'enchantement.
>
> D'un côté les ombres mouvantes des animaux y suscitent un monde insolite enclos dans la ville endormie - de l'autre l'ordonnance régulière des parterres baignant dans le clair de lune y déploie sans contrainte tous ses charmes (*BL*, I, 354)

Dans cette perspective, ce n'est plus seulement l'impression de « campagne à la ville » qui déroute et fait que le lieu se singularise, mais aussi l'écroulement de barrières invisibles qui donne au promeneur la sensation d'approcher au plus près la vérité du monde :

> Avec le départ du dernier promeneur une trêve s'est établie ici, comme dans tous les lieux abandonnés à eux-mêmes. La mystérieuse surveillance de la nature s'est relâchée, autour de cet îlot : peu à peu, rassurées par le silence et l'obscurité, les choses ont livré l'aspect secret qu'elles tiennent en réserve pour quelques circonstances exceptionnelles parfois dévoilées au noctambule supérieur (*Ibid.*)

L'auteur s'attache aussi à des lieux parisiens populaires, et popularisés, par une littérature - et l'on revient à Dabit - et par un cinéma - on songe à certains films de Duvivier, de Carné - que sont les bals et les guinguettes.

Les cris et les musiques de ces « Eldorado du dimanche » résonnent dans le premier recueil d'André Hardellet, *La Cité Montgol*, plus que dans tous les autres : Là, au rythme du « refrain où s'épanche/ Nogent à la Marne enlacé » (*CM*, I, 28), on découvre « l'Île d'Amour » non loin de Joinville. Un prénom parfois abrégé s'unit à une ville de banlieue pour composer un nom où éclate toute la noblesse de cette aristocratie du musette : « Gise du Perreux ». Et c'est tout naturellement que le poème, ici « Suresnes » (*CM*, I, 32), libéré d'une austérité de style trop académique mime, par le jeu des apocopes, la simplicité des plaisirs cueillis :

> Entre la Seine et les coteaux
> Y'avait du bal et d'la guinguette.
> Y'avait du coquin, d'la fillette
> Et d'l'agrément au bord de l'eau.

« Pernod », « petit jules à la flan » », « diabolo-menthe à dix francs », accordéon qui joue « Le Dénicheur » complètent le tableau nostalgique – « Au pont de Charenton » (*CM*, I, 35) – d'une époque révolue, tableau que d'aucuns jugeront peut-être un peu naïf. Mais rien n'est jamais aussi simple qu'il y paraît chez André Hardellet car s'il transcrit dans ces poèmes des souvenirs personnels (*DO*, I, 263), il s'amuse aussi de codes et de clichés, tant stylistiques que culturels, en imitant - au sens où les Classiques l'entendaient - Carco, Charles-Louis Philippe, ou bien encore Bruant. Par un juste retour des choses, ces lieux de fêtes et de musique lui ont fait écrire des textes qui eux-mêmes sont devenus chansons (*CA*, III, 295 à 311), dont la plus célèbre, « Bal chez Temporel », est emblématique à la fois de l'attachement de l'auteur pour ces endroits et de la mise en écriture qu'il en a fait.

Le Paris d'André Hardellet oscille donc sans cesse entre un versant sombrement fascinant, celui du lieu de bien des possibles, paysage pythique où l'homme quête son identité et la réponse à son propre mystère, un Paris en l'espèce qui possède bien des chemins communs avec le Paris des Surréalistes, et un versant populiste, franc d'artifices et de double-fond, qui fait surgir la romance simple et le plaisir sans complication. Examiner minutieusement le Paris d'André Hardellet serait d'ailleurs un travail à part entière que la limite impartie à cette étude ne peut permettre de mener. D'autres, espérons-le, pourront un jour l'entreprendre.

Quoi qu'il en soit, le poète ne se contente pas de présenter les cartes et de les parcourir. L'œuvre joue à les comparer, voire à les superposer pour mêler les lieux qu'elles représentent, et en faire naître d'inexistants. Battre les cartes, en quelque sorte, brouiller le jeu et présenter une nouvelle donne : André Hardellet y parvient, notamment dans un texte où il utilise trois référents précis pour construire un espace que l'on pourrait croire, en première lecture, dénué d'assises fichées dans le réel.

L'auteur dans son œuvre évoque souvent le cours de la Bièvre à ciel ouvert, c'est-à-dire dans un état qu'il n'a jamais connu - si ce n'est au travers des récits de son père - puisque la rivière depuis le début du siècle traverse Paris sous forme d'égout.

On se souvient de la première vision de Paris, vision épouvantée, qu'a le narrateur des *Confessions*[3] qui pénètre dans la capitale par le quartier misérable du Faubourg Saint-Marceau ; et l'on sait qu'après lui Balzac avait choisi l'endroit pour décor d'un des épisodes les plus tragiques de *La Femme de trente ans* : c'est là que se manifeste « le doigt de Dieu » au travers du geste fratricide de la jeune Hélène qui précipite son petit frère, fruit d'un adultère, « dans les eaux boueuses de la rivière ». Le narrateur qui assiste à la scène voit « l'onde s'écart[er] en mille jets bruns sous sa jolie tête blonde » :

> L'eau noire bouillonnait sur un espace immense. Le lit de la Bièvre a, dans cet endroit, dix pieds de boue. L'enfant devait y mourir, il était impossible de le secourir. [...] La Bièvre n'a ni bateaux, ni pêcheurs. Je ne vis ni perches pour sonder le ruisseau puant, ni personne dans le lointain.[4]

Il faut regarder les photographies de Charles Marville,[5] qui datent du Second Empire, pour se rendre compte de ce que pouvait être ce quartier, ce cours d'eau : de faible largeur, la Bièvre avait ses deux berges entièrement occupées par des ateliers de tanneries où des ouvriers travaillaient les cuirs et rejetaient les déchets et les résidus chimiques dans l'eau ; des peaux y trempaient, des appentis

---

[3] « En entrant par le faubourg Saint-Marceau, je ne vis que des petites rues sales et puantes, de vilaines maisons noires, l'air de la malpropreté, de la pauvreté, des mendiants, des charretiers, des ravaudeuses, des crieuses de tisanes et de vieux chapeaux . Tout cela me frappa d'abord à tel point, que tout ce que j'ai vu depuis à Paris de magnificence réelle n'a pu détruire cette première impression, et qu'il m'en est resté toujours un secret dégoût pour l'habitation de cette capitale. », Rousseau, *Les Confessions*, livre IV, éd. Garnier-Flammarion.

[4] Cette citation et les deux qui précèdent sont extraites du chapitre IV, « Le doigt de Dieu » de *La Femme de trente ans*, Le Livre de poche, 1991, pp. 161 à 168. Ajoutons que Balzac place dans le même quartier, celui du faubourg Saint-Marceau, la maison de Vergniaud, ancien de la garde impériale, qui héberge le colonel Chabert «dans la partie de la rue qui avoisine le boulevard, entre deux murs bâtis avec des ossements et de la terre » (*Le Colonel Chabert*, Le Livre de poche, 1994, p. 90).

[5] Voir les reproductions (pp. 658, 659) dans le livre que Marie de Thézy a consacré à Marville aux éd. Hazan, 1994.

de bois s'avançaient sur le lit et le recouvraient par endroits presque entièrement. L'odeur, on l'imagine sans peine, devait être infecte.

En 1881, Alfred Joanne, dans son *Département de la Seine*[6], décrit ainsi le quartier :

> À l'est du quartier latin, entre la rue Saint-Jacques, la Seine et l'ancien mur d'octroi, s'étend le faubourg Saint-Marceau, le « faubourg souffrant », suivant une expression acceptée et trop justifiée. Les industries du cuir, quelques brasseries sont la principale ressource de ce quartier ; les chiffons, les os, les vieux fers, toutes les épaves de la civilisation viennent s'y entasser; la Bièvre, sentine infecte, y coule à ciel ouvert.

Et le *Nouveau Larousse Illustré* du début du XXème siècle propose cette note :

> [...] Dès cette époque [le 17ème siècle], la Bièvre devint un véritable égout ; la situation, depuis n'a pas changé : l'eau entre à Paris déjà polluée par les blanchisseries d'Arcueil, de Gentilly, et ne fait que s'enrichir en matières putrescibles à l'intérieur de la ville.
>
> Actuellement, la Bièvre fournit de l'eau a un grand nombre d'établissements industriels (tanneries, blanchisseries, teintureries). Un de ses bras, dit bras-mort, a été comblé, et sa vallée, remblayée. Le principal cours a été en partie voûté, et en partie comblé et remblayé ; les quelques endroits restant à ciel ouvert sont alimentés d'eau de Seine pour les besoins des industriels riverains. Mais la Bièvre elle-même, dans la traversée de Paris, coule entièrement en égout.

La Bièvre de Huysmans condense ce dégoût dans des métaphores souvent valorisantes qui témoignent de la fascination de l'auteur pour un lieu qui, dit-il, le « charme plus que tout autre » :

> Ils ne l'ont donc jamais regardée cette étrange rivière, cet exutoire de toutes les crasses, cette sentine couleur d'ardoise et de plomb fondu, bouillonnée çà et là de remous verdâtres, étoilée de crachats troubles, qui gargouille sur une vanne et se perd, et se perd sanglotante, dans les trous du mur ? Par endroits, l'eau semble percluse et rongée de lèpre ; elle stagne, puis elle remue sa suie coulante et reprend sa marche ralentie par les bourbes.

[6] Réed. Hachette, 1994, p. 13.

Le regard décadent associe, ce qui n'est pas nouveau, la fille publique et l'égout, mais Huysmans féminise la rivière pestilente, et par là l'humanise, la pare des artifices d'une séduction qui comble le délicat ; ce qui prend le contre-pied d'autres visions qui avaient avant lui désigné la fille publique avec le lexique du cloaque, dans la volonté de la priver d'âme, de ne voir en elle qu'un organe, une matrice odieuse mais nécessaire. On se souvient de l'expression célèbre du docteur Alexis Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet qui présente en 1836, dans un rapport[7] qui influença beaucoup les mentalités du XIXème siècle, la prostituée comme un « égout séminal ».

Nous avons déjà évoqué l'importance des lieux souillés dans l'imaginaire hardellien. La Bièvre en plus d'être l'un d'entre eux s'augmente de l'épaisseur de sa fortune littéraire ainsi que de l'étrangeté – physique - de sa disparition sous le sol parisien, ce qui l'apparente aux coulures infernales : rivière honteuse, corrompue par son union morganatique aux égouts, elle ne demeure qu'en deçà de la lumière, bas-ventre de Paris, aussi souterraine dans sa géographie que dans la légende qu'elle fait naître, et dans l'attrait qu'elle suscite. Elle est la rivière retirée du jour et qui assume l'ordure loin du soleil. Dans cette perspective, elle participe à la dialectique d'une terre d'or et de fange, où la très grande pureté voisine avec l'impur, celui-ci étant l'indispensable faire-valoir de celle-là. Mais la Bièvre

[7] *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, 1836. La métaphore témoignait du souci de « l'évacuation » et de l'hygiène qui avait déjà conduit Parent-Duchâtelet à écrire en collaboration avec Courteille, quelques quatorze ans auparavant, une ouvrage intitulé, *Recherches et considérations sur la rivière de la Bièvre et des Gobelins*, Paris, 1822. Le texte de Huysmans ne fait en définitive que confondre deux réseaux que le souci de l'hygiéniste avait successivement envisagés, et dont sa bibliographie témoigne. Alain Corbin, dans *Les Filles de noce* (Paris, Flammarion, 1982) et Laure Adler dans *La vie quotidienne dans les maisons closes, 1830-1930* exposent avec clarté la perception dégradée et fangeuse, cloacale de la fille publique qui s'impose à ce siècle. Laure Adler écrit notamment : « La comparaison entre la prostitution et l'ordure, la prostitution et l'égout, court tout au long du siècle. Il revient au docteur Parent-Duchâtelet l'immense mérite de l'avoir formulée le premier de façon claire : « Les prostituées sont aussi inévitables dans une grande agglomération d'hommes que les égouts, les voiries, les dépôts d'immondices. La conduite de l'autorité doit être la même à l'égard des uns et des autres. » Le docteur Saint-Paul reprendra cette aimable définition en la synthétisant : « La prostituée est indispensable à la cité comme la poubelle à la famille » et Charles Albert en fera le dégorgeoir des virilités, la plaie par où s'écoule le pus social. (*La vie quotidienne dans les maisons closes, 1830-1930, op. cit.*, pp. 14, 15) » Laure Adler cite aussi Flévy d'Urville, auteur d'un ouvrage *Les Ordures de Paris*, (Paris, 1879) qui, dit-elle, était « spécialiste, comme Parent-Duchâtelet, des ordures mais aussi de certaines turpitudes amoureuses (*Ibid.*, p. 28) ». Huysmans réutilise donc, à la fin du siècle, des codes très ancrés, mais selon la pose décadente, il magnifie et loue ce que le commun rejette.

masquée incarne aussi dans sa *présence-absence* le mystère, à l'instar de l'une de ses semblables, la Grange-Batelière :

> Le mystère – c'est la voix étouffée des ramoneurs derrière les murs et le parcours de la Grange-Batelière sous l'Opéra (*CM*, I, 37)

La nouvelle « La Cité Montgol » (*CM*, I, 25 à 27) propose le mystère d'un quartier étrange et d'une ville qui l'est tout autant, puisque le narrateur ne parvient plus jamais, après sa visite, à en retrouver l'entrée. La ville se présente dans un premier temps comme une réplique délaissée du Jardin des Plantes :

> D'abord la Cité Montgol apparaît comme un jardin zoologique à l'abandon. Plus d'animaux mais des squelettes qui blanchissent dans les enclos gagnés par les broussailles. Les galeries tombent en pourriture, les cages s'effondrent, la mousse couvre les rotondes.

Mais très vite l'insalubrité des lieux l'emporte sur les ruines et la description du narrateur revient, insistante, sur les éléments qui composent l'ordure :

> Assez vite le sol devient marécageux, le purin commence à suinter : on entre dans la Cité proprement dite, le cloaque secret. [...].
>
> La plupart des habitations étaient construites en fumier aggloméré ; d'autres tanières ressemblaient à des amas de chiffons et de débris de vaisselle. Quelques individus en blouses bleues et armés de gourdins circulaient entre les ravines, sans me prêter attention ; ces brutes oisives gardaient un caractère redoutable malgré leur indifférence. Leur allure, les ruisseaux rougeâtres qui dégoulinaient partout et l'odeur d'alcali répandue dans l'air laissaient supposer l'existence d'abattoirs ou de tanneries aux alentours : pourtant, aucun bâtiment de ce genre n'était visible.
>
> Plusieurs canaux remplis de vase traversent la Cité ; le flot boueux coule lentement vers des bassins où trempent des roues à aube sans usage définissable.

Les détails sur lesquels insiste le narrateur laissent croire qu'il s'agit là d'une description du quartier de la Bièvre, et de ses habitants, pauvres ouvriers du « faubourg souffrant », au temps où les édiles parisiens ne pensaient pas encore à

assainir l'endroit. On peut également songer à l'influence littéraire d'un court texte de Pierre Mac Orlan, *Quartier réservé*, dans lequel il est question de rues labyrinthiques et fangeuses formant un domaine sur lequel règne une sorte de monarque.

Mais une question apparaît : pourquoi André Hardellet brouille-t-il à ce point les pistes en donnant à la ville qu'il reconstruit un nom qui suggère un exotisme extrême-oriental ?

On peut se contenter de penser que c'est là une volonté de taire ses référents et de faire de l'endroit un site emblématique pour lequel la précision d'éléments trop réalistes affaiblirait la portée symbolique ; on peut envisager aussi l'enrichissement qu'apportent les connotations liées au mot « cité », qui emmènent le lecteur vers l'Antiquité (Fustel de Coulanges), dans l'île parisienne du même nom où d'ailleurs se déroule tout le début des *Mystères de Paris*[8] d'Eugène Sue qui décrit « la Cité, dédale de rues obscures, étroites, tortueuses » où l'on trouve des maisons « couleur de boue » et « de noires, d'infectes allées » ; les connotations du mot évoquent aussi un espace fortifié et clos (la cité médiévale) ; peut-être également, si l'on songe à Saint-Augustin et à un de ses textes célèbres, peut-on penser à un lieu teinté de religion.

L'adjectif « montgol », quant à lui, dans la bizarrerie de son orthographe attestée nulle part ailleurs (on trouve généralement *mongol*, parfois *monghol*, mais jamais *montgol*) renvoie au jeu sur la toponymie parisienne : *mont-gol* mime des mots comme *mont-martre* ou encore *mont-parnasse*. Mais de façon plus évidente, il met en place la rêverie de l'Orient le plus lointain et le plus inquiétant puisque, dans l'imaginaire commun, les Mongols les plus célèbres sont sans doute Attila et Gengis-Kahn[9].

Mais tout cela n'est pas suffisant, et il faut se souvenir de l'architecture de cette Cité Montgol, gardée « par des ruelles et des passages », où il est difficile de

[8] *Les Mystères de Paris*, éd. Libres/Hallier, 1977, tome 1, p. 15 (pour les trois citations qui suivent).
[9] L'Orient, le voyage amènent à penser au *Voyage en Orient* de Nerval au sujet duquel André Hardellet note, en évoquant le célèbre *Portrait* du poète fait par Nadar en novembre 1854 : « Son visage, un peu *mongol* [c'est nous qui soulignons], montrait toutes les marques de la lassitude [...] » (*BL*, I, 369).

trouver « le bon chemin », cette ville gouvernée par un Prince[10] en son palais de pierre, seul édifice solide parmi « les champs d'épandage nourris par mille égouts » pour songer alors à une autre ville, chinoise celle-là, mais « interdite » elle-aussi, labyrinthe de rues et de venelles, imbrication de plusieurs quartiers parfois sordides, cité faite de villes gigognes dont l'une porte le nom de *ville tartare* – « tartare » étant l'autre nom donné au peuple mongol - et au cœur desquelles se trouve le palais impérial. Voilà la description de la Cité interdite que l'on peut lire dans le *Nouveau Larousse Illustré* que nous avons déjà cité, et dont André Hardellet possédait une version abrégée en deux volumes :

> Bâtie sur un terrain plat, la ville domine la plaine des collines artificielles des jardins impériaux et de ses hauts remparts. Elle se compose de trois cités, naguère bien mieux distinctes qu'aujourd'hui. Le fossé, à demi comblé, franchi, c'est la ville chinoise, ou ville Extérieure (Oueï-Tcheng), vaste rectangle allongé dans la direction O.E et dont une plaine cultivée occupe toute la partie méridionale ; c'est la ville des marchands. A travers un dédale de rues et de ruelles, que coupent à chaque pas fondrières et cloaques, on arrive au Sien-Nung-Tan, temple consacré à Shi-Nunh, inventeur présumé de l'agriculture, et tout à l'extrémité sud, au Temple du ciel, ou Thian-Tang, circulaire et vaste. Il faut franchir un deuxième fossé et une deuxième enceinte pour entrer dans la ville Tartare, ou Mandchoue, ou Intérieure (King-Tcheng) ; c'est un carré à peu près parfait, que traverse la large avenue de Ratâmen, coupée d'égouts effondrés, de fumiers, de mares. [...] Au delà d'une troisième enceinte, se trouve la ville Impériale, ou Jaune (Houang-Tcheng) qu'envahissent à présent maisons et boutiques. [...] dans cette partie de la ville se cache la ville sacrée Rouge (Tsou-King-Tcheng), la Cité défendue, immense parc de trois kilomètres de circuit renfermant le prodigieux amas d'édifices (à l'intérieur très simple) et de cours qui forment le palais impérial.

A la lumière de cette description où l'on retrouve des éléments (dédales de rues, fondrières, cloaque, égouts, mares) que la fiction exploite, on comprend mieux sans doute le titre de la nouvelle et l'opération grâce à laquelle l'auteur en amalgamant des décors réels mais disparates (l'ancien quartier de la Bièvre, le Jardin des Plantes, et la Cité Interdite de Pékin) compose une géographie originale

[10] Rappelons que le héros des *Mystères de Paris*, Rodolphe, est Prince de Gerolstein ; et comme le souverain de la Cité Montgol, il vit au quotidien le contraste entre deux espaces opposés, celui des sordides quartiers où vivent les déshérités, et celui du faubourg Saint-Germain, dans lequel, à l'extrémité de la rue Plumet, se situe son hôtel particulier.

qui s'ouvre aussi vers l'Italie : Italie de la déréliction, par le biais des canaux de la Cité évoquant ceux de la Cité des Doges ; Italie du raffinement et de la blondeur botticellienne, par l'évocation des noms des jeunes femmes du sérail aperçues par le narrateur, ces fameuses « Florentines ». La géographie de la Cité Montgol évoque aussi celle qui naît de la démarche du Piranèse des *Veduta di Roma*, géographie composée, voire composite, où la splendeur ruinée des monuments antiques émerge parmi un ensemble moderne de quartiers parfois misérables, traversés par les gueux et les chiens, et qui fait ressortir, dans la *vanité* paysagère qu'elle établit, non seulement le travail du temps mais aussi le frappant « contraste » qui fait les délices du Prince de « *La Cité Montgol* ».

Superposition de cartes donc, dans cet exemple : cartes distantes que l'on bat et rassemble dans le jeu – de la mémoire ? du sentiment ? de l'écriture ? – et qui fait naître la géographie littéraire dans l'infusion conjointe des géographies réelles. Mais les cartes ne sont pas toujours topographiques : le loisir et l'art divinatoire partagent aussi leur territoire ; en plus de la carte-plan de la terre, voici qu'apparaissent la carte à jouer et la carte-tarot où se lit le destin des hommes. C'est pourquoi la polysémie du terme évoque tour à tour la rigueur, le plaisir et la magie.

Dans le jeu sur la carte de Paris, c'est un peu à ces trois registres qu'emprunte André Hardellet. Voici sa donne : il isole Montmartre, pour les faux airs de campagne qu'il prête à la Butte, à ses moulins et son maquis quand il l'imagine vers 1850. Il distingue aussi le quartier des Halles ; certes parce qu'il y passa l'essentiel de sa vie, et que Saint-Merri, l'église du baphomet et des filles de joie, le fascine - il prendra d'ailleurs ses dispositions pour que cette église soit choisie pour ses funérailles. Mais en plus de ces raisons, les deux lieux prennent une cohérence grâce à une figure qui permet de les unir, et de donner au parcours qui les relie le sens d'un cheminement christique : cette figure, c'est celle de Nerval, Nerval qui revient dans l'œuvre hardellienne comme un double souffrant du poète.

André Hardellet se plaît à entretenir la légende du Nerval d'*Aurélia*, de *Sylvie* et des *Chimères*, mais aussi celui des *Nuits d'octobre*, des *Promenades et souvenirs*, deux textes qui font une large place à la Butte Montmartre et au quartier des Halles[11]. Comme il se plaît à souligner sa parenté avec celui auquel trop longtemps la postérité attacha le surnom sympathique mais si réducteur de « fol délicieux » que lui avait donné Barrès.

Cette parenté géographique et sensible, André Hardellet l'énonce avec clarté dans le chapitre XI de *Donnez-moi le temps* ou encore dans la préface à *Paris, ses poètes, ses chansons* car quand il s'agit d'évoquer les Halles et Saint-Merri, voilà ce qu'il écrit :

> Mon quartier
>
> J'habite rue Beaubourg, à la limite du Marais, non loin des défuntes Halles, un quartier qui, entre les Arts et Métiers et la tour Saint-Jacques, a été voué à l'insurrection et à l'alchimie.
>
> Nerval est né rue Saint-Martin, et, à la fin de sa vie, il fréquentait les cabarets entourant les Halles. [...] Lorsqu'il prenait un petit verre[12] avec un des habitués de chez Niquet, puis quand il déambulait dans les ruelles autour du Châtelet, ses poches contenaient un trésor qui n'eût guère éveillé la convoitise des truands nocturnes : les manuscrits des Chimères et d'Aurélia.(*CO*, III, 284)

Les fictions, en des termes presque identiques, reprennent les propos et font de Nerval un personnage que rencontre, par exemple, le narrateur de *Lady Long Solo* :

> Dans un cabaret à l'enseigne « Chez Niquet », il n'y avait au comptoir, devant un « petit verre » qu'un seul client. Je poussai la porte et il se retourna ; je le reconnus aussitôt : c'était Labrunie, tel que sur l'inoubliable portrait de Nadar. (*LS*, I, 220)

---

[11] Pour Montmartre, voir les chapitres II et III des *Nuits d'octobre* ainsi que le chapitre I des *Promenades et souvenirs* ; pour les Halles, voir les chapitres XI à XV des *Nuits d'octobre*.

[12] Nerval consacre le chapitre XV des *Nuits d'octobre* à l'établissement de Paul Niquet « si célèbre sous l'Empire par ses cerises à l'eau de vie », écrit-il. C'est là que le narrateur et son ami payent, c'est la tradition, de petits verres aux chiffonnières (dont l'une, ivre, évoque ensuite son passé de *merveilleuse*) : « Les petits verres chez Paul Niquet sont épais comme des bouchons de carafe : ils rebondissent, et la liqueur seule est perdue » (*Œuvres, op. cit.* p. 422 et *sq.*).

mais aussi, Sterck, étrange mentor de *La Belle Lurette*, qui se promenant avec le narrateur dans Montmartre, non loin du Château des Brouillards, lui confie:

> Cet endroit me rappelle un homme que j'ai toujours regretté de n'avoir pu mieux secourir - un de ceux qui méritaient d'être aimés et assistés sans relâche. C'est ici que j'ai rencontré Labrunie pour la dernière fois. Je ne l'avais pas revu de puis plusieurs années [...]. C'était un conteur éblouissant - pareil au héros des Amours de Vienne - que j'avais quitté : je retrouvais un vagabond des barrières.
>
> Sans doute avait-il passé la nuit précédente dans les carrières voisines car ses vêtements étaient maculés de terre (*BL*, I, 369).

On comprend, à lire l'intégralité des passages qui narrent les rencontres, que celles-ci ont lieu lors de la dernière nuit de Gérard, celle qui « sera noire et blanche[13] ». Sterck et le narrateur de *Lady Long Solo* accompagnent un être qui s'en va vers son destin. Déambulation dans Montmartre à la recherche « du meilleur vin qui se récolte sur la Butte » (*BL*, I, 369), autour « des moulins, des vignes, des ravines » (*Ibid.* 370) puis dans le lacis des Halles parmi les assommoirs, ou dans « la masse des ruelles sordides, des coupe-gorge entourant la place du Châtelet » (*LS*, I, 221). Et vient le moment où précipitamment Nerval abandonne ses compagnons d'une nuit :

> Là Gérard me quitta, une affaire pressante l'appelant m'affirmait-il - il était deux heures du matin ! - dans Paris (*BL*, I, 371)
>
> Il me fit signe de continuer mon chemin sans lui. « Le corbeau avait tort, me dit-il en manière d'adieu. Rien n'est perdu, et toujours a vaincu jamais plus. » (*LS*, I, 221)

[13] Nerval écrit à sa tante, Jeanne Labrunie, en date du 24 janvier, ce qui sera sa dernière lettre :
« Ma bonne et chère Tante, dis à ton fils qu'il ne sait pas que tu es la meilleure des mères et des tantes. Quand j'aurai triomphé de tout, tu auras ta place dans mon Olympe, comme j'ai ma place dans ta maison. Ne m'attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche. Gérard Labrunie. » (*Catalogue* de l'exposition *Gérard de Nerval*, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1996, p.170). Hardellet connaissait cette lettre (sans doute par le biais de la lecture du *Livre* d'Arsène Houssaye, ouvrage de 1883, où ce dernier avait reproduit le fameux billet) car il en cite la fin dans le texte sur Aloysius Bertrand reproduit dans les *Annexes* du présent travail (cf. *Aloysius Bertrand*, p. 466).

Tout s'achève. Du Montmartre de la clinique du docteur Blanche à la rue de la Vieille Lanterne où le poète se donne la mort : trajet sur la carte de Paris, de la folie à la mort, et l'on songe alors à un autre jeu sur les cartes, de tarot celles-là, puisque, symboliquement, l'itinéraire nervalien exhibe *Le Fou* et *Le Pendu* dans une logique des coïncidences qui rejoint la raison. Comme si *Le Fou*, dont le propre dans le jeu est de n'avoir pas de place, avait trouvé son lieu dans la mort, « les yeux perdus vers le ciel » (*BL*, I, 370), « sa *seule* étoile[14] au cœur » (*LS*, I, 221). *Le Fou* qui, on le sait, est aussi *Le Mat*, et cela éclaire soudain la dernière strophe d'un texte des *Chasseurs* qui porte ce titre (« Le mat », II, 232, 233) :

> Qu'importe : je suis ce vieil homme, un peu masqué, à la recherche du mat invincible qui détiendrait à jamais la lumière de l'étoile dans une case du Temps souverain.

Dans Paris, l'étoile nervalienne, cette « lueur d'Aldébaran[15] » (*BL*, I, 370), oriente certains parcours hardelliens parmi les plus sombres que le poète suggère. Le jeu sur les cartes et leurs différents niveaux de sens aboutit à une confrontation qui, au final, fait ressentir à celui qui le mène la stupeur de l'expérience de la mort de l'autre, mort qui par une équation là aussi excessivement nervalienne - « *je suis l'autre*[16] » - renvoie à celle de celui qui écrit.

D'où le sentiment d'identification qui conduit non seulement à fréquenter, pour les personnages hardelliens, les lieux parisiens marqués par Gérard - en plus de ce que nous avons dit, nous pourrions noter que Montmartre, le Jardin des Plantes (et notamment sa galerie de squelettes), le Palais-Royal, lieux dont nous avons déjà montré l'importance dans la géographie de l'auteur, se trouvent tous

---

[14] André Hardellet pense évidemment au premier quatrain du *Desdichado* :
« Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé,/Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:/Ma seule *Étoile* est morte, - et mon luth constellé/Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie.* »

[15] Dans un texte des *Chasseurs Deux* qui s'intitule « Composition », on peut lire une autre allusion à l'astre mort sous la plume d'un narrateur désabusé : « L'envie ne vous a-t-elle jamais pris de chuchoter avec Aldébaran, ronfleurs sur l'édredon? ».

[16] On sait que cette phrase fut écrite par Nerval sur le frontispice d'une brochure que lui avait consacrée Eugène de Mirecourt, et dont il prend connaissance le 1er juin 1854. On oublie souvent d'indiquer que Nerval avait fait suivre la mention d'un dessin de sa main représentant une étoile à six branches, qui fait

évoqués dans le chapitre V de la deuxième partie d'*Aurélia* mais aussi à faire ressentir les mêmes peurs : Stève Masson, ce double romanesque de l'auteur, ressemble fort au Nerval qu'imagine André Hardellet[17] quand on le voit, clochard désabusé, boire en compagnie de Miller dans un bistrot du quartier des Halles (*PA*, II, 28 à 30) ; mais c'est peut-être le poème « L'interdit de séjour », au titre frappant puisqu'il évoque l'être privé de *lieu* - on revient au *Fou* du tarot -, qui résume avec une simplicité presque tragique, ce qui est une tonalité assez rare chez André Hardellet et le texte en acquiert encore plus de force, cette reconnaissance en l'autre dont le jeu sur Paris témoigne :

> Où laissas-tu la rose en berne
> Sous la clémence du Valois?
> Mais près de la Vieille Lanterne
> J'ai su combien il faisait froid (*SO*, I, 108)

Les lieux ont leur mémoire, qui parfois est mémoire des frayeurs, et les choisir, plus que d'autres, les faire jouer dans les fictions et dans l'espace du poème, revient à rejouer des scènes, comme si le poète assumait dans une procuration reconduite les vies des autres, défunts ou vivants. La solitude nervalienne, dans sa dernière nuit, reproduit la solitude du Christ au Jardin des Oliviers. Nerval, dans le long poème qu'il consacre à ce moment, parle de Jésus comme s'il parlait de lui-même : « C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime...[18] »:

En choisissant les trajets et les stations de Gérard comme points d'ancrage de certaines constructions littéraires, André Hardellet met en place plus qu'un décor et fait plus que de distinguer, au sein de Paris, quelques endroits particulièrement aimés :

---

songer à l'étoile du *Desdichado*. Pour la présentation et l'analyse complète du rébus, voir le *Catalogue* de l'exposition Nerval, *op. cit.*, p. 142 et *sq*.

[17] « Sur un certain plan, il n'a pas mué ; en dépit des apparences, ce quasi-clochard reste celui que la plus belle choisissait dans la ronde enfantine. » (*DO*, I, 274).

[18] « Le Christ aux oliviers », *Les Chimères*, *op. cit.*, p. 707.

> Certains lieux [...] sont meilleurs conducteurs[19] comme si les événements qui s'y déroulèrent avaient laissé sur eux une empreinte plus tenace, bien qu'immatérielle (*PA*, II, 176)

On devine déjà que se dessine dans l'œuvre une eschatologie des paysages, comme si les lieux permettaient d'approcher une histoire et une souffrance, de les rejouer ou, tout au moins, de les ressentir ; une histoire et souffrance qui sont adoucies par la promesse d'une rédemption : celle-ci peut venir de la certitude que

> sa réalité [celle de Nerval] va effacer, jusqu'à la Vieille Lanterne, celle que le monde lui impose (*DO*, I, 274),

ou, pour rester à un niveau profane, être liée à une postérité et à une gloire littéraires dont l'œuvre hardellienne témoigne elle-même.

Le jeu sur les lieux peut donc être léger et grave. Léger quand il élève vers une imagination que le nom d'une rue fonde et attise ; léger quand, dans un creuset kaléidoscopique, il mêle des référents disparates et géographiquement étrangers les uns aux autres pour asseoir un espace virtuel ouvert dans la seule fiction ; léger encore, mais pourtant déjà assombri par le mystère, lorsqu'il prête aux lieux un secret, qui parfois se donne à certains ; grave enfin, quand le jeu dépasse le joueur et le conduit, par le prétexte des lieux choisis et parcourus, vers la mort du double, cet autre lui-même.

Mais l'échiquier géographique comporte bien des cases et si certaines imposent des progressions et des marches pour que naissent un sens et une cohérence, d'autres, isolées, paraissent favoriser haltes et demeures.

[19] On songe au « magnétisme terrestre » dont parlait Breton.

2. Jeux de caches : le complexe de l'île

Quand André Hardellet évoque les « passages », si chers aux Surréalistes et notamment à Aragon, il les décrit comme des « territoire[s] entre parenthèses » (*CO*, III, 281) » et, sans doute sous l'influence là encore de la rêverie qui naît du nom, suggère qu'ils doivent « posséder des dépendances et des issues que nous ne soupçonnons même pas », ouvrant sur « des palais ignorés, des salles où délibère une oligarchie toute puissante ». Il ajoute que leur « caractère subtilement en marge » fait qu'ils sont souvent le lieu d'un commerce spécialisé, en particulier de « boutiques de *modèles réduits* destinés aux collectionneurs », personnages qui l'intriguaient fort si l'on se réfère au témoignage d'André Vers[1].

Le commerce de miniatures est à l'image du passage, miniature lui-même d'une rue, ou d'une ville. Le passage demeure intérieur, fermé au ciel tout en le laissant exister pleinement, le dévoilant au-delà des verrières qui souvent le couronnent : en cela, il est à mi-chemin entre l'intimité de la maison et l'ouverture aux hommes et au monde. Petite ville couverte, grande maison ouverte, il force pourtant les êtres à se côtoyer au plus près, sans vraiment se connaître, et les moments des vies d'autrui participent à la vie de soi. Mais il est aussi corps détaché de la grande ville, presque autonome dans son existence furtive qu'il doit à son entrée et à sa sortie bien souvent insignifiantes, anodines, peu remarquables dans l'alignement des façades.

L'œuvre d'André Hardellet n'évoque pas directement les passages, hormis dans l'exemple cité, mais d'autres lieux se chargent des valeurs que nous venons d'exposer, des lieux de rencontre et de coexistence, souvent à l'écart des bruits

[1] « Les histoires de collectionneurs intéressaient André Hardellet par leur côté hors du commun, surréaliste, par leur rapport avec le temps. », *C'était quand hier?*, éd. Régine Deforges, 1990, p. 308.

du monde, comme retirés, non repérables dans la banalité urbaine, et ces lieux, eux aussi, accueillent certains collectionneurs parfois énigmatiques.

Dans un texte inédit aux accents très borgésiens, *Les Archives*[2], que nous reproduisons en annexe, un nombre inestimable d'employés - le narrateur en compte « soixante-treize mille » sous ses ordres mais, assure-t-il, « ce nombre, bien que considérable, apparaît ridicule en comparaison de ceux qui s'agitent par dessus [s]a tête » - sont occupés à collecter « une énorme, une vertigineuse statistique où tous les phénomènes trouvent leur place, avec leur pourcentage, leur date, leurs témoins (si possible), leur étendue, leurs coordonnées, leur caractère sensible. » La signification de cette collection majeure, de « ce gigantesque *État des lieux* » échappe au narrateur puisqu'il confesse qu'elle le « dépasse abominablement ». L'activité n'est pourtant pas visible puisque le lieu où elle se déroule, immense mais dérobé à l'œil, rejoint la discrétion des archivistes que peu de choses distinguent des autres hommes :

> Les Archives constituent une ville à part, à vingt-cinq kilomètres de l'autre, protégée par tout ce que le dernier état de la science militaire a pu mettre à sa disposition, une ville souterraine dont les limites et la profondeur restent indéterminées. Nous y accédons par des métros et des ascenseurs qui, en sens inverse, une fois nos cinq heures accomplies, nous reversent dans le flot ordinaire des travailleurs. Nos insignes sont d'une extrême discrétion ; la règle exige que nous feignions de nous ignorer, sauf en cas de danger immédiat, lorsque nous nous rencontrons en dehors des Archives.

Le lieu de collection se construit sur un schème de protection, d'isolement, qui est autant la condition de l'exercice de l'activité - qui doit rester insoupçonnable - que celle de la garantie de préservation de ce qui est collecté. Cette protection amène naturellement l'ombre du secret et celles du mystère, des codes de reconnaissance, des intentions cachées. Le fantasme du complot, de « l'oligarchie toute puissante » n'est en définitive qu'une conclusion logique à cette démarche consécutive.

[2] Voir *Annexes*, p. 477. « Les archivistes » que l'on trouve dans *Les Chasseurs Deux* paraissent être une variante, fort courte, de ce texte.

Homme discret, qui ne laisse rien paraître, le collectionneur s'entoure de précautions infinies pour que personne ne suspecte ses complices, sa passion, ni les endroits où elle trouve ses conditions d'exercice. Ainsi dans le texte « Vue d'un campement » (*CH2*, II, 282 à 283), le personnage principal, simplement désigné par son vêtement, « l'homme au loden » n'a pas de visage ; l'épithète que l'auteur utilise pour le désigner, « vague », transcrit cet anonymat qui est le sien, qui le fait être tout le monde et personne. Les lieux auxquels il est attaché sont eux aussi frappés par cette grisaille et cette indéfinition qui font que rien ne les exhibe, ni ne les distingue ostensiblement :

> Le crépuscule tombe vite, en novembre, dans cette ville qui n'est ni Paris ni Londres, bien qu'elle participe des deux. Vague, l'homme enveloppé d'un manteau de loden sort d'un immeuble et se dirige rapidement vers sa voiture - une Voisin, une Bentley? - à la carrosserie démodée. (*CH2*, II, 282)

Imprécision des villes, transparence du personnage, hésitation sur la marque de la voiture, désuétude de sa forme : l'apothéose du commun n'est là que pour mieux faire ressortir l'exceptionnalité masquée de l'être, car l'homme, un « de ces êtres marginaux comme il en existe dans toute grande ville offrant la protection de l'incognito », « est probablement le plus grand collectionneur de catalogues de jouets » . On nous précise aussi qu'il voit dans cette activité « une branche méconnue de la poésie ».

Ce souci du banal se retrouve dans le « très modeste pavillon de banlieue » où se rend le collectionneur pour rencontrer « le père Leguiller », graveur, qui recrée pour lui les planches de catalogues (armes, soldats de plomb...) disparus.

Tout se joue donc dans un autre territoire circonscrit, qui à l'instar des passages est entre parenthèses lui aussi : c'est le banal pavillon situé en banlieue, espace dont nous avons déjà souligné les fonctions. Le pavillon de Léguiller nous amène d'ailleurs à reparler de la pension Temporel du *Seuil du jardin* qui est

décrite en des termes très proches, et qui incarne une « zone de silence » cernée par l'agitation de la ville.

La pension, « fantasme de repli et de barricade », avons-nous écrit[3], rassemble entre ses murs « une famille reconstruite de membre épars ». C'est bien là une des étrangetés de ce lieu que la littérature a souvent exploité. La pension Vauquer du *Père Goriot*, celles de *L'assassin habite au 21* de Steemann et de *L'Hôtel du nord* de Dabit, et la pension Temporel ont ce point commun de créer des communautés réduites, unies par le hasard, et dont la vie privée des membres devient très vite publique pour les autres. Des affinités naissent, des rancœurs et des jalousies, des amours, des projets. Chacun s'expose et se préserve, se dévoile, joue à être, dans le petit monde fermé où les repas sont les rituels de célébration de la communauté. La pension est aussi un lieu qui, historiquement, symbolise une certaine vie à Paris, confluent des destins de jeunes provinciaux montés à la capitale et des existences grises de veuves et de veufs, filant là, dans ce succédané de vie familiale, leurs dernières années.

Les personnages de « Vue d'un campement » ont déjà leurs prédécesseurs dans *Le Seuil du jardin* : on trouve en effet parmi les pensionnaires le professeur Swaine dont le narrateur nous dit qu'il porte « un mince pardessus de loden » (*SJ*, I, 127) et surtout

> [...] le père Leberthet [qui] peignait des figurines destinées à des collectionneurs ; son habileté lui assurait l'estime des spécialistes. Lui-même était un fanatique du soldat de plomb pour la période comprise entre 1870 et 1918 et sa collection personnelle, commencée depuis plus de trente ans, lui valait souvent la visite d'amateurs (*SJ*, I, 116)

Masson, le peintre, peine à contenir sa joie - tout comme « l'homme au loden » - devant la poésie née de la reconstitution de la bataille de Rezonville que lui dévoile le vieil artisan :

[3] Voir notre article, « L'énigmatique machinerie », in *Pleine Marge* n°26 , 1997.

> - C'est...c'est merveilleux, parvint-il à prononcer.
> Son émotion l'empêchait de parler, il demeurait sans bouger, dans le sillage de la lumineuse et odorante apparition. A la fin, il serra la main de Leberthet avec une chaleur qui surprit ce dernier et sortit sans ajouter un mot (*SJ*, I, 125)

Leberthet ignore la portée de son travail : « Artisan borné, naïf » (*SJ*, I, 124), il se contente de son application et de son métier tandis que Masson voudrait lui voir éprouver ses propres souffrances et joies de créateur. Il n'empêche, à son insu, Leberthet est tout de même un artiste, et on retrouve aussi chez lui cette ambiguïté des personnages-Janus : Swaine n'est pas le vieux professeur paisible qu'il paraît mais un surprenant inventeur ; Masson n'est pas l'homme simple et sain qu'affectionne Mme Temporel, mais un peintre que l'angoisse ronge ; La discrète Hélène Jeanteur, « qui s'enlaidit à plaisir et se déguise en institutrice » (*Ibid.*, 134), est en fait une call-girl somptueuse, un « splendide Rubens » (*Ibid.*, 161), officiant dans une luxueuse maison close ; Robert Lamarque lui-même, dont le prénom à connotation populaire rejoint la simplicité de sa profession, « chef d'atelier dans une usine de banlieue » (*Ibid.*, 115) parvient au travers de « sa passion pour la belote » à créer un autre monde dans lequel il engage « des parties contre un adversaire fictif ». Par ce biais, lui aussi dépasse les apparences, invente des personnages et devient, en quelque sorte, poète de sa propre existence.

La schizophrénie des personnages hardelliens, qui n'est finalement que la transposition sur les personnages de la double-face des lieux, présente différentes déclinaisons. Dans *Lourdes, lentes...*, le lecteur fait la connaissance d'un personnage, monsieur Petitfils, philatéliste, qui possède également « de très belles collections. Pas seulement de timbres-poste » (*LL*, III, 47). Lui aussi demeure dans un endroit protégé et en apparence insignifiant :

> L'appartement de monsieur Petitfils, rue de Richelieu, colle parfaitement au personnage. Un immeuble et un escalier vétustes, mais chez lui, une impression de luxe sournois, de repliement confortable (*LL*, III, 59).

Lui non plus n'est pas celui qu'il paraît, et sa mort brutale - à la fin du roman, il est abattu par des inconnus d'une rafale de mitraillette - accrédite l'hypothèse que l'on se trouve là encore en présence d'un individu aux pouvoirs mystérieusement étendus.

Le narrateur le rencontre, à Amsterdam, dans une sorte de night-club privé à l'intérieur du *quartier*, dont « l'entrée ne paye guère de mine ; [mais] une fois la porte franchie, [l'endroit] est net et luisant comme la cabine d'une péniche bien briquée » (*LL*, III, 45). Monsieur Petitfils paraît régner sur un groupe féminin constitué d'hôtesses dont « la plupart sont anglaises - et très belles ». C'est grâce à son entremise que le narrateur va être autorisé à entrer dans la clinique londonienne, « Grand Sérail » (*LL*, III, 70) nous l'avons déjà dit, autre lieu qui, une fois encore, dément les apparences :

> L'immeuble, neuf, ressemble à un building commercial et vous y chercheriez en vain la plus petite plaque mentionnant l'existence d'une clinique. (*Ibid.*,72)

La collection qu'on lui fait admirer n'est pas du type de celles de Leberthet ou de Léguiller :

> - « Voici nos demoiselles : vous choisirez la vôtre. Ne vous hâtez pas. Une par une, nous allons vous les montrer. Si vous ne les avez pas bien vues, nous les ferons repasser devant vous autant qu'il vous plaira. Elles sont entièrement à votre service et vous souhaitent de l'agrément parmi vous (*Ibid.*, 75).

Mais elle aboutit pourtant à produire le même effet, car si l'émerveillement qui naît de la contemplation des scènes miniatures ou des gravures qui les miment est, à en croire les personnages, une des formes de la poésie, l'apothéose de l'acte amoureux auquel nous assistons dans *Lourdes, lentes*... sublime le langage des corps et fait passer du domaine de la chair à celui du Verbe ; la *petite mort*, qui chasse le narrateur du champ de la conscience, le

conduit sur les terres de la poésie ainsi qu'en témoignent ses propos au travers desquels, analogiquement, il cherche à exprimer son état à l'instant de l'orgasme :

> Je sombre dans les violettes de la *Dame en noir* (*LL*, III, 80)

La référence au roman de Leroux avait été mise en place auparavant quand le narrateur évoquait l'atmosphère de la pièce où avait lieu la présentation des jeunes femmes :

> La chambre embaume le muguet sur pied - une avalanche de muguet! - (et je n'avais jamais respiré son odeur véritable, auparavant). Des violettes, comme *Le parfum de la dame en noir* ; des mousses arrachées en automne (*Ibid.*, 75)

La dame en noir paraît toujours évoquer dans l'œuvre d'André Hardellet un érotisme[4] suave que suggère aussi par exemple un article du « Répertoire » (*CH2*, II, 262) des *Chasseurs Deux* :

> *Dame (en noir)*. Le parfum de la dame en noir s'évade, rose et nonchalant, d'une guêpière délaissée sur un fauteuil.

On retrouve l'allusion aux violettes également à la fin de *Lady Long Solo* quand le narrateur sur le point de douter de l'aventure extraordinaire qu'il a vécue parmi des femmes « condamnées au plaisir à perpétuité » (*LS*, I, 235), sur le point de la croire, cette aventure, seulement imaginaire, trouve chez lui, alors qu'il veut « [se] jeter sur [son] lit comme une brute, [pour] y refaire [ses] forces

[4] Dans *Lourdes, lentes* (III, 39), on lit cette description du parfum du sexe de Germaine, « L'arôme de Germaine. Toutes les violettes du presbytère et tout le sel des marées basses, du fauve blond. », télescopage entre les violettes du *Parfum de la dame en noir* et le presbytère du *Mystère de la chambre jaune* (« Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat. »). Mais les violettes sont aussi les fleurs de l'amour angélique puisque c'est un bouquet de ces fleurs que Mary, duchesse de Towers, offre à Peter emprisonné, dans le roman de Georges Du Maurier, *Peter Ibbetson*, roman qu'André Hardellet plaçait au-dessus de tous les autres (*ES*, III, 192).

[...] un bouquet de violettes tellement sombres qu'elles en paraissaient noires » (*Ibid.*, 238). Ces violettes, dans la nouvelle, avaient été cueillies lorsque, dans la scène supposée jusqu'alors rêvée, les corps se frôlaient et que leur parfum[5] atteignait son paroxysme à l'instant où les amants satisfaits désunissaient leurs lèvres (*Ibid.*, 236).

Ce n'est pas là l'unique proximité entre *Lourdes, lentes...* et *Lady Long Solo*, publié deux ans après le roman condamné, puisque là encore existe un lieu caché - une autre parenthèse - dont l'entrée, « une porte, tellement cimentée par la rouille et la crasse, qu'il paraissait impossible d'en venir à bout » (*Ibid.*, 222) ne trahit pas « le luxe raffiné » de la demeure, ni la collection de corps féminins attendant le narrateur :

> Elles se levèrent et chacune vint me faire la révérence en se nommant: Geneviève, Mariechen, Candida, Lily, Maria, Florence.
> Oui, elles s'inclinaient devant moi, plutôt semblable à un vagabond qu'à un prince - et chaque visage qui passait devant mes yeux me plongeait dans le ravissement, m'éveillait, me parlait d'un royaume enfoui sous les sables du sommeil (*Ibid.*, 231)

C'est donc une fois encore une variation du motif de l'enclavement et du trésor ; l'espace se compartimente en de multiples incarnations du thème de l'insularité, dont nous avons déjà vu qu'il servait parfois à André Hardellet à désigner le sexe de la femme ; insularité qui, si l'on suit Gilbert Durand[6] prolongeant Bachelard, « serait une espèce de *Jonas* géographique ». Le même auteur poursuit ainsi :

> L'île [...] est « l' image mythique de la femme, de la vierge, de la mère (Jones cité par Bastide) » [...] Cette vocation de l'exil insulaire ne serait qu'un « complexe de retraite (Ch. Baudoin) » synonyme du retour à la mère.

---

[5] La quintessence de ce que nous pourrions appeler « la collection érotique » est exprimée dans un texte de *La Cité Montgol* où le narrateur évoque un vieillard qui possède « une collection de *flacons aphrodisiaques*, taillés dans le cristal. Ces flacons portent des étiquettes où se lisent des prénoms féminins et, parfois, un millésime : « Mina 1852 », « Charlotte », « Charlotte après le bal ». »(*CM*, I, 50) Hélas, personne d'autre que lui ne parvient à sentir, une fois les flacons ouverts, la moindre *odor di femmina*...

[6] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 273.

Certes, tous les lieux que nous avons évoqués, lieux soustraits au monde, en retrait, protégés autant que protecteurs, ont quelque chose de maternant. La pension que dirige Mme Temporel en témoigne au point que Masson, par affection et par boutade, surnomme la patronne « Maman Temporel » et que celle-ci appelle le peintre « son grand en se représentant le fils que les circonstances et le sergent Temporel lui avaient refusé » (*SJ*, I, 209). Quant aux *maisons* hardelliennes, elles procurent aux personnages autant une satisfaction érotique des sens qu'un bien-être sécurisant, une chaleur et une douceur qu'incarne par dessus tout, dans cette érotique du réconfort, la figure emblématique, détachée, ambivalente de Germaine, nourrice et initiatrice amoureuse que réclament, ultimement au contact de ce lieu, à la fois le narrateur de *Lourdes, lentes*... (*LL*, III, 96) et celui de *Lady Long Solo* (*LS*, I, 236).

Mais ces lieux sont également placés sous le signe du nombre : présent à un premier degré par le thème redondant de la collection dont le principe même est le multiple (multiple illimité d'ailleurs, puisque toute collection complète perd pour le collectionneur de son intérêt, qui passe alors, dans son vertige, à une autre quête), le nombre se retrouve le plus souvent dans l'image du groupe uni par la même expérience de cet espace d'insularité, qui génère ses propres règlements, règles, mots de passe, protocoles épulaire ou sexuel, conventions, convenances : ce sont les innombrables archivistes, les pensionnaires de Mme Temporel, les infirmières londoniennes, les hôtesses anglaises, les hôtesses du lupanar onirique de *Lady Long Solo*, ou celles de celui tenu par Mme Éliane (*SJ*, I, 157 et *sq.*), autant de groupes qui rejouent à vivre ensemble dans le souci, l'inconscience, l'insolence d'un but commun.

Car toute île, quand elle n'est pas déserte - et en définitive l'est-elle jamais, puisque la dire déserte, n'est-ce pas déjà l'habiter par un regard porté vers elle, par une pensée qui la prend pour appui, par un signe qui la désigne sur une carte ? - renvoie aux fantasmes de l'expérimentation sociale et politique (Marivaux), à ceux du vieux débat sur l'innéisme, fantasmes de l'innocence, de

la corruption des mœurs et de la puissance (Stevenson[7]), fantasmes de l'intelligence et de l'ingéniosité humaine (Defoe et Verne).

Monde détaché, le peu d'eau qui parfois la sépare du continent tout proche prend soudain la démesure de l'infini que l'homme voudrait mettre entre ce qu'il connaît, pratique et rejette, et ce à quoi il aspire : chacun a en mémoire les pages que Rousseau consacre dans les *Confessions* au bonheur qui fut le sien à séjourner sur l'île de Saint-Pierre.

Toute île est donc île au trésor, et quand celui-ci n'est pas de pièces d'or, il est ce « secret plus précieux » (*TI,* III, 332), ce rêve de reconstruction d'un monde juste et bienheureux où des liens d'harmonie uniraient les hommes, et que le mince territoire insulaire, devenu utopie, produit et protège.

Dans cette perspective, l'île est le calque topographique, la substantialisation terreuse d'un état, le bonheur, seul horizon de la quête. Ce qui borde ses côtes peut ne pas être d'eau, pourvu que ce soit autre chose que le terrain souillé, connu et rejeté. André Hardellet évoque quelque part « l'idée d'une *Ile au trésor*, mais une île de pleine terre » (*PI*, II, 313). L'eau des îles traditionnelles égale le vide, trou noir où tout sombre et se perd. C'est le filtre nécessaire qui garantit contre les agressions et la mémoire taraudante de ce que l'on quitte. L'eau, c'est l'équivalent des « parenthèses » qui chez André Hardellet cernent les avatars de l'île : maison close, pension, clinique, pavillon retiré...

C'est en fonction de cela qu'il faut entendre ce que nous nommons « le complexe de l'île ». L'œuvre hardellienne se ressent de cette inclination à produire des lieux où se reconstruit un groupe, où s'élabore un essai d'accession au bonheur qu'il soit social, sensuel, ou simplement ontologique. Une lecture un peu simple ferait leur description en les disant clos, et tisserait sur ce constat un ensemble de truismes que stigmatise Jean-Yves Tadié[8].

[7] Mais *L'Île au trésor*, roman si souvent loué par André Hardellet, ne se réduit pas à cette seule lecture.
[8] *Le récit poétique*, *op. cit.*, p. 73.

Ce qui importe n'est pas, ou pas seulement, leur clôture mais plutôt leur *distance*, leur retrait - qui n'est pas plus à mesurer en kilomètres que l'île, dans notre analyse, n'est forcément terre au milieu des eaux. Ce qui importe aussi, c'est que la géographie originale de ces lieux, leur discrétion à porter « absence et présence[9] », leur inclination à être « *l'autre côté* » (*PI*, II, 313), à exister dans le paysage tout en ne semblant pas y être, soit l'amorce et la condition pour que se mette en place le but poursuivi par ceux qui habitent le lieu, ou le rêvent. Ce but, c'est bien de connaître la délivrance, cette « fin des peines » dont il est question dans « L'île au trésor » (*TI*, III, 331 à 334), le plus long poème et, osons un jugement de valeur, sans doute le plus beau texte d'André Hardellet.

Curieusement, l'auteur ne l'a jamais publié de son vivant, et ne s'en est ouvert à personne, pas même à ses plus proches amis. On peut penser, selon Simone Marty qui se fonde sur le type de papier et l'écriture utilisés sur le manuscrit, que le texte a été écrit à l'extrême fin des années soixante. L'expression « la fin des peines », qui se retrouve également dans *Lourdes, lentes...*(*LL*, III, 37), accrédite en effet une écriture contemporaine des deux textes ; c'est toutefois un indice ténu ; mais, comme par ailleurs il est très difficile de déceler une « évolution » dans le style d'un auteur qui a commencé à publier alors qu'il avait 41 ans, il est malaisé d'affirmer que « L'île au trésor » date plutôt d'un moment que d'un autre. Pour preuve, le texte est aussi proche dans sa manière et dans son ampleur - mais avec une réussite supérieure pour le style comme pour les métaphores - de « Fiche de police » (*LU*, I, 65 à 68) qui paraît en 1954, que de « Loisive » (*CH*, II, 191 à 193) publiée en 1966. Il n'est pas exclu, après tout, que le poète ait recopié, vers 1969, un brouillon déjà ancien, et l'ait retravaillé. Le désir d'écrire un texte qui porte ce titre se trouve déjà dans *La Belle Lurette* entreprise en 1948 où un tableau de Magritte, « L'île au trésor » - et singulièrement c'est une reproduction de cette œuvre que le

---

[9] Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, pensée 296 : « Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir. »

peintre choisira d'envoyer à André Hardellet en 1963 pour le remercier de lui avoir adressé *Sommeils* - sert de tremplin à une construction littéraire en deux versions (*BL*, I, 398 à 401) dont nous trouvons quelques échos dans le texte qui nous occupe. Quoi qu'il en soit, on ne peut que s'interroger sur les motivations qui ont poussé André Hardellet à ne pas donner à lire, à qui que ce soit, ce texte important.

Mais son originalité vient surtout du fait que sa structure même l'isole de la production d'André Hardellet, et en fait un exemple unique – insulaire ? -, dans l'œuvre, d'association des écritures versifiée et prosodique.

En tout premier lieu, « L'Île au trésor », avant de se lire, se regarde : alternance d'ensembles de vers et de moments de prose, le texte amalgame dans une constante recherche d'harmonie les deux voies ouvertes à la poésie moderne depuis Aloysius Bertrand. Aussi peut-il figurer la tentative absolue de réunir et de fondre ce qui d'ordinaire s'exclut - prose et poésie – et incarner un dépassement actualisé à la fameuse exhortation baudelairienne « Sois toujours poète, même en prose. » Dans notre édition de référence, le choix de l'italique qui souligne les passages en prose est le fait des éditeurs qui, ici, n'ont pas suivi la leçon du manuscrit, et l'ont curieusement transcrit. En effet, André Hardellet n'avait pas utilisé l'italique. La graphie était identique pour la prose et les vers, mais c'est l'alignement qui variait : alignement sur la marge de gauche pour les vers, alignement sur la marge de droite pour les deux moments en prose. Cette occupation de la page blanche soulignait plus encore le balancement d'une écriture à l'autre, le jeu de regards et d'échos, la confrontation et l'enrichissement mutuel des deux formes, ce que ne permet pas de rendre l'usage de l'italique qui ampute le texte d'une de ses perspectives.

Le tableau de Magritte montre devant une mer battue de vent et soulevée par une forte houle, l'éminence rocheuse d'une île qui se découpe sur un ciel nuageux. Mais le rocher âpre n'est pas nu : il s'ouvre à un feuillage d'un vert puissant qui sortant du sol pousse ses terminaisons vers le ciel, comme s'il lançait ses feuilles, aux formes d'oiseaux en gestation, vers l'infini qui le

surplombe. Voilà bien ici le véritable trésor de l'île : du terrain aride solidement ancré dans la profondeur de la terre, surgit l'élan végétal aux allures de corps et d'ailes de colombes, qui sourd, pousse et s'élance, se libérant ainsi peu à peu de la pesanteur et de l'enracinement.

On peut retrouver tout cela dans le poème d'André Hardellet et dans le chapitre, précédemment cité, de *La Belle Lurette* qui en est comme un état préparatoire. Mais le poème amplifie et décline l'image initiale, qu'il cite d'ailleurs de façon réduite, mais en avouant clairement sa dette à Magritte, à Stevenson évidemment, et aussi aux textes de Poe, *Le cottage Landor* et *Le Domaine d'Arnheim* que nous avons déjà évoqués :

> De vieux marins affirmaient que [l'île] était toute plate et qu'il fallait marcher pendant des milles et des milles sur des ossements d'oiseaux, d'autres qu'elle ressemblait à un éden avec des sérails taillés dans les feuilles, des minarets, des falaises de cristal, des arbres en forme de colombes.

L'espace imaginaire et fantasmatique de l'île se tisse donc au fil de plusieurs légendes, récits, tableaux. La mention dans le poème du capitaine Achab :

> Ils la convoitaient avec plus d'ardeur qu'Achab la fameuse baleine blanche.

et de Moby Dick :

> C'était plus loin que le paradis des cachalots, sous l'éblouissement tropical, plus loin que les refuges inabordables de Moby Dick,

suffit à convoquer le roman d'Hermann Melville. Grâce à ces deux brèves évocations, le poème se charge, un peu comme une pile, de l'énergie, de la thématique et du sens d'une œuvre qui le précède.

L'allusion aux maux qui guettent les marins dans leur recherche de l'île,

> Plus rien ne comptait : chauffes d'enfer, soifs, typhons, quarantaine, pestes, rixes au couteau, insultes, misère, plomb bouillant des tropiques, attente toujours déçue, horizon vide, eau saumâtre, épaules voûtées, hôpitaux, vieillesse,

peut renvoyer à bien des *topoï* déclinés dans les romans de mer, mais on peut plus précisément songer à des récits de Joseph Conrad comme *Typhon*, ou *Lord Jim* dans lesquels le décor est plus qu'une simple toile de fond : c'est par lui, dans l'agitation des forces élémentaires qu'il brasse, que la destinée humaine se joue et se décide. La nature, dans sa beauté, ses convulsions, ses déchirements est là pour tendre une manière de miroir à l'homme qui s'y meut. Elle est un autre lui-même, grandiose et palpable.

On peut aussi songer, dès lors qu'un texte esquisse la quête ou l'errance d'un équipage, à la légende du Vaisseau Fantôme. Le trésor de l'île n'est peut-être que cette paix des âmes après laquelle soupire sans relâche l'équipage mort du Hollandais volant, auquel André Hardellet fait allusion dans la variante du chapitre de *La Belle Lurette*, cité précédemment :

> Durant les nuitées des Tropiques, quand le Hollandais volant quitte la scène des légendes, ils vous raconteront ce qui leur est arrivé dans l'île de Flint (*BL*, I, 401)

Et il n'est pas jusqu'au premier des grands voyages maritimes, celui d'Ulysse évidemment, qui ne soit ici cité, mais de façon détournée : l'épisode des sirènes, perdant – ou comblant ? – de leurs chants les marins épuisés se trouve réécrit lorsque l'Île fait entendre sa voix et dit :

> La nuit je sors de moi-même
> Et je danse sur ma forme endormie
> De loin je fais signe aux vigies
> Je les appelle de tout mon silence
> De toute mon envie
> Mais il faut des yeux si neufs si purs
> Pour m'apercevoir que les hommes passent

Sans se douter que je suis là
Moi le repos le savoir primitif la fin des peines

On l'aura donc compris, « L'Île au trésor » ne méconnaît pas les œuvres antérieures auxquelles elle s'apparente peu ou prou. Le poème les intègre et les exhibe, non comme des clins d'œil qui pourraient contenter le lecteur et le rendre complice d'un savoir livresque, mais plutôt comme des noyaux de sens susceptibles d'éclairer et d'enrichir le texte qui naît.

Le poème se construit comme un chant alterné à trois voix : voix du poète qui ouvre le chant et amorce sa clôture, voix poétique de l'île, qui par une prosopopée s'adresse par énigmes à celui qui la cherche, voix narrative neutre qui en prose relate les efforts que font les vieux marins, compagnons de John Silver, à naviguer sans fin ou à étudier « la carte des archipels découpés comme des taches de moisissure ». Las, ils n'atteignent pas l'île, sauf dans leur rêverie.

Car si la quête est déjà trésor puisque « l'espoir de l'île préservait leur cœur de toute souillure », l'île elle-même, et cela « les moins fous » le pressentent, n'est que « dans l'eau sans fin de leur mémoire ». Le bonheur qui naît de la contemplation du fugace spectacle est le véritable trésor :

> Aussi bien certains prétendent-ils qu'il faut voir en cette apparition - et dans la joie inexplicable qu'elle apporte - le vrai trésor de l'île qui, par une singulière coïncidence, renferme peut-être aussi l'or fabuleux du vieux pirate (*BL*, I, 399)

Le dernier chant qui marque le retour de la voix du poète propose donc une vérité de l'île - une vérité en effet, car comment certifier quoi que ce soit quand l'île elle-même commence son chant par ce vers : « Tout vient d'un malentendu ».

Le poète se risque, dévoile alors ce qu'il pense être l'étendue de son territoire ainsi que ses coordonnées immatérielles :

Les yeux fermés pour mieux te voir
Et pour regarder ton trésor
Dans les sables de la mémoire

Île perdue mon ancien port.

Subitement, la géographie bascule dans une chronographie. Les terres, les plages deviennent secondes, années, siècles. Et le poème s'achève sur un vers détaché, dernière parole, venant comme la réponse définitive aux questionnements. L'île se dévoile, dans la clarté de son impossibilité, puisque comme le texte l'a suggéré auparavant, son utopie est située « à travers le temps, derrière la ligne invisible »:

Je suis ton enfance aux bras de fontaine

Alors la recherche devient reflet du trésor, et finalement trésor lui-même : l'émerveillement et la pureté de l'enfance – l'enfance, l'île majeure - sont à rechercher dans les lieux de parenthèses où les personnages rencontrent l'érotisme qui rapproche de l'innocence, s'adonnent à la collection obsessionnelle de tous les moments, de tous les faits, en espérant que certains de ces instants, éblouissants, soient ainsi conservés, sont fascinés par la fixité et la vérité des soldats miniatures ou des gravures qui font croire à l'éternité, usent de la magique mécanique à rêver et à remonter le temps qu'est la machine du professeur Swaine.

Toutes ces « îles » protègent les objets de médiation (corps féminins, figures de plomb, archives, assemblage de disques mobiles) qui unissent ceux qui les côtoient ou s'en servent, objets qui sont au service d'un même but, la quête d'un trésor qui tient en quelques sensations, quelques souvenirs, ou quelques parfums.

L'île hardellienne est cette terre immatérielle qui se confond avec le sentiment qui la fait naître. Habiter l'île, c'est tout entier habiter le rêve d'une existence qui n'est possible qu'entre ses seuls rivages. Île proprement utopique donc, et que l'œuvre s'efforce de cerner par le biais de substituts ; île impossible, « île disloquée, jadis heureuse » (*SJ*, I, 208) mais qui, *quelque part*, existe et

nous travaille, malgré tout, comme peut le faire le fameux « couteau sans lame auquel manque le manche » de l'aphorisme de Lichtenberg.

Conclusion du chapitre III

Le jeu des lieux

La géographie hardellienne naît d'emprunts à des géographies réelles et éclatées. L'auteur joue sur les lieux en prélevant dans les cartes qu'il brasse des éléments que la mémoire, le sentiment, l'écriture remembrent. Dans ce jeu, Paris tient un place particulière : un Paris tour à tour magnétique, lieu de bien des possibles, paysage où l'homme quête son identité et la réponse à son propre mystère. Mais l'œuvre rend compte aussi d'un Paris populaire, confraternel, ouvert au jour et à la joie de la fête.

Par ailleurs, une figure, celle de Nerval, oriente certains parcours hardelliens parmi les plus noirs. Certaines fictions semblent suivre alors à la trace l'auteur des *Chimères* et tentent de mesurer, pas à pas, son dernier itinéraire parisien qui le mènera rue de la Vieille Lanterne. Le jeu sur les cartes aboutit à une rencontre entre le narrateur et le poète qu'il suit, rencontre au cours de laquelle, intimement, le narrateur ressent la stupeur de l'expérience de la mort de l'autre, mort qui par une équation là aussi excessivement nervalienne – «*je suis l'autre*» - renvoie à celle de celui qui écrit.

Tour à tour, le jeu sur les lieux peut donc être léger ou grave. Léger quand l'imagination se saisit du nom d'une rue, par exemple, et qu'à partir de lui, elle élargit l'espace réel, le peuplant de personnages et d'activités disparus. Léger aussi quand il compose un lieu proprement littéraire à partir de référents disparates et géographiquement étrangers les uns aux autres ; léger encore, mais pourtant déjà alourdi par l'étrangeté, quand le lieu se voit doublé d'un envers mystérieux ; grave enfin, quand le jeu paraît dépasser le joueur et le conduit, par

le prétexte des lieux choisis et parcourus, vers la disparition du double emblématique, cet autre lui-même.

Mais jouer sur les lieux amène aussi à en dérober certains, et à les doter de vertus de préservation, d'isolement, d'éloignement. Les géographies hardelliennes ont leurs îles, moins océaniques que terrestres d'ailleurs, qui loin du tumulte contiennent en leurs espaces restreints les activités de chercheurs d'un genre particulier. L'examen de l'œuvre montre en effet que travaillent et vivent, à l'écart du monde, dans des parcelles d'utopie, des hommes collectionnant les emblèmes d'un âge d'innocence ou ceux d'un âge de plaisir.

Dans ces poches de résistance à une modernité hâtive, s'accumulent les figurines emblématiques d'un désir de vivre autrement : collectionner les jouets de l'enfance, timbres-poste, catalogues ou soldats de plomb, archiver toutes les minutes, heureuses ou non, de l'humanité, enfermer dans une pension anodine quelques êtres humains – l'artiste, l'artisan appliqué, l'ouvrier, le professeur, la mère, l'amante – pour simuler, ou recommencer une humanité entière, revient au même but : proposer l'établissement d'une terre qui, pour n'exister que dans l'espace de la fiction – donc être une île isolée, voire improbable –, n'en est pas moins dotée d'un pouvoir d'attraction aussi fort que le réel le plus tangible. L'île hardellienne émerge du monde par sa propension à se faire le paratonnerre des désirs, des rêves d'ailleurs. Fragment d'un continent perdu qui laisse paraître encore quelques rivages, cette île devient l'horizon vers lequel tendre dès lors que les amarres sont jetées et que les hommes soucieux de vivre autrement leur vie se sont promis de construire des lieux de repli. Le jeu de l'île, s'il commence comme un jeu où l'on se cache, où l'on se dérobe, où l'on feint d'être absent, se prolonge dans le souci aussi constant que discret de réinventer la profonde et sensuelle communion de l'homme au monde.

Conclusion de la première partie

Physique des géographies

Il faut éprouver la terre pour la dire. Ce précepte pourrait être celui des personnages hardelliens tant l'attitude qu'ils ont face au monde s'apparente à une pratique des paysages. Éprouver la terre, c'est d'abord la mesurer, la ressentir, la jauger, la parcourir. Il y a dans l'attitude physique du promeneur quelque chose qui l'apparente au sculpteur lorsqu'il est assailli par le besoin de toucher le modèle avant d'imprimer ses formes dans la glaise : la marche établit un contact intime, fait passer les forces et la vie de la terre dans le corps même de celui qui la parcourt. Sensualité donc, mais qui très vite se dépasse elle-même dans une transcendance car les trajets que mènent les personnages, tout en les délivrant d'un poids qui contraignait leur vie, semble les guider vers un lieu essentiel. Ce lieu pourra être aussi bien dans Paris, en Ardenne, dans le Cotentin, en banlieue, à Londres, à Amsterdam. L'implantation géographique précise importe peu. Ce qui compte, c'est de trouver la *place*, c'est-à-dire l'endroit où soudain le sentiment que tout est redonné s'impose avec une rare fulgurance. Car la promenade éloigne autant qu'elle ramène. Elle éloigne du banal, de l'usure, du commun, du rejoué. Elle ramène à l'essentiel, à la pureté, à l'Origine. Aussi est-il assez fréquent que les pas des marcheurs hardelliens les fassent retrouver les chemins d'enfance, comme si soudain le lieu était autre chose que le lieu, et qu'il devenait, miraculeusement, le réservoir de souvenirs, la consigne des très baudelairiennes « minutes heureuses ». Marcher, c'est donc aller vers soi-même. Aussi les géographies hardelliennes dépassent-elles très vite le pâle statut de

décor. Elles sont le cœur d'un dispositif dramaturgique qui a pour objet de célébrer les noces revivifiées de l'homme et du monde. Les attitudes de captation, de traque, témoignent alors, dans ce dispositif d'un désir de tout saisir, même ce qui semble dérobé à l'œil. Les personnages hardelliens déchiffrent les lieux, et paraissent en soulever les épaisseurs et les mystères, les uns après les autres. Parfois, le mystère s'incarne : il se fait femme et les quelques scènes dans l'œuvre où un personnage surprend des baigneuses nues, des lavandières au travail, en plus de l'érotisme dont elles témoignent, signe la fin d'un parcours, son accomplissement total dans le sens où ce qui est trouvé, ce qui est enfin perçu, est bien, dans la flamboyance de la chair qui se livre en toute innocence, l'Origine du monde.

Mais éprouver le monde, c'est aussi le mettre à l'épreuve, et notamment, à l'épreuve d'un regard et d'un point de vue susceptibles de modifier la conception que l'on a de lui. Souvent les personnages hardelliens s'isolent dans des sites élevés, éminences naturelles, buttes, corniches, cimes d'arbres, greniers, clochers d'églises, toits d'immeubles. Et là, soudain, s'empare d'eux la griserie de cette domination du monde : moins une ivresse née du sentiment de suprématie, du pouvoir qui germe dans l'être dès lors qu'il s'élève au-dessus du paysage, qu'une exaltation qui est le fruit de la saisie globale du monde, d'un monde dont le personnage perçoit alors, avec une netteté troublante, les différents éléments épars qui sont là comme rassemblés au creux du même regard. En s'isolant, en s'exhaussant ainsi, l'être accède à un statut particulier qui lui permet d'observer la terre mise enfin à sa mesure. Et les deux façons d'aller dans le paysage, soit en y marchant, soit en le regardant en plongée ne sont pas antinomiques mais complémentaires, car les deux protocoles permettent d'allier l'action à la contemplation.

Les terres ainsi fréquentées commencent à se donner au promeneur hardellien qui en isole alors des points précis, animés d'un magnétisme qui les rend peut-être davantage emblématiques de la relation qui se noue entre les éléments et lui-même. Nombreux à cette enseigne sont les jardins dans l'œuvre

hardellienne : souvenirs de jardins adamiques, ils contribuent à cerner d'un peu plus près une géographie de l'innocence en même temps qu'ils fondent le thème de l'enclave, de l'enceinte où rien ne meurt vraiment et où tout se préserve. Reliés à l'enfance, les jardins sont comme les doubles végétaux de cette zone de la conscience et de la mémoire où l'individu continue à entretenir l'illusion de sa propre innocence. Les parcs, les villes et leurs banlieues, les lieux hydrants, chacun à leur manière complètent une géographie élective dont la première vertu est d'être un reliquaire autant qu'un ostensoir. Il y a un plaisir double à fréquenter ces lieux, à les retrouver : plaisir du ressourcement, plaisir sensuel aussi car ces lieux vibrent d'une électricité qui animent l'être, comme si la vie, en ces endroits, était bien plus que la vie, et la joie bien plus qu'une manifestation forcément brève. Et si parfois les fictions livrent ces lieux à la laideur et à la mort, ce n'est jamais pour suggérer leur possible devenir mais pour réaliser, dans le texte même qui alors devient doublement fictionnel, un scénario d'effroi susceptible de les grandir plus encore, et de les faire apparaître davantage essentiels.

Reste que les territoires apparaissent avant tout comme les produits d'un jeu, d'un *divertissement* qui détourne certes, mais davantage pour permettre à l'homme de saisir la vérité du monde que pour tenter de lui faire oublier la misère de sa condition. L'écrivain joue à l'aide de cartes qu'il brouille et mêle selon ses désirs, selon ses souvenirs ou ses oublis. Ainsi des lieux hybrides naissent dans l'œuvre, qui bâtissent leur cohérence dans l'amalgame des référents brassés, fondus les uns avec les autres. Peu à peu apparaît la géographie littéraire. D'autant plus littéraire que les fictions ouvrent leur espace à certains cheminements emblématiques, celui de Nerval notamment, que l'on suit, par l'entremise du narrateur, dans son ultime déambulation. Ce trajet sur la carte dessine en creux un chemin de croix, où chaque station correspond à une étape où poésie et mort s'entremêlent sous les yeux du témoin.

Est-ce pour cela alors que l'écrivain invente des lieux de repli, des resserres, des îles où une communauté réduite collectionne les mondes

miniatures, les figures de plomb - qui sont autant d'amulettes à brandir contre le cours du temps - , les jeunes femmes, ou bien encore chaque seconde de l'écoulement du réel ? Probablement. Les géographies hardelliennes trouvent là leur utopie. Elles y réinventent dans le silence et l'anonymat, sous le couvert de façades banales les arcanes d'un équilibre et une promesse de bien-être. Le complexe de l'île n'est pas la résultante d'un art de la fuite mais l'aboutissement d'une attitude d'appropriation totale du monde et d'espoir de ressusciter, loin du tapage et d'un temps trop rapide, en un lieu clos, les secrets d'une existence harmonieuse. Les îles hardelliennes sont pareilles à des limites mathématiques : horizon d'attente, fixation lointaine des espoirs. Inscrites dans le texte littéraire, elles font de lui, dans le même mouvement, le guide nécessaire qui permettrait d'aborder sur leurs rivages.

Mais ces terres, ces îles, ces jardins, ces parcours, ces paysages épaissis de l'empathie qui les lie aux personnages ou aux narrateurs, encore faut-il les dire. Dire la terre en quelque sorte. L'écrire en tout cas.

Deuxième partie

Géo-graphies

Rien n'est arrivé encore,
rien.
Vie et mort existent à part égale
de chaque côté de la lumière.

Sylvie Gouttebaron

L'espèce humaine se distingue du reste des espèces animales notamment par sa capacité à représenter sa vie en plus que de la vivre. La littérature n'est bien entendu qu'un des moyens de cette représentation mais elle est à coup sûr le plus complexe puisque, aveugle et sourde, elle compte sur les sens de celui qui la parcourt pour pallier son infirmité. Lorsqu'elle prend pour objet d'écrire la terre, elle superpose à ce que le lecteur connaît et pratique au quotidien une sorte de calque sensible qui accentue certaines parties du paysage, en gomme d'autres, charge certaines de puissance et de symboles, en noircit quelques-unes que d'ordinaire on croyait limpides. Elle invite à se défaire de ce que l'on sait et ouvre en nous des yeux qui ne demandaient bien souvent qu'à rester clos.

Au sens strict, la géographie se présente comme l'art d'écrire la terre, ou de la rêver, si l'on suit Bachelard. Mais toute écriture présuppose une rêverie, c'est-à-dire un lent, ou fulgurant, travail de décantation, de translation, de sublimation, pour que ce qui a été enregistré par des sens organiques, dénués d'approche affective, devienne un étrange précipité dans lequel la vision se change en tableau, le son en musique, l'odeur en parfum.

L'écriture du monde est un aboutissement, une manière magnifiée de l'approche immédiate, brutale, animale. Mais elle n'a d'importance que si elle relève d'un enjeu, si elle naît par une sorte de nécessité, de besoin impérieux,

sous peine de n'être qu'une figure décorative. Aussi peut-on s'interroger sur ce qui décide à écrire la terre, ce qui fait qu'un homme se transforme en auteur, et ne se contente plus seulement de vivre mais éprouve l'obligation d'*être une seconde fois*. La question peut être oiseuse ou sans intérêt pour un bon nombre d'écrivains ; mais pour certains, et c'est, semble-t-il, le cas pour André Hardellet, l'accession à la petite fabrique de littérature répond à des impératifs très définis. Pour autant, passé le moment qui détermine la première impulsion, il faut encore choisir la façon dont on va écrire le monde. La palette formelle est vaste et les choix de l'écrivain pour dire la terre témoignent précisément de l'angle qu'il a choisi. Les influences avouées ou non disent aussi beaucoup dans la façon d'aborder le travail de transcription ou de métamorphose du réel et les voies suivies dans l'écriture s'enrichissent alors de ces voies entendues, de ces espaces artistiques préalablement fréquentés pour, au final, composer un livret du monde qui sera autant polyphonique que polygraphique.

Reste qu'une question primordiale à ce stade est encore sans réponse : Quel monde peut écrire l'être humain prisonnier le plus souvent d'un nœud de contingences auxquelles il est difficile d'échapper ? En d'autres termes, l'écriture de la terre tente-t-elle de reproduire le monde dans lequel l'auteur écrit ou bien au contraire se présente-t-elle comme une réaction, un antidote à celui-ci ?

Chapitre IV

Naissance et vocation de l'écriture

Je parcourais au clair de lune ces rues et ces promenades endormies.

Gérard de Nerval, *Promenades et souvenirs*

C'est un autre genre [...] de plaisir que je trouve à ne sortir que la nuit, à suivre au clair de lune ces chemins où je jouais jadis au soleil.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

1. Le saccage d'Eden

> J'espère que pour vous, ils mettront les petits paradis dans les grands.
>
> Pierre Charras

Ceux qui s'intéressent à l'œuvre d'André Hardellet peuvent être intrigués par l'entrée relativement tardive de l'auteur dans le monde des lettres : le premier recueil, *La Cité Montgol*, paraît chez Pierre Seghers en 1952 ; l'écrivain a déjà quarante et un ans. Certes, quelques textes[1] avaient été publiés en revue dès 1950 grâce au soutien de Pierre Mac Orlan, et les deux premières œuvres longues en prose, *Le Grand stupéfiant* - qui sera terminé en 1952 - et *La Belle Lurette* datent de la fin des années quarante. Mais on ne saurait remonter plus loin vers l'adolescence et les débuts de l'âge adulte pour trouver trace de quelques essais.

Contrairement à beaucoup d'autres écrivains, André Hardellet n'a pas été, dès l'adolescence, voire l'enfance, sous l'emprise du désir d'écrire. Il confesse lui-même, dans une lettre adressée le 27 novembre 1973 à Hervé Carn, que ses premiers tentatives littéraires datent de 1939 :

> Pendant la *drôle de guerre* ma formation se trouvait à Maisons-Rouges, près du Chesne-Populeux - une grande propriété entièrement close de murs et qui contenait un grand nombre de daims (j'ai gardé quelques photos auxquelles je tiens particulièrement) ; j'ai pu connaître ainsi un pays de forêts que le souvenir de Rimbaud rendait un peu légendaire. Le meilleur Rimbaud, selon moi, appartient au garçon qui s'en allait de Charleville à travers bois pour acheter du tabac en Belgique. La contrée a dû lui dévoiler son visage secret. C'est à Maisons-Rouges que j'ai commencé à écrire : ça ne valait pas un

[1] « Les Sables du souvenir (*TI*, I, 297) » dans la revue *La bouteille à la mer* (Voir notice biographique, I, 15).

> clou, fort probablement, mais en tout cas, les frisés ont fauché le cahier - avec pas mal d'autres choses. Le cahier, mais pas le bonhomme car j'ai réussi à passer au travers. (*CR*, III, 373)

Si l'on accepte la vérité de cette confidence, la vocation d'écrire n'existe pas avant le séjour forcé dans l'Ardenne. D'ailleurs pourquoi douter de cet aveu que d'autres moments de l'œuvre confirment. Ainsi, après avoir rappelé le souvenir du bonheur trouvé dans la campagne du Cotentin avant-guerre, André Hardellet note-t-il :

> Est-ce que je songeais à écrire alors? Pas le moins du monde. J'ignorais que le poète pouvait être, lui aussi, un aventurier, un cambrioleur de domaines écartés (*PI*, II, 322).

L'acte d'écrire paraît donc bien lié, dans son commencement, aux contingences historiques et géographiques.

S'adressant à quelqu'un qui ne le connaît pas et qui le suppose Ardennais, André Hardellet dissipe tout d'abord le malentendu en avouant que ses « attaches » à cette province se limitent à son séjour de guerre. La lettre a pour objet de dresser un bref autoportrait qui aidera Hervé Carn à mieux connaître un auteur dont il s'apprête à publier un texte consacré à Julien Gracq.

Le véritable intérêt de la lettre n'est pas dans son sujet principal mais dans la marge de la confidence sur les premiers essais d'écriture, qui sont mis en relation avec trois données : la guerre, le lieu, et l'ombre de Rimbaud.

L'association n'est fortuite qu'en apparence ; elle est en vérité capitale car elle fait comprendre que tout provient en définitive d'un déracinement et d'une conjonction.

En effet, il a fallu qu'André Hardellet soit éloigné durablement de son terroir parisien et de ses habitudes estivales à Valognes, il a fallu qu'il soit dans un lieu marqué à la fois par la légende rimbaldienne à laquelle il était sensible

dès l'adolescence[2], et aussi, on l'aura remarqué, par une certaine féerie[3] liée au parc de Chesne-Populeux, où paissent les daims, et que l'on croirait presque enchanté ; il a fallu enfin qu'à cela s'ajoute le passage d'une vie bourgeoise à une existence marquée par la peur et la rusticité, par le désœuvrement artificiel de soldats en suspens, désœuvrement incongru et pour ainsi dire contre nature en période de guerre, pour que s'impose la nécessité d'écrire.

Gracq qui, au même moment, a fait comme André Hardellet l'expérience des mêmes lieux, achève dans les *Carnets du grand chemin*[4] le tableau de cette province, après avoir évoqué lui aussi le Rimbaud de *La Rivière de Cassis*, et la guerre :

> C'est pour moi au voisinage de tels carrefours de la poésie, de la géographie et de l'histoire, que gîtent pour une bonne partie les sujets qui méritent ce nom. De tels sujets ne s'éveillent sous les doigts qu'à la manière des grandes orgues : grâce à la superposition de multiples claviers.

Ces quelques lignes - où l'on sent dans le choix des métaphores le sceau surréaliste - peuvent servir de définition à la naissance de l'écriture hardellienne ; les « multiples claviers » dont les trois principaux sont notés par Gracq et suggérés par André Hardellet, élaborent un vœu de musique, que d'autres orgues, plus « staliniennes », peu tempérées celles-là et si peu mélodieuses, achèveront de concrétiser…

Voici encore l'épisode ardennais, non plus cette fois rapporté dans une correspondance privée, mais dans *La Promenade imaginaire* :

---

[2] « Je débutais dans le métier, je partais à l'aventure afin d'élargir un peu mon horizon confiné aux limites du Quartier latin. Rimbaud me parlait à l'oreille, le Rimbaud d'*Aube*, de *Phrases*, de *La Rivière de Cassis*, dont on ne pipait mot dans les fameux Morceaux choisis » (*PI*, II, 304).

[3] Féerie de l'Ardenne qu'André Hardellet souligne en mettant sur le même plan les forêts de cette contrée et d'autres forêts enchanteresses : « Au loin, qu'elle soit d'Ardenne, de Brocéliande ou du Valois, se dresse la forêt où le merveilleux peut être pris en flagrant délit par qui s'en donne réellement la peine (*TI*, I, 330) ».

[4] Éditions Corti, 1992, p. 93.

> A Maisons-Rouges, notre ambulance était installée dans un vaste domaine boisé clos de murs et peuplé d'un grand nombre de daims ; sans compter quelques fées et princesses shakespeariennes d'un abord plutôt malaisé. Nous avions là, à portée d'arbalète, un beau spécimen de la forêt ardennaise. Caporal chargé des « corvées extérieures », j'ai été bûcheron, terrassier, monteur de tentes et j'ai repris tout naturellement mes promenades pendant mes heures de liberté. Avec toutefois le souci du couvreur exécutant son vol plané et souhaitant qu'il se prolonge encore. (*PI*, II, 324)

Cette fois-ci, nulle mention n'est faite des premiers essais d'écriture, ni de la confiscation du cahier par l'ennemi, acte – *acte manqué* - qui lorsqu'on y songe pourrait figurer la matérialisation ironique par l'Histoire d'une crainte inconsciente de l'individu de se lancer dans l'aventure littéraire. Mais on retrouve les « carrefours » gracquiens : la « poésie » par le biais du merveilleux lié au « domaine écarté » et grâce aussi à la référence à Shakespeare, la « géographie » dans l'admiration pour la forêt ardennaise et « l'Histoire » dans l'image de la chute suspendue du couvreur.

L'émergence de la mécanique d'écriture épouse le rythme de la guerre. La *drôle de guerre*, « œil ahuri de l'effroyable cyclone », selon le mot de l'historien polonais Iasch Pavloski[5], impose la conscience du basculement funambule dont rend compte l'image du « couvreur », image faussement *légère*, comme est faussement badin le ton employé par l'auteur pour évoquer des événements vieux alors de près de quarante ans : camping, vie au grand air, bûcheronnage, rêveries, promenades. A peu d'indices près, on croirait aux vacances, à quelques camps débonnaires et virils. Mais l'appréciation des plaisirs n'est forte que parce que André Hardellet sait qu'ils sont d'ores et déjà mis en joue.

La prescience de la chute rend encore plus beau, plus essentiel, le dernier envol, c'est-à-dire les quelques mois qui séparent la mobilisation de septembre 1939 du désastre de mai 1940.

[5] *Du sommeil des errants*, éd. des Roses, Genève, 1948, p. 126.

Et l'on songe à une nouvelle de Borges, « Le miracle secret[6] » dans laquelle l'écrivain juif praguois Jaromir Hladik obtient de Dieu la suspension du temps au moment où les soldats s'apprêtent à le fusiller : tout se fige, les armes, le geste du peloton de soldats, le vent, et Hladik peut achever mentalement pendant une année, tout en restant attaché au poteau d'exécution, la pièce de théâtre qu'il composait, *Les ennemis*. Au moment précis où il termine son texte en trouvant la dernière épithète, le temps se remet en marche et il est fusillé.

Bien des parallèles peuvent être tracés entre le personnage de l'écrivain juif et le caporal Hardellet cantonné à Maisons-Rouges pour qui le retardement du cataclysme que sont les longs mois de la *drôle de guerre* met en marche le désir d'écriture et son balbutiement.

André Hardellet consacra une large place au « Miracle secret » dans l'étude sur Borges - demeurée inédite – qu'il écrivit vers 1963 et que l'on pourra lire dans les *Annexes*[7] de notre travail. Il en parle d'ailleurs comme « l'un des plus beaux [textes] qu'[il ait] jamais lus ».

Le temps employé par Hladik à remanier et finir son œuvre, André Hardellet l'utilise à imaginer la sienne, à l'esquisser, et à en pressentir la nécessité.

C'est par exemple pendant cette période que prend corps un des personnages majeurs de l'œuvre hardellienne, Masson, qui avec un statut chaque fois différent mais une importance toujours constante apparaît, notamment, dans deux nouvelles, « La Halte » datée de 1955 et « La Grosse du pont » écrite en 1958, ainsi que dans les trois grands textes romanesques, *Le Seuil du jardin* (1958), *Le Parc des Archers* (1962), *Lourdes, lentes...* (1969) pour finir dans ce dernier par se confondre avec son double qu'est l'auteur, et trouver place, non

---

[6] *Fictions*, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1996, pp. 149 à 157.
[7] Voir p. 480.

plus dans la fiction, mais dans la réalité, puisqu'il apparaît sur la couverture de la première édition comme signataire du roman[8].

Le caporal Masson de « La Halte » est à peu de détails près le caporal Hardellet : un texte inédit qui nous est parvenu de façon lacunaire, intitulé « Préface[9] », exhibe leur parenté ainsi qu'elle dévoile une fois encore l'apparition datée du ferment littéraire :

> En 1939-1940, il [Masson] fit partie de ma formation, cantonnée dans les Ardennes ; à cette époque il gardait encore les pieds sur terre – mais tout juste. Certains décors, certains incidents d'alors – un village désert, le bourdonnement des insectes dans la campagne dépeuplée – durent frapper son esprit par leur caractère suspect ; l'idée d'en tirer parti ne lui vint que plus tard, après que je l'eus perdu de vue.

Ce « Village désert », cette « campagne dépeuplée » nous font progresser dans la marche de l'Histoire autant que dans celle de la genèse de la création hardellienne.

La *drôle de guerre* était un répit annonciateur, un « sursis » pour reprendre un terme très hardellien[10] une sorte d'arête vive dans le trajet de l'homme : une

---

[8] Le roman, on le sait, paraît d'abord avec Stève Masson pour nom d'auteur. En 1971, la Brigade mondaine, agissant sur plainte de la Ligue de défense de l'enfance et de la famille, recherche l'auteur du texte : André Hardellet adresse spontanément une lettre au Quai des Orfèvres pour reconnaître la paternité du livre. Voir « Procès *Lourdes, lentes...* », (III, 99 à 112).

[9] (La lecture de ce texte a été rendue possible grâce à Simone Marty.) Une « préface », mais à quel livre? On ne peut qu'avancer des hypothèses qui naissent de la lecture de ce texte fragmentaire (trois feuillets dactylographiés, le reste est manquant) : Hardellet y mentionne « la ressemblance d'esprit entre Slade [autre personnage important, souvent initiateur, que l'on croise dans l'œuvre hardellienne] et le Caporal Masson ». C'est pour cette raison, dit-il, qu'il les a « réunis dans les récits qui suivent ». L'auteur avoue leur étroite parenté et cite les rapports ambigus qui le lient à eux : « Slade est un frère aîné de Masson, mais un aîné qui aurait quitté l'âge de raison pour entrer dans celui de la chimère. Il m'arrive de les confondre dans mes souvenirs ; voire de leur attribuer mes propres intentions – ce qui complique encore leur biographie. Néanmoins, eu égard au peu de notoriété qu'ils ont acquis, la confusion s'avère sans conséquences notables. » Les quelques corrections manuscrites permettent de dater le texte de la fin des années quarante ou du début des années cinquante. Les « récits qui suivent » pourraient être « La Halte », « La Cité Montgol », « Walter » (*ES*, III, 154,155), « La Grosse du pont »...qui ont paru ensuite de façon séparée.

[10] L'avant-dernier paragraphe de *Donnez-moi le temps* est consacré au commentaire d'une photographie qui représente André Hardellet vers 1917 (photographie reproduite dans *Œuvre I*) et qui ornait la quatrième de couverture de l'édition originale du livre. Cette image qui, de l'aveu de l'auteur en 1973, a joué « un grand rôle dans [sa] vie de ces dernières années » lui fait écrire : « [Elle a été prise] l'année où l'armée française se mutine, où des rafales de mitrailleuses aplatissent la foule sur la perspective Nevski,

fois franchie celle-là, celui-ci s'apprêtera à devenir le « cambrioleur des domaines écartés » (*PI*, II, 322). La *Débâcle*, quant à elle, va parachever la métamorphose en ruinant les dernières illusions de l'homme, en dessillant le regard du jeune écrivain, en éclairant les multiples figures du réel qui s'incarnent dans la juxtaposition de scènes qui s'opposent les unes aux autres par leur charge douce ou tragique.

Le chaos implosif vomi par la *Blitzkrieg* et les *Panzerdivisionen* de Guderian mit face à face un pays et son fantôme, ce qu'il était devenu et l'illusion de ce qu'il croyait encore être. La forêt ardennaise ne s'ouvrit pas à des rondes de fées mais à des divisions blindées : si *La Rivière de Cassis* est, si l'on suit la leçon de bien des exégètes rimbaldiens, la Semoy, sa poésie soudain s'assourdit quand « les premiers soldats allemands sortirent du couvert des arbres, surprirent un gué, et passèrent [...] » ainsi que l'écrit Gracq[11]. « *Le Sombre mai* ! Encore 1940! », poursuit-il en détournant le sens du titre d'un poème de Paul Claudel, qui vit « ces forêts si splendidement vertes » accoucher de l'armée d'invasion.

Subitement, un monde mourait dans un saccage, un *monde ancien* dont, pour celui-là, personne n'était las... Saccage d'autant plus dramatique qu'il était impensable et qu'il débutait précisément là où on l'attendait le moins, là où le lieu, poétisé, rendait l'Histoire plus obscène encore.

Les longs mois passés à Maisons-Rouges s'apparentent à un songe, que souligne la proximité du parc enchanté, de la forêt ensorcelée et ensorcelante. Toute la *Drôle de guerre* n'est-elle pas en définitive un songe, une léthargie où l'on se complet, un engourdissement marqué par la demi-conscience d'une perte et la totale inconscience de la mort à venir ?

André Hardellet n'est pas le seul à en goûter la paix. Gracq parle à propos de certains lieux traversés à cette période, « d'une sorte d'Eden pastoral », de

---

mais je ne suis pas encore entré dans le jeu où ma place est retenue, que je le veuille ou non ; moi aussi j'ai le sursis. » (*DO*, I, 289)

[11] *Carnets du grand chemin*, *op. cit.*, p. 142.

« séduisant bout du monde », « de déraillement onirique », de « marche fourvoyée à travers des champs d'asphodèles dont l'Histoire n'était plus que le songe insignifiant »[12].

Puis vint la *Débâcle*.

On se souvient que Jean-Jacques Rousseau ayant subi l'épreuve de la première injustice à la suite de l'épisode du peigne cassé lors de son séjour à Bossey évoque, dans *Les Confessions*, le dégoût que lui inspira ce lieu, jadis tant aimé : « Nous restâmes encore à Bossey quelques mois. Nous y fûmes comme on nous représente le premier homme encore dans le paradis terrestre, mais ayant cessé d'en jouir.[13] ».

André Hardellet, comme des millions d'autres Français ayant cessé de jouir de leur Eden, ne put, contrairement à Rousseau, y demeurer quelque temps : la fuite accéléra la perte et l'*Exode* tissa involontairement une géographie des contrastes à laquelle André Hardellet, à l'instar de Masson, son double littéraire, fut sensible :

> La déculottée que nous avons reçue en quinze jours nous lança sur des routes où un curieux instinct de conservation - ou plutôt de préservation - me poussait à nier ce que nous rencontrions sur notre passage ; le mélange du tragique et du burlesque, et la soudaineté de la débâcle, rendaient la réalité suspecte, vacillante. (*PI*, II, 325)

Si les fumées d'Argonne et les boues de Verdun avaient entraîné avec elles la part d'un Ancien Monde, l'errance de l'armée et du peuple de France (n'était-ce pas là, au fond, le suprême et grinçant triomphe de Dada dont le « Lâchez tout [...] partez sur les routes » trouvait dans l'Histoire un des aspects les plus dévastateurs de sa propre expérimentation ?) a terrassé un fantasme, celui d'une géocentricité intellectuelle, d'une superbe militaire, d'une invincibilité gouailleuse et arrogante.

---

[12] *Ibid.*, p. 143.
[13] *Les Confessions*, livre I, éd. Garnier-Flammarion, p. 58.

Le pays apprend à déchoir et André Hardellet, tout en s'efforçant « à nier » ce qu'il voit, trouve refuge dans une sorte de déréalisation des paysages née en partie d'une mosaïque de contrastes : il commence à considérer la réalité comme un état improbable, partiellement vrai, auquel il convient d'opposer d'autres terres que l'Histoire, c'est-à-dire le Temps, ne touche jamais.

Le basculement vers le versant de la Chute s'associe à une image de plaie, de mouvement et de sang que l'écrivain retient dès lors qu'il lui faut évoquer la guerre. Là où Julien Gracq, dans *Un balcon en forêt*, centre son souci romanesque sur la pause de la *drôle de guerre*, suspend jusqu'à l'incertitude le déclenchement réel d'un conflit, dans une nature *naturante* qui parvient presque à faire oublier la présence des autres, là où il pose la pesanteur d'un lieu, enraciné, presque tombal, sorte d'assise inébranlable face à la tourmente encore contenue, André Hardellet quant à lui fait une plus large part dans les mémoires ou dans les écrits de fiction à la dispersion et à la déroute : quatre chapitres de *La Promenade imaginaire* sont consacrés à la *Débâcle* et à l'*Exode* et la nouvelle « La halte » (*ES*, III, 163 à 169) est une transcription à peine romancée de l'expérience.

Dans ce texte, l'auteur recompose le paysage dévasté sous le signe de la fuite, de la discontinuité, de l'image isolée et sanglante - et le titre ainsi que le prétexte de la nouvelle forment oxymore à cela.

Le personnage hardellien n'est pas l'aspirant Grange qui, écrit Marc Froment-Meurice, « au lieu de veiller au grain et de garder le bois sacré des Ardennes, préfère s'y endormir[14] » ; ou plus exactement, le personnage ou le narrateur hardellien serait la continuation de Grange, enfin sorti du sommeil qui clôt le roman gracquien, sommeil emblématique sans doute de celui qui, ainsi que l'écrit Shakespeare dans *La Tempête*, « borde nos petites vies ».

Les figures hardelliennes, chahutées dans l'*Exode* deviennent très proches du Bardamu du *Voyage au bout de la nuit* qui, ballotté au gré des ordres sur des

[14] « Au pied de la lettre ou comment désarmer la critique en lisant *Un balcon en forêt* », in *Pleine marge*, n° 25, mai 1997.

chemins peuplés de cadavres, harassé, porté par des chevaux aussi fourbus que lui, traverse des villages où seules les femmes demeurent.

Bizarrement, André Hardellet n'évoque pas des visions macabrement humaines pour dire la guerre :

> Je me souviens d'un cheval mort, éventré sur le macadam, dans une solitude absolue. Ce cheval massacré entre deux champs fournissait, selon moi, une image de la guerre d'autant plus inquiétante qu'elle en révélait seulement un à-côté, un détail secondaire (*PI,* II, 325)

Dans la fiction, l'image du cheval sera reprise et doublée. Mais elle sera précédée d'une autre scène, d'agonie humaine celle-là, qui en est comme la répétition, autant mathématique que théâtrale :

> Après dix kilomètres Masson atteignit un artilleur qui agonisait dans ses vomissements, sur le bas-côté. Il ne pouvait déjà plus parler et son visage prenait une couleur de ficelle ; Masson tenta de lui faire avaler un peu de cognac qu'il gardait en réserve, mais l'alcool dégoulina sur le menton du moribond qui hoquetait. Quand le caporal se releva, il se sentit pris de nausées : l'atroce détresse de cette agonie sous un ciel radieux l'avait plus secoué que la mort de ses camarades de combat. « Putain! » dit-il. Il but ce qui lui restait de cognac, jeta le flacon vide qui se brisa contre l'empierrement et repartit en titubant. Un peu plus loin, près d'un entonnoir de bombe, il dépasse les débris d'un fourgon et deux chevaux morts ; la tripaille des bêtes éventrées s'était répandue sur le sol et de grosses mouches couvraient l'amas sanguinolent. (*ES*, III, 163)

Plus que la mort de l'homme, c'est bien celle de l'animal qui signale l'incongruité du désastre. Que l'homme meure en des guerres n'est qu'un aboutissement dramatiquement logique de sa propre folie, et la mort du soldat inconnu touche Masson non parce quelle frappe un de ses *frères humains* mais parce qu'elle a lieu « sous un ciel radieux », sous ce curieux linceul qu'est le morceau de ciel bleu qui vient comme un souvenir édénique, une parcelle de bonheur difficile à accepter car elle n'est déjà que lambeaux.

L'image des chevaux morts et ouverts confirme la portée du massacre : ce qui est éventré là, « entre deux champs », c'est l'illusion d'une permanence primitive, d'une force vive, libre, dynamique, chaude, belle et surtout innocente incarnée par l'animal.

Ce cheval mort observé par le caporal Hardellet, c'est Bucéphale dont la nature est de foncer droit vers le soleil et qui là s'est effondré dans son ombre, comme un « soleil noyé dans son sang qui se fige[15] », livré désormais aux « grosses mouches », prêt à devenir une charogne baudelairienne.

On peut aussi, face à cette image, songer aux analyses de Gilbert Durand[16] qui déclare que bien des cultures lient « le cheval, le Mal et la Mort ». Qu'il soit lié à la terre ou au soleil, l'animal selon le critique ne se défait jamais de l'ombre de la Mort, ni du Mal qu'il incarne ou propage.

La déroute de la guerre sape les certitudes et les mirages hardelliens. Face au spectacle de l'animal mort, André Hardellet prend conscience que lui-même, et ceux qu'il aime, seront « semblable[s] à cette ordure/A cette horrible infection[17] ».

La Débâcle dérange aussi, nous l'avons déjà noté, par la juxtaposition d'univers opposés, les uns touchés par une grâce qui paraît décalée, les autres anéantis :

> Sur une route écartée, nous traversions parfois des zones où la vie des champs et des villages ne paraissait avoir subi aucune perturbation (*PI*, II, 324)
>
> Nous quittions des images sales pour nous replonger dans une campagne qui avait encore conservé sa dignité ; un écart de quelques kilomètres suffisait pour effacer le sang et la crasse. (*Ibid.*, 328)

---

[15] Charles Baudelaire, « Harmonie du soir », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 52.
[16] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 79 et *sq.*
[17] Charles Baudelaire, « Une Charogne », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 34.

De cette contemplation, qui n'est pas sans rappeler l'effet produit par la peinture de Delacroix sur Baudelaire (« Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges/Ombragé par un bois de sapins toujours vert », *in* « Les Phares »), se nourrit le sentiment d'inquiétante étrangeté, de « surnaturalisme[18] » qui avait été préparé déjà par le climat de la *Drôle de guerre*, cette guerre qui n'en était pas une, qui étirait presque à l'infini de grandes vacances et faisait des soldats, qu'ils fussent dans le parc du Chesne-Populeux ou aux Hautes Falizes, les « dernier[s] estivant[s] de la saison[19] ».

Et l'incohérence de l'événement historique n'aboutit pas à la révolte contre la stupidité des hommes, mais conforte chez André Hardellet une vision stratifiée, cloisonnée, kaléidoscopique du monde que ses promenades et ses lectures - notamment Balzac et Proust (*PI*, II, 307) – d'avant guerre avaient contribué à faire naître.

Le chaos conduit André Hardellet, arrivé à un âge où l'on peut déjà se retourner sur sa vie et où l'on prend conscience que l'avenir ne sera peut-être pas aussi long que son propre passé, à s'interroger sur le monde, sur lui-même et à proposer l'écriture comme réponse à ces questions, une écriture qui alors est ordonnancement autant que récupération.

La guerre a meurtri le monde adamique dont il ne demeure que des lambeaux épars, « lambeaux errants » (*SJ*, I, 208) dénués d'assise. André Hardellet, dans un retour orphique, parcourra à rebours par l'entremise de l'écriture les chemins de la fuite pour parvenir de nouveau à son propre paradis perdu. L'expérience du désastre lui fait donc entreprendre la mise en ordre - recoudre les lambeaux – d'un monde compensatoire et c'est là peut-être un autre versant d'un bovarysme singulier qui ne mène pas au suicide mais permet de l'éviter. Bien des années après l'événement, André Hardellet écrit :

---

[18]« Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle [la peinture de Delacroix] révèle le surnaturalisme. », Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.* p. 735.
[19] Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, éd. Corti, 1958, pp. 31, 32.

> J'ai *refusé* la guerre, je lui ai interdit d'entamer ma vie véritable, sauf dans les limites de la « contrainte par corps » qu'elle exerce quand les affiches aux petits drapeaux entrecroisés apparaissent sur les murs (*PI*, II, 322)

L'affirmation sonne comme un singulier paradoxe puisque c'est bien la guerre qui a orienté la vie vers l'écriture, ou plutôt qui l'a conduite à devenir *véritable*, au sens où André Hardellet l'entend, c'est-à-dire transcendée par ces facultés de correction du réel que sont le rêve, et l'écriture - son pendant matériel. L'horreur suggère parfois le bien. C'est un peu ce que dit le professeur Swaine du *Seuil du jardin* qui, après avoir expliqué à Masson comment, en lisant un reportage sur une technique de torture utilisée pendant la Guerre civile espagnole, lui est venue l'idée du montage de sa machine à rêver, conclut en disant : « Il y a toujours un peu de bien dans beaucoup de mal » (*SJ*, I, 177)..

On comprend qu'un auteur se refuse à réaliser combien il est redevable à ce désastre majuscule qu'est la Seconde guerre mondiale. La perte du cahier des premiers essais littéraires - tombé à l'ennemi! - au fil de la déambulation déboussolée du caporal Hardellet signale peut-être, comme nous l'avons dit, l'hésitation d'entreprendre ce qui est un travail démiurgique. Elle transcrit peut-être aussi la pudeur et la honte de naître écrivain dans le chaos, et de lui être, à ce chaos, en quelque sorte lié.

Ce serait alors l'une des hypothèses qui permettraient d'expliquer que curieusement, la guerre, qui donne naissance à la nécessité d'écrire, qui fait qu'un jeune homme hésitant entre quelques métiers, sans vraiment en choisir aucun, se transforme soudainement[20] en un écrivain pour qui le texte prime sur le

[20] On peut se demander dans quelle mesure le portrait qu'André Hardellet fait de Marcel Proust, portrait où il insiste sur la transformation « du petit jeune homme mondain, futile, obséquieux » en « un athlète lunaire », « un marathonien foulant les interminables piste de la mémoire » n'est pas comme une évocation analogique de sa propre mutation. (*DO*, I, 291)

réel, et le rêve sur la pratique, la guerre, expérience matricielle, n'apparaît que peu, en tant que telle, dans l'œuvre[21].

La guerre sera la ligne de partage, de passage et l'incarnation humainement tragique de la Chute. Mais il ne convient pas de dire la Chute elle-même. La guerre sera la nuit, peut-être cette autre nuit dont parle Blanchot, nuit à l'intérieur de la nuit qui en est comme son impossibilité et vers quoi tend l'écrivain, d'où naît la justification d'écrire ; la nuit dont l'auteur dira quelques mots de ses crépuscules, celui du soir, drôle de guerre, Débâcle, Exode ; celui du matin, les lendemains de la Libération. Mais de la nuit elle-même, de cet Enfer où Hardellet-Orphée est allé chercher les prémices de son chant, l'œuvre ne rend pas compte si ce n'est dans le blanc textuel, que le lecteur pourra trouver alors ironique, qui sépare la fin du chapitre XV de *La Promenade imaginaire*, dont les derniers mots sont :

> [...] à Sarlat [...] nous apprîmes que l'armistice était conclu. Vinrent alors les cinq ans sur lesquels chacun sait à quoi s'en tenir,

du début du chapitre XVI qui commence par cette phrase :

> Les deux années qui suivirent La Libération ressemblèrent à un 14 juillet permanent.

Certes, on objectera qu'au chapitre suivant André Hardellet évoque l'Occupation :

> La Libé me redonnait plein accès à mon bois de Vincennes, dont les Teutons avaient annexé une bonne partie. Achtung! Militärbidule! Sur les routes qu'ils nous permettaient d'emprunter, au temps révolu de leur

[21] *Le Parc des Archers* met en scène l'apparition d'un conflit, son déroulement et sa conclusion. Mais celui-ci est d'ordre insurrectionnel, révolutionnaire. Il n'a pas vocation à détruire, mais au contraire à restaurer un ordre démocratique mis à mal par un gouvernement totalitaire.

> toute-puissance, le voisinage de ces vert-de-gris se mariait mal avec ce que j'allais chercher là (*PI*, II, 333).

Mais résumer cette période de l'Histoire à l'interdiction de parcourir librement le bois de Vincennes suffit-il à transcrire la nuit ? Sans la dire, André Hardellet en désigne pourtant l'effet, mais l'effet sur lui seul, et non sur le monde.

La transformation d'ailleurs n'affecte qu'une micro-géographie, toute personnelle, le bois de Vincennes, ce *vert paradis*[22] des découvertes enfantines, tant de fois parcouru par André Hardellet.

L'évocation des incidences de la période de l'Occupation se circonscrit à ce lieu comme si celui-ci résumait le monde hardellien et les souillures que la guerre y verse. Quand en 1973, dans *Donnez-moi le temps*, l'auteur pour la première fois fait allusion à cette époque, l'éclairage est déjà en place :

> Au retour de la guerre, j'ai voulu revoir le coin [l'hippodrome du Tremblay situé dans le bois de Vincennes] : plus rien. Bien d'autres choses avaient changé, qui rendaient cette disparition tout à fait mineure ; des personnages en gris-vert nous apprenaient à vivre au moyen de poteaux indicateurs. De l'autre côté, la fameuse devise Travail, Famille, Patrie donnait le ton et n'encourageait que bien peu ce genre de recherches (*DO*, I, 264)

Et on peut alors se souvenir de l'incipit du *Parc des Archers* qui traduit, dans la fiction cette fois, l'expérience de cette *occupation* du bois paradisiaque dont les chérubins bibliques à l'épée d'or ont été remplacés par des gardes noirs menaçants et qui interdisent arbitrairement l'accès du « petit lac de Vincerennes ».

Les propos intérieurs de Miller, le personnage-narrateur, cristallisent avec netteté l'importance du lieu, sa métamorphose selon le cours de l'Histoire, et

---

[22] On connaît l'expression de Baudelaire répétée sur le ton du regret dans le poème « *Moesta et errabunda* » des *Fleurs du Mal*. Elle servit de titre à une préface de Pierre Seghers, écrite à l'occasion d'une réédition de *Lourdes, lentes* (III,21, 22).

l'effet qui en découle sur celui qui le visite :

> J'avais le cœur serré, moins par la frayeur que par le sentiment d'une perversité gratuite, d'une souillure marquant désormais ce paysage inoffensif hérissé de silhouettes noires (*PA*, II, 22)

Si la guerre a cette fonction corruptrice des lieux sacrés, par enchaînement, elle transforme aussi celui qui les louait en modifiant non seulement sa vision du monde, mais sa vision de soi. La transformation se place sous le signe de la perte :

> Que me manquait-il donc ? Je n'aurais su le dire exactement, mais je crois bien aujourd'hui que je discernais ce qui avait pris congé de moi tandis que s'écoulaient les années : des yeux naturellement émerveillés, une sensibilité intacte (*PI*, II, 333)

Perte de l'innocence donc. Perte d'un regard naïf sur le monde, progressive intrusion de la souillure qui gâte non seulement le lieu, mais aussi le regard sur le lieu ainsi que celui qui porte le regard. La guerre fait prendre conscience à André Hardellet « qu'il était nu » et lui donne « la connaissance du bien et du mal », pourrions-nous dire en paraphrasant la *Genèse*.

La vue du cheval mort et éventré, le bois de Vincennes marqué et altéré lui font savoir qu'il est mortel. Ce qui ne va jamais de soi, si l'on en croit Freud qui dans *Das Unheimliche* (1919) écrit que « la proposition : tous les hommes sont mortels, a beau parader dans tous les manuels de logique comme modèle d'affirmation universelle, aucun homme ne se résout à la tenir pour évidente, et il y a dans notre inconscient actuel aussi peu de place que jadis pour la représentation de notre propre mortalité.[23] ». Le paysage de guerre ouvre André Hardellet à cette conscience de la mort :

[23] *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 247.

> La Salope à la faux apparaît quelquefois en des lieux où l'on ne s'attend guère à la rencontrer ; si elle y mettait les formes, je n'en devinais pas moins son ombre sur ma terre natale. La jeunesse nous quitte lorsque pour la première fois, il nous faut admettre notre mort et celle de qui nous aimons[24]. Sous les arbres de ce bois se cachaient tour à tour, sinon ensemble, l'enfant de jadis et la Dame chargée de son exécution (*PI*, II, 334)

Mais si la guerre saccage l'éden que l'auteur s'était lui-même construit dans le maillage de paysages d'élection, elle fait en même temps accéder ces lieux de bonheur jusque-là innommés, jusque-là parcourus sans la pleine conscience de leur valeur symbolique, au rang d'éden : le parc enchanté des Ardennes donnait au caporal Hardellet à la fois une image de ce qu'il allait perdre et la préfiguration ce qu'il conviendrait de reconquérir. Il apparaît en cela ambivalent : dernier avatar des édens véritables dont l'écrivain avait pu jouir sans pouvoir leur attribuer ce statut, il devient également le premier des paradis que l'œuvre, la douleur et la mémoire restaureront de concert. Oui, ce sont bien là les trois ingrédients susceptibles de redonner le sentiment de fouler des contrées adamiques car « l'*expérience* – cette consolation des dupes » (*PI*, II, 321) est en ce cas la plus forte des désillusions :

> Après la guerre, j'ai voulu revoir l'endroit [la rivière la Gloire], sans nourrir beaucoup d'illusions, d'ailleurs. Le Débarquement, et le déboisement, avaient consommé leur œuvre. [...] Mes regrets, à côté du sens de l'Histoire? Ils pèsent aussi léger qu'un fil de la Vierge pour arrêter un char Sherman ou un Tigre!... (*PI*, II, 314)

L'effroi de la guerre, son massacre des lieux et des êtres qui y sont attachés - on songe, par exemple, à Tony de Rouzé cité dans *La Promenade imaginaire*, et dont le prénom vient dans le premier projet romanesque, *Le Grand stupéfiant* ; on songe pour *Lourdes, lentes...*, à la mort de Germaine[25], à la

[24] La mort de « Vonvon », en 1939, la grand-mère à laquelle l'auteur était très attaché, inaugure le cycle de l'apprentissage de la mort.

[25] Germaine à qui, à travers les œuvres, à travers le temps, le narrateur de *Lady Long Solo* adresse une carte postale, antidatée du 8 août 1937, carte reproduite dans la première édition de la nouvelle, et non dans ses reprises (*Œuvre I*, et Gallimard, coll. « L'Imaginaire ») : « Maimaine, je pense à toi et au plus beau jour de notre été/ André/J.J et Vanessa t'embrassent. » A l'adresse : « Mlle Germaine Bals/ « La

destruction de la maison, *templum* de l'initiation amoureuse du narrateur adolescent (*LL*, III, 35) - magnétisent et auréolent de félicité ces pôles géographiques ; c'est parce que le paysage de Valognes est détruit par le Débarquement que la Gloire n'en finit pas de rouler son eau vive dans le souvenir et dans l'œuvre ; c'est parce qu'un char brise un fil de la Vierge que ce dernier flotte durablement en majesté.

Voici donc bien ce paradoxe de la guerre : parce qu'elle saccage les terres hardelliennes, elle établit au même instant la nécessité de leurs *géo-graphies*. L'écriture, née du poison de la guerre, ne conservera au final que son pouvoir de remède, *pharmakon* uniquement salutaire. Elle sera le sésame qui ouvre sur une terre nouvelle – l'œuvre - où rien ne meurt, où rien ne bouge, un *espace* éternellement immarcescible :

> Notre maison - je l'aperçois de loin - est intacte. Les noirs bombardiers n'y ont pas touché parce qu'elle s'élève en un espace que les bombes n'atteignent et n'atteindront jamais (*LL*, III, 96)

L'écriture sera la synthèse dialectique qui réconcilie dans l'harmonie du texte le « cancer et [la] source de béatitude » (*DO*, I, 244). L'œuvre, qui une fois de plus « s'inspire [...] de l'affrontement éternel de l'espérance humaine et du temps mortel[26] », le lieu majeur de célébration et de préservation.

Et les personnages littéraires ainsi que les « identités narratives» hardelliennes, comme dirait Paul Ricœur - au premier desquels on découvre Masson dont on a aperçu les conditions de naissance - seront les doubles compensatoires d'un homme se protégeant, grâce à eux, du savoir de sa propre mort.

Hêtraie »/ par Valognes/Manche ». L'écriture manuscrite est celle d'André Hardellet dans les années soixante-dix.

[26] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 405.

2. Expérience de la mort, expérimentation de l'écrit

> Le tombeau confident de mon rêve infini
> (Car le tombeau toujours comprendra le poète)
>
> Baudelaire, *Remords posthume*

> Elle me visite parfois, sur un gravier de souvenirs, à l'heure du sommeil.
>
> Robert Desnos

Il est significatif de constater que la naissance littéraire de Masson correspond à la rencontre d'André Hardellet avec la mort. Cette rencontre peut d'ailleurs passer pour sa propre mort - symbolique -, qui est suivie de (re)naissance en tant qu'écrivain : cet autre soi-même, qui envisage la reconstruction d'un monde évanoui, ressent la nécessité de ce que Freud appelle une « assurance contre la disparition [de son] moi[1] ». Ainsi, il pétrit son double, Golem de mots et d'encre, son double qui devient, ainsi que le dit Otto Rank, un « démenti énergique de la puissance de la mort[2] »

La descente aux Enfers qu'est la guerre aboutit à cette double initiation : l'homme rencontre sa mort dans celle du monde détruit, puis se décide à écrire :

> Écrire n'est peut-être qu'un des moyens de supporter cette situation d'exclu, de prendre une revanche grâce à des fictions dont nous sommes maîtres. Les mots, eux, ne nous opposent pas un refus de principe (*DO*, I, 258).

---

[1] *L'Inquiétante étrangeté et autres essais, op. cit.*, p. 236.
[2] Otto Rank, cité par Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais, op. cit.*, p. 237.

Chassé du Paradis gâté, il faut à la fois que l'homme prenne conscience de cela tout à fait pour ensuite tenter de rétablir par l'écriture la pureté de ce Paradis afin de s'y *inclure* à nouveau : *descendus ad infernos*, *renovatio*, et *regressus ad uterum*.

Ces trois étapes rituelles, qui sont parfois, pour la première et dernière, équivalentes ou confondues[3], donnent une idée très nette de la genèse de l'acte d'écrire ainsi que de la composition de l'œuvre hardellienne qui, tout en procédant de ces étapes, en devient ensuite le miroir. Elles sont les préalables à son apparition : si l'homme ne boit pas la coupe d'horreur jusqu'à la lie, il ne pourra jamais dire la merveille du vin perdu.

En effet, si l'homme refuse de prendre conscience de la souillure du monde perpétrée par la guerre, s'il dénie à la guerre elle-même tout pouvoir, toute existence, tout statut, s'il préfère, comme l'aspirant Grange « tir[er] la couverture sur sa tête et s'endorm[ir][4] », c'est tout le protocole de l'initiation, son bon déroulement qui ne peut avoir lieu : cette impasse - avortement symbolique de l'acte d'écriture - André Hardellet l'illustre dans une pièce radiophonique, « *Les Innocents* » (*TI*, II, 383 à 401), rédigée en 1972.

Cette œuvre courte met en scène deux soldats déserteurs qui, parce qu'ils ont délaissé le terrain des opérations, ont « l'impression de revivre vraiment[5] ». La forêt dans laquelle ils sont à couvert leur fait paraître la guerre « bidon, irréel[le] » ; on retrouve là les sensations ressenties par d'autres personnages ou narrateurs déjà évoqués.

Stirner, l'un des deux, pousse plus loin encore son analyse et tente de convaincre son camarade, Jones, de l'irréalité de la guerre qui ne serait que « la forme la plus poussée du jeu, inventée par les dieux obscurs depuis la nuit des

[3] Voir les synthèses de Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, Gallimard, coll. « Folio », 1991, pp. 185 à 205.
[4] Dernière phrase du roman de Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, *op. cit.*
[5] Nous renverrons une fois de plus à Nerval, Rimbaud, Breton, et à tous les autres apôtres de la *vraie vie*.

temps[6] » et où « les morts sont ceux qui croient qu'on va les tuer ». Mais on apprend que Stirner fut blessé à la tête jadis puis « envoyé deux mois dans un centre psychiatrique » ; on nous dira aussi par la suite qu'il est « un écrivain d'avant-garde » : deux aspects qui le rapprochent du Miller du *Parc des Archers*[7].

Une patrouille met fin à l'escapade des deux déserteurs qui sont ensuite traduits en justice : lors du procès, Stirner voit sur le banc des témoins des visages amis que le temps a vieillis ou, au contraire, miraculeusement épargnés ; mais son compagnon lui signale que le banc est vide. Dans son réquisitoire, « Le commissaire du gouvernement » dit qu'il n'a jamais rencontré une « pareille intoxication des esprits »:

> J'ai vu des hommes se révolter contre la guerre et les sacrifices qu'elle exige, insulter ceux qui s'y soumettaient et prêter à leur égoïsme un caractère d'exemple contre la société ; je n'en ai jamais vu aucun vouloir enlever à la guerre sa réalité, sa vérité - car c'est bien là que nous touchons le fond du problème. [...] Selon eux, la guerre serait l'un des principaux mensonges, une sorte de création fictive, un écran de fumée dissimulant des buts qu'ils se montrent, d'ailleurs, incapables de préciser. (*Ibid.*, 397)

Jones, un temps convaincu par Stirner, finit par lui dire qu'il ne croit pas à ses certitudes qu'il qualifie de « mise en scène » ; il accepte sa mort, résigné. Le délire de Stirner augmente : il affirme à la cour que son camarade s'appelle non pas Jones mais Arthur Rimbaud. Au moment de l'exécution, il dit à Jones que les fusils sont chargés à blanc. Les deux hommes sont abattus. La pièce se termine par les propos d'une jeune fille, Marie, dont le souvenir avait été évoqué par Stirner :

---

[6] Lecteur de la *Recherche...*, André Hardellet s'est peut-être souvenu du personnage du jardinier de Combray qui lors d'une discussion avec Françoise évoque la guerre comme un jeu dont les soldats sont les dupes. « [...] il n'admettait pas que la guerre ne fût pas une espèce de mauvais tour que l'État essayait de jouer au peuple et que, si on avait eu le moyen de le faire, il n'est pas une seule personne qui n'eût filé ». Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 109

[7] « Le grand circuit » (*ES*, III, 129) présente également un personnage proche de Miller et de Stirner, Stève [Masson], frappé de « folie », doutant du pouvoir de la peinture et de l'écriture incapables de transcrire ce qu'il a vu (« c'est de ça que je crève tout doucement »), lui-même incapable de convaincre celle qu'il aime, Anne, et les médecins, de la réalité de ce qu'il a vu (« C'est ça [dit-il] le peloton d'exécution »).

> Personne ne pouvait plus rien pour toi, mon amour. Tu avais été trop loin sur les routes interdites. (*Ibid.*, 401)

Que dit le texte sinon l'absolue nécessité d'accepter le réel - pour pouvoir ensuite le dépasser d'ailleurs, ou le rectifier (*DO*, I, 272) ? Aux prises avec la guerre, le seul monde compensatoire que Stirner parvient à forger est celui de sa propre folie, c'est-à-dire un univers où nulle communion avec autrui n'est possible, quoi qu'il en pense. C'est là le signe majeur de son échec plus encore peut-être que sa propre mort et celle de son compagnon, morts inutiles car elles ne signent aucune fondation, aucune ouverture.

Les « routes » empruntées par Stirner ne sont pas celles d'Orphée, même si, « interdites », elles en singent l'inhumanité et l'aspect sacrilège : confondant la *bifurcation* avec le *retour* sur ses pas, Stirner incarne toutes les apories du refus de l'effroi, d'une déréalisation poussée à bout et qui se dérègle, sans qu'aucune re-création ne parvienne à la sublimer.

Confronté à la nuit de la guerre, Stirner - autre double, mais double-*épouvantail* celui-là d'André Hardellet - ne veut pas se servir de cette noirceur, ni même la regarder, pour retrouver la lumière. Il préfère se livrer à la négation (« j'ai refusé la guerre », pris au pied de la lettre!) de la folie ; folie, délire, qui est alors la blancheur du vide, blancheur du discours qui n'atteint rien ni personne, jamais. Le discours du fou prend la transparence du texte creux.

Et, Stirner, créateur impuissant, tente de le remplir avec les mots de ceux qui ont pu parler car ils ont étreint « la réalité rugueuse » sans la nier, ceux qui ne se sont pas murés dans les certitudes et les secrets en ayant eu le sentiment de les avoir atteints, mais les ont sans cesse cherchés[8] ; Rimbaud par exemple, le Rimbaud d'*Une saison en enfer*, le Rimbaud de « Délires »...:

[8] « Il a peut-être des secrets pour *changer la vie* ? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquais-je. », Rimbaud, *Une saison en enfer*, « Délires I », *Œuvres, op. cit.*, p. 225.

> LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT : [...] ils seront passés par les armes, avez-vous quelque chose à ajouter, Stirner?
> STIRNER : Non.
> LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT : Et vous Jones?
> STIRNER : il ne s'appelle pas Jones, il ne s'appelle pas Jones, il s'appelle Arthur Rimbaud...
> LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT : Qu'est-ce que vous dites?
> STIRNER : Rimbaud, Jean, Arthur...La mosquée, l'école de tambours[9]...Inconnu au bataillon, probablement!
> JONES : Rien à dire.
> LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT : Gardes, emmenez les accusés! (*TI*, II, 400)

L'exécution de Stirner n'est pas celle de Hladik, le héros de Borges car elle n'est le point final d'aucune création ; au contraire, elle réalise dans l'abrupt et définitif claquement des balles l'absence de toute création.

Celui qui nie la guerre, qui nie la mort en la donnant non pour un fait mais pour le résultat d'une croyance, s'interdit par là de pouvoir tenter de dire la mort (ou, si on ne peut la dire, dire au moins ce qu'elle retire, l'écrire en *creux*), et par les mots - seul remède efficace - la tromper en la dépassant.

Finalement, « *Les Innocents* » ne sont que l'écriture d'une frayeur. André Hardellet grâce à ce texte exorcise rétrospectivement - la pièce, rappelons-le, est écrite en 1972 - le fantasme de fuite face au réel qui peut-être, durant un temps, l'a hanté ; il exorcise sans doute aussi la peur de ne pouvoir rien dire, ainsi que cette classique angoisse du créateur doutant du bien-fondé de son travail, cette souffrance, réelle chez l'auteur du *Seuil du jardin*, liée au sentiment de n'être pas suffisamment compris des autres[10].

Bien au contraire, *La Belle Lurette*, premier des grands textes hardelliens (1948), rend compte tout à la fois de l'expérience de la mort et de la nécessité d'écrire qui en découle. Durant le début de la première expérience onirique du

[9] « Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac. » Rimbaud, *Une saison en Enfer*, « Délires II, Alchimie du verbe », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 230.
[10] Jusqu'à la fin de sa vie, André Hardellet, vivra douloureusement le fait de n'être lu que par un petit nombre de lecteurs, s'en étonnant, ne comprenant pas pourquoi ses livres ne touchaient pas plus de gens.

narrateur de *La Belle Lurette*, Sterck, sorte de mentor, l'entraîne dans les galeries d'anatomie du Jardin des Plantes ; le *voyage* commence.

Sous l'influence des spectacles des squelettes, le paysage marqué par la mort prend forme ; différentes scènes l'illustrent : le narrateur, à cheval, contemple « aux carrefours des routes [...] des monuments constitués par l'assemblage de gigantesques os iliaques » (*BL,* I, 356) ; puis, descendu de sa monture, il s'arrête devant une « usine à l'abandon » où il aperçoit un homme immobile pêchant dans les « eaux louches » de sorte de douves qui bordent l'édifice ; ce n'est en réalité qu'un épouvantail et le narrateur prenant sa ligne retire de l'eau des « gros poissons qui s'effilochaient et tombaient en putréfaction au contact de l'air ». Entré dans l'édifice, il voit un grand nombre de corps violacés, noyés dans des baignoires.

Nous avons déjà commenté la valeur de ces différentes images, prises isolément. Ce qui importe désormais c'est de saisir leur enchaînement, en apparence fruit du hasard, mais qui semble bien en fait obéir à une progression dans le savoir et la perception de la mort. Le narrateur contemple tout d'abord les images d'une mort *propre*, sans macabre ni morbidité, paysage dalilien d'os iliaques élevés au rang de monuments giratoires.

Puis la chair morte apparaît, et soudain avec elle la saine pureté de l'ossement et son rassurant aspect lithique disparaissent devant la présence proche de la mort, le spectacle de son lendemain qu'est la putréfaction, dernière opération de métamorphose du corps mort ; mais ce ne sont encore après tout que des corps de poissons, et de poissons jamais contemplés vivants.

Des cadavres dans les baignoires alignées sous la voûte d'un moderne mastaba (une « rotonde » dans l'usine désaffectée) mettent soudain le narrateur face au visage humain de la mort, une mort elle-même mangée par « des crabes géants, se mouvant dans un bruit de succion, mont[ant] à l'assaut de cette pâture ». La terreur qui le fait fuir tient à ce que nous avons nommé le *fantasme de Marat*.

Les étapes se succèdent très vite et le morbide devient, pourrions-nous dire, réel, quand le narrateur sortant de l'usine ne retrouve à la place du cheval que « la charogne de l'animal ».

Si ce constat le fait s'interroger sur le temps réel qui s'est écoulé tandis qu'il était dans ce qu'il nomme désormais la « nécropole », il le met face, mais sans qu'il s'en étonne plus que cela, à l'opération de la mort qui change ce que l'on a connu comme *étant vivant* en ce qui est devenu *non vivant*. N'est-ce pas là en définitive la seule vraie mort ?

Toutes les morts racontées, transmises par le moyen de l'image, de la mémoire écrite, du souvenir des conversations ne prennent-elles pas dans l'instant même où nous les recevons, où nous les envisageons, où nous les souffrons, les contours commodes de l'inconcevable qui nous prémunit contre les effrois qu'elles engendreraient ? Ne faut-il pas expérimenter la mort, la toucher du doigt - comme l'enfant le fait en agaçant le cadavre d'une souris, d'un lézard, d'un insecte[11] - pour se convaincre de sa matérialité, de sa faculté à nous réduire à néant un jour, vraiment ?

Pour que l'expérience soit complète, le narrateur de *La Belle Lurette* suit une initiation qui, tout en l'amenant progressivement à la découverte de la mort, le ménage. Et il faut atteindre l'étape suivante pour que le narrateur observe, mais de loin, la mort à l'œuvre, la mort dans son irréversible dynamique : gagnant un promontoire – un de plus -, il contemple des « jardins suspendus [qui] étalaient leur flore d'une luxuriance inouïe » (*BL*, I, 358). La végétation exubérante, saturée de vie, n'est là, semble-t-il, que pour mieux souligner le spectacle de la mort ; l'étendue des jardins est « jonchée d'innombrables cadavres de soldats revêtus d'un uniforme bleu pâle ». Les corps mutilés deviennent eux-mêmes fleurs et ornements : « Des fragments de chair restaient

[11] André Hardellet évoque ce genre d'activité et d'étonnement enfantins : « L'attrait qu'exercent sur l'enfant [...] les petits cadavres - souris, oiseaux - ne se peut nier. Qu'est-ce que ça devient ? Que leur est-il arrivé? « *Ça ne lépisme plus* », a écrit Le Dantec dans une admirable formule qui ressuscite le style de nos premières années. Ça ne *souris* plus, aurais-je pu dire devant l'inerte bestiole. »(*DO*, I, 256)

accrochés aux végétaux ; le sang dégoulinait entre les glycines et les orchidées géantes. » Arrivé après la bataille, le narrateur ne peut en voir que le résultat.

Bien au loin de lui cependant, « au loin, dans son poudroiement », le combat se poursuit encore. Mais le narrateur, suspendu comme les jardins où il se trouve, ne distingue qu'une « mêlée » constituée par les deux armées se jetant l'une vers l'autre dans des mouvements d'océan : « le plus curieux résidait dans la rapidité de son déplacement : tantôt son flux venait battre jusqu'au pied de la colline - et la clameur atteignait son paroxysme - tantôt le combat s'éloignait vers l'horizon et sa furie ne se traduisait que par un halètement étouffé. »

La mort des hommes est une fois de plus euphémisée. Ces vivants que l'on tue, ou qui se massacrent mutuellement apparaissent encore bien distants, et donc à distance, et comme décalés d'une humanité réelle qui est celle du narrateur.

Cette mort-là n'a pas de visage, elle n'a qu'un son, celui d'une « clameur », d'un « halètement ». Anonyme, sonore et pluriel, son infini de cadavres sans traits déréalise, euphémise l'événement en lui conférant une théâtralité guerrière, un spectaculaire démesuré. Le nombre nuit à la force. La distance minore la grandeur en assimilant le champ de bataille à l'espace resserré de ces théâtres de carton où les enfants du début du siècle alignaient des figurines de papier mâché ou des silhouettes découpées dans du zinc. L'expérience de l'intimité de la mort souffre d'une projection au grand jour en même temps que d'une gullivérisation de son tragique.

Mais ce passage n'est pas le seul dans *La Belle Lurette* où André Hardellet propose une vision théâtrale de la mort. La mise en spectacle du cycle des métamorphoses du vivant revient dans un autre rêve où il contemple sur une scène, d'un théâtre précisément, une danseuse, « femme déjà âgée, flétrie, au corps empâté, vêtue d'une robe noire sans ornement » (*BL*, I, 376). Dans cette danse macabre, l'ombre domine : « toute la lumière [est] accaparée par la ballerine solitaire » (*Ibid.*, 377).

On n'est pas très éloigné ici de l'ambiance du premier sonnet des « Ténèbres » de Baudelaire, intitulé « Un fantôme » : « Je reconnais ma belle visiteuse : /C'est Elle ! noire et pourtant lumineuse » ; on peut songer aussi à la « femme noire » de Proust, obsession cyclique des dernières années de sa vie[12], à laquelle d'ailleurs André Hardellet fait allusion – « la *visiteuse noire* qui hantait Proust passe dans notre salle sans nous désigner du doigt » - dans *Lady Long Solo* (*LS*, I, 237). Mais sans même tenir compte de cette intertextualité, on peut noter le travail de la mort.

L'incarnation dansante de la mort détruit autour d'elle les couples qui valsent, ces « figurants [deviennent] fantomatiques » avant de n'être plus que des « résidus effilochés, des fragments vaporeux » ; elle-même se métamorphose « en une créature radieuse aux formes pleines et lisses », « fille neuve » issue du « spectre de la vieille danseuse » produisant « une aura érotique », « une sensualité inouïe ». Quand le narrateur parvient à l'approcher, ne demeure plus à terre qu'une « robe maculée qui conservait encore un peu la forme d'un corps évanoui ».

Le passage concentre les arcanes d'un thème classique, la danse macabre, et d'une dualité du sexe et de la mort que la psychanalyse nous apprit à mieux connaître. L'érotisme morbide et les métamorphoses du corps - dans un cycle *à rebours*, qui outrage donc la nature et le temps - font penser une fois de plus à Baudelaire ; mais la mise en scène des âges de la femme renvoie aussi à un *topos* aussi bien littéraire que pictural (Hans Baldung Grien, Cranach, Goya...) ou musical (*La Jeune Fille et la mort* de Schubert, *La Danse macabre* de Saint-Saëns).

Le pouvoir de la mort est ici *spectacularisé* dans sa vision fascinante. Le narrateur ne peut la méconnaître. Il contemple et comprend sa vertu à désagréger les corps qui la touchent, et quand naïf, pour se convaincre de son existence, il veut l'approcher, ne demeure sous ses yeux que la trace de sa nature : l'absence

[12] Voir G.D. Painter, *Marcel Proust*, « Les années de maturité », Mercure de France, 1966, le chapitre « La femme noire ».

de corps, la robe vide. A ce moment, note-t-il, « tout le monde me regardait en ricanant ». Comme l'on rit de celui qui prend conscience de son erreur, et apprend à ses dépens.

Le texte décline donc sur un autre mode une progressive initiation à la mort, la mort qui est selon Miller le héros du *Parc des Archers* « la Gale, la vraie, et [dont] personne [ne] rira jamais » (*PA*, II, 164), initiation qui travaille en profondeur le narrateur de *La Belle Lurette* ce qui lui fait dire : « On ne revient pas impunément d'où j'étais allé sans bouleversement. » (*BL*, I, 379).

Cette phrase seule suffirait d'ailleurs à éclairer le sens du parcours onirique. L'expression du déplacement vers le lieu de la mort, et du retour du lieu de mort vers le domaine de la vie, confirme l'hypothèse orphique autant qu'elle donne au texte d'André Hardellet une lumière très nervalienne. Que l'on songe, pour s'en convaincre, à la toute fin d'*Aurélia* :

> [...] je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, chez les Anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers.

Phrase-clausule qui referme ce que l'exergue de la deuxième partie, « Eurydice, Eurydice... » , avait inauguré.

La Belle Lurette, premier écrit hardellien d'importance, s'inscrit dans cette lignée de textes rejouant sans cesse l'affrontement rituel avec la mort. Partant, elle devient le miroir de l'expérience. Dès lors, son statut s'avère double : narration de l'expérience, le texte en est aussi le produit. La nouvelle est un récit qui reflète l'initiation d'un personnage narrateur ; elle est aussi un récit d'initiation pour son auteur lui-même.

Ainsi l'enjeu est-il devenu clair. La pleine conscience de la mort, sa progressive appréhension qu'amènent les années qui passent, sa brutale incarnation dans le vaste suicide collectif de la guerre rendent nécessaire la survenue de l'acte créatif.

Certes, l'œuvre ne gomme pas la mort. Masson, le peintre du *Seuil du jardin* le sait bien :

> Il ne peignait que par pis-aller, faute de pouvoir s'évader dans ce pays dont ses tableaux présentaient un reflet. Il ne se rappelait plus bien quand cela avait commencé, son retour de captivité, peut-être, mais désormais l'idée de la fin présente en tout être, en toute chose, ne cessait de l'habiter, parfois terriblement aiguë, parfois à peine sensible, tel un mal encore en sommeil. Oui, il ne se rappelait ni quand, ni où, mais il savait que ce jour-là, sa jeunesse lui avait donné congé. (*SJ*, I, 120-121)

L'art, même perçu comme un *pis-aller*, atténue la conscience incessante de la mort amenée ici encore par la guerre et l'emprisonnement. Ce qui importe c'est de combattre la « hantise de l'agonie et du néant » (*SJ*, I, 191) et la peinture, ou l'écriture trouvent « leur raison profonde dans cette obsession ».

Pour autant, il est clair qu'André Hardellet n'est pas dupe des pouvoirs de la création. Celle-ci ne remplace pas ce qui est perdu ; tout juste peut-elle permettre de s'en approcher de nouveau, d'élaborer un calque séduisant qui par moments parvient à duper celui qui le dresse. L'écriture n'est pas la panacée :

> Chacun lutte comme il peut contre l'angoisse de la mort et de la solitude ; tracer des mots pour les écarter ne constitue pas l'un des plus mauvais moyens inventés par l'Homme. (*DO*, I, 293)

> On écrit par pis-aller, on raconte des histoires pour qu'elles deviennent un peu plus vraies une fois imprimées. On écrit pour se débarrasser du temps, pour se supporter.[...] On essaye d'écarter la crainte de la mort, on trace des petits signes pour conjurer le néant. (*PA*, II, 34,35)

Masson peint faute de mieux ; Miller écrit « pour se supporter », écrire n'est pas « l'un des plus mauvais moyens ».

Mais dire ou écrire présentent une vertu majeure, outre celle qui naît de la remémoration. L'écriture est sans doute, comme nous l'avons déjà dit, une entreprise salutaire de récupération, mais elle trouve aussi sa valeur et sa beauté dans la distance, le tremblé, l'interprétation, la sublimation des souvenirs qu'elle

appelle dans son sillage : « [...] la parole confère *une vérité neuve*[13] à ce que le temps nous a dérobé[...] » (*SJ*, I, 206).

Finalement, n'est-ce pas là ce qui fait le prix de l'activité d'écrire, ne pas se contenter de dire le passé avec une fidélité de toute façon condamnée d'avance par les blancs de la mémoire et sa débilité, mais trouver dans ce passé le cœur de ce qui fait son prix, cette *vérité*, jadis non entrevue, et que le recul, les mots employés pour la dire, l'effort nécessaire et consenti établissent comme *neuve*.

André Hardellet va encore plus loin quand il parle d'une expérience qui n'est pas la sienne mais avec laquelle, sur bien des points, il est en affinité. Consacrant presque la totalité du chapitre XI de *Donnez-moi le temps* à Nerval, il note à un moment :

> Soumis au Temps qui l'avait dépossédé de son royaume, il relève le défi lancé : avec des mots et des images, il se rend maître de ses biens - et les transfigure. (*DO*, I, 274).

Si le terme *vérité* appelait déjà dans son évocation le terme d'une quête ainsi que la rencontre avec ce qui n'est pas contestable, ce qui dépasse toutes les catégories duelles, le verbe *transfigurer* ouvre plus encore peut-être sur un sacré du geste. Non seulement l'écriture restitue, mais dans le même temps elle illumine ce qu'elle ramène du fond de la nuit, elle accouche de la *vérité neuve* de l'événement - et qui est en définitive la seule qui importe - , et l'exhausse en la nimbant du rayonnement de la transfiguration.

Mais paradoxalement celui qui s'apprête à écrire se trouve dans une curieuse position où sa volonté n'a qu'une place et un rôle limités. L'amorce de l'acte d'écrire, pour André Hardellet, n'est pas le fait d'un homme entièrement libre :

> J'ai été amené à écrire aussi sûrement que le rat de laboratoire est conduit vers tel but sur son parcours piégé. (*PI*, II,332)

[13] C'est nous qui soulignons.

L'image du rat de laboratoire revêt ici des connotations de fébrilité, d'activités d'industrieuses et désespérées, d'impuissance à être, à faire autrement que ce que l'expérience scientifique attend de lui. Elle évoque aussi peut-être, indirectement, la nouvelle d'Hofmannstahl, *La lettre à Lord Chandos*, dont André Hardellet louait l'excellence (*ES*, III, 195) et dont il cite la scène où le narrateur contemple la mort des rats qui infestent sa cave. Emblématique du désir et de la difficulté de dire, la nouvelle dénonce l'impossibilité de la langue à exprimer la vérité, mais en même temps qu'il tente de dire cela, le narrateur, *par son texte même*, démontre le contraire.

Quoi qu'il en soit, deviendrait donc écrivain celui qui se retrouve, à un moment donné de son existence, sur ce parcours d'angoisse, dans cet entonnoir duquel il ne peut s'échapper. Contrainte, absence de liberté, obligation à se mettre à sa table de travail. Les événements décident ; mais après avoir accepté cette condition, l'écrivain retrouve l'indépendance. Par l'écriture, il redevient le maître :

> L'acte de tracer des mots sur une feuille de papier constitue à la fois un exorcisme et une prise de pouvoir (*PI*, II, 332).

La comparaison de l'écrivain en devenir et de l'animal sujet d'expérience conduit à s'interroger sur *celui* qui décide du protocole : qui dispose les pièges, les obstacles, dresse les parois qui mènent peu à peu l'homme vers son statut d'assembleur de mots, de créateur de fictions ? La réponse, invariable, se trouve à différents endroits de l'œuvre. Elle est exprimée pour la première fois dans *La Belle Lurette* : se retirant du jeu après avoir dévoilé au narrateur des domaines insoupçonnables, Sterck accompagne sa sortie par ces mots qui sont à la fois une prémonition et une invite :

> Lorsque tout ce que vous aurez connu, touché de la main grâce à moi, vous manquera le plus cruellement vous voudrez en reconquérir, seul, l'équivalent - sans doute aussi pour en laisser une trace (vous éprouverez le besoin de laisser une trace). C'est le regret qui vous

> obligera à agir et à vous exprimer ; je compte sur lui pour me remplacer. Vous terminerez ce livre si souvent ébauché, si souvent interrompu. Dans les mots et les images que vous assemblerez vous mettrez le meilleur de vous-même : la plus riche substance du souvenir [...] (*BL*, I, 380).

Dans *Le Seuil du jardin*, le vieux professeur Swaine tient à Masson à peu près le même langage :

> Je sais ce que vous éprouvez, je suis passé par là avant vous, mais le salut réside dans ce sentiment d'être dépossédé de quelque chose qu'on doit reconquérir à tout prix. [...] Le paradis perdu ne devient accessible qu'à ceux qui s'en souviennent14 et, dans le fond, vous préférez votre regret à l'oubli (SJ, I, 148).

Quand il ne s'agit pas directement d'une action violente de destruction d'un ordre et d'un monde, comme c'est le cas avec la guerre, c'est tout simplement le cours du temps, et avec lui le regret que ce qui a été n'est plus qui lance le mécanisme de l'écriture.

Le titre même, *La Belle Lurette*, évoque à lui seul le *lointain* et la nostalgie de cette heure (*lurette*), douce et envolée. L'ouvrage se compose de deux parties : le récit de l'initiation en est la première partie ; il se termine par ces phrases :

> En hâte, sur la première feuille de papier venue je traçais des mots, souvent bien difficiles à déchiffrer, après coup. Je voulais fixer, quand il en était encore temps un reflet prêt à disparaître : celui d'une réalité dans laquelle je me continuais peut-être, comme chacun, sans le savoir.
> Ainsi je me trouvais réaliser, en partie tout au moins, le vœu de Sterck.
> Les pages qui suivent cherchent à dire quelque chose de malaisément exprimable qu'il m'a autrefois soufflé à l'oreille.
> Et certains jours je me persuade qu'elles finiront bien par toucher d'une façon ou d'une autre, quelques-uns d'entre ceux pour qui elles ont été écrites. (BL, I, 382)

---

[14] André Hardellet aime souvent citer l'idée platonicienne qui dit que l'on n'invente que ce dont on se souvient (voir notamment, *PI*, II, 300)..

La seconde partie de *La Belle Lurette* est comme le produit de la première : c'est un assemblement de courts textes (*Le raffiné*, *Les phénomènes de la nature,* etc.[15]) qui n'entretiennent pas de rapports directs entre eux. Ils sont en fait essentiels car ils signent l'adhésion d'un homme au pacte d'écriture, et ils témoignent de la tension et de l'espoir qu'il entretient de vouloir dans ces éclats brisés, jetés sans ordre apparent, récupérer l'intégralité du miroir.

Le narrateur hardellien sera donc toujours un archéologue du temps perdu et des terres de jadis, un chercheur qui « sai[t] mettre à jour, comme d'autres, une amphore ou un sarcophage, une chaleur adamique enfouie sous les sables de la pénitence...(*LS*, I, 228) » :

> Il n'est pas un de mes livres où mon espoir - insensé si l'on veut - de ressusciter les « minutes heureuses[16] » ne s'exprime par personne interposée. (DO, I, 248)

André Hardellet n'aura de cesse, et c'est là l'humus et la justification de son œuvre, de fouiller ce territoire de mémoire, de sensations et de paysages que le travail du temps, de la mort, ou les errements des hommes ne lui permettent plus de fouler.

[15] Voir le plan reproduit (I, 349).

[16] Cette formule de Baudelaire, que l'on trouve dans le cinquième quintil du poème « Le Balcon » des *Fleurs du Mal* est bien souvent reprise par André Hardellet : « Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,/Et revis mon passé blotti dans tes genoux/Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses/Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux?/Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses ! ».

Conclusion du chapitre IV

Naissance et vocation de l'écriture

L'entrée tardive d'André Hardellet en littérature coïncide avec l'expérience de la guerre. Pris comme tous les hommes de sa génération dans la tourmente, il ramène l'événement mondial à une dimension toute personnelle, et l'apparition de la mort dans le paysage signe la fin d'un temps d'innocence où la terre se lisait encore comme un réservoir infini de prodiges. La contemplation du désastre lors de la *Débâcle*, durant laquelle le travail de la mort se lit au quotidien des routes empruntées, détruit une vision naïve. La brutalité des images, hommes à l'agonie, chevaux éventrés, se complètent de leur obscénité car à quelques mètres, dans des lieux à peine écartés, semblent se poursuivre la sérénité et la paix. C'est dans ce contraste entre l'Apocalypse et des enclaves où paraît encore durer le temps d'Eden que le désir d'écrire prend tout son sens.

L'expérience de la mort conduit à la nécessité d'une reconstruction. Nier le réel conduit à l'échec ou à la folie, comme l'illustre le destin de certains personnages hardelliens. Dans le processus d'initiation qui mènera à l'acte d'écrire, la contemplation de la mort, *en face*, est seule à même de convaincre de son efficience, de sa matérialité. Il faut aller, pour ainsi dire, jusqu'à la toucher du doigt. La désillusion, le regret, la fin des êtres et des choses ont accéléré l'éclosion d'une écriture qui alors travaillera à la sauvegarde et à la fouille :

> L'absence est, chez quelques-uns d'entre nous, une raison majeure de créer. Proust est venu à bout de sa *Recherche* sans pratiquement sortir de son bunker de liège ; bien d'autres n'ont commencé à avoir du talent qu'à partir du moment où ils n'avaient plus sous les yeux l'objet de leur quête. Si, autrefois, ils ont su regarder [...], ils sauront bien donner à voir. (*CO*, III, 276)

Certes, l'œuvre n'est pas la vie ; elle ne permettra pas non plus de *revivre* vraiment ce qui n'est plus, mais elle demeure malgré tout un *pis-aller*, une sorte d'opium délectable qui permettra d'accepter le présent et l'idée de la mort.

L'écriture creuse, revient, étend les bornes d'un espace mimétique où rien ne bouge, où rien ne meurt vraiment. L'auteur en plongeant dans l'obscurité du temps de la mort, parvient à ramener vers lui dans la lumière des jours, non pas les moments et les visages, mais leurs reflets qui s'incarneront dans les mots. Mais rien ne se fait sans mal, et la tâche est épuisante :

> Écrire est un travail harassant : choisir, combiner les mots pour qu'ils ne s'éventent, ne pourrissent pas trop vite à la lecture ! Tâche tellement disproportionnée à nos forces que l'on se demande comment des hommes lucides ont osé l'entreprendre. Sans doute - je parle en mon nom - finissent-ils par se convaincre qu'ils *aident* ainsi à produire une réalité qui leur dispensera un peu de sa force en retour (*LL*, III, 25)

La Belle Lurette rend compte de cette progressive prise de conscience et dans le même mouvement, le récit est aussi celui du fondement de la nécessité d'écrire. Au final, cette œuvre première illustre métaphoriquement la naissance et la vocation de l'écriture hardellienne : la conscience de la mort et son expérimentation intime, le travail du temps, les regrets, la peur de cet écoulement intarissable rendent nécessaire la survenue de l'acte créatif.

Dans *Léthé, art et critique de l'oubli*[17], Harald Weinrich écrit que « la création poétique est un travail d'extraction minière, [et qu'] elle seule permet de

[17] Harald Weinrich, *Léthé, art et critique de l'oubli*, Fayard, 1999, p. 195.

ramener au jour le « trésor » du souvenir ». Si l'écriture hardellienne se donne alors comme un travail d'extraction ou de récupération, elle opère aussi sur ce qu'elle embaume une transformation lumineuse. Écrire revient à magnifier, à distiller, à extraire la quintessence de l'événement narré, et l'œuvre devient autant un espace de préservation que de dévoilement. Elle redonne sens à ce qui n'est plus, ou peut-être, pour la première fois et de façon spectaculaire, elle produit la vérité d'un moment qui avait été juste vécu, c'est-à-dire, presque subi, dans la douleur ou le plaisir.

Au départ, l'écriture n'est pas un choix. Les événements, la vie, la douleur décident à la place des narrateurs hardelliens et les poussent à utiliser les mots pour conjurer le néant, pour combattre l'angoisse de la mort. Mais une fois l'élan donné, ces mêmes narrateurs comprennent combien l'outil qu'ils ont entre les mains est magique ; magique, car il leur redonne un pouvoir, une mainmise sur l'espace, les êtres et le temps dont ils se sentaient dépossédés.

Les conditions de naissance de l'écriture hardellienne élucidées, reste maintenant à examiner la forme qu'elle revêt, et aussi les influences qu'elle subit. Car écrire la terre, c'est aussi choisir ses approches et reconnaître des voies/voix que d'autres auparavant ont peut-être exprimées.

Chapitre V

Polygraphie, polyphonie

J'ai pris toutes sortes de choses, au hasard des vents, et j'en ai fait de l'or.

Antonio Tabucchi

1. Variétés

> Il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose.
>
> Gérard de Nerval, *Promenades et souvenirs*

Dans la notice que le *Dictionnaire des littératures de langue française*[1] consacre à André Hardellet, Luc Pinhas fait la remarque suivante : « Singulièrement [..] ce poète, après avoir publié trois recueils (*La Cité Montgol*, 1952, *Le Luisant et la sorgue*, 1954, et *Sommeils*, 1960), se met à écrire des récits et des romans ».

Avouons que l'étonnement manifesté par ce critique a de quoi...étonner. Il semble accréditer l'idée que la littérature se dessine comme une sphère aux multiples cloisons, délimitant chacune un espace-genre que l'écrivain explore sans qu'il lui soit possible de passer dans un autre. Dans le cas précis d'André Hardellet, cette transition qui le fait aller de la publication de plaquettes poétiques à celle des récits, est à la fois un retour vers les premières formes d'expression ainsi qu'une évolution logique que laissent d'ailleurs présager les recueils eux-mêmes.

Rappelons comme nous l'avons déjà fait que les deux premiers projets aboutis sont deux longs récits en prose, *La Belle Lurette* et *Le Grand stupéfiant* qui ne paraissent pas, faute d'avoir convaincu un éditeur. C'est cependant un extrait du premier, « Les sables du souvenir », publié en 1950 dans la revue *La*

[1] Ouvrage paru sous la direction de Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, éd.Bordas, 1987.

bouteille à la mer grâce à l'appui de Pierre Mac Orlan, qui signe l'entrée en littérature d'André Hardellet.

Le fait qu'ensuite l'auteur se fasse connaître par deux plaquettes publiées par Pierre Seghers, avant que ne paraisse en 1958 *Le Seuil du jardin*, est affaire avant tout de contingences et de rencontres ; rencontre notamment avec ce poète-éditeur à qui André Hardellet, dès 1951, a envoyé plusieurs textes et qui lui répond :

> Voilà un langage qui coule comme de l'eau claire et un mystère qui est bien le vôtre et que vous savez communiquer. J'y prends un très vif et curieux plaisir (*I*, 15)

Il lui propose de le rencontrer, et le publie dès l'année suivante.

Si certains ont décrié le système Seghers, lequel masquait en fait selon eux une pratique d'édition à compte d'auteur[2], il a permis en tout cas, pour des coûts modiques, de donner à un certain nombre de poètes l'occasion d'être lus. Et la publication de plaquettes de petit format et d'une trentaine de pages ne nécessite pas les mises de fond importantes que le lancement d'un roman parfois suppose.

A regarder la bibliographie d'André Hardellet, on ne peut de toute façon pas dire qu'elle est majoritairement dominée par un genre littéraire ; bien au contraire, les écrits hardelliens paraissent vouloir se frotter à de multiples expériences.

Au fond, qu'est-ce qu'un genre littéraire sinon une manière de cadre qui dicte ses propres exigences de langage, de volume, de règles, avec lesquelles

---

[2] C'est du moins ce que nous a affirmé Jean-Jacques Pauvert, quand il nous a reçu : le poète publié par Seghers ne payait pas l'éditeur, mais s'engageait à acheter un nombre élevé d'exemplaires du livre. C'est ce qui se serait passé pour André Hardellet. Mais cette affirmation est contestée par Simone Marty qui nous a dit posséder des contrats en bonne et due forme concernant ces recueils. On peut faire remarquer par ailleurs qu'André Hardellet et Pierre Seghers ont toujours gardé d'excellentes relations comme l'atteste le soutien de l'éditeur lors du procès *Lourdes, lentes* et la belle préface qu'il donna à ce roman pour sa réédition de 1974 ainsi que la lettre chaleureuse de remerciements que lui adressa André Hardellet (*CR*, III, 375, 376).

l'auteur doit composer, qu'il distord et qui souvent le stimule ? Car, on le sait, ce qui peut apparaître comme une forte contrainte est en vérité souvent le moyen d'arriver à une forme qui s'enrichit de ce conflit entre la liberté de l'écriture et les bornes du genre à l'intérieur desquelles elle se développe.

Plutôt que de nous étonner de cette fausse dispersion d'André Hardellet parmi les genres littéraires et les modes d'expression de la pensée, somme toute très fréquente chez les écrivains, mieux vaut tenter de comprendre pourquoi cet auteur a ressenti la nécessité de varier les approches et les formes pour donner à lire un credo qui lui ne varie guère.

Et tout d'abord, peut-être convient-il de rappeler cette constante préoccupation qui fut toujours la sienne, et qui elle-même dépasse et transcende la notion de genre, d'user d'une langue claire et simple, qui bannit le mot rare ou trop savant, la métaphore raffinée lorsqu'elle est inutile :

> A quoi bon dynamiter la langue quand les mots de tous les jours, les mots du dictionnaire, mais assemblés dans un certain ordre, n'ont pas livré leurs secrets. En eux, derrière eux, subsiste, immuable, l'énigme qu'un beau livre pose sur notre table de chevet. (*ES*, III, 198)

L'œuvre hardellienne se construit effectivement grâce à un lexique compréhensible par tous les lecteurs. La syntaxe y est simple, le néologisme absent.

Sans confiner à ce que l'on a coutume d'appeler désormais « l'écriture blanche », la prose d'André Hardellet n'est pas marquée par un style, une patte, une empreinte trop voyante, un « drapé », terme qu'utilisent les adversaires de Gracq pour qualifier sa manière, et que défend vigoureusement Hardellet[3]. On peinerait à y trouver des tics de langage, des tournures obsessionnelles, des jeux sur la période, sur le rythme, des recours trop systématiques à certaines formes de construction, des haines soutenues - contre l'adjectif, l'adverbe, comme c'est

[3] Voir « Le maître de cérémonie » (*TI*, I, 329).

parfois le cas chez certains écrivains censeurs – cette haine de Paulhan pour ces deux catégories grammaticales... Les réseaux métaphoriques présentent une réelle cohérence, mais elle est essentiellement thématique : recours aux lexiques des éléments, image de la femme associée à l'eau et au feu, réseau lexical de la spatialité, de la déambulation, etc.

Pour autant, il existe bel et bien une prose hardellienne, claire et simple, où se mêlent une naïveté et une innocence que viennent souvent chahuter un humour et une ironie désabusés.

En cela, André Hardellet se rapproche de Jacques Prévert dont la poésie possède aussi cette absence d'intellectualisme, ce souci constant de l'emploi du langage de la rue, du mot et de l'image que l'on croirait usés par une trop fréquente et trop commune utilisation, et que le poème parvient à redorer d'un éclat neuf.

Les deux auteurs partagent bien des soucis au nombre desquels on doit compter, outre cette communauté de langue, le goût pour les paysages urbains, les petites gens, l'univers populaire - ses *gueules*, ses joies, ses drames, sa noblesse, ses mots. Si l'un a atteint le succès que l'on sait, et non l'autre, c'est plus à notre sens, une affaire de caractère, de circonstances, et de moment, que de talent.

La profession de foi de la simplicité ne cesse d'être donnée par André Hardellet :

> Je rêve d'une langue étonnamment simple, limpide - des phrases pour enfants - et qui pourtant présenterait toutes les facettes de la sur-réalité, qui dirait ceci mais, en même temps, cela et encore cela à n'en plus finir. C'est dire que je me sens loin, très loin du but. (*CR*, III, 379)

Elle n'est aucunement à mettre au crédit d'un penchant pour la facilité. Bien au contraire, l'auteur travaille ses textes maintes et maintes fois. « Si vous pouviez voir mes manuscrits ! (*CR*, III, 375) », écrit-il à Pierre Seghers. Et ces

« phrases pour enfants » sont l'aboutissement d'une opération d'épure, d'un constant souci d'éliminer les scories et les pailles qui risquent de gâter le texte. L'écrivain est alchimiste, qui part de la matière impure et tente de parvenir à la blancheur.

> Ce que je vise - mais je suis encore très loin du but - est l'extraordinaire dépouillement de Nicolas de Staël dans ses paysages marins : tout s'y trouve, dans un espace à la fois réel, figuratif et inaccessible, abstrait (*CR*, III, 368)

Par ailleurs, user « des mots de tous les jours », des mots de tous les hommes, c'est réellement mettre en application le communisme poétique prôné par Lautréamont, et que nous avons déjà rappelé. Le poète fait participer les autres hommes à sa tâche, et ne se distingue pas d'eux en parlant le langage de l'obscurité savante ou symbolique. La poésie doit réunir et non séparer. La poésie gîte aussi dans cette langue familière que chacun emploie, « la belle langue des rues et ses raccourcis » (*DO*, I, 278), et André Hardellet s'émerveille ainsi du pouvoir poétique de formules qui, à force d'usage, sont devenues banales, et que l'on dit machinalement sans plus en mesurer la richesse :

> Bien souvent des expressions qui sont devenues des « lieux communs » représentent, à l'origine, de somptueuses trouvailles. Ainsi « *belle comme le jour* » constitue un tour de force si l'on parvient à lire ces mots avec des yeux neufs. Le jour n'est pas nécessairement beau, il peut être terne, affreux, etc., mais par une sorte de *décret*, de pouvoir alchimique, la belle se projette sur le jour, le transfigure, lui donne son éclat : il fallait savoir rapprocher cet adjectif de ce substantif pour que les mots soient en quelque sorte, pris au dépourvu et cèdent, bon gré mal gré, leur lumière secrète (*CR*, III, 379)

André Hardellet écrit cela le 17 juillet 1974, soit une semaine avant sa mort. C'est donc là une affirmation qu'une longue pratique de l'écriture a vérifiée, et n'a pas démentie.

Le poète hardellien n'est donc guère différent de l'homme des rues, sinon que l'un ressent le besoin d'écrire ce qu'il crée tandis que l'autre ne s'en soucie pas :

> Entre la métaphore poétique et les trouvailles de la langue populaire, qui est essentiellement parisienne, il n'existe aucune solution de continuité ; j'ai depuis longtemps traîné mes guêtres et mon oreille dans les rues de Paris pour garder le moindre doute à ce sujet. Ce sens du raccourci et de l'image percutante s'exerce à des niveaux différents, voilà tout, et si le poète écrit, le chauffeur de taxi se contente de la parole. (...) D'accord celui-ci et celui-là feront un usage différent de leurs dons, mais le mécanisme créateur - la correspondance saisie au vol, le rapprochement neuf - demeure identique. Le poète de Paris n'oubliera pas la leçon de plein vent *(CO*, III, 277).

De ce fait, la poésie n'est pas pour André Hardellet l'apanage d'un cercle de lettrés, et ses thèmes peuvent aborder le quotidien de la rue et des hommes, le trivial de la vie sans pour autant déchoir, ou la trahir.

> Poésie ? Est-ce blasphémer que de t'invoquer ici ? On t'a tellement couverte de roses et de lys que tu as bien failli mourir d'étouffement sous ces pétales. C'est nous la poésie, avec nos tripes, nos larmes, nos sécrétions. (*DO*, I, 257)

C'est sans doute en partie cet aspect de ses convictions poétiques qui le font écrire, le plus souvent au tout début des années cinquante, des textes d'une veine qui n'est pas si éloignée de la tradition faubourienne et de la *goualante*. On devine les ombres de Paulus, de Bruant et de Dranem[4].

La tentative de donner à la langue écrite, par le biais d'apocopes, de termes familiers, et d'une syntaxe relâchée, la couleur de la langue orale, ajoutée au choix de thèmes populaires aboutit de manière caractéristique - et sans doute

[4] Trois figures de la chanson populaire. Si Bruant (1851-1925) est bien connu du grand public, c'est un peu moins le cas pour Dranem (1869-1935) qui jouait de sa silhouette cocasse et de son accent des faubourgs , et Paulus (1845-1908) qui fut pourtant l'idole des Parisiens à l'Eldorado, la Scala, et l'Alcazar d'été, avant de mourir dans la misère.

de façon un peu trop archaïque, donc caricaturale, compte tenu de la période de rédaction de ces textes - à l'écriture de poèmes comme « Suresnes » (*CM*, I, 32), « Au pont de Charenton » (*Ibid.*, 35), « Sur les grand'routes » (*ES*, III, 203), « Monsieur Constantin » (*Ibid.*, 205), « Vincennes » (*Ibid.*, 206), « L'âge austère » (*Ibid.*, 209), « La main de ma sœur » (*Ibid.*, 212), « Les anges » (*TI*, III, 253).

On y retrouve des bals et des guinguettes, des artilleurs en virée, le son de l'accordéon et la couleur du *Pernod*, des filles qui se donnent, de bons sentiments et des mauvais garçons.

Monsieur Constantin, qui est « Un 'silhouett' bien connue/De ces dames/Constant vient surveiller/L'macadam », rappelle un autre souteneur chanté par Maurice Chevalier, « Prosper », qui était lui aussi un « roi du macadam ». Et « L'âge austère » à sa façon, s'émeut de la fermeture des maisons closes décidée par Marthe Richard, cette « dam'patronnesse/qu'en avait croqué dans le temps ». Le refrain, gaillard, n'aurait pas déparé dans bien des cabarets du début du siècle:

> *Non, vous n'irez plus*
> *Chez Madame Adolphine*
> *Non, vous n'irez plus*
> *Tirer vot'conclusion*[5] (*ES*, III, 210)

André Hardellet, au fil des années s'éloignera de cette manière : les thèmes demeureront mais le traitement formel qu'il en donnera sera moins visiblement populiste[6].

Le parallèle avec les trois chansonniers cités plus haut nous amène à évoquer cette autre partie de l'écriture hardellienne qu'est la chanson : c'est là encore un aspect du travail de l'écrivain qu'il partage avec Prévert et avec Mac

---

[5] Le dernier vers du refrain varie après chaque couplet mais ne s'éloigne pas d'une certaine ligne grivoise: « *Sortir vot'compliment* », « *Lui tirer vot'chapeau* ».

[6] Jean-Jacques Pauvert nous a confié qu'il n'aimait pas cette « veine gros rouge », comme il la surnomme, de l'écriture hardellienne, et que pour la publication des *Chasseurs*, il avait dissuadé André Hardellet d'y placer des textes qui l'illustraient encore.

Orlan, ce maître revendiqué. Somme toute, rien là que de très logique car si la langue des rues comprend sa propre musique, il est juste qu'elle y retourne et touche ainsi, dans le partage, le plus grand nombre. Les thèmes populaires appellent la chanson qui leur correspond.

Neuf chansons au total seront écrites par André Hardellet, dont trois à partir de poèmes préalablement parus. Six d'entre elles sont le fruit du travail commun avec Guy Béart rencontré en 1955. Ce dernier d'ailleurs avait bien senti la musicalité de certains textes hardelliens, ainsi qu'il le suggère : « Je me suis enthousiasmé pour *Le Tremblay* à cause de la très belle phrase « Si tu reviens jamais danser chez Temporel », et j'ai écrit la musique en une seule nuit » (I, 14).

« Bal chez Temporel » fut un succès, remporta le Grand Prix du Disque en 1957 ; c'est sans doute auprès du grand public d'aujourd'hui l'œuvre la plus connue d'André Hardellet, mais que l'on attribue généralement au seul Guy Béart[7]...

Si l'on opère un survol rapide de la poésie hardellienne en vers, on constate qu'elle n'est pas formellement novatrice : à l'image de son utilisation de la langue qu'il ne veut pas bousculer, l'auteur s'accommode d'une tradition poétique, ancienne ou plus récente, qu'il n'est pas dans son goût ni dans sa nature de mettre à mal.

L'auteur a recours au quatrain ou au quintil comme strophes de prédilection, et ne dédaigne pas l'usage du sonnet (« Sonnet en coudrier » (*CH*, II, 199), « Sonnet pour la sirène » (*ES*, III, 201)) ; c'est d'ailleurs l'un d'eux qui clôt l'œuvre de l'écrivain : « Le presbytère n'a rien perdu...» (*ES*, III, 204) est un poème rédigé deux jours avant sa mort, et de l'avis de Simone Marty, c'est le dernier texte écrit par André Hardellet.

---

[7] Guy Béart, si l'on s'en tient à la notice qu'il a rédigée pour le *Who'sWho* ne fait d'ailleurs rien - sans doute malgré qu'il en ait - pour dissiper ce malentendu puisque dans la liste revendiquée des « deux cents chansons publiées, dont 36 standards » on trouve, sans autre mention d'auteur, « Bal chez Temporel » et « Allô, tu m'entends ? ».

L'attrait pour la musicalité des rythmes le conduit à recourir à l'anaphore, et le procédé se lit nettement dans quelques poèmes (« Fiche de police » (*LU*, I, 66, 67), « Les relais », « Loisive » (CH, II, 191), « Il suffit » (*TI* , III, 255)) : il donne à ceux-ci un accent mélodique, une circularité entêtante qui évoque la litanie.

Mais une des constantes des grands recueils poétiques que sont *La Cité Montgol*, *Les Chasseurs*, et *Les Chasseurs Deux*, est la place réservée au jeu poétique de la redéfinition.

Selon André Hardellet, le poète est « celui qui substitue » (*CO*, III, 277) ; cette substitution ne s'arrête pas au monde physique remplacé par un paysage retouché ; elle atteint aussi ce qui permet de le nommer, c'est-à-dire le langage. Le jeu était déjà goûté par les Surréalistes et permet à André Hardellet de « réanimer le pouvoir primitif et magique des mots » (*LL*, III, 28). De 1952 à 1973 au travers de « Poème » (*CM*, I, 37, 38), et des deux « Répertoire(s) » (*CH*, II, 218 à 231 et *CH2*, II, 256 à 263), l'auteur s'est plu à construire un dictionnaire personnel, toujours agrémenté de nouvelles définitions comme si, parallèlement à l'œuvre qui rectifie, édifie, peaufine la géographie idéale, il convenait aussi d'en donner le lexique et le mode d'emploi.

Ce souci d'un poète lexicographe à refaçonner le sens des signifiants selon son humeur imaginaire le conduit à entreprendre une autre tâche de redéfinition et d'invention : « Le laveur d'eau », « l'égareur », « l'essuyeur de tempêtes », « le déménageur de forêt », « le ferreur de cigales », « le charmeur d'orages », « le semeur de bruits[8] » sont autant de métiers présentés et précisés par André Hardellet, qui leur donne en quelques pages tout à la fois une existence, une fonction et une morale.

Mais revenons un instant à la surprise de Luc Pinhas qui s'étonne de voir aller André Hardellet de la poésie au récit. On pourrait certes convoquer

[8] On les retrouve dans le recueil *Sommeils* paru en 1960 ; certains autres, écrits au tout début des années soixante, puis parus dans les journaux ou restés inédits, furent rassemblés dans *L'Essuyeur de tempêtes* en 1979.

l'injonction fameuse de Baudelaire, « Sois toujours poète, même en prose », pour justifier une continuité et une logique qui supportent toute l'œuvre et sa progressive édification ; mais elle deviendrait ici une explication commode, un peu courte, quoique néanmoins vraie. Mieux vaut examiner la composition des recueils que publie l'auteur. Qu'y trouvons-nous?

La Cité Montgol mélange des poèmes en vers et des textes en prose (en proportion de huit pour vingt-quatre). C'est d'ailleurs un texte en prose assez long, éponyme du titre de la plaquette, qui est placé en tête ; et c'est une suite de vingt-et-un courts textes en prose, regroupés sous le titre « Film » qui clôt le recueil. Deux ans plus tard, dans *Le Luisant et la sorgue* - recueil dont le « volume » est bien moins important que le précédent -, on trouve deux textes longs en prose pour cinq poèmes en vers.

Par la suite, *Sommeils* (1960) propose seulement deux poèmes en vers et ouvre tout son espace à la prose (dix-sept textes). *Les Chasseurs* (1966) contiennent quatre poèmes en vers sur vingt-trois textes dont le très long « Répertoire ». *Les Chasseurs Deux* (1973) n'offre qu'un seul poème en vers sur dix-sept textes.

Si l'on rassemble ces différents décomptes, on obtient donc, dans les recueils publiés par André Hardellet de son vivant, les chiffres suivants : sur quatre-vingt-dix-huit textes au total, on lit vingt poèmes en vers et soixante-dix-huit textes en prose. On pourra faire remarquer qu'il se trouve dans ces derniers de parfaits exemples de *petits poèmes en prose*. On ne peut le nier : des instantanés saisis au vol et qui composent quelques-uns des plans du « Film », dont l'auteur nous précise qu'il est « en partie censuré »,

> Trois pénitents qui longeaient le charnier des Innocents viennent de fondre tels des cônes de suif. Le dernier rat regagne son trou. C'en est fait : toute trace d'existence a été escamotée dans la ville. Non, pourtant : sur une place un charlatan coiffé d'un chapeau pointu exécute ses tours sans prêter d'importance à l'absence du public [...] (*CM*, I, 49),

aux petits tableaux de « Campagnes »,

> Avec un peu d'herbe cueillie entre les pavés le rempailleur ambulant tressait le château de Morgane. On croyait qu'il réparait le cannage d'une chaise défoncée - mais non. (*SO*,I, 80),

on est certes dans le domaine et la magie du genre créé par Aloysius Bertrand et sanctifié par Baudelaire.

Les Chasseurs illustreront encore cette direction avec notamment « L'artillerie hollandaise », « Le mat », et des articles de « Répertoire ».

Mais il conviendra aussi de considérer que, dès la première publication d'André Hardellet, on peut lire des textes qui offrent une réelle narration, en n'étant pas seulement des collages de clichés descriptifs, mais des récits véritables : « La Cité Montgol » sans être à proprement parler une nouvelle, propose un système cohérent de personnages, une succession d'actions dans le temps, une ouverture et une chute, un cadre spatio-temporel.

Cette tendance s'accentue dans les recueils suivants, où peu à peu, le récit gagne en importance et en clarté narrative, en étagement et enchaînement d'actions, pour s'éloigner résolument du caractère « suspendu », musical du poème en prose. « *Les Innocents* », premier texte du *Luisant et le sorgue*, est une narration parfaitement maîtrisée. Par la suite, *Les Chasseurs* et *Les Chasseurs Deux*, confirme ce mouvement et ce choix, jusqu'à rendre mineure la place réservée à la poésie en vers.

Il n'y a donc pas revirement brutal, abandon, reniement d'une forme d'expression au profit d'une autre : André Hardellet est simplement un écrivain qui utilise tous les claviers mis à sa portée. Les circonstances, les humeurs, les thèmes dictent parfois les choix, et si les quinze dernières années de sa vie donnent de lui l'image d'un prosateur, c'est, comme nous l'avons rappelé, en poète qu'il meurt.

L'observation complète et globale de son activité de créateur atteste plus encore cette écriture *polygénérique* que l'on devine : poèmes donc, en vers et en prose, nouvelles, chansons, romans de facture classique (*Le Seuil du jardin*, *Le Parc des Archers*), récits qui joue des enchâssements et des temporalités (*La Belle Lurette*, *Lourdes, lentes...*, *Lady Long Solo*), livres où se marient l'écrit et l'image (*Les Chasseurs*, *Les Chasseurs Deux*, *Lady Long Solo*), récit pour enfants (*L'Oncle Jules*), essais où se mêlent les confessions autobiographiques, la délivrance de quelques-unes des clefs d'un art poétique, la vulgarisation scientifique[9] et les fictions elles-mêmes[10], théâtre radiophonique (on le pressent dans « L'enquête » des *Chasseurs*, on le découvre dans « *Les Innocents* (*TI*, II, 385)[11] »).

N'oublions pas également - et une fois de plus, nous ferons le parallèle avec Prévert, même si celui-ci a brillamment réussi là où André Hardellet n'a fait qu'approcher un genre – l'écriture cinématographique :

En 1967, l'auteur du *Seuil du jardin* cède ses droits cinématographiques pour ce roman. C'est lui-même qui doit en assumer l'adaptation. Mais le film pour lequel avaient été pressentis dans un premier temps Roman Polanski, puis Henri Colpi, est finalement réalisé par J.D. Simon, un réalisateur qui bénéficie d'une réputation d'avant-garde et qui a aussi assuré l'adaptation, laquelle a été acceptée par André Hardellet. Mais quand ce dernier voit le film, dont le titre est *ILS*, à sa sortie en 1970, c'est pour n'y plus reconnaître son roman. Il s'estime trahi. Il est vrai que lorsqu'on voit ce long métrage, qui a terriblement vieilli, et dans son esthétique et dans le message politique qu'il prétend transmettre, on peine à retrouver l'esprit du roman. Rien ne reste du propos du livre, malgré les talents d'acteurs de Michel Duchaussoy (Masson), d'Alexandra Stewart (Hélène Jeanteur), de Charles Vanel (Swaine).

[9] *Donnez-moi le temps*, chapitre XIV.
[10] *La Promenade imaginaire*, chapitre XX.
[11] Comme il est mentionné dans *Œuvre II*, « cette pièce a fait l'objet d'un contrat entre André Hardellet et l'O.R.T.F. en juin 1972 ».

Cela n'empêche pas André Hardellet, mais seul cette fois, de tenter de nouveau l'aventure. En 1972, il soumet au C.N.C. l'adaptation du texte « Le tueur de vieilles (*SO*, I, 92, 93) » qui l'accepte : André Hardellet commence à tourner en novembre de la même année, un court métrage qu'il intitule *La dernière violette*[12]. Serge Gainsbourg y tient le rôle principal ; André Hardellet y fait une courte apparition. La première du film produit par René Marjac (Les Films du Chardon) a lieu en novembre 1973 au cinéma Les Agriculteurs[13]. Cette expérience d'ailleurs n'allait pas être la dernière puisque l'année suivante, André Hardellet commençait pour la télévision l'adaptation des *Chasseurs Deux* avec Bernard D'Abrigeon. Malheureusement, ce projet fut arrêté par la mort de l'écrivain.

André Hardellet a donc (presque) tout essayé. Dans quel but sinon de varier les angles d'approche afin de mieux cerner et dire ce qui le hantait. Et pour ce qui concerne le cinéma, on comprend l'intérêt que ce mode d'expression devait représenter pour quelqu'un dont l'imagination, essentiellement visuelle, trouvait là une matérialisation propre à renforcer l'illusion de la réalité des mondes reconstruits.

Tous ces modes, tous ces choix ne sont pas dictés par le hasard ou un trajet lunatique, hésitant, livré au seul hasard. Ils sont sciemment choisis, mûris, décidés.

La confrontation des trois récits majeurs publiés du vivant de l'auteur est à ce propos édifiante : *Le Seuil du jardin* se construit sur le principe d'une narration classique, impersonnelle, avec usage de la focalisation zéro, ce qui permet au narrateur de présenter Masson, le héros, du dedans et du dehors. Paru quatre années plus tard, *Le Parc des Archers* est un récit écrit à la première personne, fait par l'écrivain André Miller, acteur et témoin - forcément subjectif -

---

[12] On peut en lire le découpage dans *Œuvre II*, p. 351 à 373.
[13] Où sont les copies ? Difficile à dire...Il nous a été impossible pour notre part de le visionner. Le film fut projeté en salle en première partie d'*Emmanuelle*. Curieux rapprochement…

des événements qu'il traverse. Récit davantage introspectif que le premier, il établit un lien avec le précédent roman par le biais du retour - très balzacien - du personnage de Masson : on l'avait quitté peintre déçu, mais financièrement comblé, à la fin du *Seuil...*, on le retrouve clochard poursuivant des fantômes dans *Le Parc...*(*PA*, II, Chapitre III). Clochard, c'est-à-dire incarnant l'absolu retrait par rapport aux événements. Dans l'accélération de l'Histoire immédiate, la figure du clochard épouse la mémoire de la ville, sa permanence, son Histoire millénaire, comme le suggère Pierre Sansot :

> Le temps colle à la peau, à la voix, à la vêture du Clochard qui s'est incorporé les années et qui a vieilli plus vite qu'elles. Il était notre contemporain voici quarante ans et il a franchi en cet intervalle de courte durée des siècles. [...] Il a su enjamber les siècles et devenir le compagnon de Notre-Dame, de la Bièvre, peut-être de Lutèce. [...] Il flotte dans un espace et dans un temps qui ont perdu leurs contours comme on flotte dans un vêtement mal apprêté. [14]

Commence alors pour le lecteur, à partir de ce deuxième roman, un jeu de remontage qui le contraint à lier les deux textes et à créer, lui-même et lui seul, un entre-texte qui justifierait la mutation du personnage de Masson. Le jeu se complique avec la parution sept ans après *Le Parc des Archers*, de *Lourdes, lentes...* dont le signataire n'est pas André Hardellet mais Stève Masson lui-même : crainte, goût du masque pour l'auteur? Voyons-y plutôt l'aboutissement d'une logique : d'une part, c'est l'aveu très flaubertien qui signifie que « Masson, c'est André Hardellet » ; mais plus encore, c'est l'ultime orientation à donner à la variation romanesque, qu'il faut donc lire comme une trilogie articulée, et non comme la succession sans lien de trois romans. *Lourdes, lentes...* est aussi un récit à la première personne, mais quelle personne ? Masson à un autre moment de son existence virtuelle, sorti de sa vie sordide de vagabond, ayant délaissé la

[14] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.* p. 230.

peinture pour l'écriture? André Hardellet devenu personnage d'un roman écrit par le double littéraire qu'il s'était donné ?

Les trois récits jouent sur les focalisations et les leurres, les échos, les déviations, les reflets, les approches et les distances. Le créateur et son personnage s'y croisent : leur ballet accrédite la vérité romanesque et l'illusion du monde. Si chacun des ces romans possède des charmes et des richesses intrinsèques, c'est tout de même bien la réunion des trois qui produit un trouble, un vertige, un désordre déstabilisant qui oblige à relire, et surtout à produire, l'histoire de Stève Masson.

Une fois de plus, dans les silences qui séparent les œuvres, André Hardellet nous invite à participer à ses côtés à l'acte de création, prouvant par là qu'il ne veut nullement se réserver l'apanage de l'imaginaire, mais seulement, comme il l'a souvent confié, en ouvrir la voie.

Terminons notre catalogue des formes hardelliennes par la très curieuse tentative représentée par *Lady Long Solo*. Attachons-nous pour l'instant, au papier choisi pour l'édition originale[15].

Voici un livre noir : couverture d'un noir brillant, pages intérieures d'un noir mat, uniforme, oppressant. Un négatif de livre, en quelque sorte, une matière inversée. Comme si d'emblée l'œuvre ainsi composée nous invitait au cœur de la noirceur pour peu à peu nous ouvrir à la lumière.

Lady Long Solo paraît être l'œuvre au noir par excellence. Seuls les mots y flamboient et combattent en les déchirant les ténèbres des pages : l'écriture devient lumière qui transfigure, donne sens à ce qui n'est qu'un espace sans limite, sans relief, sans couleur. Elle émerge du chaos de la nuit, s'imprime blanche sur la page noire, s'impose dans le sombre. On retrouve aussi dans ces

[15] Les éditions des *Œuvre I, II, III* ne respectent pas, du fait de l'amputation des images, les recueils originaux des *Chasseurs* et *Chasseurs Deux*. C'est encore plus vrai en ce qui concerne *Lady Long Solo* puisque ni les images (dessins, photographies), ni la couleur des encres, ni celle du papier n'ont pu être reproduites. Le lecteur devra donc se reporter à la première édition de 1971, la seule existant à ce jour pour avoir la juste idée de l'originalité de ce livre.

choix la dimension orphique de l'écriture qui arrache à la nuit de la mort et du néant, ramène dans le jour du langage ce qu'elle prétend et désire sauver.

Par ailleurs, explorant une autre piste qui tient compte de l'onirisme du récit, on peut avancer l'idée que cette noirceur des pages est là pour évoquer la nuit de laquelle jaillit le récit-rêve, nuit qui l'enfante et le maintient, sans laquelle il ne peut acquérir cette réalité paradoxale d'une histoire au déroulement logique mais qui fait converser les vivants avec des morts et des personnages de roman.

Travail *fantastique* donc qui fait d'André Hardellet en plus d'être un inventeur d'histoires, un inventeur de livres.

On s'aperçoit donc que la variété des formes choisies pour l'expression n'est pas chez cet auteur la marque d'un tâtonnement ou d'une indécision. Elle recouvre plutôt le désir totalisant d'exploration. Le travail de l'écrivain s'arrête souvent au choix des mots ; mais pour André Hardellet il convient également de choisir les formes, les images, les formats et les papiers, car le livre n'est pas un simple support, c'est une forme-sens et tout en lui peut parler, dire, et participer à l'éveil de l'imaginaire.

L'auteur dispense dans ses choix une énergie sans cesse renouvelée qui cherche à produire des conjonctions entre des façons de dire qui ainsi s'enrichissent mutuellement. Ce n'est pas la marque d'une dispersion, ou bien encore d'une déception face à un genre, qui le fait abandonner l'un pour aborder un autre, mais le souci de rassembler la complexité du réel grâce à des moyens complexes eux aussi.

Les dernières années de sa vie voient la publication très rapprochée de deux essais : *Donnez-moi le temps* (1973) et *La Promenade imaginaire* (1974). L'heure des bilans avait en quelque sorte sonné. Peut-être André Hardellet a -t-il ressenti alors le besoin de livrer quelques clefs, quelques certitudes ? Mais ce n'était pas là une fin, et il repartait à l'assaut, inlassable, en se tournant de nouveau vers le roman, comme l'indique le projet bien structuré de *L'Arrière-Pays* (*AR*, I, 415 à 420), remis à son éditeur peu de temps avant sa mort.

L'auteur a tant professé son goût pour la simplicité que certains lecteurs hâtifs ont eu tôt fait de le prendre au pied de la lettre en ne voyant son œuvre que sous cet éclairage, la réduisant de fait à quelque chose de gentil et de touchant[16]. Sans tapage ni manifeste, André Hardellet aura pourtant, et peut-être plus que certains autres, travaillé le rapport que le sens doit entretenir avec la forme dans laquelle il se construit, et aura envisagé, sans la théoriser car là n'était ni sa vocation ni son goût, la richesse potentielle de ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler le paratexte.

Sa curiosité passe aussi par la fréquentation d'autres arts qui par des moyens directs ou détournés lui permettent d'enrichir son œuvre. L'utilisation qu'il fait de certaines œuvres picturales est à cet égard significative. S'il est assez classique pour un écrivain de jeter des ponts entre sa création et les tableaux d'une pinacothèque idéale, il est par contre assez neuf d'utiliser les espaces précis délivrés par quelques œuvres peintes pour y placer des fictions, ou pour les charger d'un sens second : c'est à plusieurs reprises ce que fait André Hardellet.

[16] Semblable erreur n'a-t-elle pas été commise jadis à propos d'Aloysius Bertrand, que l'hommage de Sainte-Beuve abaisse plus qu'il n'élève ; et plus encore à propos de Nerval, trop longtemps résumé dans le portrait simpliste du « fol délicieux » qu'en fit Barrès? ; l'un et l'autre avaient pourtant bousculé les genres littéraires au point d'en créer de nouveaux (poème en prose pour l'auteur de *Gaspard de la nuit* ; récit anamnésique, préfiguratif de la *Recherche*... et de ses avatars innombrables, pour celui de *Sylvie*).

2. Peintures

> Cette peinture me touche au cœur. J'y sens ma pensée se déployer comme dans un espace idéal, absolu, mais un espace qui aurait une forme introductible dans la réalité.
>
> Antonin Artaud

On n'écrit rien de nouveau, dit-on. Et cette antienne est vieille comme la littérature. Boileau déjà disait que tout avait été dit depuis deux mille ans qu'il y a des hommes, et qu'ils écrivent. Gide reprenait le propos mais en précisant que comme les hommes n'écoutent jamais, il convient toujours de redire. Quoiqu'il en soit, toute œuvre, qu'elle l'avoue ouvertement ou tente de la masquer, possède sa généalogie et le critique se plait à traquer alors les éléments qui évoquent des écrits antérieurs, lui font deviner une influence, parfois une parenté, quelquefois aussi un plagiat.

Le principe d'*intertextualité* procure le sentiment d'une littérature reliée, et l'édification du Livre par excellence, car chaque texte paraît alors une pierre au sein d'un vaste édifice qu'elle contribue à bâtir, pierre solidaire et dépendante des autres pierres. Dans la lecture de cette construction et le maillage des liens, des familles se forment : familles en écho autour d'une question synchronique, ou lignées se perpétuant d'années en siècles par la reprise d'une sorte de mot de passe, de principes d'allégeance (à certaines émotions, certains paysages, certaines lectures du monde et de l'homme, etc.).

Lire autant que faire se peut les références dont les textes hardelliens se nourrissent, les marques d'intertextualité, les renvois à d'autres domaines de l'art permet donc d'orienter l'œuvre et de la mieux comprendre. Mais l'intérêt est

aussi de signifier l'enrichissement qu'elle acquiert ainsi. Celui-ci tient à l'extension par procuration du domaine qu'elle dessine : lire dans un texte du XXème siècle une allusion à un poème de la Renaissance conduit le lecteur à intégrer connotativement l'esprit, l'esthétique, la marque de ce poème et de la période qui l'a vu naître dans le texte moderne, qui par le fait devient plus complexe comme s'il s'ouvrait sur une autre profondeur.

Parfois, cela dépasse le simple fonctionnement de l'intertextualité. Il arrive, et l'œuvre d'André Hardellet en fournit des exemples, que le cadre spatial mis en place dans un texte paraisse reprendre une spatialité mise en place par une œuvre antérieure. Nous nommerons dans ce cas ce procédé du nom d'*interspatialité*.

La peinture fournit souvent à André Hardellet matière à ce jeu sur les espaces. Plus encore peut-être que les allusions à des œuvres littéraires, les évocations de tableaux concourent à donner à certaines fictions hardelliennes une sorte de double-fond pour le lecteur qui saura superposer à l'espace littéraire, l'espace pictural.

« Certains tableaux de maître me donnent à réfléchir autant qu'à rêver (*PI*, II, 301) » confesse André Hardellet qui exprime par ailleurs son engouement pour ce qu'il est convenu d'appeler « la mauvaise peinture ». Pour lui, la valeur d'une œuvre peinte ne se mesure pas à la cote ou à la postérité de son auteur, mais à son pouvoir de propager en nous un écho, une résonance à notre rêverie, ce qui n'est nullement l'apanage des chefs-d'œuvre. En cela, il se rapproche une fois de plus du Nerval de *Sylvie*, qui s'émeut d'un vieux pastel, de médiocre qualité, portraiturant le vieil oncle de l'héroïne[1].

S'il est un amateur d'images, André Hardellet est aussi un fidèle : la constance des renvois à certains tableaux ou à certains peintres le prouve. La lecture de ses textes permet ainsi de réunir les pièces de son musée imaginaire qui comprendrait quelques tableaux de Brueghel, *La ruelle* de Vermeer, *Le*

[1] Voir le chapitre VI, « Othys », de *Sylvie*.

Moulin de la Galette de Corot, *L'exécution de Maximilien d'Autriche* de Manet, *Le Bain turc* par Ingres, *Les Grandes baigneuses* de Cézanne, *Le Jockey perdu* de Magritte, quelques Chirico, quelques De Stäel, des œuvres du moins connu Clovis Trouille.

Le souci est celui de l'amateur non pas de l'historien d'art. La lecture qu'il fait de ces tableaux est celle d'un poète. Parfois, il semble que c'est l'époque d'exécution de la peinture, le pays d'origine de l'auteur plus que le tableau lui-même qui nourrit sa fascination. C'est le cas, semble-t-il, lorsque l'écrivain évoque clairement, ou de façon détournée, Brueghel.

La Flandre et les Pays-Bas sont un lieu cardinal de la géographie hardellienne et quand le poète énonce la palette merveilleuse (*CM*, I, 47, 48), avant que de définir « la couleur « mort-subite » [...], la couleur « désir-comblé »[...], la couleur « légende » [...] », il parle de « la couleur « Bruges » : un gris-bleu amorti par la distance - une distance que le déplacement (à pied ou sur un engin mécanique) ne saurait jamais réduire ».

Pays de la chair, pays de l'ailleurs : évoquant l'Amsterdam contemporaine, André Hardellet parle d'un « port où, la nuit, derrière chaque *vitrine* s'allumait une forme de la tentation » (*LL*, III, 43), d'une ville dans laquelle, quand sonne un orgue des rues, « les filles sort[ent] des *vitrines*, les matelots des bars, les passants de leur brume personnelle » (*CH*, II, 200).

Autre *Cité interdite*, Amsterdam voile son envers qu'est la « Ville rose » où les filles vendent « contre quelques guldens l'oubli de vieillir » (*LL*, III, 43). Il y en a pour tous les goûts : « Des simples et des compliquées, des dures, avec le corset de cuir noir, les bottes et la cravache, des timides, des cyniques ». Et parfois, le temps et le lieu se brouillent pour donner à voir « de délicieuses filles du pays sapées comme à Vollendam : coiffe, costume de pêcheuse et toute la panoplie à effeuiller avant de découvrir le magnifique bébé blond qu'ils enveloppaient ». La jeune femme semble soudain sortie d'un tableau de Franz Hals, d'Adrian Brouwers, de David Téniers ou de Peter de Hooch. Fausse

pêcheuse, et fausse provinciale d'un autre âge, elle actualise le fantasme de la servante d'auberge, accorte et généreuse, autre déclinaison de la nourrice d'enfance, qui donne la bière, le lait, et le moment venu l'amour : ce sera la Marie-Louise de « Jalousies » (*CH*, II, 217), ou la Mariechen - prénom qui à lui seul dans l'onomastique hardellienne trace la géographie septentrionale - de « *Beffroi* » (*CH*, II, 228, 229), de « *Houblon* »(*CH*, II, 229, 230) qui, revenant dans un autre texte dont le titre est son prénom (*CH2*, II, 256, 257), promet au narrateur que, dans sa chambre, il « découvrir[a] le *vrai* pays ».

Flandre, pays de la chair donc, où s'incarne pleinement cette mythologie de l'amante-servante, celle qui sert/serre celui qu'elle aime :

> C'était en Flandre, lorsque je courais les kermesses avec des servantes d'estaminet, des effrontées, savez-vous, qui aimaient bien ça. (*CM*, I, 44)

Mais aussi pays de l'ailleurs, car la généreuse se donne à tous, et unit le narrateur aux promeneurs qui l'ont précédé. Parmi eux, le plus fameux, l'hôte du C*abaret vert* qui s'éblouit de « la fille aux tétons énormes, aux yeux vifs[2] ». La Mariechen d'André Hardellet prétend que c'était elle :

> « Derrière les noisetiers, j'ai vu passer ce garçon de Charleville qui traversait les forêts pour acheter du tabac en Belgique. Il me plaisait bien, tu sais, et c'est moi qui l'ai embrassé au Cabaret vert. Tu le connais? » (*CH2*, II, 257)

Les parcours hardelliens suivent les lignes de l'adolescent de Charleville s'en allant dans l'Ardenne[3], et leur auteur refait les mêmes - et initiatiques – gestes :

> J'ai marché *aussi* sur les routes tracées entre la bonne terre grasse des labours, chaussé de lourds godillots, foulant un sol indiscutable. J'ai

[2] « Au Cabaret vert, cinq heures du soir », *Œuvres, op. cit.*, p. 77.
[3] La direction, la flèche en étaient déjà données depuis Paris par Nerval, qui s'en va, pour rejoindre son cher Valois, suivre la vieille route des Flandres.

> déjeuné de pain, de camembert et de gros rouge - et parfois couché avec des servantes un peu maternelles, aux cuisses solides (*CM*, I, 52)

L'Ardenne, la Belgique, et plus au nord encore, loin des éblouissements solaires des géographies du feu, un septentrion de brume, de sabbat, de légende et de corps qui se mêlent dans le secret et le silence. André Hardellet prête à ces régions des mystères qu'elles n'ont peut-être que dans son esprit : sorcières, réunions nocturnes, accords tacites, scènes d'auberge d'apparence fort anodines mais qui révèlent le lien discret qui unit les cérémoniaires de rites condamnés : un homme dans un coin mange une gibelotte, deux braconniers discutent au comptoir à voix basse avec le tenancier ; « la servante les observe, immobile » (*SO*, I, 79) , mais « tous savent où se retrouver, la nuit, un peu avant que la ronde ne commence à tourner dans une clairière ».

La Flandre hardellienne est reconstruite suivant le Désir de l'auteur, ses lectures, ses rêves, et les peintures vues. L'image de la servante, de la fête éperdue, débridée où les corps se confondent, où l'homme redevient animal, assouvit tous ses instincts puisent en partie sa force dans des tableaux célèbres de Brueghel l'Ancien, comme par exemple « La danse de paysans ».

La Belle Lurette contient un chapitre au titre explicite : « La maison de Breughel [*sic*] ». Dans celui-ci, comme nous l'avancions plus haut, c'est moins une œuvre précise, une peinture en particulier qui sert de fond, de décor à la scène, qu'une ambiance participant de toutes les œuvres de Brueghel, de son époque, de son pays :

> En lisière de bois, nous arrivâmes devant une demeure où tout le monde pénétra et je me trouvai mêlé à la foule qui emplissait une vaste salle éclairée par des flambeaux.
> On n'y voyait ni toiles, ni chevalets mais l'idée que je me trouvais dans la maison de Breughel m'apparut subitement, avec une telle évidence que je ne la mis pas en doute.
> L'assistance se composait surtout de paysans mais il s'y mêlait des bourgeois, des soldats et quelques personnages dont les manières et le vêtement indiquaient un état plus élevé : tous se coudoyaient sans

> réserve et s'asseyaient à de longues tables où circulaient des brocs de genièvre.
> Le maître du lieu - Breughel - se tenait un peu à l'écart, au bout de la salle, entre deux filles très belles – l'une surtout, blonde et éclatante de santé ; il considérait la ripaille avec une jubilation visible en caressant ses amies (*BL*, I, 360).

André Hardellet recompose une scène brueghelienne[4] à partir de différents détails des tableaux du maître. Il retient, pourrions-nous dire - et ce n'est pas un jugement -, ce que retient de Brueghel, le non-spécialiste, qui pourrait parler de façon générale de l'*ambiance* que l'on trouve dans les scènes de genre du peintre de Bois-le-Duc, mais ne se soucie pas d'en reconstituer une avec précision. Ce qui ne l'empêche pas dans cet amalgame syncrétique d'insérer une scène qui a été traitée de façon autonome par le maître :

> Les convives arrivaient toujours, mais plus espacés maintenant. Après l'entrée d'une colonne d'aveugles qui marchaient à la queue leu leu en se tenant par la blouse et en tâtant le sol de leur bâton, les portes furent refermées et le silence s'établit (*BL*, I, 360).

On reconnaît naturellement « La parabole des aveugles », mais qui est ici utilisée de façon indirecte, et sans que son sens allégorique ne soit aucunement convoqué. Par ailleurs, le rêve dans lequel évolue le narrateur de *La Belle Lurette* associe le sujet de référence et son auteur, puisque le peintre, cité nommément et qui tient le rôle de maître à la fois des lieux et des divertissements, devient lui-même acteur de ce qui pourrait être une de ses peintures.

Le but donc n'est pas de référer à une œuvre de Brueghel en particulier mais d'utiliser l'*espace brueghelien* comme arrière-plan d'une fiction qui, elle, est bien hardellienne. C'est un peu comme si l'écrivain, à la façon de cet oiseau qui pond ses œufs dans le nid des autres, tirait profit d'une construction spatiale qui lui est antérieure pour donner à lire et à voir à son lecteur – n'oublions pas

[4] André Hardellet paraît dans ce chapitre se souvenir du chapitre IV d'*Aurélia* de Nerval et aussi peut-être, d'une phrase, programmatique, de Rimbaud dans « *Vies* » : « A quelques fêtes de nuit dans une cité du Nord j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. »

qu'il est question de peinture - des scènes qui s'en trouvent plus encore enrichies, épaissies par les strates de l'imaginaire d'un autre artiste.

Toute la sensualité retenue - pour André Hardellet - dans les scènes paysannes du peintre, dans l'image de la servante, dans la Flandre des sabbats et de l'amour débridé, s'épanouit alors dans l'espace ainsi reconstitué et nourri par le terreau pictural : le narrateur, avec l'agrément silencieux du maître de maison, contemple, « la plus belle des suivantes de Breughel » qui, « comme obéissant à un rite », entreprend au cœur des convives regroupés en cercle, une danse lascive qui fait « couler sur un reflet de perle qui ondulait au mouvement de ses hanches ».

Mais il ne faudrait pas réduire la fonction d'*interspatialité* à cette finalité d'emprunt d'un espace déjà constitué. Le tableau conduit aussi à son propre cœur: il invite en son sein celui qui le regarde pour qu'il puisse se rendre le maître éphémère de ce qu'il représente, se rendre aussi le contemporain des personnages représentés, ou de l'artiste lui-même. C'est en tout cas ce que souligne la professeur Swaine dans *Le Seuil du jardin* :

> Des objets tels qu'un tableau détiennent un pouvoir d'intercession et celui de Terborch m'a servi de trait d'union. J'ai vu la jeune femme telle que le peintre la voyait lorsqu'elle posait et tout ce qui se rattachait à elle : la ville hollandaise, la kermesse, le temps radieux (*SJ*, I, 179)

Puits dévorant, l'œuvre peinte devient une sorte d'antimatière du réel qui, dans l'espace du songe lancé par la machine mise au point par le vieux savant, attire le rêveur et le fait participer à sa mise en scène :

> La jeune femme me prit par la main, et sans un mot, me conduisit dans la rue d'une petite ville hollandaise d'autrefois. C'était jour de kermesse, par un beau temps ; une foule joyeuse nous entourait. Des bateleurs exécutaient des tours sur des tréteaux ; ailleurs on buvait, on dansait, on jouait aux quilles (*SJ*, I, 178).

Tout retourne à la source : le tableau qui fait rêver finit par accueillir le rêve. Certains possèdent plus que d'autres ce pouvoir : les noms de Terboch et de Vermeer, tout en maintenant une constante géographique de référence, ne participe plus à l'érotisme débridé sous-jacent aux scènes brueghéliennes.

Mais cette rêverie dionysiaque trouve encore un prolongement dans l'évocation d'un autre Flamand, peintre de la chair, de la blondeur et du sang, Rubens :

> La plus grande des jeunes filles frôla sa robe de la main, une main gantée de violet, effaçant, pour ainsi dire, le tissu. Des tresses blond-fauve pendaient contre ses épaules. Elle s'épanouit nue, au soleil, d'une beauté flamande, royale (*SJ*, I, 185).
>
> Je levai les yeux et la plus splendide fille de la fête - son « bouquet » en quelque sorte – m'éblouit à bout portant. Une pareille carnation, un tel épanouissement. Rubens les a peut-être rêvés mais jamais atteints sous son pinceau. Sa robe framboise réussissait ce miracle de lui faire une taille mince entre ses hanches royales et la tulipe de ses seins (*TI*, III, 325)

Mais ces références à l'Anversois ne fonctionnent pas selon le principe de l'*interspatialité* : ce n'est pas ici l'espace pictural qui s'ouvre au rêve ou à l'écriture mais un type physique représenté qui annonce le modèle par excellence de la femme hardellienne.

Terboch et Vermeer quant à eux inaugurent la rêverie orphique. Épuré, l'espace de leur peinture désérotise jusqu'aux scènes de conversations galantes et de lectures amoureuses. Par excellence, leurs œuvres installent l'espace de la suspension du temps, de l'intériorité, d'une lenteur qui confine à l'arrêt : la jeune fille qui lit une lettre n'en finit pas de la lire. « La ruelle » n'a pas trois cents ans. Ses murs, son enfilade n'ont pas d'âge. Le « petit pan de mur jaune » de la « Vue de Delft » continue à être, quand bien même tous les Bergotte seraient morts de trop l'admirer. Quant à Swann, il n'en finit pas de ne pas finir son étude sur Vermeer, comme si la peinture de celui-ci ne pouvait être close et achevée en vue de la somme qui la commenterait.

La fascination d'André Hardellet pour « La ruelle » – « le plus moderne des paysages de Vermeer » (*DO*, I, 272) - vient du fait que la toile réussit le programme du projet poétique hardellien : le poète est celui qui *retouche*, dit-il. « La ruelle » ne fait pas autre chose, elle qui présente « la réalité *rectifiée* par un maître incomparable ».

Cette magie suggère un fantastique du paysage qui use des plus discrets moyens : les éléments constitutifs du tableau sont, somme toute, extrêmement banals ; mais c'est peut-être même cette banalité et cette quotidienneté du paysage de la ruelle, élevée au rang de sujet digne d'être peint, donc sanctifiée, qui touchent André Hardellet. Le tableau amène à un autre déroulement du temps. C'est comme s'il procurait une sorte de changement de vitesse, de freination : « La ruelle » est sans cesse d'actualité. Toujours contemporaine de celui qui la regarde, elle donne l'illusion d'un paysage permanent et d'une réalité immobile.

Il faut sans doute, en partie, expliquer par des motifs assez proches le goût de l'auteur pour *Le Moulin de la Galette* de Corot :

> J'ai devant moi la reproduction du Moulin de la Galette peint par Corot en 1840, l'un des plus beaux paysages jamais nés sous des brosses. La toile ne livre pas son secret ; aucun de ses motifs n'appartient au fantastique, à l'insolite et pourtant il tombe ici une lumière d'autre monde, quelque chose d'écrasant. Le silence devient visible...(*TI*, I, 318)

Dans son dépouillement, dans son dénuement, le tableau concentre ses effets et déplace l'attention du spectateur : le sujet soudain paraît peu importer, et ce qu'André Hardellet perçoit dans l'œuvre est justement ce qui est invisible : le sentiment de silence, l'impression sacrée, la conjonction d'une lumière et d'un moment qui relègue au second plan les éléments du paysage pour ne laisser surgir qu'une impalpable sérénité :

> Les laissez-passer vers ces régions en marge, ne les obtient pas qui veut : il faut s'appeler Corot ou Gérard de Nerval pour y accéder. Ce

> que le peintre a surpris au flanc de la butte, c'est un équilibre providentiel, une trêve conclue sur un terrain quelque peu vague. Rien n'interdit de croire que le futur pendu de la Vieille Lanterne se tenait là, lui aussi, guettant une image mystérieusement liée à ses *chimères*.

Le trouble provient également du jeu de la représentation qui, selon l'auteur, semble hésiter entre le réalisme vérique de la photographie et la poétisation liée au travail réinterprétatif du peintre :

> *Le Moulin de la Galette*, par Corot, offre une exemple saisissant (et presque photographique) de ce qu'une certaine qualité de solitude ajoute à un paysage pauvre en soi ; je classe ce tableau parmi les plus envoûtants que je connaisse (*PI*, II, 329)

L'attachement d'André Hardellet pour ce tableau est lié également à son sujet : comme pour les photographies du Paris d'un autre âge, il atteste d'une réalité ancienne, aujourd'hui disparue, et confond dans l'esprit du spectateur les différentes temporalités, étirant à l'infini ce passé qu'il rend présent.

De plus, la solitude, le dépouillement, la pauvreté qui marquent le paysage concourent à lui donner une ampleur métaphysique qui vient toucher au cœur celui qui le contemple, comme si « Le Moulin de la Galette », dépassant son sujet propre, avait représenté une manière de béatitude qui n'est pas de ce monde. Aussi n'est-il pas étonnant que certains personnages hardelliens veuillent habiter ce lieu, et s'y transportent :

> [...] il aperçut, dans sa quiétude surnaturelle, le moulin de la Galette tel que Corot le peignit en 1840 ; sur une simple impulsion de son désir, il se trouva gravissant le sentier qui conduit aux chaumières ; des alouettes chantaient (*TI*, III, 257)

Pour autant, l'œuvre de Corot, si elle témoigne du pouvoir de certaines peintures, n'est pas utilisée dans l'imaginaire hardellien comme espace de fiction. Elle représente analogiquement un état de l'âme, elle traduit un éblouissement et au besoin le procure ; elle est aussi *pièce historique* pour

l'amateur de Paris. Une autre œuvre du XIXème siècle va en revanche nourrir directement des constructions poétiques.

La calamiteuse expédition du Mexique, qui prétend installer dans ce pays Maximilien d'Autriche, se termine, on le sait, après le retrait des troupes de Bazaine, par la mort de cet empereur fabriqué, fusillé le 19 juin 1867. Manet la même année utilise l'événement historique pour peindre le tableau *L'exécution de Maximilien* : le peloton tire sur l'empereur, mais un des soldats qui recharge son fusil corrompt par son retard le mouvement d'ensemble. Des enfants par dessus un mur regardent la scène.

André Hardellet lit le tableau comme une énigme ou un rébus. Pour lui, l'intention du peintre n'est pas de faire œuvre historique mais de distordre une certaine réalité et d'introduire une part d'incertitude chez le spectateur : pourquoi ce soldat retardé qui charge son fusil quand les autres tirent ? Pourquoi ces enfants épiant la scène comme s'il s'agissait d'un spectacle de comédie ?

Nous avons déjà souligné la fréquence des attitudes de contemplation dominante chez les personnages hardelliens. Les enfants sur le mur apportent à cette position une autre dimension puisque le spectacle surplombé n'est autre que celui de la mort. Ils sont un peu les frères de ces enfants reproduits sur la couverture des *Chasseurs*, escaladant le mur d'enceinte du jardin clos : jardin d'éden pour ceux-ci, jardin des supplices pour ceux-là, à moins que les deux ne se confondent. Car la vision de la mort est loin d'effrayer, et les enfants dans leur innocence ne se doutent pas qu'un jour eux-mêmes seront les condamnés :

> Nous regardions par-dessus un mur, comme les enfants dans l'exécution de Maximilien. Un soldat charge son fusil pendant que les autres tirent. Tu comprends, ça signifie quelque chose ce décalage : une feinte du temps. Les enfants vont être sûrement fusillés à leur tour. D'ailleurs, moi aussi ils m'ont fusillé. Va-t-en leur demander pourquoi. Manet le savait peut-être, Manet savait beaucoup de choses. (*ES*, III, 129)

Les personnages représentés sont les incarnations d'un seul et même être, à chaque fois innocent : innocence des enfants, innocence de l'empereur fantoche, innocence de l'exécuteur en retard. Le tableau est aussi la représentation fragmentée des différents moments de la vie.

La mort vue du haut des années d'enfance - la crête du mur où la joie est à son sommet (*ES*, III, 131) - apparaît comme un événement inférieur et curieux, dénué de tragique, sorte de théâtre fascinant pour lequel il convient d'être placé *aux premières loges* . Les enfants contemplant Maximilien fusillé ont de lointains cousins dans *Le Parc des Archers*. Marceau, compagnon d'armes de Miller, retourne le corps d'un homme qu'ils viennent de tuer, et touche ses paupières. Tous deux surprennent alors des enfants :

> Au-dessus de nous, une voix frêle, très jeune appela : « Viens donc voir, Jean-Claude. » Par une fenêtre ouverte du premier étage, se penchèrent deux figures d'enfants - dix, onze ans - fort intéressés par le spectacle que nous leur offrions ; la petite fille montra à son frère le cadavre étendu dans la flaque de sang maintenant figé. (*PA*, II, 110)

La mort finit par subjuguer l'homme qui devient tôt ou tard Maximilien fusillé. L'œuvre de Manet est lue par André Hardellet comme une allégorie de l'existence humaine, qui nous fait passer de la peau des enfants à celle de l'empereur. Et le tableau trahit aussi selon l'auteur les failles du temps, le retrait que l'on peut tenter de prendre, la réalité des balles qui sortent des fusils et tuent, la réalité de celles suspendues dans les canons que l'on recharge. *L'exécution de Maximilien* pose les mêmes questions que *Le miracle secret* de Borges.

La création de la nouvelle « Le passé indéfini » (*CH2*, II, 236 à 240) est étroitement liée à l'œuvre de Manet. Si le motif jaillit de la photographie, le tableau pour sa part lui donne son espace et son trouble. La nouvelle en est son exégèse hallucinée, sa vérité profonde. Deux existences s'y croisent et finissent par s'y confondre, celle du condamné à mort sentant confusément qu'il rejoue un rôle avant lui créé :

> Il se remémora un tableau célèbre - mais contemplé où et quand ? - qui représentait l'exécution d'un homme en redingote ; des enfants observaient la scène par dessus un mur et un soldat - un attardé - chargeait son fusil tandis que les autres faisaient feu. La toile reflétait un bizarre décalage, comme si le peintre avait moins voulu reproduire un sujet historique que créer une certaine confusion chez le spectateur (*CH2*, II, 239)

Et celle de l'enfant qui vient à lui et le rejoint après un parcours allégorique qui n'est autre que celui de la vie elle-même. L'exécution a lieu dans une carrière, des ouvriers « au sommet de la paroi, à cinq ou six mètres du sol, immobiles, sombres, le dos à la lumière (*Ibid.*, 237) » assistent au spectacle. Un soldat lève seulement son fusil quand les autres ont déjà tiré. Le problème pour André Hardellet fut de parvenir à transcrire par les mots ce que l'image donne à voir dans sa vérité naïve et panoptique :

> Tu[5] ne peux pas savoir ce que ça m'a coûté de peine pour ajuster les pièces de la mécanique au millimètre près, pour que tout se fonde, devienne *vrai*, avec même le rappel du tableau de Manet, les trois ouvriers remplaçant les personnages qui se tiennent par-dessus le mur avec le soldat « attardé », surnaturel, plus vrai que nature (*CR*, III, 365).

Si l'on peut convoquer ici le principe d'interspatialité, il convient de ne pas le limiter à la simple reprise d'un décor. L'espace du tableau de Manet est réutilisé par André Hardellet dans sa dimension herméneutique et eschatologique qui n'est pas forcément celle qui est primitivement visible – l'Histoire importe peu, la couleur locale guère plus - et c'est presque une interspatialité de nature anagogique qui relie le texte et le tableau. André Hardellet d'ailleurs ne fut pas le seul écrivain contemporain à être intrigué par cette œuvre de Manet. Georges Bataille le fut également, subjugué qu'il était par le fait que l'artiste avait peint le tableau « sans autre souci que l' «art » pur, et dans l'oubli de toute

[5] André Hardellet s'adresse à Simone Marty.

« signification » transcendante qui [...] naît de la charge historique du tableau »[6]. Dans ce triomphe de l'art pur, c'est la mort nue qui s'avance sous le regard de la vie.

Parfois, il arrive que certains tableaux n'agissent pas comme des inspirateurs mais soient les exactes représentations picturales de fantasmes de l'auteur. Dans ce cas, la peinture mentionnée redouble ce que l'écriture propose.

C'est le cas lorsque André Hardellet cite *Le Bain turc* d'Ingres, ou *Les Grandes Baigneuses* de Cézanne. Nous avons noté la fréquence du motif de la scène de bain dans l'œuvre qui prend son origine dans la découverte par le jeune enfant d'un lieu féminin, les toilettes du grand magasin, archétype du gynécée qu'il n'aura de cesse ensuite de retrouver.

Le tableau du vieux maître, dans l'ovale de son format, place le spectateur dans la position de celui qui épie - comme par le trou d'une serrure - le jeu des corps dans leur nudité, leur grâce et leur mollesse abandonnée. Son exotisme revivifie le fantasme du harem ainsi que celui de la partition des espaces (intime/public, féminin/masculin). Les femmes surprises à leur insu, sont livrées au regard du curieux, comme leurs corps, sur le plan du Désir, sont livrés à celui qui porte les regards :

> Elles m'attendaient, en rond comme dans le *Bain turc*. La plus belle, je l'ai eue, mais, tu sais, pour l'amour, il suffisait de se regarder. Je les ai eues toutes, ou bien c'était toujours la même (*ES*, III, 130)

Le tableau devient vite le référent sensuel par excellence, et la beauté d'une femme se dit parfois grâce à lui. Le narrateur de *Lourdes, lentes...* pour qualifier « la plus magnifique créature que le hasard [lui] ait jamais permis d'approcher » (*LL*, III, 72) la désigne ainsi : « une esclave du *Bain turc* en 1969 ».

---

[6] Gilles Ernst, *Georges Bataille, analyse du récit de mort*, PUF, coll. « écrivains », 1993, p.17.

Et si le tableau d'Ingres fascine tant André Hardellet c'est qu'il illustre aussi la complexité de l'âme humaine, sa face double. Regarder *Le Bain turc*, c'est surprendre la nudité qui d'ordinaire se voile, c'est aussi contempler la part noire du peintre :

> Monsieur Ingres (car l'on dit monsieur Ingres comme l'on dit monsieur Thiers) était à la fois un grand peintre et un bourgeois plutôt doctoral, empesé. Un jour, il écarte les rideaux de son « enfer », pénètre dans un merveilleux sérail onirique ; ce jour-là, il entreprend le *Bain turc* - son chef d'œuvre. (*PI*, II, 301)

Lorsque dans l'œuvre la scène a pour cadre, non l'espace clos d'un hammam mais la pleine nature et que les personnages hardelliens deviennent, comme nous l'avons dit, les modernes incarnations d'Actéon, le modèle référentiel change et Cézanne remplace Ingres :

Masson est l'auteur de deux toiles majeures : l'une, *Le Seuil du jardin* est peinte avant la rencontre avec Swaine ; l'autre, *Les baigneuses d'Idalie* est liée à l'expérimentation de la machine. Dans le rêve provoqué, le peintre avait surpris « près d'un petit lac trois jeunes filles [qui] s'apprêtaient à se baigner » (*SJ*, I, 185) et le second tableau tente de restituer cette substance du songe :

> Trempé dans la chaleur, le paysage respire le délassement, la clémence d'une heure privilégiée ; on dirait qu'une trêve, tombant du ciel, préserve ce coin de terre au bord de l'eau. Le mouvement des baigneuses s'enlace à des courbes inscrites dans les arceaux de verdure, les lointains, les méandres de la rivière et qui, sans qu'on les discerne précisément, forment l'architecture maîtresse du tableau. (*SJ*, I, 187, 188)

La scène exprime certes un fantasme assez proche de celui du bain mais en plus, elle se charge de la pureté primitive inscrite dans le paysage de pleine nature. Ces baigneuses sont femmes tout autant que créatures élémentaires. Courbes des corps, courbes des « arceaux de verdure », courbes des « méandres de la rivière » : le tableau établit un paysage d'une sensualité circulaire qui

épouse le monde et se fond en lui. Image d'harmonie dans un lieu échappé du temps - la rivière est méandreuse, elle revient sur elle-même et n'est donc pas héraclitéenne - *Les baigneuses d'Idalie* sont le pendant romanesque des *Grandes baigneuses* de Cézanne ; elles expriment une sérénité idéale qui n'est pas de ce monde et dont le lieu ne peut être que le rêve ou l'œuvre peinte.

Au plus fort de la tension des événements du *Parc des Archers*, après qu'il s'est porté volontaire pour une mission suicide, Miller est conduit dans une pièce où il doit patienter avant l'assaut :

> Une étagère était garnie de bouteilles de cognac, de jus de fruit, de conserves, de biscuits, de tranches de jambon ; une reproduction des « Grandes baigneuses » de Cézanne ornait le mur par dessus les bouteilles (*PA*, II, 147).

L'image du tableau développe l'incongruité d'une halte détachée du temps dans un paysage dynamique placé sous le signe du chaos. Donnée en même temps que les « derniers verres » du condamné, elle témoigne d'un reflet du bonheur et d'une vie disparue :

> Je m'évadai de cette cellule de condamné à mort où les Baigneuses de Cézanne me parlaient d'un temps dépassé, d'une autre architecture de l'Histoire. (*PA*, I, 152)

C'est moins ici l'érotisme de la scène qui prévaut que son pouvoir de reniement du réel. Elle propose l'autre voie, l'autre ordonnancement, l'autre Histoire, hélas délaissée.

Toutes les œuvres que nous venons d'évoquer, même si parfois elles rectifient le réel, ne le nient pas ouvertement. A leur insu, elles peuvent devenir les échappatoires à une situation - celle où se trouve celui qui les contemple - difficilement supportable : mais leur responsabilité, en ce cas, est indirecte.

Dans le musée hardellien, il faut attendre le XXème pour rencontrer des œuvres proposant, non pas un réel retouché, mais un autre réel. Chirico, Delvaux,

Magritte, et dans une moindre mesure, Dali[7], peuvent être groupés car leurs peintures proposent cet espace de l'autre espace. Chirico est de loin l'artiste le plus cité, ouvertement ou de façon indirecte, dans les textes d'André Hardellet. La critique a coutume d'en faire le chef de file et l'initiateur d'une peinture qu'Apollinaire, le premier, a qualifiée de *métaphysique*[8]. Par ailleurs, André Breton note dans *Les pas perdus* que « la nature [de l'esprit de Chirico] le disposait par excellence à réviser les données sensibles du temps et de l'espace »[9].

Si l'auteur des *Chasseurs* évoque souvent les univers chiriquiens c'est sans doute, comme le remarque Breton, parce qu'ils édifient une autre organisation du monde. L'œuvre d'art, écrit en substance Heidegger, est un monde en soi, qui attend dans la suspension, son ordre, ses lois ; son histoire, ses romans, ses rêves, pourrions-nous ajouter. Plus qu'une autre peinture peut-être, celle de Chirico semble vérifier la proposition et convoquer le spectateur à cet ordonnancement neuf que le tableau suggère.

Dans ces « villes hypnotisées » comme les qualifie Julien Gracq[10], l'amalgame des architectures antique et moderne, l'absence de l'humain, la partition de la lumière, des ombres plaquées, l'usage de la statuaire, les disproportions, les *silences* de cette peinture paraissent évoquer l'aube d'un autre monde, qui n'attend qu'une présence pour commencer à être. De là sans doute naît le sentiment d'une peinture qui parle, d'une peinture qui dépasse le simple projet d'éblouir et de contenter une attente esthétique pour dessiner les prémices d'une interrogation sur l'homme, d'une peinture dont le jeu est de forcer l'homme à penser sa place dans le monde.

---

[7] Nous renverrons à notre article « André Hardellet et le surréalisme », in *Mélusine* n° 16. Dans ce travail, nous notons la parenté entre la description qui est faite dans *La Belle Lurette* d'un paysage composé d'os gigantesques, de « monuments constitués par l'assemblage de gigantesques os iliaques », et certains tableaux de Dali, notamment, *La naissance des désirs liquides*, 1932.

[8] Voir l'article de Jean-Pierre Mourey, « Paysage architectural et paysage métaphysique dans la peinture de Chirico, Delvaux et Magritte », in *Lire le paysage*, c.i.e.r.e.c, 1984.

[9] *Les pas perdus, op. cit.*, p. 90.

[10] *Liberté grande, op. cit.*, p. 15.

La peinture chiriquienne ne demande qu'à être habitée par celui qui la regarde. Déserte, elle propose de refonder l'union avec le paysage dans l'équilibre parfait d'une humeur onirique. Rêveuse autant que métaphysique, elle questionne et contente.

Certes, Chirico lui-même a déçu les tenants de cette thèse - Surréalistes pour la plupart, et qui finirent par lui jeter l'anathème - en avouant que sa peinture n'était habitée d'aucune intention, et qu'il se contentait de réunir des éléments figuratifs sans leur prêter de sens véritable. Il n'en reste pas moins que l'œuvre, malgré lui, malgré elle, génère cette méditation.

André Hardellet ne cite le titre que d'un seul tableau de Chirico, *Le cerveau de l'enfant*, qui présente un personnage rond dont le visage paraît respirer la plus grand tranquillité, à moins qu'il ne s'agisse d'une idiotie sans borne[11]. Encore est-ce là, de la part d'André Hardellet, un renvoi marginal qui n'engage pas l'espace chiriquien, mais lui permet de brosser un portrait, et de le charger d'une ambiguïté énigmatique. On hésite à qualifier le visage de l'homme peint ; comme André Hardellet hésite sur la personnalité réelle du personnage qui l'accueille lui et ses hommes, lors de la Débâcle, l'air de rien, les invite à se délasser, à se rafraîchir, comme si la guerre n'existait pas :

> Sur le seuil, un homme qui ressemblait au personnage replet que Chirico a représenté dans sa fameuse toile *Le Cerveau de l'Enfant* nous observait (*PI*, II, 326).

Un autre tableau de Chirico paraît fournir à l'écrivain la matière propre à créer des personnages. Dans *Hector et Andromaque* le peintre a présenté les visages du couple célèbre recouvert d'une sorte de masque bombé qui gomme entièrement leurs traits, les rendant par là inhumains et inquiétants. Peut-être faut-il y voir la marque la mort, effaçant les sourires, les traits, les visages, et qui

---

[11] Mais l'idiotie est proche de l'innocence et n'est pas forcément négative pour André Hardellet, comme l'indique une autre référence à Chirico : « J'étais toujours un enfant : celui qu'ils ont fusillé. Manet se doutait, Giorgio aussi. Des *demeurés*. C'est insupportable un bonheur né de rien. » (*ES*, III, 130)

transforme les êtres en d'anonymes cadavres ? André Hardellet paraît s'être souvenu de cette œuvre quand dans « Soleil de minuit (*TI*, III, 344) », il décrit la scène suivante :

> Bientôt je retrouvai les ouvriers en train de creuser la fosse : leur visage était également recouvert d'un masque, mais bombé et semblable à celui des escrimeurs et, dès qu'ils m'aperçurent, eux aussi y portèrent la main pour se dévoiler (*TI*, III, 344)

Dans d'autres circonstances, l'écrivain cite le peintre comme s'il s'agissait de réclamer sa caution : pour André Hardellet, tout peut devenir sujet poétique, même ce que d'aucuns, nous l'avons déjà dit, considèrent comme trivial. Dans le paysage, et notamment le paysage urbain et de banlieue, certains détails modernes et industriels comme les cheminées d'usine « avec [leur] rien de panache sur un ciel de faubourg » (*LS*, I, 228) apportent un contraste avec des éléments plus naturels, et c'est de ce décalage que naît parfois pour André Hardellet l'émotion poétique. D'autres que lui, plaide-t-il, ont joué de ces interférences :

> Une clairière au soleil m'est une modeste Brocéliande que les hautes tours de la ville au loin aperçues rendent plus surprenante. Dans ce domaine, j'ai quelques parrains notables : les toiles de Degas, consacrées au « turf », montrent souvent au fin fond d'un hippodrome en fleurs une cheminée d'usine et son plumet de fumée ; Chirico, lui aussi, plante une de ces cheminées par delà les toits d'une ville livrée aux puissances du sommeil émerveillé. (*CO*, III, 290)

Mais c'est évidemment le Chirico des places désertes, des arcades et des statues, le Chirico de *L'incertitude du poète*[12], de *L'énigme d'une journée*[13] qui procure au poète un espace onirique que lui-même se plaît à explorer :

> Je voulais d'abord me promener sous les arcades de la rue Rivoli, un endroit qui m'a toujours fasciné, peut-être parce que sous ces voûtes, à

[12] 1913, hst, 106x94, coll. Particulière.
[13] 1914, hst, 83x130, Musée de Sao Paulo.

> côté du Palais-Royal des *merveilleuses*, les ombres de Chirico se laissent plus facilement apprivoiser (*LS*, I, 226).

Dans de semblables espaces, l'homme n'est pas encore apparu, ou s'est retiré depuis très longtemps. Les choses semblent avoir repris l'avantage, de même que les éléments de lumière. L'inhumanité du paysage désert le rapproche des espaces sacrés où l'on ne peut pénétrer qu'après bien des rites. Les divisions classiques du temps y sont obsolètes :

> Un jour, j'ai dû mettre le pied dans ce terrain vague où l'avenir projette ses contours entre une statue mutilée et le marbre encore intact (*TI*, III, 257).

Et pour l'atteindre, il faut bien se glisser dans une faille, à l'image de l'écolier de « Consigne » (*CH2*, II, 251) qui, venant au lycée pour y effectuer sa retenue, franchit une porte qui le fait déboucher sur l'ailleurs :

> Il se trouve, la nuit, sur une large voie descendant vers les confins de la cité. Celle-ci apparaît beaucoup plus consacrée au culte et à l'architecture qu'à l'habitat ; la vue n'embrasse guère que temples, monuments, palais, statues de héros, d'athlètes, de dieux secrets.

Quand la lumière s'assombrit davantage et que soudain la présence humaine rejoint celle des statues, quand des voix à peine perceptibles, invisibles, s'élèvent dans ces espaces, il semble que s'opère une transition progressive entre la peinture de Chirico et celle de Delvaux : la présence féminine imprime sa marque.

Chez le peintre belge, le sacré demeure encore mais s'amalgame à une sensualité retenue, comme si la femme se faisait tout à la fois prêtresse et courtisane. *L'aube de la ville*[14] est caractéristique de cette fusion. On y voit dans un décor d'architecture religieuse représentant plusieurs temples grecs, des femmes nues, ainsi qu'en arrière plan un groupe de vestales, chacune drapée d'un

[14] 1940, coll. particulière.

péplum. Au milieu du tableau, un homme en redingote marche parmi les créatures, sorte de rêveur que le peintre a présenté *dans* son rêve. Est-ce alors son double fantasmatique qui marche nu, seule présence masculinement sexuée, vers le premier plan du tableau ?

Cette manière de Delvaux est présente dans les lendemains des « fêtes de minuit », ou dans les fêtes elles-mêmes quand les « dames » attendent l'invité dans des parcs nocturnes aux faibles éclairages :

> Vous avez probablement rencontré quelques-unes d'entre elles, mais c'était dans ces salons et ces couloirs oniriques où elles vous échappaient en se jouant. Cette nuit, sur un simple signe, elles vont accourir, en robe de bal, ou sans le moindre atour [*sic*].(*PI*, II, 291)

Dénudées, ou à demi-couvertes, les femmes de Delvaux ont l'hiératisme des statues jusque dans leurs regards. La lumière de la lune ou de l'aube rend leur chair souvent grise comme des corps de pierre. Le spectateur entre dans un paysage de suspension où les acteurs retiennent leur geste, ou bien n'attendent qu'un signe d'allégeance du rêveur pour continuer à se mouvoir dans les allées de sable, ou dans les rues désertées de la ville.

> Je traversai le salon et poussai une porte au hasard. Sous le clair de lune, des terrasses et des jardins s'étendaient jusqu'à peut-être, ce qui correspond aujourd'hui à la rue Réaumur.
> La notion de *beauté* n'avait plus cours ici : tout se ramenait à un accord passé jadis entre moi et ce calme nocturne, ces allées de sable, ces statues dont l'ombre portée ébauchait une victoire énigmatique. On entendait parfois, mais très assourdies, des musiques des voix de femmes et, lorsque je m'approchais, on aurait dit que l'on avait soudain coupé la parole à ces invités des jardins (*LS*, I, 226)

Sans doute est-ce aussi le souvenir du peintre belge, et de ses nombreux tableaux consacrés aux gares, qui pousse le narrateur de *Lady Long Solo* à vouloir « connaître l'aspect d'une grande gare par une telle nuit » (*LS*, I, 218). Là aussi, comme malgré lui, le paysage laisse sourdre le sacré :

> Quel temple vide, la gare du Nord ! Une nécropole dont les morts se seraient éclipsés, eux aussi. Tout était resté intact : les trains prêts à partir, les panneaux lumineux annonçant les horaires, les guichets où l'on délivrait les billets, les librairies où ne se vendent que des journaux et des ouvrages convenables, le bureau de tabac : l'éclairage habituel n'avait pas baissé et son inutilité ajoutait encore au pouvoir de dépaysement que dégageait le décor.
> Quelle immense *salle d'attente*, quels « *pas perdus* » où les miens résonnaient à n'en plus finir ! Le moindre voyageur, le plus infime lampiste, le plus obscur de ces cheminots qui, d'un coup de marteau auscultent les roues des wagons, c'est en vain que vous les auriez cherchés au milieu de ces voies qui ne menaient nulle part (*LS*, I, 218, 219)

Dans les *Gares* de Delvaux, ce n'est pas l'érotisme que retient André Hardellet, mais l'ouverture de ces espaces duquel s'élancent des voies qui ne peuvent mener sans doute vers aucune des destinations du réel. Le départ est bien suggéré, mais c'est celui qui mène à l'ailleurs absolu, espace intérieur et onirique de la géographie de soi.

> Le sifflet d'un train - Est, Nord? - me parvient d'un monde où les distances échappent à nos mesures, où des sons atténués vibrent plus fort et plus longtemps qu'un fracas ; la machine ne peut s'engager que dans la direction de cette *Gare forestière* qu'entrevit Delvaux (*CO*, III, 277, 278).

Dans ces œuvres sont tracées les lignes qui mènent à l'univers parallèle du songe, vers des mondes contigus au nôtre mais dont l'accès est malaisé. Ces tableaux de Delvaux en sont les portes, les ouvertures. Magritte lui aussi contribue à l'établissement de ces espaces comme en témoigne *Le jockey perdu* cité à deux reprises par l'écrivain :

> Qui dira jamais d'où venait le « Jockey perdu » que Magritte peignit sur un échiquier de feuillage, de quelle futaie dormante, de quel hippodrome clandestin dont les pistes bifurquent inexplicablement? (*SO*, I, 80)

> Je me promène dans le pesage désert, j'examine la partie du bois que traverse la piste et où s'égaraient certains jockeys dont on n'entendait jamais plus parler. C'est fort probablement l'un d'eux que Magritte réussit à photographier au moyen de ses pinceaux (*CH2*, II, 254)

La fascination d'André Hardellet pour ces tableaux tient au fait qu'ils désignent au regard et à la conscience la complexité de l'espace, et l'existence de voies parallèles, dénonçant l'illusion d'une terre trop familière. Dans les deux textes (*BL*, I, 398 à 401) inspirés d'une autre œuvre de Magritte, *L'île au trésor*, l'auteur évoque cet éblouissement qui saisit celui qui regarde, et qui un jour, quand il s'y attend le moins, voit « une féerique construction de verdure, un rêve tangible ». Les poèmes mêlent les références au tableau et au roman de R. L. Stevenson, et s'inspirent aussi du phénomène visuel de la Fata morgana.

On comprend donc que les derniers tableaux que nous venons d'évoquer, les *Gares* de Delvaux, et les œuvres de Magritte, contribuent à une lecture fantastique des paysages dont nous aurons à reparler. Leurs espaces viennent en écho à ceux établis dans les fictions ; ils confortent une perception du monde déjà bien ancrée chez André Hardellet, ils la soutiennent et la revivifient. La peinture en ce cas agit moins comme une muse que comme une complice.

L'imaginaire hardellien dévore ce qu'il aime. Un regard rapide, ou le regard froidement taxinomique du critique d'art, trouverait sans doute le festin bien composite. Pourtant, si l'on se défait des obligations qui sont celles de l'historien d'art, Brueghel, Rubens, Ingres et Cézanne, Clovis Trouille, ne sont pas si éloignés les uns des autres dans la lecture qu'en fait André Hardellet : chez eux, c'est avant tout le corps et sa célébration qu'il retient. Que l'érotisme frôle chez les uns la paillardise, chez d'autres l'académisme, chez un troisième la seule sensualité, il n'empêche que tous contribuent à construire l'espace de la chair, du vivant jouisseur, de la fureur humaine. Quant à Vermeer, Corot, Manet, Degas, Chirico, Delvaux, Magritte, ils installent dans l'approche du réel et du temps dont leurs œuvres rendent compte, le soupçon qui dérange, tourmente, et au besoin fait écrire.

Le musée d'André Hardellet est à l'image de ses écrits, que parfois d'ailleurs il provoque et nourrit : il rend compte de la terre des plaisirs autant que du monde des doutes, des certitudes charnelles et mortelles autant que des questionnements sur l'illusion de l'espace et l'existence d'un ailleurs. Il apparaît en cela d'une grande cohérence dans son ordonnancement et offre un espace miroir à l'univers des fictions.

En dernier lieu, c'est d'ailleurs à un peintre qu'André Hardellet se réfère lorsqu'il tente de définir ce qu'il cherche à atteindre. Le nom de Nicolas de Staël vient sous sa plume, de Staël dont il envie « l'extraordinaire dépouillement » (*CR*, III, 368). L'espace qui apparaît dans ses œuvres est tout à la fois « réel, figuratif et inaccessible, abstrait », poursuit-il. La peinture, cette peinture, comme modèle d'écriture de la terre. Comme promesse aussi.

3. Littératures

> C'est une drôle de traînée que la littérature, qui s'en va coucher avec n'importe qui, et propage ainsi ses maladies en se cachant derrière ses airs de grande duchesse.
>
> Gustave Flaubert

Bien plus nombreuses que les évocations de tableaux, les références littéraires ponctuent l'œuvre d'André Hardellet, désignant au détour d'une phrase des directions, des ponts et des passerelles jetées, ou encore mettant en place de façon plus solide des cadres que les fictions hardelliennes emplissent ou agrandissent. Mais établir la liste complète des sources et influences littéraires qui ont nourri l'écriture d'André Hardellet et conditionné sa vision du monde serait un travail en soi.

Dans une étude antérieure[1], nous avions eu déjà l'occasion de suggérer les liens que l'œuvre entretient avec le surréalisme. Au travers de bien des textes, on devine en effet une sorte de parenté, ou plutôt d'affinité, avec les préoccupations du mouvement ou avec certains des livres et poèmes de ceux qui l'inspirèrent ou l'animèrent. Breton, qui salua *Le Seuil du jardin* par des propos pour le moins enflammés, ne s'y était pas trompé. L'hommage qu'André Hardellet lui rend en

[1] « André Hardellet et le surréalisme », in *Mélusine* n°XVI, *op. cit.*

plaçant en exergue des *Chasseurs* une citation d'*Arcane 17*, et l'exégèse qu'il en fait prouvent à l'envi la place qu'il lui accorde dans sa bibliothèque idéale.

Lautréamont, Jarry, Georges Du Maurier, Aragon, Desnos, Eluard, Gracq sont des noms cités par André Hardellet qui, par le fait, entre lui aussi dans cette nébuleuse active et sans cesse réactivée du projet surréaliste à laquelle il a donné, volontairement ou non, une direction *populaire*.

Ce que Breton a loué dans *Le Seuil du jardin*, c'est sans doute le moyen trouvé par André Hardellet d'exprimer certaines des grandes problématiques surréalistes, qui tiennent à la fonction du rêve, à la fragmentation du réel, au pouvoir miraculeux de la peinture, à l'exploration de ce territoire extraordinaire qu'est le psychisme humain, et tout cela dans un cadre formel, le roman, qui avait été vilipendé avec constance par les animateurs du mouvement. Pour sa part, André Hardellet admirait la formidable aventure que le surréalisme a constituée : le rêve comme moyen de connaissance, le rôle pythique dévolu à la femme, le souci de se libérer de toutes les entraves et de toutes les règles, le fantastique loué comme voie essentielle d'approche, autant de directions ou d'approches qu'il a faites siennes. Par contre, André Hardellet, comme Julien Gracq d'ailleurs, n'a jamais eu l'esprit de chapelle, cette dernière fût-elle prestigieuse. Admirant et respectant Breton, il lui rendit des visites régulières rue Fontaine ; pour autant, il n'entra pas dans son cénacle. L'esprit d'indépendance était chez lui un trait marquant de même qu'un mode de connaissance.

Si on continue à feuilleter le catalogue des influences et des hommages, on en vient vite à considérer la figure de Rimbaud. Le poète, que nous aurions pu inclure aussi dans les quelques figures tutélaires du surréalisme, traverse l'œuvre comme un leitmotiv, discret mais entêtant : André Hardellet salue évidemment celui qu'il a surnommé *le longeur de Semoy*, et s'apparente parfois à lui quand il évoque certaines escapades qui rappellent celles menées par le poète du *Cabaret vert* ainsi que nous l'avons déjà mentionné.

Rimbaud le pur, que certains ne peuvent citer sans le souiller : c'est en tout cas ce que paraît penser Masson dans *Le Seuil du jardin* quand celui qui a

commandité la destruction de la machine de Swaine cite l'auteur des *Illuminations* :

> -Vous déplacez le problème. Un homme que vous admirez, je présume, a dit qu'il y avait *une réalité rugueuse à étreindre*...
> Masson l'interrompit.
> -Ne parlez pas trop de Rimbaud, s'il vous plaît.
> -Pourquoi pas ? Je l'ai lu comme vous, autrefois. En ce moment des millions d'hommes crèvent de faim, cherchent un logement, élèvent leur famille. Ils ne réclament que le droit de vivre, de vivre sans rêver car le rêve est un luxe. Et ils se battent contre la *réalité rugueuse*, eux. (*SJ*, I, 200, 201)

Ainsi ce poète aurait une fonction politique, dans le sens où sa fréquentation et l'admiration - ou le dégoût - que son œuvre inspire permettraient de distinguer deux camps, deux groupes, que tout oppose : sens du monde, comme sens et nécessité du rêve.

Par souci de mesure, nous nous contenterons ici de traiter plus en détail quelques grandes voix auxquelles André Hardellet a été sensible, et qui manifestement ont contribué à affermir le projet d'écriture et ont donné à l'œuvre elle-même certaines assises.

Force est tout d'abord de constater que les écrivains élus par André Hardellet appartiennent tous au XIXème et XXème siècles. Si Villon est cité, celui-ci paraît moins convoqué en tant que poète qu'en tant que citoyen d'une ville, Paris (*CO*, III, 275), que ne cesse de parcourir et de célébrer André Hardellet. Pour le reste, hormis quelques allusions discrètes et indirectes à la littérature du Grand Siècle, l'auteur compose un panthéon dont les auteurs romantiques, mineurs le plus souvent, semblent être les fondateurs.

Dans le nombre important de noms cités, il se dégage des confréries qu'André Hardellet aménage ou étend parfois à son gré. On peut noter par

exemple qu'il a toujours fait preuve d'une affection constante pour les auteurs de ce qu'il est convenu d'appeler la *littérature populaire*[2] :

> Je suis de ceux qui accordent une notable valeur poétique à certains romans dits populaires. Je n'ai jamais caché mon admiration pour un Gaston Leroux (*CO*, III, 281)

Ses propres fictions cèdent parfois volontiers à la mythologie inhérente à ce genre et qui nous fait croiser des personnages interlopes, agissant dans l'ombre, des vagabonds qui n'en sont pas, des bons et des méchants, des enlèvements, des rixes, des voyous au grand cœur qui possèdent une éthique supérieure à celle des hommes soi-disant intègres : Constant Lacombe, du *Seuil du jardin*, est de ceux-là : ancien truand retiré des affaires, il risque sa vie pour un ami sans poser de questions, fournit de fausses clefs qui ouvrent les portes les plus secrètes, connaît les *maisons* les plus chères de Paris et le milieu véritable, tout en arborant à la boutonnière « les rubans de diverses décorations » que l'on devine avoir été gagnées dans les rangs de la Résistance. Face à ces héros stéréotypés, les puissances agissent de façon inéluctable, bien qu'incarnées le plus souvent par des personnages sans relief apparent : ceux-ci importent moins que le pouvoir qu'ils représentent, celui-ci combattant de tout temps et en tout lieu le rêve, la liberté individuelle, la propension de chacun à trouver dans le monde les bribes du bonheur.

Les fictions hardelliennes sont souvent innervées par ce manichéisme social qui suppose des puissances de l'ombre, de clandestines oligarchies se maintenant quels que soient les changements de pouvoir. Sans doute faut-il lire ici l'influence d'une vision balzacienne de la société dans laquelle existent des « rues à coupe-gorge où se réunissaient les tueurs de Carlos Herrera, surveillés

[2] René Guise, grand défenseur du « roman populaire », et qui le premier s'était intéressé à notre travail, avait coutume de demander s'il existait une littérature dont le but avoué était d'être résolument *impopulaire*…

par la *contre-police* de Peyrade » (*LS*, I, 229). L'auteur l'avoue lui-même, en évoquant Proust de surcroît :

> Proust et Balzac m'ont ouvert très tôt le monde des êtres marginaux, des minorités agissantes, des personnages qui détiennent le pouvoir occulte ; depuis, ce penchant n'a fait que croître et s'embellir (*PI*, II, 307)

Dans chacun de ses récits longs, André Hardellet dressera la silhouette d'un personnage mystérieux qui travaille dans un but parfois difficilement exprimable, ne répugnant devant l'emploi d'aucun moyen, licite ou non : ce sera Sterck dans *La Belle Lurette*, Théron dans *Le Seuil du jardin*, le commissaire de la section psychologique dans *Le Parc des Archers*, Petitfils dans *Lourdes, lentes...*

Le plus souvent, ces personnages reconnaissent être les maillons d'une chaîne qui de toute façon existerait sans eux. Hormis Sterck, et à un moindre degré Petitfils, dont les intentions philanthropiques se rapprochent de celles du professeur Swaine, les autres dans leurs certitudes cyniques rappellent le complexe personnage de Vautrin. Archétype de l'homme double, froid, terrifiant ou séducteur selon les moments, manipulateur, Vautrin va sans cesse du mal au bien, du bien au mal. Bagnard en rupture de ban, puis chef de la police, il est celui qui connaît la noirceur de la ville ainsi que celle de l'âme humaine, et qui en joue. Les personnages hardelliens, qui sont confrontés à ses modernes avatars, sont un peu dans la position du Rastignac du *Père Goriot* qui écoute, écœuré et fasciné à la fois, le discours de Vautrin lui révélant la secrète mécanique du monde. Vautrin, c'est aussi, parmi d'autres, le guide idéal d'un Paris méconnu :

> A Paris, je n'ai que l'embarras du choix entre Vautrin, Eugène Sue, Labrunie, Isidore Ducasse, Fargue ou ce Paysan de Paris dont Aragon a décrit les pérégrinations : cette ville que je croyais connaître, ils me démontrent sans peine que j'en ignore les arcanes nocturnes (*PI*, II, 335)

Il est curieux de voir comment de petits détails du personnage balzacien émigrent chez certains personnages d'André Hardellet. Que l'on songe par exemple aux rapports que Vautrin entretient avec Madame Vauquer, la patronne de la pension qui porte son nom : il est son préféré, elle ne cesse d'en faire l'éloge ; toujours gai, il la plaisante ; elle lui passe bien des familiarités et Vautrin l'appelle « maman ». Les relations entre Masson et Mme Temporel sont presque identiques : il est son préféré, elle « cach[e] difficilement un faible pour le peintre (*SJ*, I, 116) », lui passe certaines de ses fantaisies, et celui-ci à trois reprises l'appelle « maman ».

Bien entendu, le lieu même de l'action des deux romans, une pension, suffit à les rapprocher. Ajoutons que dans les deux œuvres, ces pensions sont tenues par des femmes, et qu'à chaque fois, celles-ci entretiennent une relation plus étroite avec une des pensionnaires (Mme Vauquer- Mme Couture / Mme Temporel-Mme Broute).

Mais arrêtons là le parallèle. *Le Seuil du jardin* n'est pas une réécriture du *Père Goriot* en 1958, même si, comme lui, il se structure au second plan sur une intrigue policière : l'arrestation théâtrale de Vautrin étant remplacée par la tentative d'enlèvement de Swaine et ses conséquences.

André Hardellet est d'ailleurs pleinement conscient du caractère policier des romans de Balzac, qu'il cite comme un précurseur de ce genre :

> Et les policiers? Genre mineur? Mineur mon cul. De Balzac à Borges, en passant par Poe et Faulkner, il a acquis ses titres (*ES*, III, 196).

Les spécialistes de Balzac ne contredisent pas sur ce point l'écrivain. René Guise écrit dans sa « Préface »[3] d'*Une Ténébreuse affaire* qu'il s'agit là sans doute du « premier roman policier français ».

Les canons de ce genre littéraire marquent nettement l'écriture du *Seuil du jardin*, et plus légèrement celle du *Parc des Archers* et de *Lourdes,*

[3] *Une Ténébreuse affaire*, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1973.

lentes...Quoiqu'il en soit, ces trois fictions lui sont redevables. Le genre policier présente l'avantage d'offrir à l'auteur, une construction, dictée par ce que Barthes dans *S/Z* a nommé la fonction herméneutique, qui épouse parfaitement la philosophie du monde (monde double, triple, travaillé par le secret, le faux-semblant, la vérité enfouie, etc.) que le roman hardellien établit. C'est sans doute cette harmonique « forme sens» qui explique, en plus des influences de la littérature populaire, les choix d'André Hardellet.

Les détracteurs de Balzac lui font souvent grief d'avoir trop écrit, trop vite, d'être trop romanesque, ne lui passant ni les longueurs, ni les incohérences, les retournements incroyables, les scènes larmoyantes. C'est un peu les mêmes reproches qui visent Eugène Sue, et dans l'ensemble, toute la production des romans populaires dont le mode de diffusion, et donc d'écriture, explique et pardonne pourtant assez bien les travers que l'on pointe. André Hardellet prononce peut-être moins ouvertement que pour Balzac l'éloge de l'auteur des *Mystères de Paris* mais l'influence de ce dernier sur l'auteur est bien réelle, comme nous l'avons déjà suggéré.

Comme Balzac, Sue invite son lecteur dans l'envers du monde, dans les souterrains sociaux, les pièges urbains, les soupentes du vices et du crime. La ville n'est plus l'ordonnancement lumineux qu'elle donne à voir, mais un Janus qui masque derrière son visage de lumière, de luxe, et d'honnêteté, une autre face travaillée par le mal, la puanteur, et le pêché. Bien avant Zola, Eugène Sue se fait l'anthropologue du monstrueux ventre de la capitale. Bien avant Isidore Ducasse qui empruntera son pseudonyme au titre, qu'il transformera légèrement, d'un roman de Sue, *Latréaumont*[4], il prête une vie secrète aux canalisations honteuses. En même temps que Hugo, il fait accéder l'égout au rang de personnage littéraire. Le premier, il fonde une mythologie du bas-peuple et sa littérarité, ce qui lui vaudra un succès que n'atteindront jamais ni Balzac, ni Verne.

[4] « C'est Philippe Soupault qui a révélé que ce nom est emprunté au titre du roman d'Eugène Sue, publié en 1838. Mais le titre du roman de Sue, qui reprend simplement le nom du héros du livre est *Latréaumont* et non *Lautréamont.* » Pierre-Olivier Walzer, *Les Chants de Maldoror,* « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Gallimard, 1970, p 23.

Eugène Sue transcrit aussi quelque chose que Balzac s'est peu risqué à reproduire : la langue des bas-fonds. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir son ouvrage, et de voir combien de termes d'argot il collecte (œuvre-égout elle-même?) : le roman se fait aussi dictionnaire. Cela ne pouvait qu'enchanter André Hardellet qui se piquait de connaître et pratiquer cette infra-langue afin d'en exhiber toute la poésie et la richesse.

Une nouvelle comme « Le raffiné » (*BL*, I, 383) s'inspire nettement de scènes célèbres des *Mystères de Paris*.

On se souvient que le héros du roman, Rodolphe, Prince de Gerolstein, n'hésite pas à endosser les hardes crasseuses pour mieux se confondre dans la horde des « Mohicans de Paris ». Le combat qu'il mène, arracher Fleur de Marie au vice et à la mort, trouve son parallèle dans l'opposition entre les univers de la noirceur et de la lumière, de l'argot obscur et de la langue claire, des quartiers bourgeois et des venelles puantes. Rodolphe dans ses odyssées masquées, relie deux mondes qui coexistent sans se connaître. Une lecture politique du roman en ferait un homme-lien, un rassembleur qui structure et polarise par ses déplacements une société hétérogène.

Son hôtel particulier qui se situe à l'extrémité de la rue Plumet est aux antipodes des bouges dans lesquels ses recherches le mènent. Encore a-t-il un objet à sa quête, ce qui la rend finalement fragile, presque vénale. Celle du *raffiné* d'André Hardellet est au contraire absolument désintéressée : nulle jeune femme perdue à extirper des serres du vice ; aucun combat, visible en tout cas, à mener.

Cette gratuité du parcours qui le conduit à traverser les endroits les plus sordides d'un Paris désert rend la quête plus belle, le contre-emploi plus saisissant. Le *mystère* s'est déplacé : il n'est plus dans la ville, il est au cœur de celui qui l'explore, la scrute, l'ausculte, la palpe, revêtu de haillons et armé d'un crochet de fer :

> Il s'est frôlé à chaque chose et ne s'est attaché à aucune, par prudence, semble-t-il, et comme s'il craignait de voir cesser un énigmatique privilège dès qu'il s'abandonnerait à sa réserve.
> Il a pu passer ainsi, sain et sauf, à travers les embûches des heures dangereuses – protégé par son détachement même.
> Qui donc se fût méfié de lui ? Il n'était, en apparence, qu'une créature de l'ombre, qui s'évanouirait, à l'aurore, sans laisser de trace indubitable...(*BL*, I, 385)

Le personnage du Prince de *La Cité Montgol* n'est d'ailleurs pas sans rapport avec le *raffiné* : vivant dans un superbe palais au milieu des boues et des champs d'épandage, son plaisir réside dans l'observation de ce saisissant contraste entre sa demeure et ce qui l'entoure.

Mais si André Hardellet confesse son goût pour une littérature populaire, c'est qu'en plus des raisons que nous venons d'évoquer, les œuvres de Sue, de Dumas, de Leroux, de Souvestre et d'Allain, et en général de tous les feuilletonistes ont su toucher un public large, intéresser des lecteurs nombreux et différents. Loin d'une écriture trop intellectuelle ou hermétique, utilisant au contraire la langue du peuple, pour le peuple, les romanciers populaires ouvraient le continent littéraire au plus grand nombre. André Hardellet n'a pas eu la chance de rencontrer, à l'instar de ces écrivains qu'il appréciait, un large public. Ce n'est pas en raison d'une prose trop ardue, mais peut-être plutôt d'un décalage, d'une marginalité vis-à-vis des tendances romanesques de son temps. En cela, il se rapproche aussi de deux écrivains qu'il cite souvent, et qui eux non plus, de leur vivant, n'ont pas rencontré un large écho : Bertrand et Nerval.

Aloysius Bertrand, aujourd'hui encore, reste dans l'esprit de beaucoup comme l'auteur d'un seul livre[5], *Gaspard de la nuit*. André Hardellet a toujours clamé son admiration pour cet inventeur du poème en prose, salué comme tel par Baudelaire et bien d'autres. Avec énormément de pertinence, André Hardellet révèle la modernité d'une écriture que beaucoup d'autres avant lui pensaient au contraire plutôt archaïque, s'arrêtant pour fonder ce jugement au caractère romantique de l'œuvre, à son habillage moyenâgeux, à son goût parfois précieux

[5] A tort puisqu'il est l'auteur également du *Keepsake fantastique*.

pour le pittoresque ou le mot rare. André Hardellet a su dépasser cela et prouver que la technique de Bertrand procède avec une audace peu commune jusque-là, audace qui se lit aussi bien dans la nudité de l'agencement des dialogues, que dans le caractère photographique des instantanés fixés par l'auteur de *Gaspard de la nuit.* André Hardellet pour asseoir sa démonstration, n'hésite pas à rapprocher, et il faut oser le faire, Aloysius Bertrand d'Alain Robbe-Grillet :

> *L'école du regard*, son souci de peindre, de mesurer, ne sont-ils pas déjà contenus, en puissance, dans ces « *photographies du temps passé* [6] » ? Que l'on dise *objectif* ou *objectal* me paraît simplement répondre au désir très vif, chez nos contemporains, de réévaluer un produit en changeant son étiquette.
> J'admire *Instantanés* de Robbe-Grillet, parce que, ici, il n'en remet pas et se garde de confondre la qualité avec l'étendue typographique.
> Dans le poème en prose intitulé *La plage*, nous rencontrons des enfants qui suivent le bord de la mer et chassent devant eux, à mesure qu'ils progressent, une troupe d'oiseaux. Ceux-ci vont se poser plus loin – et tout recommence[7] ; la même impression de *perpétuité* nous envahit dans « Les lépreux » un des plus purs diamants de *Gaspard de la nuit.*
> La technique de Bertrand dans les dialogues devance son époque : nul n'est nommé et c'est au lecteur qu'il appartient de rendre à chacun ce qui lui est dû. Prenons « Les gueux de la nuit » il suffirait de modifier la ponctuation et la disposition typographique pour obtenir une assez curieuse préfiguration du « Nouveau roman » (*ES*, III, 188).

A maintes reprises, l'œuvre d'André Hardellet témoigne de cette leçon d'écriture : le goût du raccourci, l'instantané saisi et redonné, l'ellipse, sont des techniques que l'on retrouve dès les premiers textes du poète, qu'il s'agisse de certains chapitres du « Film en partie censuré (*CM*, I, 46 à 52) » ou bien encore de bien des textes du recueil *Sommeils,* à l'image de celui-ci :

---

[6] Cf. Rimbaud (Cette note est d'André Hardellet)

[7] On pense immédiatement au « Echassiers (*CH2*, II, 241) » dont le sujet est proche du texte de Robbe-Grillet. André Hardellet avait d'ailleurs écrit à ce confrère pour lui témoigner l'intérêt qu'il prenait à le lire : c'est en tout cas ce que l'on conclut en lisant une courte lettre de Robbe-Grillet conservée par André Vers. Dans cette réponse, le théoricien du Nouveau roman remercie mais paraît surpris et insiste sur l'éloignement de leurs deux univers. Reste qu'André Hardellet était un bon connaisseur du *Nouveau roman* comme en témoignent les remarques et analyses qu'il développe à ce propos dans son essai sur Borges (Voir *Annexes*, p. 481).

> Les éclats et les bruits s'éteignent tandis que le ciel vire à l'indigo. Sur la campagne rien ne bouge plus qu'une charrette dont le conducteur pousse la bête à coups de fouet. Lorsque les premières gouttes criblent les chaumes, une vieille femme qui porte un fagot traverse la route en courant pour gagner une cabane de cantonnier et, presque aussitôt, la foudre plante sa lézarde sur un pommier, près du cheval qui se cabre et arrache une volée d'étincelles sous ses fers. Partout le ciel se fendille et tonne, la pluie charge à travers champs, précédée par un rideau de vapeur qui bouche la vue. Le conducteur de la charrette fait front, de son mieux, sous un sac transformé en capuchon et la vieille se signe dans son abri – mais déjà l'orage s'éloigne, avec sa fureur, ses tourbillons, sa lumière d'éclipse. Alors un peu de soleil revient toucher le bois des Arpents et l'arc-en-ciel étrenne sa soie neuve sur un château de verre filé. Serrés l'un contre l'autre, deux enfants regardent, éblouis, par la lucarne du grenier (*SO*, I, 78,79)

La dette qu'il acquitte à Bertrand est à l'ampleur de la leçon que la prose de cet écrivain lui a prodiguée : le sens du raccourci, la maigreur essentielle de la phrase, la juxtaposition de petites vues, le rendu d'une atmosphère, en quelques lignes à peine, tout cela concourt à faire du texte une sorte de tableau qui emprunte à la scène de genre et aussi parfois à la nature morte.

L'étrangeté qui se dégage souvent des poèmes de Bertrand explique aussi l'intérêt qu'André Hardellet lui porte. Le caractère onirique, merveilleux, fantastique de bien des poèmes de Bertrand, rejoint des préoccupations chères à André Hardellet à l'image du thème du sabbat, traité dans « Départ pour le sabbat » et que l'on retrouve, de façon décalée et souterraine dans un texte de *Sommeils* (*SO*, I, 79). Les deux textes entretiennent un étroit rapport, qu'il faut d'ailleurs davantage chercher dans l'esprit, dans la patine et le pouvoir suggestif qu'ils diffusent, plutôt que dans la lettre. André Hardellet a consacré un texte à Aloysius Bertrand. Celui-ci sera publié de façon posthume dans *L'Essuyeur de tempêtes*. On pourra lire aussi dans les annexes de notre travail, une étude qu'il a rédigée sur le même auteur : travail plus fourni, dense, de longue haleine, mais hélas lacunaire ; peut-être faut-il y voir un état d'un livre dont quelques lettres échangées durant l'année 1965 entre Pierre Seghers et l'auteur témoignent du projet : consacrer un volume de la collection *Poète d'aujourd'hui* à Aloysius

Bertrand. Le livre a vu le jour, en 1971, mais il est l'œuvre de Ferdinand Rude, qui cite d'ailleurs quelques propos d'André Hardellet.

Ne quittons pas l'atmosphère magique de ces romantiques que d'aucuns appelèrent « mineurs ». Changeons de sabbat, simplement. Une voiture y mène cette fois, un cheval qui vole vers un bal du Valois emmenant avec lui un narrateur éperdu remontant le temps et dégageant des poussières les visages en allés. *Sylvie* de Nerval, mais aussi, *Aurélia*, et les *Chimères* sont des œuvres nourricières dans lesquelles André Hardellet a puisé maintes et maintes fois. L'intimité entre les deux auteurs est grande au point que parfois, André Hardellet paraît ressentir au plus profond de lui l'existence de Nerval, ainsi que l'indique un quatrain de « L'interdit de séjour » (*SO*, I, 108) :

> Où laissas-tu la rose en berne
> Sous la clémence du Valois ?
> Mais près de la Vieille Lanterne
> J'ai su combien il faisait froid.

Dans certains textes, André Hardellet est d'ailleurs allé jusqu'à faire de Nerval lui-même, par une sorte de fantasmagorie, un nom emblématique qui sert de titre à un poème évoquant les souvenirs de rondes, les bois de Loisy, et la « Chimère dont [il a] vu le multiple visage » (Labrunie, *CM*, I, 42, 43) ou le personnage de certaines fictions et notamment de *Lady Long Solo* : dans ce texte, le narrateur rencontre Gérard attablé chez Niquet, quelques heures avant qu'il n'aille se pendre rue de la Vieille lanterne. Il lui consacre également un chapitre entier de *Donnez-moi le temps,* dans lequel on peut notamment lire ces lignes :

> Les chemins du Valois, qu'il vient de parcourir une fois de plus, l'ont placé devant une évidence qu'il accepte et récuse à la fois ; soumis au Temps qui l'a dépossédé de son royaume, il relève le défi lancé : avec des mots et des images, il se rend maître de ses biens – et les transfigure. « *Je suis l'autre* », s'écrie-t-il ; son insistance à l'affirmer traduit surtout son inquiétude devant ses amis. Il l'est toujours cet *autre*, mais dans une dimension où ceux qui l'entourent n'ont pas accès. Sur un certain plan, il n'a pas mué ; en dépit des apparences, ce quasi-clochard reste celui que la plus belle choisissait dans la ronde enfantine – et son mal vient de ne pouvoir en apporter la preuve.

> Sinon par et sur les pages griffonnées qu'il transporte avec lui (*DO*, I, 274)

On retrouve, dans ce constat de la « dépossession du royaume », le principe même qui a conduit André Hardellet à l'écriture. Mais peut-être est-ce une définition très courte, extraite du « Répertoire » des *Chasseurs* qui résume et éclaire l'intérêt - et le mot paraît curieusement faible - qu'André Hardellet porte à Nerval :

> *Ancolie*. Gérard Labrunie mourut étranglé, rue de la Vieille-Lanterne, par une tresse de ces fleurs cueillies dans le Valois (*CH*, II, 221)

Dans ce raccourci, tout est dit, semble-t-il : la mort a le parfum et la caresse des fleurs qui ne sont en somme que des souvenirs perdus, disposés en pétales, cueillis ou fauchés par de jeunes mains féminines dans une province qui n'est qu'un lieu lointain de la mémoire et du temps. La douceur se mêle au drame ; la recherche aboutit au néant dont la porte se pare néanmoins, et pour un instant de conscience seulement, des plus belles réminiscences. C'est l'homme (Labrunie) qui meurt, tandis que le poète (Nerval) entre dans son propre territoire de légende.

André Hardellet associait souvent Nerval à un autre écrivain, « le plus grand » notait-il (*DO* , I, 252), Marcel Proust, rappelant la parenté que les œuvres de ces deux auteurs entretiennent :

> *Sylvie* est, avant la lettre, une brève *Recherche du temps perdu* (et Proust ne s'y est pas trompé) à travers une campagne aux noms qui chantent et enchantent (*DO*, I, 274).

A maintes reprises, André Hardellet s'est présenté comme un grand lecteur de Proust dont il a, très jeune, « dévor[é] *La Recherche* à Sainte-Geneviève, comme un grandiose et passionnant roman policier » (*PI*, II, 307). Publiant son premier roman, *Le Seuil du jardin*, il place en exergue une phrase de

Proust, tirée de *Sodome et Gomorrhe* : « Cette incompréhensible contradiction du souvenir et du néant ». Le programme est lancé, en même temps qu'il reçoit une onction prestigieuse. Un jour, Georges Walter, un ami de l'écrivain lui donna le surnom de « Proust solaire ». On raconte qu'André Hardellet en fut transporté de joie. Le surnom est un peu réducteur, et l'épithète méconnaît sans doute une part de noirceur bien réelle dans l'œuvre, mais on comprend néanmoins l'intention et l'examen des écrits la justifie.

Certes, l'incohérence de l'oubli et de la mémoire a de quoi fasciner : n'est-ce pas d'ailleurs toute la littérature entière qui s'engouffre dans cette brèche, ou qui en naît ? Écrire pour panser la blessure, revenir au lieu préservé, retrouver la sensation perdue et que le hasard ou la chance, fugacement, dressent de nouveau contre nous, brandir des mots contre le néant qui emporte chaque jour, autant de constantes dans l'œuvre d'André Hardellet, et que le travail de Proust lui avait déjà préalablement désignées.

L'aspect cyclique de certains romans d'André Hardellet, *Le Parc des Archers*, *Lourdes lentes*, dont la fin fait directement référence au début n'est pas sans rappeler aussi la structure même de la *Recherche*, qui s'achève là où tout commence.

Mais si André Hardellet confesse volontiers l'admiration et la dette envers Proust, il insiste pour s'en démarquer dès lors qu'il en vient à évoquer les états de rêverie qui lui font soudainement dépasser le réel pour plonger dans le souvenir :

> Le souvenir oublié qui frappait aux vitres de mon conscient, s'il y pénètre c'est royalement, en dispensateur de grâces inespérées. Il fait partie de la même famille que la fameuse « *petite madeleine* » de Proust, mais il ne se confond pas avec elle ; j'ai trop souvent éprouvé des cas de mémoire involontaire (ou affective) pour m'y tromper. Au cours de mes promenades, lorsque je me trouve dans cet état si malaisé à dépeindre, la scène à laquelle j'assiste, je ne puis l'inclure dans mon passé. Sa force d'expansion dépasse un événement précis, identifiable, et m'entraîne plus loin en arrière dans le temps que mon minuscule parcours terrestre (*PI*, II, 301).

La dimension de la réminiscence dépasse le cadre strict du réel, et en cela, même si le processus de départ est proche de celui expérimenté par Proust, il s'en éloigne par son aspect résolument fantastique. Si bien que le temps pour André Hardellet est davantage « *suspendu* »(*DO*, I, 245) que perdu.

Proust, « le plus grand » donc. Mais, ailleurs dans l'œuvre, André Hardellet donne ce qualificatif à un autre écrivain, Baudelaire :

> L'amertume de Vanessa, il fallait la surprendre à des nuances, à des inflexions de sa voix. En l'écoutant, une expression de celui – le plus grand – qui s'est éteint dans les bafouillements du gâtisme m'est revenue à l'esprit : *le regret souriant*. Il y avait du sourire chez Vanessa Calthorpe, qui voulait prendre la vie à bras-le-corps aussi fort qu'elle m'avait étreint ; du regret aussi (*LL*, III, 52)

La citation est extraite de *Lourdes, lentes...*, roman dans lequel l'érotisme, la mort et la mémoire dansent une curieuse pavane. La référence à Baudelaire intervient d'ailleurs tout au long du texte. Le début paraît s'ouvrir sous l'égide funèbre du *Chant d'automne* :

> Le soleil déclinait ; quelque part, au village, un menuisier clouait une caisse, mais l'air était si paisible que le choc du marteau évasif, on l'aurait dit à côté. « Viens là-haut, mon chéri. »
> Là-haut, *chez elle*, dans cette chambre interdite où je n'avais même jamais osé jeter un coup d'œil par la porte entrebâillée. Doucement, maternellement, elle me prend la main, me conduit ; sans doute devine-t-elle la peur qui se mêle à mon vertige. Dans la lingerie, le fil du « Calor » pend jusqu'à terre contre le manche du chemisier blanc qu'elle repassait, objets qui poseraient une énigme à un visiteur fortuit dans cette maison en apparence abandonnée. Moi-même, il m'a fallu bien des années pour prendre conscience du pouvoir symbolique de cette coupure dans le déroulement d'un jour d'été ; pour qu'un fer débranché ou un corsage blanc sur un cintre me rendent mon bonheur d'enfant. Parfois, dans un faubourg de Paris, c'est ce même bruit fantôme d'un menuisier qui cloue – une caisse d'emballage, une étagère, un cercueil ? (*LL*, III, 35)

A la dernière page du roman, il est encore question de ce « menuisier perpétuel [qui] continue à planter ses clous, au village » (*LL*, III, 96) tandis que le

narrateur, hélé par une voix d'outre-tombe, s'apprête à faire le voyage du retour, à l'image du poète baudelairien :

> Il me semble, bercé par ce choc monotone,
> Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
> Pour qui ? – C'était hier l'été ; voici l'automne !
> Ce bruit mystérieux sonne comme un départ[8]

Chant de l'enfance et de l'amour, *Lourdes, lentes...* s'emploie à rassembler l'essentiel des *minutes heureuses* que Baudelaire évoque dans « Le Balcon » et qu'André Hardellet cite dans *Donnez-moi le temps* :

> Il n'est pas un de mes livres où mon espoir – insensé si l'on veut – de ressusciter les « minutes heureuses » ne s'exprime par personne interposée (*DO*, I, 248).

Davantage donc que le poète des *Tableaux parisiens*, premier chantre de la ville moderne, ce Paris, « capitale du XIXème siècle », André Hardellet retient en Baudelaire le poète qui, plongeant dans le « vert paradis des amours enfantines », parvient à recueillir les parcelles des sensations perdues. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'expression paradoxale de « regret souriant », où semblent se rejoindre les élans et les morosités, est extraite du poème « Recueillement » :

> [...] Vois se pencher les défuntes Années,
> Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;
> Surgir du fond des eaux le Regret souriant.

Il convient de *se recueillir* tout autant que de *recueillir* : le poème, et à son image le roman, en plus d'être des prières incantatoires deviennent des consignes, des collections de moments, d'odeurs, de lumières, de caresses disparues.

---

[8] C'est le quatrième quatrain du poème *Chant d'automne*, in *Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, p.62.

De façon plus crue, les références à Baudelaire peuvent dire une mort que l'on regarde en face, jusque dans son œuvre de putréfaction :

> Je m'avançai : dans les fourrés s'étalait un cadavre de femme en complète putréfaction, grouillant de vers et environné de mouches. Des fragments de dentelle noire adhéraient encore aux chairs pourries (*TI*, III, 344)

Ce sont alors les images de la description macabre du célèbre texte « Une charogne » qui s'imposent, comme s'il fallait se convaincre que l'amour ne peut avoir que cette issue, effroyablement réelle.

Mais dans le même temps, l'espérance d'une union revisitée, d'un réveil et d'une survivance de l'amour par delà les frontières de la mort apparaît. Quand le narrateur de *Lourdes, lentes...* évoque une des chansons qu'il préfère, *Roses of Picardy*, c'est immédiatement pour faire surgir la figure de ce « Tommy auteur des paroles d'une grande médiocrité [...] troufion dégueulasse, couvert de boue, exténué, sur le chemin de l'abattoir » (*LL*, III, 62), et d'espérer pour lui la rencontre sur le chemin de la guerre, de la mort, avec « une Picarde aux cuisses solides » qui lui aurait offert « la rose de son con ». Et le narrateur de poursuivre, comme si à travers eux, ils parlaient évidemment de lui, et de Germaine :

> Pourvu qu'il l'ait baisée, l'instant d'une grange encore debout entre les décombres ! [...] On les a fait prisonniers. Mais plus tard un ange entrouvrant les portes – pourvu que le Temps les ait *contournés* l'instant d'une violette ! – viendra ranimer, fidèle et joyeux...Germaine, tu te souviens ? Tu prends l'écoute, quelque part ? (*LL*, III, 63)

Le dernier tercet de « La Mort des amants », qui sert d'assise à l'écriture autant qu'à l'espérance, ouvre sur un futur. Il ne s'agit plus là de regarder derrière soi, en se rappelant, en se lamentant, mais de prévoir et de dépasser les années et le terme. L'avenir de la mort suggère le début d'une éternité.

Curieusement, André Hardellet n'a pas *utilisé* Baudelaire comme il s'est plu à le faire avec Nerval[9]. Jamais en effet l'auteur des *Fleurs du Mal* ne traverse l'œuvre hardellienne en tant que personnage. L'homme Baudelaire paraissait-il moins romanesque que l'auteur de *Sylvie* ? Ou son issue, cette aphasie, qui semble avoir marqué André Hardellet, recelait-elle moins d'étrangeté que le suicide de Gérard ? Dans le même ordre d'idées, l'admiration qu'il lui porte reste mesurée dans l'espace littéraire même : il n'y a pas de *lieux* baudelairiens qu'André Hardellet s'accapare comme il peut le faire avec Nerval, qu'il s'agisse du Valois, du quartier Saint-Merri, de Montmartre, de la rue de la Vieille Lanterne. Peut-être parce qu'à l'inverse de Nerval, Baudelaire n'a pas posé de marques géographiques spécifiques – le Paris qu'il écrit ne rejoint jamais le Paris hardellien -, en dehors de celles qui, lointaines, dessinent un paradis exotique auquel à de rares exceptions près[10], André Hardellet ne paraît guère sensible. Poète des « analogies et des correspondances » comme le note André Hardellet, les promenades qu'il inaugure ne peuvent être qu'intérieures. Elles n'ont donc ni paysage, ni visage.

Bien d'autres noms d'écrivains apparaissent encore au fil des textes d'André Hardellet : Fargues, Prévert, Melville, Henry James, Stevenson, Borges, Bioy Casarès, René Fallet, l'ami, le confident, celui avec lequel il entretiendra une longue correspondance à ce jour inédite, Mac Orlan enfin. Ce dernier, qu'André Hardellet a fréquenté et auquel il dédie son premier livre ainsi que d'autres textes importants comme le long poème « L'interdit de séjour », situé dans le recueil *Sommeils*, a sans doute eu une grande influence sur l'auteur : en plus d'une communauté de sensibilité qui les faisait tous deux apprécier certains romanciers comme Stevenson, mais aussi des musiques et des chansons populaires, des ambiances du même ordre, le goût d'une aventure trempée de quotidien qui peut aussi bien se jouer dans les ports que dans les mauvais

[9] On pourrait aussi mettre sur le même plan, la réutilisation qu'André Hardellet fait du personnage de Peter Ibbetson, héros principal du roman éponyme de Georges Du Maurier, dans *Lady Long Solo*.
[10] Les Antilles auxquelles s'intéressent André Hardellet sont plutôt celle du bal de la rue Blomet : cet exotisme inséré dans Paris le dispense de tout voyage véritable.

quartiers, Mac Orlan a sans doute frappé André Hardellet dans la mesure où il a su lui montrer que la banalité du monde n'est jamais exempte d'un mystère que les mots alignés peuvent prétendre saisir. A un autre degré, Borges, n'a fait que confirmer cela, en dévoilant peut-être encore davantage que ne l'avait fait Mac Orlan, la complexité des apparences. Henry James et Richard Hugues, par le biais de leurs romans, *Le Tour d'écrou* et *Cyclone à la Jamaïque*, ont permis quant à eux à André Hardellet d'aborder une autre complexité, celle du mécanisme des âmes, notamment des âmes enfantines, dans leur versant cruel et implacable.

L'énumération, forcément lacunaire, le serait plus encore si nous oubliions de mentionner les chansons populaires, les comptines anonymes, les « refrains niais, rhythmes [sic] naïfs »[11], si chers à Rimbaud, dont l'origine souvent se perd dans les siècles, et qui témoignent d'une innocence et d'une poésie presque naturelles. André Hardellet les admirait - en cela aussi il se rapprochait de Nerval, qui avait consacré une étude à certaines chansons du Valois. Il louait leur candeur et leur pouvoir à faire vibrer la langue, quoique très simples soient les mots qu'elles emploient ; il voyait aussi dans leur extrême transparence une étrangeté qui désignait un mystère : pour s'en convaincre, il suffit de lire les lignes qu'il consacre à la plus emblématique d'entre elles, « Au clair de la lune », dans *Donnez-moi le temps*.

> La plupart de ces chansons illustrées, du reste, me communiquaient, mais à un degré moindre, un pareil sentiment de suspicion émerveillée.
> *Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés* ; et les fougères, les noisetiers, les lilas ? On n'avait guère le temps de se désoler, la compensation survenait vite : *embrassez qui vous voudrez.* [...] A regarder ces images, à lire ces couplets, le soupçon me prenait que tout le monde autour de moi jouait la comédie, me feintait à longueur de journée. *Ils* n'attendaient que le moment où mon sommeil leur permettrait d'abandonner les masques et de rejoindre leurs semblables. Alors, *au clair de la lune*, des scènes se dérouleraient, qu'il m'était interdit de surprendre. Il n'y aurait plus de murs ni de cloisons qui tiennent pour les empêcher de se réunir et de célébrer

[11] Voir *Une saison en Enfer*, « Alchimie du verbe », *Œuvres, op. cit.* p. 228.

> ensemble une fête dont, le matin suivant, toute trace s'effacerait (*DO*, I, 257, 258)

En définitive, les références littéraires, œuvres ou noms d'auteurs, qui viennent dans l'œuvre font figure de statues votives et de dieux tutélaires. Elles signalent des pistes, orientent des lectures, incarnent des hommages et des dettes. La *bibliothèque* d'André Hardellet inaugure l'œuvre elle-même ; elle permet aussi de l'éclairer. Elle montre surtout de combien de routes, de sentes et de pistes, parfois fort éloignées les unes des autres, elle est le confluent. Elle est un peu comme un tissu rare, à nul autre pareil, mais dont l'examen méticuleux révèle qu'il entrelace dans sa trame neuve des fils déjà connus, sans jamais en cacher la vraie nature.

L'œuvre hardellienne est bien moins simple qu'il n'y paraît ou qu'on a voulu le croire : épousant des formes littéraires variées, elle a su dans le même temps user d'espaces que d'autres artistes, peintres et écrivains, avaient établi avant elle. Ainsi, dans un constant équilibre en hommage aux aînés et la réutilisation d'une matière existante, elle fait figure de lieu d'amalgame : les voies multiples qu'elle emprunte résonnent de multiples voix, ressourcées, régénérées. Ajoutées à celle propre de l'écrivain, elles servent son projet de construction d'un monde qu'il convient souvent de dresser contre le réel, d'une façon quasi prophylactique.

Conclusion du chapitre V

Polygraphie, polyphonie

L'examen de l'œuvre d'André Hardellet prouve à l'évidence la variété des approches. L'auteur a usé de tous les types formels comme à la recherche constante de l'instrument le mieux approprié. Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver dans sa production des romans, des poèmes – en vers et en prose -, des nouvelles, des pièces de théâtre radiophonique, des films, des textes où l'image joue un rôle prépondérant, des livres où l'auteur pousse cette recherche jusque dans le choix de la couleur de l'encre et de celle du papier, des récits autobiographiques qui rejoignent parfois l'art poétique.

André Hardellet s'est toujours préoccupé de la recherche du « mot juste » et, pourrions-nous ajouter, de celui du cadre juste. Travail d'orfèvre, mais un orfèvre davantage artisan que joaillier, remettant inlassablement l'ouvrage sur son métier pour être au plus près de ce souci de révélation qui porte l'acte d'écriture. D'où cette constante obsession de la simplicité d'expression, seule capable de donner à voir le monde en pleine évidence et en pleine lumière. L'écriture alors se conçoit comme un lent et patient travail d'épure, comme s'il s'agissait d'atteindre l'essentiel dans une économie de moyens poussée jusqu'à la rigueur.

Mais l'écriture hardellienne ne cherche pas à éclore dans une solitude et un isolement qui la rendraient stérile. Elle accueille dans sa fabrication des ingrédients que lui apportent d'autres artistes, peintres ou écrivains eux-mêmes. André Hardellet ne cache pas l'attention qu'il porte à ces voix diverses et la fascination parfois qu'elles lui inspirent. Son travail porte ainsi souvent la trace des espaces inaugurés par des aînés prestigieux et cela dépasse le simple

hommage : la fiction hardellienne explore ces cadres, dans un processus que nous avons nommé l'*interspatialité* et qui serait aux géographies littéraires et picturales ce que l'intertextualité est aux jeux d'écho dans l'écriture. André Hardellet enrichit ses récits d'espaces connus qui portent en eux déjà un poids symbolique et une charge émotionnelle. Ainsi les propres connotations issues des cadres hardelliens s'augmentent des connotations de ceux qui ont permis leur émergence : campagnes flamandes de Brueghel, places désertes de Chirico, recension des lieux nervaliens, pour ne citer que les manifestations les plus évidentes de ce jeu particulier sur les espaces gigognes.

Par ailleurs, et d'une façon plus classique cette fois, André Hardellet s'est plu tout au long de son œuvre à payer ses dettes littéraires : les romanciers populaires comme Sue, Leroux, Souvestre, Allain et avec lesquels il place aussi Balzac, les figures emblématiques d'une poésie visionnaire et parfois fantastique comme Bertrand, Baudelaire, Nerval, Lautréamont, Rimbaud, les écrivains du temps et de la mémoire comme Proust mais aussi Borges et Bioy Casarès, les Surréalistes, les écrivains de Paris, Julien Gracq, sont les noms qui reviennent le plus souvent. Beaucoup d'entre eux, avec des moyens très différents, ont exploré le monde sans s'arrêter aux apparences tranquilles qu'il nous offre le plus souvent, ayant le souci de dévoiler les complexes mécanismes du réel et ceux aussi de l'âme humaine confrontée à l'inéluctable écoulement des jours. Sans doute est-ce en partie pour cela qu'André Hardellet les a placés dans son Panthéon personnel.

L'œuvre d'André Hardellet est donc avant tout œuvre ouverte : ouverte aux voies du monde tracées par d'autres avant lui ; ouverte aux voies mêlées des aînés qui rassurent, confortent et accompagnent. Et c'est au travers de cette polyphonie organisée que peu à peu André Hardellet a su imposer sa propre ligne mélodique.

Reste que l'écriture, une fois apparue dans les conditions que l'on a vues, et dans le souci d'écoute et d'ouverture que l'on vient d'exposer, doit accaparer

l'objet à dire. Mais quel objet ? Et pour en rester à notre problématique, quelle terre, quel monde l'écriture hardellienne s'acharne-t-elle à établir ?

Chapitre VI

Quel monde écrire ?

> Nous devrions apprendre à reconnaître que les choses elles-mêmes sont les lieux – et ne font pas seulement qu'être à leur place en un lieu.
>
> Heidegger

1. La dérision de l'engagement

L'écrivain engagé n'engage que lui, et encore !

Roland Topor

Si l'on considère que l'écriture hardellienne est un outil de la reconstruction d'un monde, dans le même temps, et sans trahir son projet, elle pourrait être une arme pour *changer la vie*, c'est-à-dire s'inscrire dans ce qu'une certaine modernité politique a pris coutume de nommer – et l'expression à peine apparue s'est aussitôt muée en cliché - « un projet citoyen ». Or, tout semble montrer que son but n'est pas de corriger le monde pour autrui mais de le « retoucher » pour soi seul. Aussi peinerait-on à trouver une intention politique à l'œuvre d'André Hardellet. Tout semble, au contraire, la distinguer de ce type de tentation comme si, refermée sur elle seule, elle n'avait nul dessein de quitter la sphère de la fiction pour agir sur le monde. Elle attire à elle plus qu'elle ne veut essaimer : son action porte vers l'intérieur des êtres et choses.

Le rejet qu'affiche André Hardellet pour son époque et ses préoccupations est quelque chose somme toute de très banal. Peu d'hommes se satisfont de ce qui les entoure et le monde paraît toujours imparfait à ceux qui le fréquentent. Reste alors l'attitude à choisir : si la plupart finissent par s'accommoder de la situation, quelques autres n'ont de cesse de vouloir la modifier tandis qu'une troisième catégorie, tout en la condamnant, choisissent de la fuir.

Enfant de ce que Michel Winock a nommé « le siècle des intellectuels[1] », faisant partie d'une génération hantée par la prise de parole, André Hardellet n'a pas varié d'une attitude de *défection* qui contribua à le singulariser et explique peut-être le confinement de son œuvre dans une constante marginalité.

Le propos désabusé de l'écrivain Stirner dans *Les Innocents* (*TI*, II, 383 et *sq.*) est sans doute l'écho d'une antienne qu'André Hardellet entendit souvent : « J'ai jamais fait le boum, juste assez pour ne pas crever la faim. Les éditeurs prétendaient que je n'étais pas suffisamment « axé sur la réalité ». Quelle réalité : la leur ou la mienne? Réalité mon cul, oui » (*TI*, II, 389)[2].

Professer un tel dédain apparent du monde et de l'Histoire immédiate à l'heure où l'intellectuel était sommé de prendre parti, de nourrir son œuvre du sang des sacrifices, ou de la livrer au service du politique pouvait en effet surprendre.

Entre la nébuleuse existentialiste des *Temps modernes*, les adhésions communistes des uns et des autres, la tyrannie des pétitionnaires professionnels et celle des écoles critiques dont ce furent, entre 1950 et 1970, les années de gloire, la position d'un écrivain comme André Hardellet apparaît en complet décalage.

Proche d'André Breton[3], il ne fut pourtant d'aucun de ses emportements collégiaux par lesquels les cercles surréalistes d'après-guerre tentaient de maintenir la ferveur initiale du mouvement. Intéressé par les tentatives du Nouveau Roman au point, comme nous l'avons dit, d'écrire à Robbe-Grillet, et

---

[1] *Le Siècle des intellectuels*, Seuil, 1997.

[2] Autre mise au point aussi vive : « Mes amis : Sim, Jean-Jacques, Pierre, Serge, René, Claude, Dédé, Fanfan, Hervé - et vous surtout, Jeanne (1886-1962), Marcel (1874-1958), c'est pour vous que j'ai composé cette histoire.
On vous assurera qu'elle ne *tient pas debout*, mais qu'est-ce qui tient debout en 1971? Les barbouzes, les colonels, la torture rétablie comme au Moyen Âge, les frères cadets d'Hiroshima? Alors les gros pontes, allez vous faire tâter l'oignon. » (*LLS*, I, 237).

[3] André Hardellet signe dans *Le Canard enchaîné* du 5 octobre 1966, un texte en hommage à Breton, où l'on trouve ces lignes surprenantes : « Son caractère lui interdisait de peser les risques lorsqu'il fallait s'engager et chaque fois que, dans le monde, la liberté avait besoin d'un coup de main on le trouvait au premier rang ; la liberté et la poésie, qu'il ne dissociait jamais tant elles faisaient corps à ses yeux (*TI*, I, 322) ». André Hardellet salue chez Breton une attitude que par ailleurs il n'a jamais pratiquée...

professant parfois des souhaits d'écriture qui curieusement l'en rapprochent, il produit une œuvre sans rapport avec les données du mouvement. On ne le retrouve pas plus du côté de la jeune garde des Hussards. Tout concourt donc à révéler l'a-synchronie des textes hardelliens.

Les événements majeurs de l'Histoire contemporaine n'y trouvent place, comme nous l'avons vu, que dans la mesure où ils se relient aux motivations de l'existence de l'œuvre : le traitement de la guerre est lacunaire, la période de l'Occupation faiblement commentée - à peine le lecteur peut-il y lire une discrète mais rassurante condamnation des slogans pétainistes lorsqu'il évoque, avec une ironie légère « la fameuse devise *Travail, famille, patrie* »(*DO*, I, 264).

On chercherait en vain par ailleurs des allusions aux enlisements de la politique intérieure française des IVème et Vème Républiques, aux guerres de décolonisation d'Indochine et d'Algérie, aux tensions et conflits internationaux qui pourtant passionnèrent les intellectuels : guerre froide, tragédie hongroise de 1956, crise de Suez, affaire de Cuba, guerres de Corée et du Viêt-Nam, conflits israéliens, cause palestinienne, etc.

Dans une formule volontairement provocante et vulgaire qui est aussi un cri du cœur, « Qu'est-ce que j'en ai à foutre, des pétroles de l'Irak » (*DO*, I, 262), André Hardellet résume son désintérêt et sa distance : quel impact en effet pourraient avoir les chocs pétroliers pour un homme professant l'art de déambuler et la rêverie éveillée, et pour qui la période du Second Empire est plus familière que celle dans laquelle il vit ?

Certes, on pourrait objecter que dans une lettre à Hubert Juin datée du 28 mai 1974, André Hardellet évoque directement les récentes élections présidentielles en regrettant leur résultat :

> J'avoue que j'ai enragé de voir la gauche unie battue de si peu aux élections. On pouvait espérer quelque chose ; maintenant on en a pour sept ans des mêmes citoyens que nous avons vus à l'œuvre! Enfin, si ça ne casse pas d'ici là, car il faudra que Valéry 1er se mette dans la tronche que 50% des Français ont leur mot et auront encore à le dire... (*CR*, III, 375).

Mais il s'agit là plutôt d'un trait d'humeur, qui se livre dans une correspondance privée ; et l'espoir de voir battu le champion de la droite classique ne tient-il pas au fait d'avoir été, avec le procès *Lourdes, lentes...* la victime des tenants de l'ordre moral, sortis des mêmes rangs que ce candidat?

Le texte « L'efficacité » (*ES*, III, 133) montre la façon dont André Hardellet approche les événements de 1968 : le ton est léger, l'écrit se rapproche de la pochade et revêt l'aspect d'un catalogue descriptif de divers articles destinés aux émeutiers du moment, à propos desquels l'auteur note : « Les événements de ces derniers jours m'ont donné à réfléchir ; les formes traditionnelles de l'insurrection - encore qu'elles aient leurs titres de noblesse - ne me semblent plus adaptées aux exigences de l'émeutier 1968, pour qui l'efficacité et la rapidité priment tout. » Ainsi propose-t-il à la vente quatre type de barricades, de faux cadavres de CRS gonflables, des grenades au LSD, des cartouchières à pavé, etc.

On comprend donc que ce traitement comique discrédite et minimise ce que beaucoup considèrent comme un moment charnière de l'histoire de la société française de la seconde moitié du XXème siècle. L'auteur termine le texte en donnant *a contrario*, ce qu'il considère comme capital : « Sur ce, je vais retrouver Joëlle, qui a dix-neuf ans, des taches de rousseur, et un grand retard d'affection. »

Ce choix de l'innocence érotique au détriment d'une Histoire convulsive qui détruit l'ordre en place se retrouve dans la nouvelle « Révolution » (*CH2*, II, 264, 265) : le narrateur est retranché dans un palace tandis qu'au dehors les combats font rage. Tous les clients sous la conduite du directeur de l'établissement se réfugient bientôt dans la cave, mais lui, reste dans le salon, et c'est là qu'apparaît soudain « la plus somptueuse des femmes de chambre ». Le narrateur l'observe un instant puis celle-ci « vient se jeter dans [ses] bras et [ils] s'étreign[ent] ». La dernière phrase du texte, « j'entends le roulement des chars qui arrivent et tirent - mais, dans quel espace? », confirme cet abandon, cet

éloignement choisis par le narrateur qui s'installe dans le lieu de la permanence amoureuse et fuit l'espace temporel livré à l'Histoire.

Quand il adopte le ton de la confidence directe, André Hardellet souligne son dégoût du politique qui marque trop de son empreinte les lieux au point de les gâcher irrémédiablement :

> J'ai eu la chance de connaître un quartier Latin bien différent de l'actuel, où je ne me sens plus très mon aise, plus tout à fait chez moi ; la politique y a pris trop de place. Parcourir le boul'Mich entre des haies de cars et de martiens casqués bottés, harnachés en guerre, ne me dit pas grand-chose ; non plus que d'être parqué entre des chaînes, sur les trottoirs. Chacun son goût (*CO*, III, 286,287)

Quoi qu'il en soit, l'œuvre ne reçoit donc qu'allusivement la marque d'une politisation contingentielle. Et si André Hardellet s'émeut de quelques modèles d'insurrection, ils sont une fois de plus à trouver dans le passé, comme nous le verrons. La célèbre phrase de Rimbaud, « Nous ne sommes pas au monde. La vraie vie est absente[4] » pourrait être, si nous la détournions un peu de son sens, la devise hardellienne par excellence. C'est d'ailleurs celle que cite Miller, témoin, au départ passif, du virage totalitaire pris par son pays :

> Les poncifs traditionnels : adaptez-vous, vivez avec votre époque, etc. servaient toujours d'attrape-nigauds avec un succès désarmant. Les bons apôtres citaient Rimbaud, affirmant qu'il faut être résolument moderne, mais négligeaient une autre phrase, gênante, du même poète : « Nous ne sommes pas au monde. La vraie vie est absente ». (*PA*, II, 25)

Nous avons déjà noté combien la naissance de l'écrivain est liée à la nécessité de récréer des contrées détruites, et nous avons également mis en évidence combien la géographie hardellienne privilégie les lieux de repli et de préservation : autant dire qu'André Hardellet a choisi un espace esthétique - aux frontières duquel la force de l'événement se brise, espace qui ignore le

[4] *Une Saison en enfer*, « Délires I », *Œuvres, op.cit.*, p. 224.

déroulement, l'enchaînement des causalités pour n'être soumis qu'à une sorte d'apesanteur temporelle où règne la seule logique du désir. On est alors très loin de l'espace politique, évolutif, contraignant ceux qui le fréquentent à trancher, s'engager, dire leurs choix :

> Dans mon arsenal, j'ai toujours disposé d'un espace où les choses continuent à mon gré, sans tenir compte du démenti que leur inflige notre réalité : je retouche à la commande (*DO*, I, 264)

Dans *La Trahison des clercs*, Julien Benda traçait naguère le portrait de l'intellectuel : un esprit désintéressé, « dont l'activité, par essence, ne poursuit pas de fins pratiques[5] ». Aucun des héros des grands textes hardelliens n'exerce une activité utilitaire, un travail au sens le plus productif du terme : peintre (*Le Seuil du jardin*), écrivain (*La Belle Lurette*, *Le Parc des Archers*, *Lourdes, lentes...*, *Lady Long Solo*), tous fréquentent le monde de façon marginale et le réinterprètent dans leurs créations qui sont de fragiles échappatoires. C'est d'ailleurs le reproche qu'ils encourent le plus souvent, témoin cette conversation entre Masson et Théron, l'homme qui s'est rendu possesseur de la machine de Swaine afin de la détruire définitivement :

> - [...] Vous appartenez à une époque révolue , Masson, et le passé s'efface devant le présent. Un monde nouveau s'édifie sous vos yeux sans que vous y preniez part, sans même que vous en ayez conscience.
> - Si, mais j'ai choisi, moi aussi.
> - En dehors de votre art, vous avez choisi la solution la plus facile : l'abstention.
> - Votre opinion m'importe peu. Ce qui me déconcerte c'est le mobile véritable de vos actes.
> - Disons : une morale. Vous défendez une mauvaise cause. Je nie ce que vous représentez, Swaine et vous.
> - Quoi donc, selon vous?
> - Je vous l'ai dit : le passé, des ombres (*SJ*, I, 201)

[5] Citation mentionnée par Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels, op. cit.*, p. 612.

Les deux hommes ne peuvent se comprendre : Théron prêche au nom d'un ordre social que ruinerait l'invention de Swaine puisqu'elle permettrait à chacun, sans effort, d'accéder à son propre paradis ; Masson, au contraire, revendique cette liberté de chacun, au risque de provoquer le chaos du collectif. Et c'est là aussi toute l'inégalité de ce combat qui oppose l'individu au collectif. Théron d'ailleurs le lui fait bien sentir :

> Nous formons bloc, alors que vous, individualistes, vous agissez toujours isolément et c'est bien ce qui fait votre faiblesse.

Pour André Hardellet, l'espace du politique tente incessamment de recouvrir par la force, afin de le détruire, l'espace sensible. Seul celui-ci, pour l'auteur, permet l'épanouissement d'une liberté efficiente.

A sa façon, une nouvelle comme « Les fusilleurs » (*ES*, III, 137) témoigne de cet affrontement dont l'issue ne fait jamais de doute. Un ordre politique aussi arbitraire qu'innommé prononce l'arrêt suivant : « La sentence fut rendue par un début de mai qui annonçait les beaux jours : à mort les jonquilles! ». On envoie près d'Auvers une patrouille afin de faire un exemple. L'arrêt de mort qui est lu devant les condamnées est le suivant : « Les jonquilles se moquaient par trop des règlements en vigueur. En outre, à quoi servaient-elles ? ». Les soldats procèdent ensuite à l'exécution selon le rituel classique.

Machine de Swaine ou fleurs sauvages procurent à l'homme les mêmes délices : habiter le rêve ou s'éblouir de la beauté des jonquilles retranchent du monde, et ruinent ses valeurs ; cela *ne sert à rien*, comme ne servent à rien au yeux de ceux pour qui le geste humain doit avant tout aboutir à créer de l'immédiatement utile ce qui concourt à faire naître le sentiment esthétique, peinture, écriture, sculpture, musique, etc.

Le plus souvent, André Hardellet dans son œuvre dresse un portrait à charge des hommes habités par cette étroite préoccupation, qu'il désigne, eux et leurs méfaits, sous le terme de *gale* : politiciens briseurs de rêves, urbanistes,

capitalistes avides de profit, simples citoyens entraînés dans le courant de la société consumériste, et qui parfois, suprême sacrilège qui scandalise Masson, évoque comme Théron, la rimbaldienne « *réalité rugueuse à étreindre*...(*SJ*, I, 200) » pour justifier leur action sur le monde.

> Des « *jeunes cadres dynamiques* » aux badernes contrôlées V.I.P, on peut dire que vous abattez de la besogne - des vieilles pierres de surcroît! Ça n'en finit jamais ; c'est la tire d'une catégorie supérieure, la résidence secondaire (et pourquoi pas tertiaire?), un grade plus élevé dans la Légion d'honneur. Et le père Chronos - ô ducons la joie! – s'amène et rafle toutes les mises avec sa faux de croupier plutôt encore que d'agronome (*DO*, I, 243)

Mais eux seuls ont le pouvoir de décision et de transformation irrémédiable du réel. Rares sont les places qui ne subissent pas leurs marques :

> Les Jules tout-puissants de l'urbanisme - les futurologues – n'ont pas encore, mais ça viendra, trop travaillé au bulldozer dans le secteur (*DO*, I, 262)

Sinon, il ne reste au poète que l'arme de la *retouche* ou de l'insulte cathartique mais sans effet, à l'image du « bande de cons! » lancé par le personnage de « La halte » (*ES*, III, 165) à l'adresse des bombardiers alliés ou ennemis (« ils les confondaient tous dans la même haine ») qui détruisent un paysage innocent.

L'usage souligné des pronoms renforce la distance que l'auteur entend prendre vis-à-vis de ses contemporains : *ils* sont partout, hydre larvaire, polypeuse qui gangrène, étouffe, contraint, digère, et redistribue les éléments de la géographie :

> De Longchamp, *ils* ont fait une sorte de grand magasin en béton où ne manquent même pas les élévators ; Le Tremblay, mon préféré, n'est plus que ruines et dévastation. Il n'y a guère que le souvenir et l'imaginaire pour rester à l'abri - mais pour combien de temps encore? - de *leurs* chenilles et de *leurs* pelles.

Les protestations hardelliennes ne quittent pas le champ limité de ces sautes d'humeurs, irritations encloses dans une œuvre qu'aucune intention politique ne permet de lire comme un manifeste. Si insurrection il y a, elle sera poétique et sans compromission. Enfermée sur elle-même, sa pureté la condamne par avance, comme l'explique Michel Winock :

> Mais la Cité des hommes n'est pas le monde des idées pures : il faut composer. L'univers politique est chargé de tous les conflits, de toutes les volontés de puissance, de toutes les haines, et des appétits de pouvoir. De sorte qu'une double tentation saisit l'homme d'esprit. Ou rester dans le monde de la pureté idéelle, qui est celui du langage - mais au risque de s'isoler et de rester sans prise sur le monde. Ou accepter trop bien les impératifs de l'univers politique, choisir son camp, devenir partisan, savoir se taire ou parler toujours à *bon escient* - mais au risque cette fois de n'être qu'un auxiliaire de police ou un fonctionnaire des espérances en suspens, un gestionnaire plus ou moins zélé du pouvoir - fût-ce celui d'un parti d'opposition[6]

La liberté d'André Hardellet siègerait donc dans son détachement et son écart par rapport à bien d'autres de ses confrères pour lesquels la poésie n'était qu'un préambule à l'action, ou son miroir. La fracture de la guerre distingue les camps et contraint les uns et les autres à se révéler :

> Dans les temps nouveaux de l'après-guerre, la philosophie de l'engagement s'impose à la conscience de beaucoup. Les moralismes de jadis sont bons pour la brocante : la guerre a démontré que l'impératif moral devait s'incarner dans une praxis, pour éviter de dégénérer en angélisme.[7]

Soit, André Hardellet choisit la « dégénérescence angélique » : l'écriture ne vise pas pour lui l'affrontement mais l'esquive. Pour autant, faut-il accepter le jugement sans appel formulé par Emmanuel Mounier en 1950 ?

---

[6] *Ibid.*, p. 608.
[7] *Ibid.*, p. 616.

> L'Absolu n'est pas de ce monde et n'est pas commensurable à ce monde. Nous ne nous engageons jamais que dans des combats discutables sur des causes imparfaites. Refuser pour autant l'engagement c'est refuser la condition humaine.[8]

N'est-ce pas ici une onction destinée à bénir ou disculper tous les engagements, quels qu'ils soient, quelles que soient les motivations de leurs auteurs ?

S'il devient le proscrit qui s'exile (L.F.Céline), qui se suicide (Drieu La Rochelle) ou que l'on exécute (R. Brasillach), que l'on blâme (P. Morand) quand il a montré son allégeance aux idées condamnées et vaincues, l'écrivain possède aussi l'aura d'idole, mais d'idole noire et sulfureuse cette fois. Mais quand il a choisi « le bon camp », il reçoit alors tous les suffrages et l'expression de l'adoration la plus benoîte, qui rejaillit sur son œuvre même si la qualité de celle-ci ne le justifie guère. Pourquoi choisit-il ce camp plutôt que l'autre? Et surtout pourquoi, quand rien ne l'y prépare, se jette-t-il dans la mêlée? Sur ce point, André Hardellet ne ménage pas la statue que bien des écrivains engagés se sont sculptés.

La réponse romanesque que l'on peut lire dans *Le Parc des Archers* est d'un grand cynisme, ce qui est plutôt rare chez l'auteur. Elle dénote un manque complet d'illusions quant aux intentions humanistes, altruistes et philanthropiques de l'intellectuel qui, sortant de sa sphère de réflexion et de compétences, s'autorise de sa notoriété pour peser par ses mots sur le cours des événements. Sans doute aujourd'hui sommes-nous plus à même d'accepter ce portrait : on connaît trop d'intellectuels pour qui l'Histoire (guerre en Yougoslavie, drame algérien, etc.) paraît être le moyen de relancer une carrière qui pâlit.

Mais rien n'est simple. Et l'intérêt du personnage de Miller, tel que l'auteur l'a peint dans le roman paru en 1962 provient de sa progressive métamorphose.

---

[8] *Ibid.*, p. 616.

On a trop souvent vu dans ce roman des accents prémonitoires : publié six années avant mai 68, des lecteurs, rétrospectivement, virent le texte dont l'action se déroule en 1970 comme une annonce de ce qui se produisit ensuite : certes, *Le Parc des Archers* présente le récit d'une insurrection contre un régime en place, qui se distingue par son arbitraire fascisant et son relatif anonymat. Nous avons déjà vu que l'auteur transporte l'action dans un pays, la Gallicie, et dans une ville traversée par un fleuve, la Sereine, dont une des banlieues est Vincerennes ; autant de déportements qui laissent peu de doute aux lecteurs sur le référent réel. Mais nous préférons pour notre part y lire une sorte de réécriture désabusée de la Commune de Paris pour laquelle André Hardellet confesse souvent son intérêt :

> Le cœur de Paris n'a jamais battu aussi fort et aussi généreusement que pendant la Commune ; ces trois mois où les hommes ont voulu prendre la liberté à bras-le-corps, comme ils auraient étreint Jeanne-Marie, exercent toujours sur moi leur fascination. La lueur que jette alors la ville évoque la définition de Saint-Pol-Roux : « *La révolution, ce sont les roses qui prennent feu* » ; cette révolution-là, tout au moins. (*DO*, I, 267).

Quoi qu'il en soit, André Hardellet est avant tout un écrivain, non un historien, encore moins un hagiographe. Et dans *Le Parc des Archers*, si les roses brûlent, on en contemple surtout les cendres.

Miller revenant d'un « long voyage à l'étranger » (*PA*, II, 21) découvre le nouvel Ordre par le biais de l'intervention de « Gardes de Sécurité » qui lui interdisent de contempler un petit lac sur les berges duquel il jouait dans son enfance. Dans un premier temps, l'arbitraire de l'interdit le frappe moins que l'obscénité de voir ces hommes de guerre et de répression dans un lieu de pureté ; il ressent cela comme une « souillure », mais, parallèlement, le gêne aussi le fait d'être traité comme « un malfaiteur ou [...] un individu impliqué dans une affaire de mœurs (*ibid.*, 23) », devant « des gens qui [le] dévisag[ent] » : ici, c'est donc plutôt l'égoïsme[9] - le petit éden personnel corrompu par la présence des gardes -

[9] Égoïsme d'ailleurs revendiqué par Miller : « Je n'ai jamais rejeté le qualificatif d'égoïste, souvent collé sur ma personne comme une étiquette dispensant d'une opinion plus nuancée » (*PA*, II, 24).

et l'orgueil bafoué - être pris pour celui que l'on n'est pas - qui font dans un premier temps réagir Miller.

L'écrivain brosse le tableau de cette époque dans le chapitre II, intitulé « *Ils* »: suspicion généralisée, interdictions arbitraires en tous genres et qui n'épargnent personne, rationnement, délation, menace d'une guerre atomique qui paralyse les Nations Unies, « unanimité des opinions », « soumission aux impératifs », « glissement vers la torpeur ». Miller confesse qu'il fut longtemps protégé par « un barrage autour de [lui] » qui empêchait une réelle prise de conscience. Il fait également cet aveu :

> Je constate que je me suis satisfait d'une opposition de principe, que je n'ai assumé aucun risque. Des risques, d'autres en ont pris à ma place tandis que je m'endormais, la tête sous une illusoire aile d'autruche. (*PA*, II, 26)

Quels événements vont alors pousser Miller à devenir une des figures de la résistance armée, qui par son abnégation va permettre le triomphe des insurgés?

Le roman rattache très directement cette évolution non à la critique de l'Histoire dont le personnage est témoin, mais à sa vie intime : Miller rédige un article qui s'en prend violemment au régime, et le signale bientôt à la fois au pouvoir et aux opposants ; le thème en est la dernière manifestation de l'arbitraire du gouvernement, qui interdit, sans raison, à certaines heures d'affluence, l'accès aux rames de métros.

Mais l'écrivain confesse que cette rédaction est née du sentiment d'irritation qui était le sien après qu'il eut écrit une lettre d'amour « recommencée trois fois » à Florence Van Acker, qu'il vient de rencontrer il y a peu. En quelque sorte, c'est parce qu'il est amoureux, et torturé par cet amour, qu'il décharge sa colère en critiquant les métros interdits.

Voilà donc l'intellectuel passif précipité dans la voie de la contestation presque malgré lui ; et ce sont les autres qui lui signalent qu'il a ainsi choisi un

camp et ne pourra plus revenir en arrière. Gugghes, un critique littéraire, qui vient d'épouser la cause du pouvoir, prononce cette justification, très proche des propos de Théron dans *Le Seuil du jardin* :

> A côté de ceux qui s'accrochent à une notion périmée de la liberté et de l'individu, d'autres reconnaissent leurs erreurs. Je fais partie de ces derniers. Nous admettons des règles nouvelles qui coïncident avec les exigences de notre époque, qu'elles soient agréables ou non. Cette idée d'agrément est, elle aussi, terriblement désuète. La nostalgie du passé, la complaisance envers toutes les formes d'illusion, le refus d'une évolution nécessaire traduisent désormais un aveu d'impuissance catégorique. Celui qui nous oppose sa liberté personnelle et son bon plaisir s'exclut lui-même (*PA*, II, 55).

Il s'adresse ensuite directement à Miller :

> A propos, reprit-il, vous venez de nous donner un article des plus remarquables dans *La Tour de Buis*. Mes félicitations : on l'a apprécié en haut lieu [...].Lorsqu'on s'est engagé dans cette voie la surenchère devient obligatoire. Bonne chance, cher ami (*PA*, II, 56).

L'occasion se présentera bientôt à Miller : on lui demande de signer une pétition en faveur de deux hommes injustement condamnés à mort pour le meurtre de deux gardes. Il le fait, rencontre Lecelte, vieux philosophe qui est à l'origine de cette protestation. Tout au long de la conversation, Miller prend ses distances parle des raisons « d'égoïste » et de « dilettante » qui l'ont conduit à s'engager, mais manifeste malgré tout le désir de faire davantage :

> - Vous organisez un meeting de protestation le 13, et j'ai l'intention d'y prendre la parole si vous estimez que cela servira votre cause.
> - Pourquoi *votre* cause? N'est-elle pas la nôtre à tous? (*PA*, II, 69)

La cause à défendre n'est que secondaire. Quand il approche du lieu du meeting où il doit prendre la parole, pressé dans la foule, Miller se retrouve plaqué contre « une jeune fille rousse, grande et forte ». Il la caresse « longuement, pleinement » et constate :

> Plus question des deux accusés qui arpentaient leurs cellules ; je demandais encore quelques minutes, quelques secondes pareilles, sachant bien que je n'avais rien de mieux à espérer.

C'est le souvenir de cette rencontre furtive qui, de son propre aveu, va en partie le placer dans un état de « quasi-somnambulisme » pendant son discours. Pour le reste, ce n'est pas la conviction de la cause juste qui l'enflamme ; ce ne sont pas davantage les deux têtes à sauver :

> Ma rancune me portait, je me délivrais de mes échecs, de mes humiliations, j'étais possédé. Dix ans de silence et de contrainte prenaient leur revanche.

Catharsis, exutoire : cet exercice où transparaît une forme personnelle de médiocrité hypothèque considérablement la pureté de l'engagement de l'écrivain. On ne fait jamais rien que pour soi : quels sont d'ailleurs les effets du discours?

Miller est acclamé par les cinquante mille auditeurs présents, il a envie de « quitter le stade au plus vite afin de boire un demi ». Florence, « les larmes aux yeux », tombe dans ses bras et l'embrasse pour la première fois. Quelques jours plus tard, pendant que Miller s'enferme avec Florence dans un lieu préservé, loin de la capitale, loin de l'Histoire en marche, les deux condamnés sont exécutés.

L'écrivain par la suite ne prendra pas seul la décision de rejoindre le rang des insurgés. C'est parce que Frank Blake, logisticien du soulèvement, par personne interposée lui soumettra un ultimatum, qu'il finira par prendre sa décision :

> - Le commandant Blake. Il m'a chargé de vous dire que d'ici vingt-quatre heures les neutres ça vaudra zéro. Pas moyen de rester peinard. Naturellement, il ne vous force pas. De toute manière on ne vous fera pas de mal. Il vous aime bien le patron, seulement faut vous décider.[...].

> Ma haine de la Gale, mon amitié pour Blake, ma terreur du B 427[10] - sans compter Florence -, tout me dictait ma conduite. Pourtant j'obéissais à un motif plus impérieux que le raisonnement : la solution du moindre effort. J'ai choisi parce que, à un moment donné, quelqu'un m'a offert un point d'appui, m'a tendu la main (*PA*, II, 107)

L'acte héroïque qui fera de Miller une des figures acclamées de la révolution trouve également racine dans les contradictions de son être et dans la profondeur de sa souffrance intime, dans son ego d'amant blessé. En plein cœur des événements, alors que les insurgés commencent à contrôler une partie de la capitale, Miller parvient à avoir un rendez-vous avec Florence, engagée elle aussi dans les rangs des révolutionnaires. Il arrive un peu en avance et découvre Florence dans les bras d'une femme ; fou de rage, il insulte celle qu'il aimait et la quitte. C'est suite à cela qu'il se porte volontaire pour une mission périlleuse :

> Nous reçûmes l'ordre de nous rassembler et, une fois les rangs formés, le commandant nous annonça qu'il avait besoin d'un volontaire pour une mission dangereuse. Je levai la main ; plus exactement : ma lassitude, mon désir d'en finir plus vite levèrent ma main sans que *ma* volonté intervînt (*PA*, II, 144)

Engagement par dépit, engagement-suicide, qui fera de l'écrivain un héros malgré lui, héros qui ne peut d'ailleurs savourer nulle victoire : l'insurrection a triomphé mais Florence est morte, Blake est mort, et Miller ne s'est pas délivré de son mal-être :

> Ma Gale ressortait, elle m'enduisait, je la sentais sur ma peau comme du cambouis (*PA,* II, 165)

Désabusé et fragile, Miller constate que la révolution n'a rien arrangé. L'ancien ordre a simplement changé de lieu, de visages, de noms mais « *Ils* travaillent ailleurs » (*PA*, II, 173).

[10] Un produit mis au point par les hommes au pouvoir pour augmenter la douleur, et dont ils se servent lors de séances de torture.

De plus en plus, il s'absente dans le rêve, délaisse un monde pour errer « en quête de merveilleux » (*PA*, II, 176), en attendant que cette absence un jour coïncide avec sa propre mort.

Si *Le Parc des Archers* décrit le parcours d'un engagement involontaire, et signale ainsi l'hypocrisie du discours d'engagement par rapport à ce qui le motive réellement, il confirme dans le même temps l'absolue inutilité de celui-ci : tout combat est vain car il ne parvient jamais à mettre à mal les puissances occultes qui détiennent le vrai pouvoir. Le roman accrédite cette idée fréquente chez André Hardellet d'un complot dirigé par une secrète oligarchie que rien ne sert de combattre.

Résolument, il convient donc d'habiter l'ailleurs, celui du rêve, de l'écriture, de l'art en général. C'est ce que fait Masson, le peintre du *Seuil du jardin* qui revient comme personnage secondaire dans *Le Parc des Archers*, sur lequel les événements glissent car il ne vit que dans l'espace de ses propres hallucinations.

Au début du roman, Blake livrait à Miller sa profession de foi :

> Je ne m'attache qu'aux actes qui comptent, à l'action directe (*PA*, II, 42).

Miller lui répondait :

> Que reste-t-il d'un acte, qui compte ou non, selon votre échelle de valeurs?

Pendant une large partie du roman, le lecteur, à l'image de Miller, ignore le rôle tenu par Blake dans le mouvement révolutionnaire, et quand il le découvre, il croit tenir, au travers de ce personnage, l'incarnation de l'engagement altruiste et mûri, l'envers de l'engagement de circonstances qu'est celui de Miller. En quelque sorte, Blake paraît souscrire à la profession de foi que

fait, dans *Le Père Goriot*, Vautrin à Rastignac : « Mes poésies, je ne les écris pas: elles consistent en action et en sentiment[11] ».

Changer le monde en ayant prise sur lui, le changer pour le bien-être de ses frères humains, quitte à se sacrifier soi-même dans la tourmente : ce pourrait être là les motivations de Blake, et sa pureté, si le personnage, peu avant sa disparition, ne livrait à Miller qui le voit pour la dernière fois, cette confidence :

> Depuis mon accident, je suis à peu près impuissant, Miller, et c'est pourquoi j'ai voulu prendre ma revanche sur un autre plan. Si je pouvais encore donner du plaisir à une femme, je me serais contenté de vivre ma petite vie (*PA*, II, 132)

Vautrin n'aimait pas les femmes, et Blake ne pouvait leur procurer du plaisir : tous deux prônaient la supériorité de l'action sur le discours réflexif et sur la fuite dans la fable. Soudain par cet aveu, Blake cesse d'être un modèle idéal et se rapproche étrangement de Miller et de son égoïsme, de sa soif de vengeance, car se venger de sa médiocrité, de son désabusement, de ses amours déçues, n'est-ce pas la même chose ?

Ainsi, dans ce roman, aucune figure d'absolu ne donne à l'engagement ses lettres de noblesse. Même Lecelte, le vieux philosophe qui est la conscience intellectuelle de l'insurrection, minimise lui-même la valeur de ce qu'il ose entreprendre : quand il dit à Miller que sa signature au bas de la pétition l'a déjà « désigné à l'hostilité du gouvernement » (*PA*, II, 69), l'écrivain lui fait remarquer qu'il en est de même pour lui. A cela Lecelte répond : « A mon âge, on n'a plus grand chose à perdre » (*PA*, II, 70) . L'implicite indique bien que *s'il y avait quelque chose à perdre*, la démarche n'aurait peut-être pas eu lieu.

Le plus politique des romans d'André Hardellet est donc un roman sur la faillite du politique et le fourvoiement des intellectuels qui prétendent s'engager à le réformer : non seulement, en profondeur, rien ne change, mais les raisons de l'engagement insultent ce qu'il est censé représenter.

---

[11] Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, éd. Marabout, p. 106.

Le récit devient parabole, certes subtilement suggérée - André Hardellet n'est pas un donneur de leçons, ce qui correspond bien à sa volonté de *retrait* - mais néanmoins violente quand on songe au moment où elle a été écrite. Curieusement, aucun critique ne l'a perçue lors de la parution du texte.

La morale de la fable est à lire dans la béatitude éprouvée par Miller à quitter le réel où il se sent « fourbu, stupide, dépaysé comme un émigrant dans une contrée dont il ignore les mœurs et le langage » (*PA*, II,177) pour séjourner dans l'espace de l'imaginaire, du souvenir et du rêve.

Et s'il est un programme constamment soutenu par André Hardellet, en dépit des modes du moment, et sur lequel son œuvre entière s'édifie, qu'elle illustre et préconise, c'est bien le très nervalien « épanchement du songe dans la vie réelle[12] ». Et si en parlant de *monde*, on pense au travail des hommes à établir des sociétés, des régimes, des actions politiques, les géographies hardelliennes sont, avec une constante qui en fait aussi leur marque propre, le fruit d'une écriture de la terre plus que d'une écriture du monde. Car plutôt que de contribuer à apporter sa pierre à un édifice commun, l'œuvre préfère en construire un autre, décalé, fragile, hors des combats et des théories, comme installé dans un autre déroulement du temps. D'où l'attrait constant dont elle témoigne pour ce que nous appellerons les univers figés.

[12] *Aurélia*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 760.

2. Les univers figés

> *Casseur* d'un autre genre, armé de mes petites clefs artisanales, mon butin tient dans un lot d'*images* (*DO*, I, 248).
>
> André Hardellet
>
> Oh ! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants.
>
> Rimbaud

Parmi les œuvres publiées du vivant d'André Hardellet[1], trois livres se distinguent des autres par leur caractère illustré : *Les Chasseurs* (1966), *Les Chasseurs Deux* (1973) et *Lady Long Solo* (1971). Malheureusement, l'éditeur des *Œuvres complètes*[2] n'a pas choisi, pour une raison de coût, de conserver les illustrations, et le lecteur n'a en somme qu'une vue très lacunaire de ces trois ouvrages.

Nous reparlerons de l'originalité toute particulière de *Lady Long Solo* qui, par le travail de mise en page, l'apport des dessins de Serge Bajan, la reproduction de cartes postales et le choix d'un papier noir et d'une encre soit blanche, soit bleue, est un curieux livre-objet qui mêle différentes écritures et invite par le fait le lecteur à plusieurs déchiffrements.

Si nous regrettons le souci d'économie qui a présidé, sur ce point précis, à la publication d'*Œuvre I, II* et *III*, c'est parce qu'il prouve une singulière

---

[1] Nous laissons bien évidemment de côté *L'Oncle Jules* publié en 1986 par Régine Deforges, soit douze ans après la mort de l'auteur : les illustrations de Wiaz ont été faites au moment de la publication.
[2] La réédition plus récente de ces titres dans la collection L'Imaginaire/Gallimard a suivi, hélas, le même chemin d'économie. Curieux sort réservé aux écrits d'André Hardellet ; publierait-on *Nadja* en supprimant les images que ce livre contient ?

incompréhension de la valeur et du sens des vignettes qui ponctuent les deux volumes cités.

Julien Gracq, lui, ne s'y est pas trompé qui déclare que les images d'Epinal reproduites dans *Les Chasseurs* sont « aussi inséparables que de Jules Verne les illustrations de l'édition Hetzel ». Il poursuit en affirmant que c'est bien le tout, l'alliance des deux, qui construit un « petit monde poétique complet, d'une cohérence, d'une autonomie absolue[3] ».

Le lecteur est donc contraint de se reporter aux éditions originales[4] pour prendre la pleine mesure de ces projets pensés et menés jusqu'à leur terme par l'auteur lui-même, en étroite complicité avec son éditeur, Jean-Jacques Pauvert.

Le recueil *Les Chasseurs* est le premier livre qui naît de leur collaboration. C'est André Breton qui avait fait se rencontrer les deux hommes en signalant à l'éditeur la qualité du travail de l'écrivain.

Pour ce projet, André Hardellet avait l'intention d'insérer entre ses textes quelques reproductions d'images d'Epinal qui étaient en sa possession. Jean-Jacques Pauvert lui conseilla de limiter leur nombre, dans un souci de pertinence et de concentration, et ne put accéder à la demande d'André Hardellet de les reproduire en couleur car cela aurait été trop coûteux.

Toutes les images choisies appartenaient à l'auteur. L'éditeur fit redessiner les contours de celles qui furent retenues de façon à ce qu'elles soient plus lisibles[5]. Il est assez rare dans le monde de l'édition qu'un auteur soit à ce point associé à la réalisation de son livre : les contrats, sur ce point, sont généralement explicites et bien souvent, c'est une part importante du travail créatif qui échappe à l'écrivain. Les réalisations des *Chasseurs* et des *Chasseurs Deux* sont donc deux cas exemplaires.

---

[3] Les deux citations sont extraites du texte-hommage que Julien Gracq rédigea en 1987 pour la revue *Jungle* et qui a pour titre « A propos des *Chasseurs* ».

[4] Et non pas, pour *Les Chasseurs*, à la réédition de 1986 qui, tout en conservant l'essentiel des images, a laissé curieusement de côté celle qui figurait sur la couverture ainsi que celle de la page de garde.

[5] Tous ces renseignements nous ont été fournis par Jean-Jacques Pauvert lors d'un entretien qu'il a bien voulu nous accorder en juin 1996.

Les images retenues par André Hardellet n'entretiennent pas directement un rapport de sens avec les textes des recueils. Par ce simple fait, il est clair qu'elles n'ont pas une classique fonction d'illustration qui consisterait à transcrire dans le langage des couleurs et des formes ce que littéralement celui des mots met en place.

Trois enfants s'apprêtant à escalader le mur d'enceinte d'une maison et de son jardin, un chat botté, un chasseur au visage de renard, une frise où l'on distingue un lièvre, un vieux fusil à broche, un carnier et le pampre d'une vigne, un vol d'oiseaux méconnaissables sur quelques nuages... Rien qui se relie directement aux textes des *Chasseurs*. Pourtant, chaque lecteur pressent en les regardant toute la parenté que ces images possèdent avec l'univers mis en place dans ce recueil et dans l'œuvre en général. Placées là, elles résument, concentrent, exhibent des scènes qui à elles seules deviennent des décors autonomes où l'imaginaire de l'auteur et celui du lecteur peuvent puiser sans relâche.

André Hardellet n'a pas choisi de reproduire en entier les planches ou les vignettes ; le plus souvent, il en a isolé un détail, un personnage ou, lorsqu'elle faisait partie d'une sorte de bande dessinée, une seule image. Ainsi pour l'illustration de couverture des *Chasseurs* a-t-il choisi une des six vignettes du « Coup du garde-champêtre[6] », historiette produite par l'imagerie Pellerin d'Epinal, répertoriée sous le numéro 341, et que nous reproduisons à la page 465.

Une longue analyse est ici superflue. En contemplant la petite scène, on voit combien elle résume une des préoccupations constantes qui traverse l'œuvre hardellienne : le domaine clos, mystérieux et préservé derrière ses hauts murs, soustrait au monde un jardin qui en devient alors plus encore magique et attirant. Voir ce qui peut bien se dérouler de l'autre côté du mur, c'est moins espionner

---

[6] André Hardellet sur l'exemplaire qu'il possédait, et que nous avons pu consulter, a porté la mention manuscrite : « Le seuil du jardin ».

l'interdit que de tenter de percer un secret, et de le comprendre. Les enfants qui se livrent à ce jeu, complices les uns des autres, et sous la menace du gendarme bonhomme qu'est le garde-champêtre, préfigurent les adultes de demain qui, quelque part, auront laissé derrière eux de semblables domaines inaccessibles et les fruits tentateurs qu'ils renferment.

La vignette choisie par André Hardellet est une des rares où le personnage du garde-champêtre n'apparaît pas : la charge comique qu'il apportait (concourant dans l'histoire à faire des dupeurs, les dupés) disparaît et les enfants, seuls dans le jeu, se chargent d'une aura de mystère en devenant les apprentis « cambrioleurs des domaines écartés » (*PI*, II, 322).

L'éclairage donné par le choix d'une seule image extraite de son contexte la charge donc d'un sens nouveau, d'un sens personnalisé, hardellien. Placée sur la couverture du recueil, elle en devient l'emblème, la marque de reconnaissance, une sorte de matière inaugurale, programmatique d'une ligne poétique et révélatrice d'une attitude au monde.

On l'aura compris, l'image est ici bien plus qu'une illustration : elle offre non pas un redoublement mais un autre chemin de signes, analogique à celui ouvert par l'écriture, pour parvenir au même but. Elle concentre entre ses lignes un univers, ce fameux « petit monde poétique » dont parle Gracq. Peut-être aussi André Hardellet espérait-il ainsi mettre en bouche, amorcer son lecteur par l'intrigue mise en scène dès avant l'ouverture du livre ; peut-être voulait-il aussi suggérer l'attitude qui devrait être la nôtre, lecteur coauteur, celle de l'escalade qui nous fait aller au-delà des apparences contempler ce que *l'autre côté* veut nous dérober.

Quoi qu'il en soit, la couverture des *Chasseurs* est déjà à elle seule l'affirmation d'une croyance : l'image peut prétendre surpasser les mots, en tout cas les devancer, pourquoi pas les faire naître. André Hardellet l'affirme :

> Je pars toujours d'une image. N'importe laquelle, si humble qu'elle soit ; en ce domaine, ce n'est pas la beauté qui compte, mais un *accord*, dont la cause reste obscure. (*DO*, I, 270)

L'auteur s'en expliquait déjà dans une lettre, longtemps inédite, que l'éditeur des *Œuvres* a très heureusement placée avant le recueil des *Chasseurs* : l'auteur s'adresse à un de ses lecteurs dont nous ignorons l'identité, et qui paraît l'avoir questionné sur sa façon d'écrire, ou plutôt sur la façon dont la matière de ses textes lui vient. Voici un passage essentiel :

> Si vous désirez me connaître un peu mieux, et si les « petits faits vrais » vous intéressent, voici quelques détails.
>
> a) J'ai composé la plupart des textes des *Chasseurs* et des *Coquillages*[7] en partant d'illustrations contenues dans le *Grand Larousse illustré* de mes parents ou d'affiches. J'établissais une liste de mots correspondant aux images qui avaient éveillé en moi un état affectif particulier. Ensuite je travaillais sur cette liste et ça marchait ou ça ne marchait pas. Souvent le texte n'avait que peu de rapport avec l'illustration qui lui avait donné naissance (*TI,* II, 181)

Le texte poétique naît d'un *accord*, d'une *correspondance* qu'il entretient avec l'image. Ces termes, surtout le second, possèdent une dimension baudelairienne qui ne pouvait échapper à André Hardellet, lecteur attentif des *Fleurs du Mal* ; et l'on songe ainsi aux « forêts de symboles» que pourraient être, pour l'auteur des *Chasseurs*, les vignettes du *Grand Larousse*, celles des albums d'Epinal, d'autres encore. Le poète, qui se doit de posséder avant toutes choses, « *l'art de regarder* » (*CO*, III, 273)[8], se laisse envahir par les images et finit par capter les « confuses paroles » qui s'en dégagent.

Car il s'agit de se mettre à l'écoute d'un mystère obscur qui sommeille derrière les apparences, dans le trouble surgi d'une mise en scène semble-t-il banale : en se souvenant d'une pensée fameuse de Pascal, on pourrait dire que pour André Hardellet, l'image, comme pour la figure, « porte absence et

[7] Nous n'avons pas connaissance d'un recueil ou d'une série portant ce titre.
[8] Dans *La Promenade imaginaire*, André Hardellet dit que « cet art » est la « première condition de la poésie (*PI,*II, 321) ».

présence »: si tous les hommes parviennent à lire la présence, seul l'œil aguerri du poète devine l'absence et tente de la dire. Et les faiseurs d'image deviennent alors les dépositaires d'un savoir qu'ils délivrent indirectement, comme l'affirme le narrateur des *Archives* :

> Les imagiers d'Epinal furent les initiés chargés de nous transmettre, sous la forme la plus abusivement anodine, une lourde charge de secrets. Les prophètes dissimulent toujours. Ici, la dissimulation prend un caractère particulièrement insolent : ces images s'adressent en principe à des enfants, à des esprits plongés encore en des sortes de limbes où le *jeu* régit presque toute l'activité consciente.

La conversation qu'entretient la narrateur de *Lady Long Solo* avec Peter Ibbetson, le héros éponyme du roman de Georges du Maurier[9], qu'il rencontre au cours de sa déambulation nocturne, évoque également la profondeur masquée des images :

> -Vous êtes affligé du même vice que moi, me dit mon hôte : la passion des *images*. Oh! Pas n'importe lesquelles, bien entendu : celles qui nous laissent entendre *qu'il se passe quelque chose* derrière ce qu'elles nous montrent, quelque chose de beaucoup plus important pour nous, et qu'il suffirait de découvrir pour nous connaître, nous *reconnaître* enfin. (*LS*, I, 223)

Le terme *image* se prête à bien des ambiguïtés, et s'il désigne toutes les scènes qu'un homme peut voir, la terre devient alors un livre consultable à loisir :

> Si nous le pouvions, nous passerions notre vie à feuilleter le monde pour lui voler ses images et en composer notre musée secret (*LS*, I, 223).

[9] André Hardellet se plaît à rappeler que la principale occupation de Georges Du Maurier était le métier de dessinateur qu'il exerçait principalement pour le journal le *Punch* (*ES*, III, 193). L'auteur d'ailleurs illustra lui-même son roman et l'édition disponible dans la collection « l'Imaginaire » reprend ses dessins. Signalons aussi que la conversation dont nous allons reproduire un extrait a lieu dans un salon dont les murs s'ornent de « portraits de femmes ravissantes et des dessins comme le *Punch* en publiait sous la reine Victoria » (*LLS*, I, 223) .

La relation, dès lors, se prête à toutes les réversibilités baroques : si le monde devient le Livre d'une collection d'images, l'image devient un monde à elle seule, monde limité et ordonné, enfermant en son sein les émotions et les symboles offerts ; un monde échappant au temps, et que seul le regard, dans sa durée, rend subitement vivant. L'image concentre aussi des charges imaginaires qui la font devenir ce « stupéfiant » dont parle Aragon dans *Le Paysan de Paris*. Le parallèle entre le poète et le drogué est d'ailleurs utilisé par André Hardellet :

> L'imaginaire constitue une drogue moins nocive mais non moins tyrannique que les stupéfiants. Il convient de se conduire correctement avec lui, de le tenir pour on ne peut plus positif et de cesser enfin de l'opposer à l'action - car créer c'est mettre au monde une fiction (*PI*, II, 292)
>
> Tel un drogué qui doit sans cesse augmenter ses doses pour obtenir son voyage, au fur et à mesure des ans, il me fallait de plus en plus d'imaginaire ; comme personne n'est jamais mieux servi que par soi-même, il m'appartenait d'acquérir la pleine maîtrise de cet art (*PI*, II, 330).

Dans le même mouvement, l'auteur nous révèle le pouvoir de cet art :

> Sa conséquence la plus naturelle est de voir presque toujours dans la réalité un tremplin permettant de la dépasser. Par réflexe, mes pareils et moi nous rectifions les événements et les êtres dans le sens de nos préférences, et nous leur substituons les épreuves que notre imagination en a tirées (*PI*, I, 330).

Il n'est pas gratuit qu'André Hardellet use ici d'un vocabulaire (« épreuve », « tirer ») qui est celui de la gravure ou de la photographie, c'est-à-dire d'une image travaillée, amenée. L'image apparaît alors comme le résultat d'une opération de l'imaginaire qui crée par défaut, à partir du réel, un monde de substitution dont elle devient la dépositaire.

On comprend mieux alors son pouvoir : qu'elle soit élaborée par le poète, ou qu'il la rencontre par hasard dans un dictionnaire, puis soit frappé par ce qu'il pressent s'être déposé en elle, l'image étanche une soif que le monde ne parvient

plus à désaltérer. Elle sidère jusqu'à parfois démunir celui qui la contemple, et le réduit à un état statique de félicité idiote. Voici ce que note André Hardellet, à propos de l'œuvre de Julien Gracq :

> Souvent, ses pages m'évoquent d'abord ce délicieux et *crétinisant* pays des sous-verre que représentaient les boulangeries, les charcuteries dans mon enfance vincennoise : moissonneurs à la tâche, glaneuses, bergères assoupies, chasseurs de perdrix (*TI*, I, 330)

Reprenant le mot de Baudelaire qui évoque le pouvoir *crétinisant* des images, l'auteur en se souvenant des scènes naïves représentées par les fixés sous-verre des enseignes de commerçants utilise le terme de « pays », et ce dernier achève de dresser cet autre espace baigné d'une paix mélodieuse et simple, cette géographie merveilleuse où l'assoupissement paraît de règle, et qui substitue à un monde travaillé et déchiré, de minuscules univers féeriques, figés, et clos[10]. L'oncles Jules, personnage éponyme du roman pour enfants composé par André Hardellet en 1972, témoigne de la même sensibilité pour ces œuvres naïves :

> Il rêvait des images naïves, sous verre, regardées dans son enfance à la devanture d'une boulangerie ou d'un charcutier : faucheurs de blé, chiens courant, un sanglier traversant un chemin couvert, des habits rouges sonnant de la trompe derrière une amazone (il prononçait azamone). La contemplation de ces images, dont son existence de petit banlieusard n'offrait pas le moindre équivalent, le plongeait dans une joie silencieuse et tenace dont l'aboutissement, peut-être, se situait dans un bois pareil, au-delà d'une frontière qu'il venait de passer sans même sans rendre compte (*ON*, III, 242)

Et quand, dans le rêve qui fait revenir Masson dans sa maison d'enfance, le narrateur décrit un espace secret qui échappe au monde, la référence aux images d'Epinal surgit naturellement :

[10] Rappelons la déclaration de Rimbaud, dans «Alchimie du verbe » : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires. » *Œuvres, op. cit.*, p. 228.

> [La pièce] formait la fin de l'habitation et, derrière, entre le mur et l'immeuble voisin, s'étendait pour Stéphane un espace étranger à nos dimensions : l'aire secrète des grillons, des souris, des craquements bizarres - un univers en miniature dont la carte se dessinait sur certaines images d'Epinal, subtilement (*SJ*, I, 184)

Introduire des reproductions d'images dans la composition d'un recueil de poésie, c'est parier sur la possibilité offerte aux lecteurs d'être également touchés par leur pouvoir[11] et d'explorer leurs univers. C'est aussi affirmer que les mots ne sont pas les seuls détenteurs de la poésie. Parfois, il arrive que l'œuvre nous livre à la fois l'image et le texte qu'elle a fait naître.

Ainsi dans *Sommeils* paru en 1960, le lecteur peut-il découvrir un texte qui est en relation avec une illustration, sorte de frise, reproduite dans *Les Chasseurs*[12].

Dans son premier mouvement, le texte, mime le regard qui découvre la scène dans toute sa *présence* :

> Les chiens courants de Compère Guilleri poursuivent un lièvre entre des festons de vigne, une gourde, une gibecière et un fusil à broche. (*SO*, I, 79)

Puis le travail poétique se défait de son application descriptive, et amorce sa dérive par rapport à l'image ; il gagne alors sa liberté dans le creusement de l'*absence* de la figure qu'il explore et donne à lire :

> On entend plusieurs détonations assourdies, mais il fait tellement sous les treilles qu'on n'ose pas lever les yeux. Le jour limpide atteint cette minute de bienveillance où n'importe qui, n'importe quoi peut venir à votre rencontre : une sorcière de quinze ans, belle comme les sept péchés capitaux, une ombre à la recherche du corps qui l'a égarée, la fille qui chantait *Le roi d'Aquitaine* au pied des saules - au bord de l'horizon.

[11] « Je me propose de vous les montrer, ces images, sans trop espérer qu'elles exercent sur vous le même pouvoir « crétinisant » - et magique - que sur moi. Qui sait, après tout ? » (*DO*, I, 248).
[12] Voir pp 36, 37 de l'édition originale, éd. Pauvert, 1966.

L'image s'est ouverte au regard profond du poète : elle livre le monde qu'elle dérobe et préserve, monde en correspondance avec le souci qui anime le regard et celui qui le porte. Les associations révèlent peu à peu un paysage qui doit beaucoup à la traîne des légendes et, souci tout nervalien, aux chansons des temps anciens. Le merveilleux, pour André Hardellet, est indissociable du fait poétique à tel point qu'il affirme l'existence d'un lieu où tous deux, poésie et merveilleux, « se retrempent dans une fontaine enchantée » (*PI*, II, 302). L'image d'Epinal, à la fois simple et naïve, agit comme une fenêtre ouverte sur un imaginaire qui ne demande qu'à construire, grâce au disparate d'éléments dessinés, des fictions.

Un autre texte, « Introduction » (*TI*, III, 348, 349) procède de la façon inverse : un premier paragraphe évoque, « à l'heure où j'écris » note le narrateur, un muezzin gravissant un minaret et qui soudain remarque le vol léger d'un oiseau de proie ; songeant à cet oiseau, il délivre son chant et tente de le rendre aussi aérien, aussi immatériel que l'aigle. Le deuxième paragraphe conte une scène qui se déroule « en cette même heure nocturne, sur un autre continent »: c'est une ronde d'Indiens dansant dans une clairière au clair de lune. Enfin, l'avant-dernier paragraphe donne le lien qui unit les deux scènes :

> En même temps, enfin, dans une ville, un enfant s'efforce de maintenir le fil qui le relie à ces événements. On le voit penché sur un vieux *livre d'images* qui appartenait à ses parents - mais depuis un moment il ne le regarde plus. Les gravures, leur rôle joué, regagnent les coulisses. De même que le muezzin s'identifiait à l'oiseau, lui s'identifie au muezzin et aux Apaches ; il dispose de tous ses pouvoirs. Le feu baisse d'éclat, une boiserie joue en craquant : toute surveillance se relâche.

André Hardellet se plaît à confondre les différentes temporalités : le moment de l'écriture rejoint le moment de la découverte des images ; et tous deux baignent dans le temps fictif, boucle éternelle, des scènes représentées. Le

narrateur n'écrit que parce qu'il fut l'enfant perdu dans la contemplation des univers colorés ; et ceux-ci adhèrent à sa propre existence comme s'ils la prolongeait - paradoxalement - par l'*amont*, comme le suggère la conclusion de l'histoire :

> D'où viendrait sa joie - une joie sans nom, calme, pleine, sûre d'elle - sinon de savoir qu'il a déjà vécu ce qu'il désire vivre !

On devine par cet exemple que l'attrait pour les images n'est pas seulement lié à leur pouvoir d'enclore et de produire à tout moment des mondes organisés, teintés de mystères bienveillants ou radieux, et dont le poète rendra compte, analogiquement. Les images prennent aussi place dans le jeu de feinte et d'esquive qu'André Hardellet livre avec le temps.

Tout d'abord, elles possèdent cette supériorité par rapport au texte écrit, qu'elles se donnent à voir, au moins dans un premier abord, d'un seul regard, dans un embrassement qui ignore la linéarité et la chronologie. Cette qualité, soulignée par Lessing, les place d'emblée dans un hors-temps, une spontanéité, une illusion de suspension que ne possède jamais, malgré ses efforts et ses étirements, le texte littéraire.

De plus, quand elles affichent dans leur construction des indices qui renvoient à un moment établi, établi et enfui, elles permettent par ce détail au poète de nier l'écoulement des jours et les transformations qui s'en suivent pour croire au contraire en la pérennité de la scène représentée et à sa continuation :

> Un jour, Escaro m'a montré une gravure représentant la place de la Nation en 1852 ; on y voit un *chasseur* le fusil sur l'épaule et accompagné de son chien. Il gagne les brousses de Picpus, les garennes de Saint-Mandé. Immobile et en marche, il est *là*, il n'a pas cessé d'y être. Je tiens pour négligeable le fait que sa rencontre demeure exceptionnelle parmi les passants de 1965 : la liste serait longue des choses et des êtres à côté desquels nous passons sans nous en douter (*TI*, I, 319)

L'image, en quelque sorte, enregistre ce qu'elle représente, et le reproduit dès qu'un regard s'arrête sur elle. Elle procède de la même magie que la fameuse *Invention de Morel* dont Bioy Casarès rend compte dans un roman du même nom qui fascina André Hardellet, et que nous avons déjà évoqué : rappelons que dans ce récit fantastique, l'auteur fait contempler au narrateur des personnages avec lesquels il ne peut rentrer en contact et qui rejouent sans cesse les mêmes scènes. Morel explique à ses compagnons, prisonniers de ces scènes, ce qu'il a fait à leur insu :

> Mon abus consiste à vous avoir photographiés sans autorisation. Car je dois vous dire qu'il ne s'agit pas d'une photographie comme les autres ; il s'agit de ma dernière invention, nous serons vivants, sur cette photographie, à jamais. Imaginez une scène sur laquelle serait représentée toute notre vie durant ces sept jours. C'est nous qui jouons. Tous nos actes ont été enregistrés[13].

L'enregistrement diffusé à l'infini témoigne d'une vie cyclique d'où la mort serait évacuée. Le roman est aussi celui d'un amour longtemps impossible entre le narrateur, qui contemple de l'extérieur, comme l'amateur d'images, le monde reproduit, et une jeune femme virtuellement présente, « enregistrée » par Morel : là aussi, l'histoire peut se lire comme une variante moderne du mythe d'Orphée et d'Eurydice où les héros, forcément séparés, l'une étant dans le domaine des morts, l'autre dans le monde des vivants, ne peuvent se rejoindre. Pourtant, le narrateur de *L'Invention de Morel* finit involontairement par détraquer le mécanisme, et rejoint grâce à sa propre mort qu'il sent venir, celle dont il est tombé amoureux.

Roman de l'image, de l'illusion, du temps circulaire, ce récit d'un écrivain très proche de Borges traite aussi symboliquement du pouvoir de la

[13] *L'Invention de Morel, op. cit.*, pp. 77, 78.

photographie, cette image d'un genre particulier qui prend les lignes et les couleurs de la vie pour traits et palette.

A plusieurs endroits de son œuvre, André Hardellet évoque cette « invention du Diable » (*LL*, III, 53) qu'est selon lui la photographie. Par son réalisme trouble, celle-ci procure à l'auteur une matière propre à nourrir sa réflexion et son écriture, ainsi qu'un état du monde qui peut être tenu pour plus vrai, plus réel que celui dans lequel il évolue.

Deux exemples significatifs[14] nous indiquent que des photographies, à l'instar de certaines illustrations, ont servi de point de départ à la création de textes littéraires. A propos d'une nouvelle, « Le passé indéfini » qui ouvre *Les Chasseurs Deux*, l'auteur déclare : « [...] je viens de terminer un texte [...] qui est probablement ce que j'ai composé de meilleur » (*CR*, III, 364). Nous avons déjà évoqué ce récit à plusieurs reprises mais sans jamais mentionner la relation qu'il entretient avec une photographie, que l'on trouvera reproduite dans le tome premier des *Œuvres* [15] : elle représente André Hardellet en costume d'écolier et fut prise en 1917, à Saint-Raphaël ; l'auteur avoue dans *Donnez-moi le temps* qu'elle « a joué - pourquoi celle-ci plutôt que celle-là ? - un grand rôle dans [sa] vie ces dernières années » (*DO*, I, 289). Voici la description qu'il en fait :

> Elle me représente, en écolier, à Saint-Raphaël, vers 1917 ; un écolier trop bien coiffé, trop sage, trop pomponné par le photographe à l'intention des lointains parents : le père fantassin dans la Meuse, la mère travaillant à Paris.

Rien que de très banal en vérité qu'une photographie d'écolier. Pourtant, André Hardellet y lira un paradoxe qui sera le motif majeur de la nouvelle :

---

[14] On peut ajouter un troisième exemple d'édification d'une fiction à partir de photographies, mais cette fois non précisées : « Le coup de chance » (*TI*, I, 327) place un narrateur dans un paysage parisien qui ne lui est pas contemporain mais qui doit sa construction au souvenir de « certaines photographies très anciennes de Bayard ».

[15] Cette photographie (*Œuvre I*, n°3 du cahier iconographique) est reproduite sur la quatrième de couverture de l'édition originale de *Donnez -moi le temps*.

> Tout est faux sur cette image, sauf le regard, et c'est lui qui a dû m'accrocher, la première fois, tandis que je feuilletais le vieil album. C'est par erreur que l'on me croit devant l'appareil ; en réalité, je traîne sur le port, je longe le chemin des douaniers, en face du Lion de terre et du Lion de mer [...]. C'est l'année où l'armée française se mutine, où des rafales de mitrailleuses aplatissent la foule sur la perspective Nevski, mais je ne suis pas encore entré dans un jeu où ma place est retenue, que je le veuille ou non.

C'est ce dédoublement qui frappe l'auteur, cette disjonction entre ce que la photographie donne à voir - un écolier d'une sagesse et d'une tenue exemplaires se concentrant devant la chambre noire - et ce qu'elle ne peut enregistrer - le vagabondage mental de l'écolier qui est partout en dehors du lieu où on le croit.

Dans une lettre à Simone Marty, toujours à propos de cette photographie, André Hardellet élargit le jeu sur les espaces qu'il y perçoit à un jeu sur les temporalités :

> Ça m'est venu en regardant cette photo, que je te donne : je n'en possède que deux, celle envoyée à Papa en 1918 et la tienne. Toi qui a *su* passer la frontière et te promènes avec moi dans le pays où rien ne finit, regarde ce petit mec en tablier noir et dis-moi s'il n'en *savait* alors autant que ce qu'il tentera désespérément d'exprimer cinquante ans plus tard. Il y a des photographes dans le Paradis et, quelquefois, ils te tirent le portrait sans que tu t'en doutes (*CR*, III, 364)

L'homme, l'auteur de soixante ans - cette lettre est de 1971 -, n'en *sait* pas plus que l'écolier saisi par le photographe : l'image efface les années écoulées et confond à nouveau la représentation de jadis et l'homme qui la regarde un demi-siècle plus tard : la différence n'est qu'une question d'apparences ; elle ne parvient pas à masquer la permanence de l'être profond : les transformations amenées par le temps n'ont travaillé que la surface de l'homme. Et l'écriture en définitive peut se préoccuper d'être l'univers exhibé par la photographie puisqu'il est *réalité permanente*.

A partir de la photographie de l'écolier, André Hardellet a donc bâti une fiction qui fait se rejoindre le vieil homme qu'il est et l'enfant qu'il fut : *Le passé indéfini*, que nous avons commenté à propos d'une partie de son espace qu'elle emprunte à Manet, mène de front le récit de la marche d'un enfant, qui ne sait où il va, et celui de l'exécution d'un condamné. Au moment où claquent les balles, l'enfant a fini par rejoindre l'homme attaché au peloton d'exécution, et tous deux se sont confondus en un seul à l'instant de la mort.

La nouvelle réunit allégoriquement, au moment final où la vie s'achève, tous les états successifs du moi. La photographie n'est qu'un procédé trompeur qui les fixe et les fige à un moment donné : en cela, elle témoigne d'une vérité de l'apparence et d'un mensonge de l'identité.

Quand la photographie n'est pas reliée à la vie de l'auteur, celui-ci tente de s'imprégner de son atmosphère pour s'y laisser dériver et devenir ainsi l'un des personnages de la scène :

> *regarder* (mais regarder *vraiment*) ce qui m'entoure équivaut à voir ce que regardent les autres. (*CR*, III, 369)

Ce travail d'imprégnation aboutit parfois à l'écriture : le texte « Le nombre d'or (*CH2*, II, p.266) » est né ainsi de l'observation d'une photographie reproduite dans l'édition originale du recueil[16]. Celle-ci représente les bords de la Marne à la Belle Epoque. Un groupe de promeneurs arrêté sur le chemin de hallage discutent avec des pêcheurs qui se trouvent sur une barque tandis que sur la berge un autre pêcheur esquisse un geste de la main en direction de destinataires invisibles :

> C'est le geste du personnage devant la gaule qui m'a intrigué : il ne s'adresse ou semble ne s'adresser à personne. A la loupe, j'ai fini par découvrir, sous la flèche rouge, ce qui paraît être un groupe de personnages minuscules. J'ai « laissé venir », autrement dit, je me suis mis dans cet état où la scène représentée cesse d'être simplement une

[16] On peut la voir également dans *Œuvre III*, (cahier iconographique, n°1).

> image, étrangère à toi[17], pour devenir une part de ta propre vie (*CR*, III, 368).

La fiction s'installe dans le geste suspect du personnage à la gaule, et l'existence hypothétique d'un deuxième groupe sur la berge opposée qui reproduirait à l'identique les gestes du premier. Le texte hardellien travaille la matière de l'image, la déplace des bords de Marne vers la campagne anglaise, introduit une barque supplémentaire où a pris place Madame Solario[18] et parvient à faire de la photographie, et du mystère supposé qu'elle illustre, l'incarnation de la « mystérieuse symétrie dans nos existences diverses » (*CH2*, II, 267).

Mais la photographie n'est pas toujours source d'inspiration pour l'auteur. Elle lui permet, comme d'autres images offertes par le réel, de se projeter, avec une joie sans limites, vers des époques qui débordent sa propre existence et de comparer alors le monde tel qu'il le voit avec celui qu'il a été :

> Quel lien existe-t-il entre une image captée par hasard, dans nos rues de tous les jours, et le bonheur qui me submerge? Si William James a vu juste, on peut supposer qu'elle se comporte comme le mot clef dans l'association des idées : elle me donne fugitivement le droit d'entrée dans ce musée mnémonique contenant tous les tableaux enregistrés par la mémoire de l'Homme (*DO*, I, 271)

Dans *La Belle Lurette*, André Hardellet prête sa passion des images anciennes au personnage de Sterck :

> Sterck recherchait avec passion les très anciennes photographies - surtout celles de Paris au début du Second Empire - et il en possédait, m'affirmait-il des spécimens uniques. (...) Il en achetait certaines très cher et allait confronter ces images fixées jadis par la plaque avec celles qui les avaient remplacées. S'il arrivait à découvrir, perdu dans

[17] André Hardellet s'adresse ici à Simone Marty.
[18] *Madame Solario* est un roman paru en 1956 en Angleterre, de façon anonyme. La critique a coutume de l'attribuer à Sir Winston Churchill. Le récit narre la villégiature d'une société mondaine à Cadenabbia, sur les bords du lac de Côme, en 1906. L'atmosphère, aux tonalités parfois proustiennes, mêle aux charmes d'une saison déclinante, ceux d'une caste à l'étiquette ancienne, et qui paraît ignorer les élans de l'Histoire.

> un îlot de constructions - comme une assurance contre son doute - quelque vestige de la ville devenue méconnaissable, je le voyais exulter (*BL*, I, 374).

Le pouvoir de ces photographies décolorées n'est pas mince : elles seules témoignent, dans leur fragilité périssable, des existences de personnages, de scènes ou de décors disparus :

> Le doute, l'équivoque qui subsistait sur leur compte, se trouvaient effacés : ici ils montraient leur vrai visage, l'aspect qu'ils avaient eu réellement et non celui - instable et trompeur - que leur prêtait l'imagination.

Mais la plupart du temps, celui qui les regarde ne peut pénétrer au cœur de leur mystère et se contente de leur « enveloppe contre laquelle gliss[e] [son] désir de les connaître plus profondément ». Néanmoins, un trouble s'empare de l'amateur de clichés anciens, trouble qui naît d'un brouillage des temporalités, d'un évanouissement des repères, et d'une confusion des époques :

> Ce contact, maintenu à un siècle de distance, s'entourait d'un fantastique discret qui m'était sensible. Il me détachait du présent, rendait vacillants et sans consistance les repères auxquels je m'accrochais ordinairement.

La photographie assure de l'existence d'un monde et d'êtres qui ne sont plus, tout en ne donnant de ceux-ci qu'une facette qui interdit d'en ressaisir l'ensemble :

> Certaines photographies très anciennes provoquent un trouble comparable : la réalité - ou plutôt son *contour* - est là, devant nos yeux, et, néanmoins, elle s'affirme impossible à ressaisir dans sa durée vivante (*SO*, I, 102)

Aussi ouvre-t-elle un monde paradoxal car placé à la fois sous le signe de la mort et sous celui de l'éternité. André Hardellet ne résout d'ailleurs pas le

paradoxe. « Ces cartes [postales] sont des signes de mort » (*CO*, III, 368) affirme-t-il ; et il reconduit le propos : « Pour moi, la mort apparaît toujours en surimpression sur une vieille photo » (*DO*, I, 285). Cette « surimpression », il l'a livrée pleinement dans *Lady Long Solo* quand, au hasard de sa promenade le narrateur fait cette rencontre : « Dans une rue de banlieue, j'ai vu les morts de 14-18 déguisés en écoliers » (*LS*, I, 229). A ce moment du récit, dans l'édition originale du texte, est reproduite la photographie d'un groupe scolaire du début du siècle. On y voit de jeunes garçons aux crânes ras, portant d'épaisses blouses, chaussés de lourds godillots : ce sont bien là les futurs cadavres de Verdun et d'Argonne. La photographie, immobilisant un instant du passé, se charge aussi pour l'observateur du futur, des événements de l'avenir des personnages qu'elle saisit. Elle force aussi l'amateur à s'interroger sur sa propre destinée :

> Que de coups de faux! La mort est là, partout, sous des vêtements d'emprunt, sur des visages formés d'ombres prises au piège, paraphant des êtres aussi indubitables qu'inexistants ; c'est la mienne sans doute que je viens humer ici, partagé entre l'enchantement et le deuil (*DO*, I, 261)

Dans un texte intitulé « L'atelier du révérend Dogson », André Hardellet évoque l'activité de photographe de Lewis Carroll. Là encore, il mentionne la mort, mais d'une manière détournée, par le recours à des comparaisons:

> Lorsque la boîte prend une image au piège on entend un petit bruit comme une décapitation de poupée et, en effet, la machine tranche bien quelque chose : le fil d'une existence soudain éternisée dans l'immobile (*SO*, I, 104)

Guillotine d'instants fragiles, l'appareil photographique est aussi une mécanique d'éternité qui génère la naissance des fantômes. Les êtres qu'il

retranche du monde s'échappent du temps qui coule, et demeurent, à jamais résumés dans une de leur apparition :

> A mes yeux, l'invention de Niepce possède un caractère presque diabolique : une photographie est un souvenir en hibernation qui nie l'écoulement du temps. Avec un peu de chance nous aurions pu contempler la figure d'Yseult ou le camp du Drap d'Or. Le mouvant tombe dans le piège de la chambre obscure, tout s'arrête, substitue son éternité essentielle à l'apparence d'une fuite ininterrompue. Alors, à mieux considérer l'image retenue prisonnière, s'insinue l'intuition que rien n'est coupé d'un présent dilaté à l'infini (*PA*, II, 81)

Tous les êtres photographiés rejoignent ainsi les personnages des contes qu'un sommeil merveilleux endort pendant des siècles et qu'un geste, un désir, un baiser suffisent soudain à ranimer. Ici, c'est le regard qui remet en marche le monde assoupi. Et c'est bien parce rien ne semble coupé de ce présent infini, que celui qui regarde des photographies parvient, malgré la conscience de la mort qui ne le quitte pas, et que les photographies malgré elles avivent, à accéder à un autre monde, ancêtre de celui dans lequel il se meut malhabilement :

> Niepce est le diable : il éternise une forme en incessante évolution. Telle que, dans l'exacte et définitive présence d'une durée à la fois tranchée net et perpétuée. Un siècle se volatilise ; le personnage qui œuvre, la tête enfouie sous une étoffe noire, ignore que ce sont des morts qu'il couche en joue. [...] la plaque sensible n'interprète pas, elle donne à voir avec une objectivité qui me bouleverse : elle frappe au cœur un réel devenu presque légendaire et qu'elle transfigure, si humble soit-il, par sa charge de temps accumulé. Les rues qu'empruntaient les personnages de Balzac se continuent sous nos yeux d'aujourd'hui avec une tranquille insolence que j'admire. Hippolyte Bayard, Nadar, Atget - et bien d'autres - que de rêves éveillés je vous dois! (*DO*, I, 260)

Passons sur la prétendue objectivité qu'André Hardellet suppose à la photographie et retenons seulement son pouvoir de transfiguration : ce pouvoir,

l'auteur le concède également, que l'on s'en souvienne, aux mots assemblés par le poète[19].

Mais dans la photographie, c'est le décalage entre le monde reproduit et le monde fréquenté par l'amateur qui produit cette magie toute spécifique à laquelle l'auteur est sensible : l'espace de la photographie comprime le temps, le réserve, à la façon d'une pile qui en retour diffuse son énergie. Les mondes représentés y gagnent en séduction, à la façon des ruines, des sites historiques que nous trouvons beaux parce qu'ils témoignent d'une façon de les vivre et de les utiliser qui s'est éloignée de la nôtre. Paradoxe encore donc que celui de cet émerveillement qui se produit dans la conscience d'un décalage, d'une fixité, et l'illusion d'un ressaisissement, dans l'espoir d'un étirement du temps à l'infini et la vision de sa compression.

Les photographes cités par André Hardellet ne sont pas ses contemporains ; loin de là. Lui qui fut photographié par Doisneau, dont le travail par bien des aspects possède des points de convergence avec son œuvre, ne serait-ce que dans leur goût commun pour les scènes populaires, n'en parle jamais. Bayard, Nadar, sont à la fois les pionniers d'un art jeune et les témoins d'un Paris que les transformations haussmanniennes ont considérablement modifié. Atget, quant à lui, offre souvent dans son travail sur la capitale des vues de rues ou de places désertes, comme si les habitants, chassés par quelque

[19] Très tôt d'ailleurs les écrivains firent le parallèle entre les procédés littéraires et photographiques. Sainte-Beuve dans la préface qu'il consacre à la première édition de *Gaspard de la nuit* écrit après avoir cité « Le maçon » : « On aura remarqué la précision presque géométrique des termes et l'extrême curiosité pittoresque du vocabulaire. Tout cela est vu et saisi à la loupe. De telles imagettes sont comme le produit du daguerréotype en littérature, avec la couleur en sus. Vers la fin de sa vie, l'ingénieux Bertrand s'occupait beaucoup, en effet, du daguerréotype et de le perfectionner. Il avait reconnu là un procédé analogue au sien, et il s'était mis à courir après. » (*Préface* p. XXV, reproduite dans l'édition de *Gaspard de la nuit* publiée chez Payot en 1925). André Hardellet connaissait l'avis de Sainte-Beuve sur Bertrand puisqu'il y fait allusion mais bizarrement il ne parle pas de cet extrait quand lui-même pourtant tente de montrer que Bertrand a réalisé ce que Rimbaud appelle « les photographies du temps passé (*ES*, III, 188) »
Renvoyons aussi à ces propos de Nerval, extraits des *Nuits d'octobre* : « Si tous ces détails n'étaient exacts, et si je ne cherchais ici à *daguerréotyper la vérité*, que de ressources romanesques me fourniraient ces deux types [l'ancienne merveilleuse et le pseudo philosophe] du malheur et de l'abrutissement. » *Œuvres*, *op. cit.*, p 424, [C'est nous qui soulignons].

épidémie avaient reflué ailleurs : c'est ce Paris abandonné à son propre silence et à sa propre rêverie que l'on retrouve aussi dans *Lady Long Solo*.

Regarder le portrait de Gérard de Nerval par Nadar permet à André Hardellet « de renouer le contact » (*DO*, I, 273) avec lui bien plus facilement qu'en se rendant à l'emplacement de sa maison natale, rue Saint-Martin. Et les clichés de Bayard lui ouvrent le monde des Vautrin, des Rubempré, des Rastignac et de toutes ces dames du *petit château* : l'illusion de l'image rejoint la fiction des mots et toutes deux paraissent authentifier par leur gage mutuel un monde qui n'était jusque là que chimères.

Gravures anciennes, albums d'Epinal, photographies : chacune de ces images témoigne d'un passé révolu et contrarie une acception trop rigide du temps. Elles sont autant d'ouvertures sur un ailleurs que le rêve, l'imaginaire, et l'écriture se plaisent par la suite à explorer puis à ordonner. Si parfois elles deviennent les sources d'une création qui les travaillent dans leur mystère, elles incarnent aussi la tentation du repli car les univers qu'elles construisent offrent toutes les séductions que le monde chaque jour refuse.

Conclusion du chapitre VI

Quel monde écrire ?

L'œuvre d'André Hardellet, composée pour l'essentiel entre les années cinquante et soixante-dix, ne paraît pas marquée par les débats politiques du moment, les engagements idéologiques qui semblaient alors la marque de la face visible de la littérature française. N'appartenant à aucune chapelle, discret par nature, l'auteur a semble-t-il, comme durant la guerre, fait montre d'un détachement et d'une distance, d'un retrait qu'il ne faudrait pas interpréter comme une lâcheté mais plutôt comme une attitude de préservation, voire d'enfermement dans un monde épargné, fait de lieux préservés et de souvenirs passés en boucle.

Mais si André Hardellet ne considère pas la littérature comme une tribune, un lieu où l'imagination, le romanesque, la fiction doivent s'effacer devant la mise en valeur d'idéologies, il utilise tout de même le roman pour dénoncer les apories de l'engagement et surtout les motivations égoïstes qui président parfois à celui-ci. A cet égard, *Le Parc des Archers*, qui peut se lire aussi comme une fiction politique, met en scène le trajet de personnages emportés dans la tourmente d'une insurrection. Mais la fiction démonte la noblesse de leur engagement : Miller, le héros, prend dans cette adhésion une revanche personnelle contre les échecs accumulés dans sa vie et la déception née d'une trahison amoureuse ; Blake, l'organisateur de la révolte, se venge de son impuissance ; Lecelte, l'inspirateur, la caution intellectuelle du mouvement, minore les risques inhérents à son engagement en avançant l'argument de son grand âge qui de toute façon le promet à une mort prochaine ; Florence, quant à elle, paraît trouver dans le désordre des combats, l'atmosphère propice pour renouer avec une homosexualité qui la taraude et qu'elle n'osait plus afficher au grand jour. Aucun d'eux n'agit donc pour le bien d'autrui, d'une collectivité, ou

pour un véritable idéal. Le roman signe l'illusion des bonnes causes et leurs inavouables raisons d'être.

Face à ce constat proposé par le roman, la tentation de l'abandon du monde est grande. L'écriture paraît suivre cette voie lorsqu'elle célèbre le pouvoir des images : vignettes, images d'Epinal, illustrations du *Grand Larousse* sont autant d'univers figés qui enserrent des mondes toujours neufs ; toujours neufs car sans cesse revivifiés par le regard qui s'attardent sur eux ; toujours neufs aussi d'une capacité poétique qui étend leur limite et les fait exister pleinement : l'écriture les explore, les travaille, les transcrit, s'y ressource. La photographie, quant à elle, est vue comme une invention du diable : elle signe à la fois la présence de la mort et celle de la vérité profonde, qui est le vrai visage des êtres. L'aspect paradoxal de cette image d'un genre particulier en fait une transcription de l'éternité et une saisie d'un présent immédiat, plongé par la grâce de l'objectif dans une léthargie merveilleuse. Le regard, le regard de l'écrivain équivaut en ce cas au baiser déposé sur la bouche de la princesse : l'univers restreint se remet à vivre dans l'espace de l'écriture qui l'accueille désormais.

Conclusion de la deuxième partie

Géo-graphies

L'écriture hardellienne naît d'une blessure et d'un saccage. La Seconde Guerre mondiale trace une géographie de la souffrance et de la mort qu'André Hardellet contemple, effaré : c'est comme si, subitement, par cet événement majeur, lui était donnée la conscience de la fin inscrite en tout être et en toute chose. Le fait aussi, durant la Débâcle, de trouver au hasard de la marche forcée des lieux où, semble-t-il, la guerre n'a pas mordu persuade André Hardellet de la complexité du réel et des pièges qu'il tend.

A l'être chassé du Paradis, l'écriture s'impose alors comme le moins mauvais des moyens pour récupérer les lambeaux de bonheur. La mort regardée en face, et acceptée comme telle, est le passage obligé, quasi initiatique pour qui veut *dire*. Le travail d'écriture est précédé par un travail de deuil, ou plutôt, l'écriture est ce travail de deuil, sans cesse mené, sans cesse reconduit, et dont l'aboutissement n'est pas l'oubli mais la volonté de croire en la permanence d'un espace de sérénité qui aurait échappé au massacre.

Placée sous le signe de la mort acceptée, la fiction ne cesse de créer des lieux préservés et de les explorer. La marque de la mort qui souille la géographie d'élection va, grâce à un long cheminement créatif, ramener l'être perdu vers un domaine à la réédification duquel il contribue. Entreprise de récupération, le projet romanesque dépasse vite son statut de moyen pour devenir le but même de la quête. Née du travail de la mort, l'écriture transcende la douleur et la métamorphose en un bonheur vivace : le monde qu'elle édifie, inaccessible à la déchéance et aux meurtres en tout genre, se maintient, indifférent au temps qui passe. Écrire la terre, c'est en fait l'inclure dans une

mécanique d'éternité, la déplacer vers un lieu où la fin, les fins – des êtres, des lieux, des sensations, des espérances - quelles qu'elles soient, sont contemplées comme des hypothèses exotiques.

Pour parvenir à cela, l'auteur n'hésite pas à recourir à toutes les formes d'expression, prose, vers, dialogue théâtral, film, chanson, récit, roman, dans une volonté totalisante. Mais quel que soit le genre exploré, une règle revendiquée et suivie avec constance est la recherche de la simplicité d'expression : André Hardellet professe avec constance cette limpidité de la langue seule à même de servir le projet littéraire. Il lui paraît en effet inutile de dynamiter le langage, de l'écarteler quand ce dernier n'a pas livré tous ses secrets.

Explorer les possibilités des différentes formes d'écriture s'explique par un souci de s'approcher au plus près, de ce qu'il convient de dire. L'établissement des géographies littéraires passe donc en premier lieu par la mise en place d'une polygraphie, sorte de continent textuel fait de terres distinctes, jamais étrangères les unes aux autres, toujours complémentaires. La variété des formes n'est donc pas synonyme d'un tâtonnement de l'auteur. De même que l'accueil, au sein de l'œuvre, de l'écho de diverses voies/voix, littéraires et picturales, n'est pas le résultat d'une perméabilité susceptible de dénaturer les fictions, d'en faire des objets bigarrés, sans réelle autonomie ni personnalité, mais l'aboutissement d'une démarche de recueillement et de soutènement : recueillement des échos, musicaux et spatiaux, et qui étendent ainsi l'œuvre hardellienne au-delà de ses limites propres ; soutènement des espaces créés, par le principe de l'*interspatialité* qui permet à l'auteur la réutilisation d'un cadre défini dans une œuvre antérieure, donnant ainsi à sa fiction une profondeur supplémentaire et inaugurant une manière de géographie-gigogne.

L'essentiel n'est jamais par l'écriture de combattre l'Ordre que l'on refuse ni de le modifier. La démarche, forcément solitaire, conduit plutôt à le contourner, à l'ignorer, à se replier sur une marge qui devient très vite, soit un promontoire, soit un tremplin invitant à regarder ailleurs.

En cela, l'écriture hardellienne ne se commet pas à devenir l'adjoint affidé du politique : elle s'en éloigne, s'en distingue, garde, loin de lui, sa pureté et sa faculté

d'illumination. Elle travaille au Monde mais pas à la Cité. Écriture proprement géographique et intemporelle elle cherche à contenter l'Homme malgré les hommes. Il semble même qu'elle dénonce les apories de tout engagement de l'écrivain dans le déroulement du cours de l'Histoire. Pour André Hardellet, le romancier reste avant tout un faiseur de petites histoires qui n'entretiennent pas de lien avec l' « Histoire avec une grande hache », comme disait Pérec. L'engagement, au sens où on l'entend dans ces années où l'intellectuel est sommé de choisir son camp et d'entrer dans l'arène, est même moqué par André Hardellet dans certaines fictions comme *Le Parc des Archers* : ce qui pourrait apparaître comme une apologie de l'écrivain engagé se révèle à une seconde lecture comme un formidable travail de sape : si certains se précipitent dans la bataille, ce n'est pas par altruisme ou idéalisme, mais simplement pour prendre une revanche sur leur sort, leur tare, le cours de la vie qui les a emplis d'aigreur.

Écrire contre ; mais non pas contre le pouvoir, le régime. Écrire contre les apparences. Le voyage hardellien mène au cœur du mystère insoupçonnable que les éléments anodins du réel livrent à celui qui sait les interroger, dans l'espace de constructions éphémères, les limites naïves d'une vignette d'illustration, l'ordonnancement troublant d'une photographie que l'écriture finit par imposer comme autant d'espaces de substitution. Univers figés, ces images exhibent une naïveté que l'enfance ne désavouerait pas. Elles entretiennent avec le temps un curieux dialogue, fait de dédain et de dépassement. Les images concentrent un petit monde autonome qui possède ses règles propres, ses émerveillements, sa morale : l'écrivain l'inventorie à loisir, s'y attarde. Le récit y trouve naissance et s'y love comme dans un cadre nourricier ; la photographie, en plus de permettre tout cela, invite quant à elle à une autre méditation sur la vérité des êtres et des lieux, immobile toujours comme au milieu du courant, des modifications, des vieillissements. Associée dans un premier mouvement à la mort, elle suggère pourtant très vite la permanence d'un présent souverain et continu qu'elle retient engourdi entre ses bords crénelés, présent suspendu qu'il suffirait juste d'ébranler un peu, par le regard, par l'écriture notamment, pour qu'il redevienne immédiat.

Aussi les univers figés que le romancier choisit d'explorer, tournant le dos au souci d'établir une géographie des contingences contemporaines, amènent-ils peu à peu à l'édification progressive d'un univers marqué du sceau du merveilleux. Loin d'être incohérent, il renvoie plutôt à une lecture de la terre suivant des modalités peu en cours dans la littérature de la deuxième moitié du XXème siècle. La lecture qu'il offre de lui-même ne se limite pas à un simple recensement, une observation des lieux, de leur émergence, de leurs agencements. Bien des signes, si on les rassemble, si on les recoupe, permettent de cerner et de tenter de définir ce qu'il conviendrait d'appeler une géographie magique.

Troisième partie

Une géographie magique

Les hommes vivent les yeux fermés au milieu des précipices magiques. Ils manient innocemment des symboles noirs, leurs lèvres ignorantes répètent sans le savoir des incantations terribles, des formules pareilles à des revolvers.

Louis Aragon

Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si beau et si riche, qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises, ou si c'est se ressouvenir d'une expérience antérieure et de la géographie magique d'une planète inconnue.

Gérard de Nerval

Introduction

Le propre de la pensée magique est d'instaurer un rapport de l'homme au monde dans lequel ce dernier est vu non sous l'angle de la transparence mais sous celui de l'épaisseur. Épaisseur tour à tour inquiétante et rassurante, garante d'une complexité du réel devant laquelle l'homme ordinaire s'incline. Lire la terre devient alors le propre d'un petit nombre d'individus, qui obtiennent leur pouvoir à la suite d'une initiation longue et parfois douloureuse. Eux seuls sont à même de lire les signes, de connaître les lieux sacrés, d'y pénétrer, de combattre les mauvais esprits, de chasser le mal, de diriger les éléments, de guérir, de combler, d'interpréter les signes. La pensée magique signe l'humilité de l'homme face à la grandeur obscure du monde : pensée de l'efficience directe, elle est le signe d'un état de la civilisation archaïque où l'homme, peu sûr encore de sa faculté à transformer et à maîtriser les produits du monde, déléguait en partie son pouvoir et son savoir, se réfugiant dans la confortable croyance qui lui faisait penser que sa responsabilité était faiblement engagée dans le cours des événements de sa vie.

L'écriture du monde à laquelle se livre André Hardellet paraît bien aboutir à la construction d'une géographie magique. Elle n'a de cesse de rechercher sous l'évidence des apparences les états d'une vérité enfouie.

L'œuvre exhibe alors quantité de petits mondes reconstruits qui paraissent, dans l'uniformité connue de la surface des choses, créer des lieux sacrés où la seule règle qui prévaut est l'éblouissement, le contentement de celui qui les observe et s'en rapproche. Face à eux, le réel semble devenir bien relatif. Sa faculté à être la seule réponse au questionnement du monde vole en éclats et c'est

dans les failles de ce réel fissuré que l'écriture s'engouffre pour dire l'envers du monde, qui, pour l'auteur, est son vrai, riche et intime visage.

Mais les personnages et les narrateurs hardelliens ne peuvent trouver seuls ces bouches, non pas d'ombre mais de lumière. Bien souvent, une figure surgit qui les mène sur la voie de la révélation : initiateurs et intercesseurs sont les sentinelles d'une armée plus nombreuse de dieux et de demi-dieux, qui peuplent les terres hardelliennes et leur donnent une amplitude cosmogonique. Dans cette confrérie, Orphée n'est pas le dernier, et c'est sous sa protection que s'écrit cette géographie magique. Figurant le lien entre le clair et l'obscur, entre la nuit du silence et le jour des paroles écrites, Orphée met sur la voie d'une lecture alchimique du monde et de l'œuvre.

Peu à peu, émerge alors un fantastique des paysages et des êtres qui, loin d'instaurer un régime de peur ou d'angoisse, fonde avec l'évidence des révélations, une *bienheureuse* étrangeté, un sentiment de ravissement qui n'est autre que le signal des noces revivifiées, dans le cadre des géographies magiques, de l'homme et de la terre.

Chapitre VII

Leurres et lieux

Il m'a toujours semblé que l'univers n'avait d'autres fonctions que celle de me jouer des tours.

Leo Perutz

1. Les espaces de substitution

> Qui s'avisera de prétendre que le poète n'est pas également *celui qui substitue*?
>
> André Hardellet (*CO*, III, 277)

> Un soupçon de mousse sur le bord du trottoir m'est l'orée d'une Brocéliande que je peux parcourir à mon gré.
>
> André Hardellet (*DO*, I, 293)

L'écriture cherche à inventer les moyens de s'ouvrir au rêve et à reconstruire des espaces où l'on pourra guérir des plaies du réel. Parfois, c'est le choc d'un traumatisme qui rend urgent cet « épanchement », et sous sa conduite l'environnement se saisit différemment, comme si le regard changeait de mode.

Au cœur des combats révolutionnaires qui tentent de mettre à bas le régime fasciste gouvernant la Gallicie du *Parc des Archers*, Miller pour la première fois a tué un homme :

> Que je l'aie voulue ou non, cette pression du doigt sur la gâchette engageait mon avenir, je passais de la fiction et de la poésie au rude pavé de l'émeute où chacun doit défendre sa peau avec la férocité de l'homme primitif (*PA*, II, 111).

Le voici seul, livré à ses réflexions, à la pleine conscience de son geste. Une fois de plus, le spectacle de la mort opère comme une révélation. Celle-ci est en l'occurrence plus profonde puisque le narrateur n'est plus le simple observateur de la mort mais celui par lequel elle survient.

Peu après, encore sous le choc de ce qui vient de se produire, Miller est invité par un de ses compagnons à « attendre *tranquillement* » (*PA*, II, 112) au milieu de l'agitation du camp des insurgés.

Son regard à un moment délaisse le mouvement frénétique de ses frères d'armes pour se pencher à ses pieds :

> Mes yeux s'abaissèrent sur le mince ruisseau qui coulait le long du trottoir charriant des brindilles, des paillettes, des bouts de papier. (*Ibid.*, 112)

Aussitôt, la réalité de la guerre s'efface, et se concentrant sur l'infime paysage du caniveau : Miller le dilate, l'interprète, l'étend à la mesure d'un paysage rêvé dont la sérénité vient nier les tourments dans lesquels il est plongé :

> C'était l'Orénoque ou l'Amazone. Sur les bords du fleuve lilliputien, on distinguait un soupçon de mousse, quelques pousses d'herbes - une forêt - puis on s'égarait au milieu des pirogues, des flèches de soleil, du sable. (*Ibid.*, 113)

Le paysage ainsi recréé frappe par son exotisme : exotisme du lieu évoqué, une Amérique de légende, qu'elle soit du Nord ou du Sud, traversée par des fleuves dont les noms à eux seuls suggèrent bien des rêveries. Certes, le Nouveau Monde incarne le fantasme de pureté et d'innocence que beaucoup lui ont prêté dans la tradition littéraire française - on songe à Voltaire, à Rousseau, à Chateaubriand. Mais il est aussi le continent du possible recommencement, de la renaissance et on se souviendra à propos de ces terres, que Jules Laforgue notait que « sous ces cieux des premiers âges », « là-bas, [il] serai[t] roi » et qu'il s'y « scalper[ait] de [son] cerveau d'Europe ».

Après avoir donné la mort, Miller s'évade vers ce continent du *nouveau possible*, continent que l'imaginaire associe à une vie primitive et pure, en harmonie avec la nature et où les hommes libres ignorent les conflits. En pleine ville, dans la rue livrée à la fumée et aux bruits des détonations, Miller recompose à l'aide d'éléments infimes et disparates une contrée cohérente du bonheur dans laquelle les éléments naturels dominent (« fleuve », « mousse », « pousses d'herbes », « forêt », « soleil », « sable ») et où l'homme n'est

qu'indirectement présent par le biais de l'évocation des « pirogues », objets qui dénotent une utilisation pacifique et feutrée du paysage, une alliance avec les forces élémentaires.

Mais en contemplant l'univers qu'il recrée, Miller s'y perd :

> A force de les scruter, les choses débouchaient sur le non-sens, la perte d'une conscience individuelle.

Comme si, s'étant abstrait de la réalité extérieure de la guerre par la construction d'un lieu imaginaire, le personnage finissait par s'y dissoudre, par communier avec tous ses éléments au risque de s'oublier soi-même.

Paradoxalement, le sentiment ressenti n'est pas celui de la perte d'identité. Bien au contraire, Miller pense ainsi atteindre, comme par le biais d'une sorte de fusion panthéiste, l'essentiel des choses : « Là se trouvait ma vérité - une vérité sans témoins pour sa défense ».

Dans cet exemple, on peut remarquer aussi que le narrateur insiste sur la miniaturisation du paysage créé qui devient ce que Gilbert Durand nomme un *résumé lilliputien*[1]. Perdu dans la ville en guerre, agissant sous la pression des événements, tirant sur un homme sans vraiment mesurer son geste sur l'instant, Miller récupère une part essentielle d'initiative grâce à l'imaginaire.

En position de faiblesse face à l'Histoire, il devient le maître du jeu dans la sphère de la poésie, et la petitesse du monde envisagé lui permet de le contempler d'une façon divine, ce qui marque un peu plus encore son pouvoir et sa force.

Mais ici le personnage est tributaire d'un agencement fortuit des éléments extérieurs (caniveau, eau qui court, brindilles, papiers) : c'est leur réunion qui provoque soudain l'ouverture sur l'imaginaire et la vision de l'espace utopique. Toute proportion gardée, l'action n'est guère différente de celle de la mémoire

[1] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 320.

affective et involontaire dont Proust a commenté le mécanisme et qu'André Hardellet connaissait également, ainsi que nous l'avons rappelé.

Dans bien d'autres endroits de l'œuvre, des personnages prennent l'initiative d'élaborer ces *petits mondes* qui résument et condensent ce que le monde réel leur refuse.

Ainsi, Frank Blake, l'insoupçonnable commandant de la révolution du *Parc des Archers*, loin des événements soumis à la tension urbaine et politique, crée, au moyen d'un peu de papier, de quelques lumières, de colle et de couleurs, un décor miniature qui représente un château.

Ce qu'il évoque dans un premier temps comme un enfantillage (« Moi, je découpe des bonhommes en carton et je les colle sur un décor. Je m'amuse comme les enfants beaucoup plus souvent que je prends parti (*PA*, II, 35) ») stupéfie Miller quand celui-ci contemple le dispositif :

> Nous passâmes dans une pièce à volets clos dont je distinguais mal les dimensions ; Blake enclencha le dispositif électrique.
> « Voici le château de la Belle au Bois dormant. »
> La lumière d'un après-midi torride se répandait devant nous sans que l'on pût en situer la source. De tout son éclat, de toute sa masse, l'été pesait sur un paysage saturé de clémence, de paresse, comme dans ces tableaux qui renvoient encore une chaleur inépuisable, captée jadis par les touches de couleurs (*PA*, II, 41)

L'émotion esthétique accapare la raison et les sens de l'observateur au point qu'il ne perçoit que l'impression dégagée par le dispositif et en oublie le montage et son aspect artificiel.

L'apparition contraste avec le lieu où elle se produit : l'appartement de Blake paraît quelconque ; son propriétaire le surnomme « sa bauge », et Miller note qu'il « reflétait peu de goût pour les signes extérieurs du luxe et du confort (*PA*, II, 40) » ; l'indéfinition de la pièce où la maquette est installée, ainsi que sa totale obscurité achèvent de préparer le surgissement de la scène inattendue et lumineuse.

Ce n'est qu'une fois la première émotion passée, que Miller tente de comprendre le montage, et parvient à noter quelques détails techniques :

> J'écarquillais les yeux. Du château, on n'apercevait qu'un peu d'ardoises, au loin, sur le faîte des arbres. Parmi les buissons et les haies, reposaient de minuscules personnages frappés de léthargie : bergers, moissonneurs, chasseurs ; au premier plan un chevreuil dormait, la tête entre ses pattes. La finesse, la précision du découpage présentaient un caractère hallucinant. Une magistrale utilisation de la perspective et du raccourci rendait sensible, en deux ou trois mètres, le recul de l'horizon sur la campagne ensommeillée. Les petites ampoules vivraient-elles imperceptiblement? Sous l'immobilité on décelait un écoulement comme un ressac soulevé par les rêves qui s'en allaient battre au pied du château. (*Ibid.*, 41)

Atmosphère de conte certes, irréalité du sommeil des bêtes et des hommes, curieuse paix qui paraît naître d'une suspension du temps, scène d'un autre âge, c'est-à-dire d'un âge *inhumain*, d'un Temps qui n'est pas celui du déroulement des jours et des années.

Dans la tension tragique des événements qui se préparent autour de Blake et de Miller, la construction de la miniature établit une pause, aussi bien spatiale qu'historique : dans la mise en scène, *rien* ne se produit, sinon une après-midi d'été qui se rejoue à l'infini.

Créer cette maquette équivaut à matérialiser un rêve, à lui donner un aspect tangible. Regarder la maquette invite le contemplateur, au moins pour quelques secondes, dans l'intimité du songe bienheureux, en le retirant d'une Histoire en marche, effroyable et trop humaine.

Miller tente de convaincre Blake que leurs travaux se rejoignent : « La poésie ne poursuit pas d'autres buts. Vos ciseaux, le stylo ou les brosses, tout se vaut. On cherche », mais celui-ci balaye la comparaison :

> Je ne suis pas poète, je m'accorde une récréation de temps en temps. Il ne restera rien de ces histoires à dormir debout. (*Ibid.*, 42)

« Récréation » qui semble plutôt ici une *re-création* pour un personnage qui comme tous les héros hardelliens, avoue que « la hantise du néant ne se relâche pas d'un jour pour [lui] » (*Ibid.*, 43).

L'univers minuscule du château permet d'esquiver les affres de sa propre mort en marche, et celle, plus globale du monde. Miller substitue au réel tragique un irréel *résumé lilliputien* de la béatitude.

Le motif de la reconstruction d'univers rapetissés et artificiels traverse *Le Parc des Archers* et on le retrouve même, assourdi, dans les occupations de Florence Van Acker. Voici ce qu'elle dit à Miller :

> Moi, je crée des modèles pour les couturiers. Cela ne va pas très loin dans le domaine intellectuel mais me permet de vivre à ma convenance. J'établis aussi des maquettes, des décors de ballets. Rien qui dure en somme, je vous envie...((*Ibid.*, 47).

Durer, tout est là en somme. Blake, qui déclare : « j'étais fait pour rêver mon existence (*Ibid.*, 35) », affirme en parlant de sa construction de carton : « il ne restera rien de ces histoires à dormir debout » (*Ibid.*, 42). Et tous deux suggèrent face à cela la postérité des livres de Miller.

Le Parc des Archers apparaît comme le roman de la déconstruction et du néant, de « *l'être pour mourir* (*Ibid.*, 163) », ainsi que des tentatives que l'homme s'efforce de créer pour s'y opposer.

Les prédictions de Florence et de Blake sur l'éphémère de leurs travaux se réalisent. Tous deux disparus, rien ne demeure. La Révolution achevée, Miller entre dans l'appartement de Blake et tente de faire ressurgir la magie du château :

> Je cherchai en vain le commutateur qui éclairait le château ; au grand jour (j'avais ouvert les volets), le montage perdait son pouvoir d'envoûtement comme s'il lui fallait une canicule artificielle produite par les minuscules ampoules électriques. Perplexe, je me demandais s'il retenait encore en lui l'intention que Blake lui avait prêtée, ou même une intention quelconque ; au lieu de *m'approcher*, je m'éloignais (*Ibid.*, 168)

De la même façon, Masson dans *Le Seuil du jardin* ne parvient pas, une fois le professeur Swaine mort, à recréer une machine à rêver.

Toute la poésie de ces constructions n'est-elle pas dans leur impossibilité à être en l'absence de ceux qui les établissent. Existent-elles d'ailleurs sans eux ? En définitive, n'est-ce en eux qu'elles gîtent, dans leur présence qui suffit à transformer quelques cartonnages en féerique domaine, quelques disques tournoyants en tremplin du songe ?

En cela, même si leur effet immédiat est identique à celui de la littérature, elles ne sont effectivement que des parentes lointaines de celle-ci, car l'espace ouvert par les mots, lui, demeure même après la mort du maître des lieux.

Blake connaissait le prix de son travail, et sa démarche, quoi qu'il en dise, reposait sur un souci autant artistique, intellectuel que métaphysique. Lui-même jouissait du résultat non parce que la réussite de l'exécution flattait son habileté manuelle mais parce que l'effet le renvoyait à la poursuite d'un rêve, et que celui-ci semblait, grâce au minuscule paysage recomposé, bien proche.

Le cas du vieux Leberthet du *Seuil du jardin* est tout autre. Artisan laborieux, appliqué, « médaillé aux expositions » (*SJ*, I, 209), lui aussi compose à sa façon des univers réduits, des illusions de paysage et de scènes guerrières qui frappent Masson par leur « caractère hallucinant » (*Ibid.*, 125). Mais la satisfaction de la belle ouvrage lui suffit.

Quand Masson essaye de le questionner pour savoir « ce qu'éprouvait le vieil homme au contact de ce monde en miniature » (*Ibid.*, 123), les deux personnages ne parviennent pas à se comprendre :

> -Racontez-moi, dit Masson.
> -Qu'est-ce que vous voulez que je vous raconte?
> -Ce que vous éprouvez, ce que vous cherchez derrière vos petits bonhommes, derrière cette forêt.
> -Derrière?...
> Leberthet considéra son interlocuteur avec stupéfaction.
> -...Derrière, il n'y a rien.
> -Rien ?
> -Mais non. J'aime mon métier, j'aime mes soldats, ça me suffit.

Et quand Leberthet lui dévoile sa dernière réalisation, la reconstitution de la bataille de Rezonville – comme échappée du tableau d'Aimé Morot[2] - c'est bien pour pêcher son approbation devant son propre savoir-faire :

> Sur un cartonnage façonné, représentant un champ de bataille, les combattants minuscules étaient aux prises : cuirassiers, chargeant sabre au clair, fantassins retranchés dans les accidents du terrain ou déployés en tirailleurs, batterie en train de tirer (de la ouate teintée de vermillon simulait les éclatements). Quelque chose de louche planait sur la scène, comme si son déroulement venait de se casser net, à l'instant (*Ibid.*, 125)

Leberthet et Masson ne *voient* pas la même chose : l'artisan admire son travail bien fait ; le peintre subitement, et malgré lui, se saisit de la scène pour se retrancher dans l'univers qu'elle construit, et qui lui rappelle les moments heureux de son enfance. On a donc ici, avec les soldats de plomb, un exemple semble-t-il inverse de celui du « château » de Blake : l'émerveillement provient de la contemplation d'un espace condensé, indépendamment de la présence, ou de l'adhésion de son propre créateur.

Néanmoins, l'enchantement qui surgit de la contemplation de cet univers de substitution n'est pas systématique : de la même façon que Miller seul ne pouvait succomber à nouveau à la féerie de l'assemblage de carton, Masson, venu seul dans la chambre de Leberthet, aboutit à ce constat :

> Dans la pièce, subitement disponible, Masson souleva la toile qui recouvrait la bataille en miniature. Ce qu'il avait espéré, la fissure dans le présent, ne se reproduisit plus, cette fois. Peut-être parce que la surprise n'avait pas joué, les sortilèges du Noël ancien se détournaient de lui. Stève haussa les épaules et regagna son atelier (*Ibid.*, 132).

---

[2] Aimé Morot (Nancy, 1850- Dinard, 1913), « un grand artiste, le plus grand de son temps », selon Gérôme, a aujourd'hui presque sombré dans l'oubli : on lui doit des scènes militaires de la guerre de 1870 ainsi que des portraits de jeunes filles de la meilleure société du Paris de la jeune IIIème République.

Est-ce parce que le vieil artisan n'est pas à ses côtés ? Sans doute pas. La réponse est ailleurs, dans cette « surprise » disparue dont parle le narrateur. Les trois exemples que nous venons d'analyser (le caniveau, le château, la bataille de Rezonville) se rejoignent en effet sur ce point précis : l'effet d'enchantement de ces espaces reconstitués – qu'ils soient le produit du hasard ou d'un travail patient - opère quand le personnage les découvre pour la première fois, sans être averti de ce qui l'attend. C'est dans le saisissement du premier regard - qui est en même temps le dernier - que s'accomplit l'enchantement de retrouver les impressions fulgurantes liées à l'enfance. Jean-Yves et Marc Tadié écrivent que « l'expérience quotidienne nous montre qu'il est vain d'espérer retrouver, volontairement, notre moi de jadis »[3]. C'est bien ce que semble confirmer l'absence d'enchantement qui préside au renouvellement des expériences, passés l'effet du premier saisissement et avec lui l'émergence involontaire des émotions.

De façon plus symbolique mais tout aussi efficace, d'autres *objets* deviennent des univers compensatoires donnant aux personnages l'illusion d'échapper au monde, au temps, et d'accéder à des lieux préservés.

Ainsi, dans *Le cabinet noir* (*TI*, I, 298, 299) paru en 1950 dans la revue *La Bouteille à la mer*, et qui initialement est un chapitre de la deuxième partie de *La Belle Lurette*, le lecteur peut-il découvrir un personnage qui « mène l'existence la plus conforme aux usages reçus ».

Pourtant cette vie anodine, « sans désirs chimériques », présente une face étrange :

> Un jour, bien des années auparavant, il a fermé à clef une pièce de son logis, en a calfeutré les portes avec des bourrelets et, depuis, n'y a jamais pénétré.

La pièce en question ne présente *a priori* aucun intérêt majeur : c'est un endroit où son père venait faire des comptes, où lui-même venait réviser ses examens ou lire quelques livres. Tout l'intérêt provient d'une révélation que fait

[3] Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, éd. Gallimard, 1999, p. 141.

le narrateur concernant le jour où le personnage a décidé de fermer à jamais la porte de la pièce :

> Il se souvient avec précision du moment où, après la mort de ses parents[4], il a décidé soudain de tout laisser tel que et d'emprisonner là le contenu d'un instant figé sur place.

Une fois de plus, la mort est à l'origine du geste. Dans l'impossibilité d'effectuer son travail de deuil, le personnage tente de créer un espace où le temps achoppe, sur lequel il glisse : la fixité des choses, leur résistance à l'usure des jours et des années - on apprend que cela dure depuis vingt-huit ans - garantit l'illusion d'un possible lieu où, ceux qui sont absents car emportés par la mort, peuvent être de nouveau approchés par l'entremise d'une mise en scène qui leur était familière.

De l'autre côté de la porte, dans le volume soustrait à la lumière, le temps s'est suspendu, et tout le plaisir, toute la joie du personnage consiste à imaginer le moment où de nouveau il ouvrirait le *cabinet noir*. Reliquaire plus encore que cercueil des jours enfuis et des visages de ceux qui les illuminaient, la pièce lui procure une satisfaction sans équivalent :

> L'idée qu'il pourrait entrer à nouveau, reprendre contact avec sa pensée d'autrefois, terminer sa lettre - comme au retour d'une simple promenade - lui communique quelquefois un vertige...

Le volume clos, noir, presque tombal, hermétique - et l'on peut jouer sur ce mot - forme un noyau qui condense et concentre ce que la mort a ravi. Mince volume d'éternité, cet espace n'a de vertu que s'il demeure inviolé. Le charme et le « vertige » résident dans le désir perpétuellement suspendu, et ne pourraient, comme la surprise que nous évoquions tout à l'heure, de toute façon n'agir

[4] Le texte témoigne indirectement de l'attachement d'André Hardellet pour ses parents, attachement qu'il a toujours proclamé.

qu'une seule fois. Aussi le personnage préfère-t-il ajourner *sine die* cet instant, quitte à mourir lui-même sans jamais le connaître.

André Hardellet inverse un mythe célèbre en imaginant des lieux clos et restreints qui gardent par procuration toutes les joies de la terre. Si l'ouverture de la boîte de Pandore libérait tous les maux du monde qu'elle contenait, ouvrir les *boîtes* hardelliennes évente et anéantit ce qu'elles sont censées conserver.

On peut rapprocher du *cabinet noir* un autre texte, paru en 1966 dans *Les Chasseurs* et qui s'intitule « La boîte ».

Les mêmes éléments s'y retrouvent : un personnage solitaire, « petit employé », dont les parents sont morts depuis des années, accomplit régulièrement le même geste, en rêve, qui consiste à s'emparer d'une boîte au couvercle émaillé qui jadis a contenu des gâteaux « d'une saveur si exquise qu'elle lui communiquait le vertige » (*CH*, II, 211).

Contrairement au personnage du *cabinet noir* qui demeurait devant la porte sans l'ouvrir, celui-ci à chaque fois ouvre le couvercle pensant retrouver l'enchantement de jadis. Mais la boîte ne contient plus qu'un ensemble disparate de clous, de ficelles, de tubes de colle, de sous percés, et rien ne se produit, ce qui ne l'empêche pas de persévérer pour qu'un jour le miracle ait lieu, que « quelque chose se casse dans la durée [et qu'il] éprouve l'impression de se noyer dans un tourbillon du temps ».

Le moindre objet peut faire espérer cela : autre boîte reliée à l'enfance, et donc aux *minutes heureuses*, le plumier évoqué par l'auteur dans *Les Chasseurs Deux* nous fait mieux comprendre encore le lien entre ces infimes univers de félicité préservée et l'écriture hardellienne.

Dans ce texte, le poète établit un inventaire précis d'un plumier d'écolier qui se termine par l'évocation d'un porte-plume armé de sa *sergent-major* à laquelle il consacre ensuite « une étude plus attentive ». Si André Hardellet s'attarde tant sur ces deux éléments, c'est parce qu'ils concentrent les vertus magiques de la boîte :

> Aujourd'hui, je sais qu'il me faudrait retrouver ce porte-plume mordillé et sa sergent-major pour, peut-être, écrire le seul poème capable de ne pas me décevoir. Alors, comme la flèche du Temps reviendra un jour vers l'archer absolu, ma pensée retournerait dans ma main, et de ma main à l'encre des sources (*CH2*, II, 250)

Cette boîte est bien le lieu vers lequel sans cesse l'écrivain tend, et où il puise l'essentiel de ce qu'il veut livrer.

Le temps qui s'affirme comme l'ennemi essentiel, et qu'André Hardellet n'aura de cesse d'affronter, d'esquiver, de nier, est indissociable de la mémoire et de l'oubli. Élaborer des poches qui lui échappent, c'est évidemment bâtir des sanctuaires où l'on peut à tout moment se recueillir, et recueillir la substance qui les rend délicieux : « les choses enferment le souvenir »[5] affirment Jean-Yves et Marc Tadié.

On peut aussi songer à un projet plus fou encore qui consisterait, non pas à enclore dans un espace confiné et sans faille, mais dans un lieu virtuel qui méconnaîtrait le vide et l'oubli, et ainsi conserverait tout de la mémoire des hommes et des événements.

Ce projet, André Hardellet l'évoque dans deux textes, *Les archivistes* (*CH2*, II, 284) et *Les archives*[6], très proches l'un de l'autre : dans chacun d'eux, il est question d'un inventaire sans faille des moindres faits se produisant sur la planète, inventaire qui mobilise des dizaines de milliers de fonctionnaires : rien ne se perd, rien n'échappe à l'archivage. Les données sont ensuite classées, triées.

Dans *Les archivistes*, le narrateur reste dubitatif quant à l'utilisation de cette somme d'informations transmise à une invisible hiérarchie. En revanche, on croit deviner un dessein dans l'autre texte : ce qui est importe, c'est de pouvoir présenter à l'éventuel visiteur, « un *état de la réalité* aussi conforme que possible

---

[5] *Le Sens de la mémoire*, *op. cit.*, p. 179. Les auteurs parlent là d'une caractéristique de ce qu'ils nomment la « mémoire romantique ».
[6] Voir *Annexes*, p. 477.

d'après ce que nous connaissons du monde matériel ». Et quand le narrateur, archiviste lui-même, répond à la requête de l'un de ses clients, requête aussi étrange ou anodine soit-elle, le client satisfait « savoure en silence cette exquise nourriture, se lève, [le] salue courtoisement et sort ».

Pourtant, l'essentiel n'est encore pas là ; il demeure dans l'espoir que cet univers de la mémoire absolue et de la négation du temps comporte en son sein, un autre univers d'archives, capitales celles-là, et dans lesquelles l'homme pourrait puiser sans compter, à chacun de ses moments de doute et de faiblesse, la force d'être et de durer :

> Pourtant l'idée qu'il doit exister d'autres Archives ne cesse de m'obséder, celles qui ne recueilleraient que la substance des beaux jours, des plus beaux rêves depuis le premier sommeil de l'homme (la Cinémathèque onirique), les mots qui sonnent vrai, les courses, les chansons, les baisers, les bouquets, les paysages où l'on entre comme dans une fille à bout de désir, les murs d'or de la nuit et ces merveilleux terrains vagues où des hommes tels que moi peuvent refaire leurs forces.

C'est un peu de cette manière que se termine *Donnez-moi le temps*. Dans le dernier chapitre, André Hardellet imagine un service « d'objets perdus » d'un genre particulier où l'on pourrait retrouver « un bel d'été de 1927, à la Brique » (*DO*, I, 292), ou bien encore « un X'mas à Brighton et cette rousse qui tant [l'] embrassait sous le gui... ». Mais le fonctionnaire de faction revient « les mains vides, navré » en disant : « Non, je ne vois rien. Cela ne dépend pas que de nous, vous savez ». Soudain, le narrateur se trouve devant les « insondables archives où le *Temps perdu* s'est accumulé » , sauf le nôtre, sauf le sien. Il contemple

> la flèche immobile tirée par Zénon, le camp du Drap d'Or, deux personnages en pourpoint s'abordant dans une auberge, Rimbaud et Verlaine sortant d'un pub londonien, l'ombre à jour d'un feuillage sur une table de jardin, Gavrilo Princip[7] tirant, tirant sans répit sur des

[7] C'est le nom du nationaliste serbe qui assassina le 28 juin 1914, à Sarajevo, l'archiduc héritier François-Ferdinand. L'image condense ici avec une force extraordinaire l'acte personnel et ses conséquences mondiales.

> millions de soldats morts. Alors, vous comprenez que la clef de votre passé ne peut-être forgée que par vous-même. Difficilement, la sueur au front ; [...] il faut vous mettre à l'œuvre avec vos seules ressources, pour récupérer votre bien - et surtout lui donner sa valeur définitive

Une fois de plus, les fictions, et les géographies qu'elles dessinent, naissent de l'impossibilité du réel à être selon nos désirs : les archives imaginaires miment un cerveau humain dont la faculté de perception ne serait altérée par aucun blanc de mémoire et qui pourrait se souvenir de notre existence entière mais aussi de ce que nous n'avons pas vécu, et de ce que d'autres, avant nous, ont rêvé.

Tout y demeurerait intact, comme derrière la porte du *cabinet noir*, comme sous le couvercle de la *boîte*, intact comme la surprise éblouie de Miller ou celle de Masson.

Qu'ils soient de simples assemblages, des maquettes, des rencontres fortuites d'éléments miniatures, ou des projections mentales au gigantisme vertigineux, les espaces de substitution concentrent les vertus dont le monde s'est défait sous l'action du temps, ou que la mort a subitement dégradées. Leurs existences et leurs pouvoirs confortent un peu plus encore les possibilités de la création artistique – les tableaux de Masson , les romans de Miller sont évidemment les cousins de ces espaces - ou de l'imaginaire et soulignent la parenté de l'écrivain avec Amphion, le poète bâtisseur qui du son de sa lyre éleva les remparts de la ville de Thèbes.

Proches des différentes manifestations de ce que nous avons appelé « le complexe de l'île », ils s'en distinguent néanmoins dans le sens où il ne sont pas, le plus souvent, des lieux naturels, en tout cas préexistant à celui qui les rencontre, mais des espaces dépendants de lui ou créés par son regard, son sentiment : chacun porte l'emprunte de l'artificialité et de la recomposition.

Mais leur existence, leur émergence, la façon dont il conjugue l'espace et le temps en les comprimant posent la question de la relativité du réel.

2. Un réel relatif

Nous parlerons des cités lointaines.

Jean-Claude Pirotte

Dans *Le Seuil du jardin*, Stève Masson fait cette confidence au vieux Leberthet :

> Voilà, je suppose que le monde me propose une énigme ; il me montre une de ses faces : à moi de trouver l'autre, ou les autres. Je ne vois qu'une mauvaise copie, il me faut découvrir l'original (*SJ*, I, 124)

Le narrateur de *La Belle Lurette* ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque « la trompeuse banalité » (*BL*, I, 363) du réel. L'aventure que lui a permis de vivre Sterck ne subsiste en lui qu'à l'état de souvenir. Pourtant, il se refuse à avoir été la victime d'une hallucination :

> Je savais bien que les éléments de ce monde, désormais hors d'atteinte, participaient à leur façon d'une réalité aussi certaine que les objets que je pouvais toucher maintenant – aussi certaine et aussi *relative* à la fois (*BL*, I, 363)

Se livrant à visage découvert dans *Donnez-moi le temps*, André Hardellet revient sur ses étranges promenades qui lui font traverser une géographie parallèle à celle que nous connaissons tous :

> [...] dans mon cas, tout reste conforme (ou presque) à la réalité que nous connaissons, mais une réalité *rectifiée* par un maître incomparable. A tel point que les épisodes les plus heureux de notre

> vie ordinaire n'apparaissent que comme des brouillons sans valeur (*DO*, I, 272)

Ce qui pourrait passer pour une forme particulière de paranoïa ne procure en fait aucune angoisse, bien au contraire : le sentiment de béatitude que ressent celui qui prend conscience - et s'en convainc – de la prudence, de la méfiance avec laquelle il faut prendre les signes du réel est total. « Le complot permanent des apparences » (*SO*, I, 89) n'est mis en place qu'à titre d'épreuve, semble-t-il, pas de piège. L'élu qui parvient à le déjouer accède à une connaissance qui, non seulement le comble, mais en plus l'autorise à regarder le monde autrement. Quant le narrateur de *Lady Long Solo* rencontre au cours de sa déambulation nocturne un de ses doubles, un de ses frères, en la personne de Peter Ibbetson, héros échappé du roman de Georges Du Maurier, voilà ce que ce dernier lui dit :

> Vous êtes affligé du même vice que moi [...] : la passion des *images*. Oh ! pas n'importe lesquelles, bien entendu : celles qui nous laissent entendre *qu'il se passe quelque chose* derrière ce qu'elles nous montrent, quelque chose de beaucoup plus important pour nous, et qu'il suffirait de découvrir pour nous connaître, pour nous *reconnaître* enfin. Si nous le pouvions, nous passerions notre vie à feuilleter le monde pour lui voler ces images et en composer notre musée secret. Du moins, je l'ai cru longtemps ; aujourd'hui je sais que *toute* image est vraie, devient vraie dès que nous la créons, et qu'il n'est pas besoin de se donner tant de mal : notre imagination, nos rêves constituent des fabriques inépuisables. Vos philosophes d'aujourd'hui affirment qu'en *nommant* une chose on la fait naître, or imaginer c'est plus que nommer. Il n'existe pas un au-delà, mais des milliards d'au-delà et, des univers parallèles, il y en a plus que d'atomes dans le Cosmos. Tout, absolument tout, est réel, mais se répartit dans des dimensions différentes (*LS*, I, 223)

Le monde dans lequel évoluent les hommes, et dans lequel certains écrivent, n'est qu'un parmi des milliers d'autres. L'imagination, loin d'être alors « la folle du logis » dont parlait Pascal intervient comme un moyen de connaissance et de voyage : c'est elle, ou plutôt, c'est l'état de perméabilité et de réception qu'elle installe qui permet à celui qui la met en marche de passer d'une vitesse à une autre, d'un univers à son voisin immédiat. Prôner l'imagination –

ou la sensibilité, terme qui en l'espèce paraît bien synonyme – comme la voix d'accession au savoir fait songer à ce que pouvait affirmer Proust, et après lui les Surréalistes. En effet, l'attitude évoquée par André Hardellet rejoint le détachement, l'abandon de la raison et de toute attitude raisonnable désignés par les Surréalistes pour que l'être, enfin libéré, puisse connaître et se connaître. L'intelligence paraît en regard de cela une qualité bien stérile.

Par ailleurs, l'attitude qui consiste à dire que « tout, absolument tout est réel » contribue à remettre en cause des catégories rassurantes qui permettaient d'appréhender le monde selon un mode binaire niant toute complexité aux choses : si la matière des songes possède autant de densité et de vérité que la réalité immédiate que l'homme peut étreindre, rien n'empêche alors celui-ci de choisir de vivre en se satisfaisant de la première et en rejetant la seconde. C'est bien cela qui est combattu par les adversaires de Swaine dans *Le Seuil du jardin* : donner à l'individu le loisir de vivre entièrement dans la sphère de ses rêves, là où l'argent, le pouvoir, le travail, la position sociale, les conflits humains, l'ordre politique n'ont aucune valeur.

Pour autant, le réel n'est pas un obstacle ni un enfermement. Selon André Hardellet, c'est même lui qui désigne son envers en invitant l'individu à le parcourir :

> Un dernier conseil, si tant est que j'ai le droit d'en donner : rendez grâces à la réalité, aussi « *rugueuse* » soit-elle, qui vous a ouvert la voie ; plutôt que d'attiser la vieille querelle entre elle et le rêve, conciliez-les à votre profit (*PI*, II, 298)

C'est sans doute pour cela que l'auteur se proclamera toujours avec force comme étant un poète réaliste :

> Je fournis des précisions, des repères. Je suis - je me veux – un poète on ne peut plus réaliste, et je demande à être jugé comme tel (*CH2*, II, 254)

Cette affirmation pourrait surprendre à moins qu'on se souvienne de l'affirmation de Breton dans *Le Manifeste du surréalisme*, « ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel », ou bien encore de la dernière page du *Paysan de Paris* d'Aragon :

> La réalité est l'absence apparente de contradiction.
> Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel.
> L'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux. Dans cet état, les contradictions de l'être apparaissent comme *réellement* essentielles à l'être.
> Où le merveilleux perd ses droits commence l'abstrait.
> Le fantastique, l'au-delà, le rêve, la survie, le paradis, l'enfer, la poésie, autant de mots pour signifier le concret.[1]

André Hardellet considère comme Aragon que le réel - le « concret » - est beaucoup plus riche qu'on veut bien le croire, davantage troublant aussi. L'écrivain réaliste est alors celui qui parvient à dire la complexité du réel, à ouvrir les yeux sur l'étrangeté des choses quotidiennes, à désigner comme étant inclus dans le monde les éléments que d'ordinaire on impute à la rêverie, à l'imagination, au surnaturel. Dans ces conditions, très vite on en vient à reconsidérer la question du fantastique : quelle serait la place du fantastique dans une réalité qui le contiendrait ? Cette catégorie a-t-elle même encore un sens ?

Dans *La Promenade imaginaire*, André Hardellet donne un élément de réponse lorsqu'il évoque le pouvoir que possède la peinture :

> Je pense qu'il arrive aux murs et à la terre de se délasser quand ils peuvent échapper à notre attention ; l'aspect qu'ils présentent alors répond aux interrogations que nous nous sommes si souvent posées devant eux en temps ordinaire. La peinture m'apparaît essentiellement comme l'art de saisir et de reproduire cette face cachée des êtres et des choses tout en leur laissant leurs apparences convenues. Le fantastique

[1] *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 248. On peut songer aussi aux propos de Desnos sur la réalité des rêves : « Je crois encore au merveilleux en amour, je crois à la réalité des rêves, je crois aux héroïnes de la nuit, aux belles de la nuit pénétrant dans les cœurs et dans les lits. », *La Liberté ou l'amour*, éd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1982, p. 45.

> véritable (selon moi) ne rompt pas brutalement avec la vraisemblance, il la *dérange* un peu, puis la sabote jusqu'au vertige. (*PI*, II, 329)

On conçoit que ce que dit André Hardellet au sujet de la peinture, vaut aussi pour l'écriture ; moins comme effet peut-être que comme programme car ce que la peinture donne à voir, immédiatement, l'écriture ne peut qu'espérer le transfuser dans l'esprit du lecteur. L'opération est donc moins spectaculairement rapide. Quoi qu'il en soit la définition que l'auteur donne ici du fantastique vérifie ce que nous avons déjà essayé de dire : le fantastique ne naît pas d'une rupture vive avec le réel mais d'un sabotage, d'un glissement. Le verbe « déranger » employé par André Hardellet est à cet égard significatif puisqu'il renvoie à la catégorie de l'ordre. L'ordre est ce que l'homme peu aguerri ou peu curieux voit des choses : une vision confortable, habituelle, à laquelle l'éducation, la société, l'uniformité de la pensée nous ont accoutumés. Le peintre et l'écrivain hardelliens travaillent précisément à dévoiler ce que l'ordre recouvre ou étouffe. Il ne s'agit pas d'inventer une autre réalité que la fiction rendrait crédible, mais de feuilleter la réalité présente pour en découvrir les multiples états. L'auteur, comme le fantastique, dérange la vraisemblance – et le mot en lui-même contient le germe fantastique, en cela qu'il distingue le vrai de ce qui pourrait l'être -, pour ensuite mieux ranger le réel. Mais on pourrait tout aussi bien prendre le verbe dans sa construction absolue. L'auteur *dérange*. Pareil auteur en tout cas, qui va à l'encontre d'une normalité d'inspection et de lecture du monde pour définir un mode nouveau d'analyse du réel, selon des clés inacceptables pour la plupart de ses semblables : là encore, on en revient aux oppositions auxquelles sans cesse se heurtent les héros hardelliens lorsque leur approche du monde contredit ou fragilise celle prônée par les détenteurs du pouvoir.

Le monde est sphinx : dispensateur d'énigmes, il met l'homme au défi non pas de les résoudre mais de les reconnaître, et grâce à elles de goûter la complexité des choses. Le regard et l'écriture, qui en est comme son

prolongement immédiat et naturel, sondent les énigmes et les dévoilent. L'écriture semble alors justifiée parce qu'elle seule, dans les associations de mots qu'elle inaugure, est à même de poser à la lumière ce monde crypté. On songe alors à ce que Breton écrivait en 1953, dans *Du surréalisme en ses œuvres vives*, à propos du pouvoir de l'image poétique : « Cet extraordinaire gréement d'étincelles [...] mène l'esprit à se faire du monde et de lui-même, une représentation moins opaque. » Poursuivant son analyse, Breton note encore que « le monde, à partir de là s'offre à [l'esprit] comme un cryptogramme qui ne demeure indéchiffrable qu'autant que l'on n'est pas rompu à la gymnastique acrobatique permettant à volonté de passer d'un agrès à l'autre »[2].

L'image comme passe-partout, la métaphore comme clef des champs et des énigmes closes. On ne s'étonnera pas alors de rencontrer souvent dans l'œuvre le thème récurrent de la serrure devenant ainsi une manière de supra-métaphore, évoquant le pouvoir de l'image ainsi que l'ouverture du monde :

> Sous le jeu de serruriers magiques, on dirait, parfois, que cèdent d'immatérielles portes : les arbres, le ciel, des tuiles au soleil, un visage de fille – les voici, familiers et inconnus, chargés d'une révélation dont le dernier mot ne nous parviendra jamais, fainéants des grands chemins, chercheurs de Fata Morgana. Dépêchez-vous : les cambrioleurs d'horizon ont déjà pris la fuite et le château de Morgane a reculé dans l'invisible (*LL*, III, 40).

Aragon, encore lui, évoquait déjà dans les premières pages du *Paysan de Paris* quelque chose d'assez proche :

> Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini. Là où se poursuit l'activité la plus équivoque des vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles : nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir.[3]

[2] *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, pp. 185, 186.
[3] *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 20.

Le cambrioleur est bien souvent l'écrivain lui-même qui profitant de la fermeture imparfaite va forcer les portes. La figure de Fantômas devient pour lui emblématique de sa mission, aussi secrète que malaisée :

> Que l'homme masqué en habit de soirée force ou non les serrures les plus secrètes, que le baladin aux losanges réussisse ou échoue auprès de la *voisine*, la tâche du poète ne change pas : il est celui qui *rapproche*, qui révèle les accointances, qui rend sensible un subtil mode de perception - presque extra-sensoriel. (*CO*, III, 278)

L'image fameuse où l'on voyait le héros populaire enjamber les toits de Paris, une clef à la main, n'est plus source de terreur : elle montre le premier homme, le chef d'une confrérie occulte qui prend plaisir et nécessité à soulever les toits, percer les murs, forcer les portes. La référence vient d'ailleurs, à la façon d'une mise en abyme, dans une nouvelle, « Un loir au soleil » (*ES*, III, 170 à 177) dont le sujet est justement la découverte et l'exploration d'un « domaine écarté » :

> Peut-être de très vieux lecteurs se souviendront-ils : l'homme masqué vêtu d'une cape, le détective mondain brandissant une gigantesque clé, noir sur fond jaune (*ES*, III, 172)

Dans une autre nouvelle « Le guet (*TI*, III, 347) », André Hardellet énonce la gratuité apparente, voire l'inutilité, de l'activité à laquelle se livre celui qui tente de dépasser les apparences :

> Qu'est-ce donc que je guette ? Je l'ignore, mais quelque chose devrait survenir – quelque chose dont l'ajournement de nuits vaines en nuits vaines, d'hôtels en hôtels, ne me décourage pas. Sans doute ce guet a-t-il en soi un prix suffisant : je compose un poème sans mots, en actes *d'approche*, je me débarrasse de jours mornes, inexpressifs, je ressuscite en moi l'ombre de pouvoirs dont j'ai été dépossédé. Je vis – je revis – dans la mesure où j'ose, pour quelques heures de salaire, résilier mon contrat avec celui que j'incarne ordinairement.
> Comment m'en tirerais-je si quelqu'un me surprenait là, scrutant le vide, en posture de cambrioleur ? comment lui expliquer que les serrures que je voudrais crocheter ne sont pas celles de ces chambres ? Mais, cette nuit encore, la chance me favorise et je peux tenter de

> déchiffrer ces hiéroglyphes de l'ombre et du silence, de démêler le faux du vrai (*TI*, III, 347)

Encore faut-il trouver le moment où « les serrures se laissent charmer » (*ES*, III, 156), où l'on peut les « délasser » (*TI*, I, 332) afin que le poète, armé de « la clé des domaines interdits » (*BL*, I, 363), entreprenne son délit. Mince délit au demeurant qui ne s'exécute au détriment d'aucun, mais dont le butin vise à être offert à tous. La matière même dont est faite cette clef merveilleuse qui permet à celui qui la possède d'ouvrir le monde et de le lire comme d'ordinaire on ne peut le faire renvoie à un thème hardellien par excellence. Dans « Poème », sorte de répertoire paru dans *La Cité Montgol* on peut lire la définition suivante :

> L'enfance – c'est la clef rouillée que cachent les buis – celle qui forcerait toute les serrures (*CM*, I, 38)

L'enfance, c'est-à-dire l'innocence, le regard vierge de toute culture, la naïveté sans souillure, sans scories. L'enfance, c'est-à-dire pour André Hardellet le continent de la joie pure et de la communion instinctive avec le monde. Le réel, le merveilleux, le fantastique, le vrai, le vraisemblable, le possible, l'impossible autant de catégories qui ne résistent pas face au regard de l'enfant. Quand il évoque, par personnage interposé, le début de cette curieuse attitude face au réel que nous tentons d'analyser, André Hardellet rappelle un épisode d'enfance, celui pendant lequel il regarde, fasciné, une servante qui nettoie une plaque de cuivre. En plus du sentiment de plénitude et de contentement qu'il ressent à contempler cette scène, il l'associe à une intuition qui ne le quittera plus jamais : celle d'être à quelques pas de la « vraie ville », non pas celle que la réalité lui offre, mais l'autre, immense, immuable et offerte seulement à ceux qui sauront la voir :

> Aussi loin que je remonte dans ma mémoire, je devine cette obsession de la ville secrète enclose dans *la ville de tous les jours*. Celle que j'habite, celle où je marche n'est pas la vraie : il en existe une autre dont il faudrait posséder la « grille » pour qu'elle naisse à nos yeux

> avec ses portes transparentes, ses rues qui bifurquent toujours, ses monuments, son ciel et ses habitants quelquefois égarés parmi nous.
> J'ai quatre ou cinq ans. La plaque du docteur étincelle à travers le lierre, en face ; il fait clément comme jamais sur la terre. La vraie ville part de là, à quelques mètres. Une jeune fille blonde, la bonne, fourbit la plaque en chantant. A force de musarder dans le jardin, de scruter les murs, je finirai bien par découvrir la fissure dans l'espace, l'entaille dans la journée...(*PA*, II, 32)

La plaque étincelante éblouit au sens premier comme au sens second : la lumière qu'elle réfléchit aveugle en même temps qu'elle ouvre grand les yeux et indique la piste qu'il conviendra de suivre toute la vie durant. La cité imaginaire, qui doublerait *la ville de tous les jours*, est autant une cité perdue qu'une cité promise. Ni en deçà, ni au-delà de la ville palpable, son existence est aussi indubitable que celle dans laquelle le narrateur vit et marche. Une des tâches de l'écrivain s'avère donc de dévoiler cette « géographie clandestine des grandes agglomérations » (*CO*, III, 274) et de témoigner dans son œuvre avec constance de son existence.

Le motif est d'importance : n'est-ce pas lui en effet qui ouvre, au sens quasi-lyrique, l'œuvre d'André Hardellet ? « La Cité Montgol », premier texte du recueil éponyme raconte la visite que le narrateur fait dans une ville dont par la suite il ne retrouvera jamais l'entrée, malgré tous ses efforts. Pour autant, il ne doutera jamais de sa présence, ayant conscience qu'elle est là, non loin de lui, immuable et certaine :

> Certains jours il m'arrive de penser que la Cité Montgol (son nom m'a été désigné par Slade) est plus près de moi que je ne l'imagine ordinairement mais que je ne *sais* plus la reconnaître.
> Et si sa signification même m'est devenue impénétrable, d'autres pourront en juger différemment. Et tenir sa recherche pour une aventure, somme toute acceptable, lorsqu'ils auront du temps devant eux (*CM*, I, 27)

La nouvelle « Un loir au soleil » que nous avons déjà évoquée, suit sensiblement le même schéma narratif que « La Cité Montgol » : le narrateur est amené à visiter un lieu insoupçonnable caché dans la ville même. Mais à la

différence de la première nouvelle publiée d'André Hardellet, le lieu qu'il visite est cette fois totalement désert, absolument inhabité : c'est une ancienne station de métro, laissée à l'abandon depuis le début du siècle. Rien n'a bougé : le registre du chef de station indique la date du 13 octobre 1901. La narrateur se trouve à deux pas des rues bruyantes, mais pour autant, il règne dans le lieu un calme souverain. La joie qu'il ressent au sein de cette sphère miraculeusement épargnée ne peut se traduire qu'en images :

> Nul bruit de la ville ne parvenait jusqu'à nous : seuls les pépiements d'oiseaux, des bourdonnements d'insectes. Il faudrait une image d'Epinal pour suggérer ce qu'évoquait ce contentement doré et léthargique : *un loir au soleil* .(*ES*, III, 173)

Bates, l'homme qui l'a conduit là, le prévient que jamais il ne pourra retrouver l'entrée :

> « Vous êtes passé près de cette station et chaque jour des centaines de voyageurs la côtoient. Il vous faudrait un milligramme supplémentaire pour basculer du bon côté, mais ce milligramme vous ne l'obtiendrez jamais seul. » (*ES*, III, 174)

Ce dont le narrateur est persuadé d'ailleurs ; il le dit lui-même, et la fin de la nouvelle est très proche de celle de *La Cité Mongtol* :

> Même en y consacrant un siècle, je ne retrouverais pas l'entrée. Je me contente de croire que, pas très loin, la station dormante s'étend dans un espace et un temps souverains qui s'embarrassent peu de notre logique. (*ES*, III, 177)

L'assurance de savoir que le lieu existe suffit à éclairer une existence, et à la combler. Plus qu'un espace d'ailleurs, c'est aussi un temps que la ville seconde retient. Les jours semblent ne plus s'y écouler comme l'attestent la désertion de la vieille station et l'immobilité des choses ; quoique cette immobilité n'affecte pas tous les éléments : les objets se sont corrompus et tombent en lambeaux, à l'image de la casquette du chef de station, de l'affiche sur le mur. La végétation quant à elle a continué à pousser ainsi qu'en témoigne la luxuriance des fougères

et des lierres. La ville clandestine subit aussi les conséquences du temps qui passe, mais elle évolue sur un rythme différent, comme atténué. Elle fait partie, comme le dit le narrateur de *La Promenade imaginaire*, d'un « univers calqué sur le nôtre mais où le temps s'écoul[e] autrement » (*PI*, II, 305). C'est sans doute pour cette raison que « la cité latente qui *double* parfois celle que nous connaissons » (*DO*, I, 294) a le pouvoir d'enregistrer des éléments qui n'existent plus dans la temporalité de la ville première. Comme si, en retard sur l'époque, elle gardait en son sein les vestiges *présents* d'un temps révolu :

> Les Halles, c'est par erreur que vous les croyez détruites, les quais par illusion que vous y voyez passer une autoroute ; par certaines nuits, si vous déambuliez à mes côtés, je désabuserais sans peine vos yeux (*PI*, II, 291)

Pour autant, il arrive parfois que les deux espaces se rejoignent fugacement et qu'alors les deux temporalités se recouvrent :

> Des espaces différents devaient s'emboîter les uns dans les autres ou tourner les uns autour des autres avec parfois une providentielle coïncidence entre leurs *jours* (*TI*, III, 324)

Et c'est bien lors de certains de ces *jours* que le narrateur peut revenir dans des lieux disparus. Le quartier cité, celui des Halles, est davantage cher à l'auteur plus que nul autre, puisque c'est celui où il a vécu de 1918 à sa mort. La transformation des Halles dans les années soixante, et leur disparition, eurent pour conséquence d'ancrer définitivement le lieu dans une géographie intime où il s'est alors paré de toutes les qualités que possèdent les lieux perdus de l'univers hardellien. La citation permet aussi de constater que le principe de la « ville seconde » s'applique uniquement à Paris. En effet, la double géographie ne semble pas affecter les lieux de campagne qui jouent pourtant un rôle important dans l'œuvre. Le phénomène ne peut être qu'urbain, et avant tout, parisien :

> Ces plongées dans le Paris occulte [...] lui révélaient toute une machinerie masquée par des façades banales, comme un double-fond dans une boîte d'escamoteur (*SJ*, I, 142)

> Un certain ciel, une porte cochère entrebâillée, quelques arbres (ainsi sur la Contrescarpe) suffisent à bâtir une ville *seconde* dont nous nous apercevons avec le temps qu'elle était la seule à pouvoir improviser une illumination féconde : le poème est là, sous nos yeux, il n'y a plus qu'à le débarrasser de ce qui le recouvrait(*CO*, III, 273)

Sans doute parce que Paris, en plus d'être par excellence la ville hardellienne, se charge aussi d'une énergie que l'Histoire, l'Art et la Littérature alimentent sans cesse. Confluent des désirs, des rêves, des peurs, des ambitions, elle incarne le fantasme de la grande ville, seul lieu où le mystère peut pousser ses racines :

> En surimpression du Paris que la vie moderne nous impose, apparaît l'autre ville, celle qui conserve ses privilèges, ses sortilèges, ses mystères (*CO*, III, 276).

Et de toute évidence, le principe de cette surimpression ne peut affecter qu'une ville énorme ; c'est cette démesure, cette énormité qui engendre la possibilité pour l'être *perdu* – dans tous les sens du terme : perdu dans le temps, perdu dans l'immensité, perdu dans ce qu'il ne reconnaît plus – de se retrouver dans un double-fond, un calque rassurant où les lieux et le décor – et donc lui-même aussi – bougent moins, gardent une essence rassurante.

Antidote au gigantisme d'une cité-moloch, la géographie souterraine rassure et réconcilie l'être avec une ville qui l'attire tout en le repoussant. Ces « paysages clandestins que contient toute grande ville [sont] soigneusement tenus à l'écart des documents officiels » (*CH2*, II, 272). Ils représentent la tentation de la fuite et de l'abandon. En cela, leur existence est un péril pour l'ordre. Cette absence de trace dans les documents, plutôt que d'insinuer le doute sur leur existence, renforce au contraire l'idée de leur présence, et accrédite le complot qui vise à les masquer et à les tenir secrets.

Reste que pour pénétrer dans la cité dérobée, il convient d'en connaître l'entrée. Parfois le narrateur est guidé par un tiers : c'est un cas fréquent, illustré par les exemples puisés dans *La Cité Montgol*, *La Belle Lurette*, ou bien encore *Un loir au soleil*. Parfois, sans qu'il soit véritablement défini, ce guide est reconnu comme indispensable, comme c'est le cas dans « La vallée de l'automne » (*TI*, III, 335) :

> Naturellement, *on* m'a guidé, sinon je n'aurais jamais découvert l'entrée ; le passage de la *ligne* est d'une incroyable facilité, mais on ne peut jamais le situer dans le temps.

Pour autant, la découverte peut être menée seul, et dans ce cas, le hasard et l'erreur interviennent comme des auxiliaires précieux. Le thème du carrefour, des routes qui bifurquent, des couloirs, revient dans l'œuvre avec constance. Le caporal Masson de « La halte » (*ES*, III, 163) entre dans une géographie décalée car il s'est sans doute trompé de route à un carrefour. C'est à cette « minime déviation du hasard » qu'il doit le bonheur de découvrir l'autre paysage. Le narrateur de la nouvelle « Les échassiers » (*CH2*, II, 241 à 243) achève son récit en évoquant son avenir où il s'en « ir[a] vers ce *carrefour* pour lequel [il] a rompu tous [ses] liens avec le monde ». Dans *Lady Long Solo*, Peter Ibbetson évoque ce « carrefour absolu d'où [l'on] peut emprunter n'importe quelle direction » (*LS*, I, 224). Ce qui importe en définitive est de ne pas « rater le couloir d'accès dans ces monde des miroirs traversés » (*DO*, I, 272).

Le réel apparaît donc comme une somme de triangulations, de voies, de traces, de routes qui s'entrecroisent, de portes aussi superposées les unes aux autres. La fréquentation quotidienne du monde nous limite à n'en voir que les plus visibles. Seuls l'attitude d'ouverture et le regard neuf de l'écrivain peuvent réussir à voir au-delà des apparences, et à chercher les carrefours qui mènent à l'envers des choses.

Progressivement, la lecture des œuvres d'André Hardellet met en place un paysage troublant et troublé. Le comprendre demande à se défaire d'une vision

étroite du monde pour emprunter sans hésiter un mode de perception dans lequel les sens classiques et communs s'augmentent de l'utilisation du fantasme, du rêve, et du souvenir : alors, grâce à la conjonction de ces approches, le réel peut s'ouvrir pleinement à celui qui l'observe. Le monde dévoile des mondes, extérieurs à l'individu ou proprement intérieurs aussi, mais ces deux catégories distinctes d'ordinaire très vite semblent sans importance. L'essentiel est à trouver peut-être dans la recherche d'un accord de l'être avec le monde, accord qui lui permettra d'être pleinement lui-même. La relativité du réel rejoint tout simplement peut-être la complexité de l'individu, et la redouble de manière analogique. Sous la surface de chair et l'apparence visible circulent des courants, des désirs, des peurs que la stricte réalité peine à contenter ou à calmer. La croire et la montrer moins transparente et uniforme qu'elle ne paraît n'est qu'un moyen, somme toute logique et raisonnable, pour l'accorder à l'homme qui est à son contact.

Conclusion du chapitre VII

Leurres et lieux

Le hasard permet parfois aux personnages hardelliens d'observer des espaces dans lesquels se jouent des scènes propres à les éblouir. La reconstruction d'univers aux proportions minuscules parvient à relier celui qui les contemple à une qualité d'impressions et de sensations ne trouvant leur équivalent que dans les années d'enfance : modelage et découpage de cartons peints qui simulent un château endormi par une lumineuse journée d'été, scène de bataille reconstituée jusque dans ses moindres détails, bosquets, fossés, fumées s'échappant des gueules des canons, brindilles entraînées dans un caniveau et qui prend des allures de fleuve immense. Ces univers ont la qualité du refuge ; d'une part parce que celui qui les découvre quitte la trépidation du monde pour, l'espace de quelques instants, s'y ressourcer, et vivre ainsi dans une suspension béate qui le soustrait aux agressions du quotidien ; et d'autre part parce que se concentrent en eux l'expression et l'âme d'une vie disparue.

Leur caractère fragile, fugace, et pour certains le fait qu'ils n'existent et ne demeurent que dans la mesure où on ne se livre pas à leur effraction, les distinguent d'autres lieux où s'exerce le « complexe de l'île ». Les espaces de substitution sont moins des lieux de repli du monde que des aires miraculées, à l'existence ténue, produits de conjonctions extraordinaires qui peinent à se maintenir dans la durée. Leur magie n'opère qu'une fois, même si les traces

qu'elle laisse dans l'esprit sont durables. Mais une de leurs fonctions semble être aussi de faire s'interroger les personnages et narrateurs sur le statut du réel.

Car si ces espaces de substitution ont l'apparence des leurres, mais de leurres qui attirent et non qui trompent, le réel quant à lui pourrait bien être trompeur et mériter vraiment l'appellation d'artifice. Les personnages hardelliens et leur créateur n'ont de cesse de le mettre en doute : leur recherche constante les pousse à traquer la scène capitale qui se joue dans une géographie écartée, dans laquelle on pénètre par le hasard de routes déviantes et de portes masquées. Il convient pour eux de découvrir l' « entaille dans la journée » afin de voir surgir la ville seconde, immobile. Cette cité, original dont la ville de tous les jours ne serait qu'une pâle copie, garde intact ce qui en dehors de ses murs se corrompt et se souille. Mais elle ne s'oppose pas à la réalité : elle en naît, comme si la dépassant, elle incarnait son essence majeure et sa nature profonde. La relativité du réel ne fonde donc pas une scission entre le domaine de la certitude et celui du rêve. Elle jette simplement un pont, une ligne entre les deux et invite l'homme à considérer le paysage comme le double exact de lui-même : le visible du paysage ne résume pas le monde, de même que le visible du corps ne résume pas l'individu . Les édifications du réel ne sont rien sans les forces permanentes qui les sous-tendent comme la chair n'est rien sans l'esprit qui la meut.

Ces territoires que des ouvertures laissent entrevoir ne sont pas déserts. Leur magie vient aussi du fait qu'ils sont le domaine de créatures qui en maîtrisent la science et la fréquentation. Bien souvent, ce sont elles qui vont prendre par la main les personnages et leur indiquer, en termes parfois mesurés, la voie. Initiateurs, dieux et demi-dieux accréditent alors plus encore le caractère essentiel et sacré de la doublure du monde.

Chapitre VIII

Créatures

Combien de dieux sont là, enfouis sous les broussailles ?

André Dhôtel

1. Initiateurs, intercesseurs

Je vous indiquerai les richesses inouïes
Rimbaud, *Vies*

André Hardellet est né à Vincennes, rue de Fontenay. Il y a vécu jusqu'en 1918, année où ses parents déménagèrent pour le numéro 30 de la rue Beaubourg à Paris ; en 1931, la famille emménagera au n°44 de la même rue, adresse à laquelle l'auteur habitera jusqu'à sa mort. L'enfance vincennoise deviendra un terreau dans lequel l'écrivain puisera souvent pour enrichir son œuvre. Liées à ce moment, trois figures, dont deux sont féminines, inaugurent dans la réalité une fonction, celle de l'initiateur, que les fictions reprendront plus tard de façon redondante, en particulier dès que se mettront en place les géographies magiques.

« Le jeudi, Mme Klein, la couturière, m'emmène au bois. » (*DO*, I, 250) Dans *Donnez-moi le Temps*, grâce à une juxtaposition kaléidoscopique d'impressions éparses : soldats aux pantalons rouges, sonneries de trompettes, boutons d'or, îles mystérieuses du lac de la Porte Jaune, manège, sucre d'orge, l'auteur, mimant la perception enfantine, tente de faire mesurer le monde découvert aux côtés de la dame, muette, réduite à ce nom et à cette fonction, et dont jamais plus il ne sera question en d'autres endroits de l'œuvre. On pense, en lisant l'extrait, à Bonnard, aux grands panneaux qu'il consacra aux jardins publics qui mêlent une nature asservie, faussement envahissante et les jeux simples, cerceaux, balles, qui occupent de très jeunes enfants. La couturière presque effacée ne demeure ensuite que dans l'utilisation du pronom pluriel

« nous » qui signe sa présence et le rôle qu'elle tient au côté de l'enfant. C'est bien elle qui permet d'aborder le lieu, qui le produit et l'autorise. Il n'existe que sous sa conduite et sa discrète autorité.

A quelques pas de la maison familiale, c'est un autre monde qui inaugure son ordre et dévoile son existence. « C'est l'Amazonie, la forêt équatoriale » (*Ibid.*, 250) précise le narrateur, ébloui. L'admiration ne provient pas tant de ce *nouveau monde* découvert alors, que de la conscience qu'existe à quelques pas seulement du lieu plein de sûreté, intimement connu qu'est la maison de la rue de Fontenay, un univers de différence où tout semble voué aux plaisirs et à la joie : musique, fleurs, confiseries, manœuvres des soldats qui ne sont pas encore ceux qui « joncheront la terre autour de Charleroi » mais qui se rapprochent plutôt de leurs lointains cousins de plomb. L'enfant aborde en traversant le cours Marigny une géographie reconsidérée sous l'angle de la surprise et du jeu : il marche dans « un décor de jeu de l'oie [dont il] invente les cases » et cette ébauche de labyrinthe ne distille aucune inquiétude puisque le très jeune enfant n'y pénètre pas seul.

A mesure que l'enfant grandit, les découvertes du monde suivent ensuite des itinéraires concentriques qui partent toujours de la maison de Vincennes. Cette ville restera toujours d'ailleurs le lieu vers lequel il convient de revenir, car les personnages et les narrateurs hardelliens paraissent vérifier ce que Jean-Yves Tadié exprime à propos des personnages de Giraudoux, de Proust, d'Alain-Fournier et de Larbaud : « très proches de l'enfance, si même ils en sont jamais sortis », « proche[s] de l'Origine, héros des jardins d'Eden »[1], si proches de cette terre qu'il leur faut, cycliquement, y retourner dans le cadre d'une démarche qui mêle le désir de régression, la mesure du temps qui fuit, la réappropriation du moi originel que le lieu conserve, comme nous l'avons déjà indiqué.

Au-delà de Vincennes, agrandissant la géographie connue grâce à une seconde initiatrice, sa propre mère, André Hardellet aborde le monde parisien. Là

[1] *Le récit poétique, op. cit.*, p. 23.

peut-être commence réellement l'odyssée, le départ d'un lieu familier, terre d'ancrage, vers d'autres points insoupçonnés : la promenade n'est plus seulement pédestre mais elle impose l'utilisation d'un moyen de transport, le « *tramway jaune*, le Nogentais à impériale » (*DO*, I, 251) qui, s'il permet d'abolir une distance, la désigne tout autant et signe l'éloignement. Odyssée, car le tramway, véhicule féerique qui frappe l'enfant par la palette des couleurs que l'on y trouve (framboise, teintes pâles, saumon, gris perle, vert tendre, lilas) est comparé par l'auteur au seuil de la mort à un « navire ferroviaire », « vanille par sa coque ». Le cheminement réveille une « route endormie[2] », et le grinçant esquif installe ici le voyage initiatique, l'errance *de lien en lieu*, c'est-à-dire celle qui fait quitter le domaine clos et sûr - maison familiale, quartier, ville - pour la contrée ouverte et inconnue, celle qui, momentanément, offre l'altérité paysagère.

Mais dans l'image du bateau, fût-il de métal, on ne peut s'empêcher de voir aussi l'ombre d'un autre esquif mythologique et qui mène, celui-là, au royaume des morts : un poème, « Le tramway noir » (*TI,* III, 199) réunit les deux images, de l'odyssée, et du passage. Le poète retrouve le regard d'enfance et décrit l'intrigant véhicule, « Cette grande boîte noire/ Montée sur roues » ainsi que les questions qui naissent dans son esprit : « Qu'est-ce qu'ils fabriquaient là/Ces gens autour du perron de l'église? ». L'enfant ignore encore la mort et ne voit que le départ, le voyage vers un ailleurs inimaginable mais qui ne peut-être, dans la fable qui supplée l'absence du savoir, qu'infiniment lointain :

> Et ça se mettait en route
> Doucement
> Vers quelque part
> Vers le bout du monde

La scène contemplée a un autre témoin, Germaine, la nourrice, « qui me tirait par la main » dit le poète, Germaine la nourrice-aimante qui étrenne le

[2] J.Y. Tadié, *Le récit poétique, op. cit.* p. 64 : « Le chemin dans tous les récits poétiques du XXè siècle, réveille les routes endormies de *l'Odyssée*, des *Romans de la Table ronde*, de *Don Quichotte*, des *Récits d'un pèlerin russe.* »

prénom de la servante-amante de *Lourdes, lentes...*[3], Germaine qui, elle, sait les choses mais refuse de les dire : « Viens donc ce n'est pas pour toi. » Le temps d'apprendre le mystère de la mort et ses protocoles spectaculaires n'est pas encore venu : « tramway jaune » et « tramway noir » peuvent continuer à coexister sans que l'éclat, ni les couleurs du premier ne soient souillés, ni même contaminés par la présence du second.

Télémaque, resté sur Ithaque, parvenu à l'adolescence, décida de retrouver son père et guidé par Minerve-Mentor, parcourut la terre et la mer durant quatre années. Les deux figures d'Ulysse et de Télémaque se trouvent en fait réunies dans la personne du jeune Hardellet montant sur l'impériale tandis que la mère, figure de sagesse et de savoir, Minerve mortelle, joue le rôle de Mentor[4]. Mais l'enfant n'est encore à cet âge qu'un être peu sexué, et qui par le fait, bien que masculin, n'est pas encore le scandaleux intrus qu'il deviendra : la partition sexuée des lieux et les interdits qu'elle fonde ne valent pas pour lui. Aussi, parvenu à Paris, c'est tout naturellement des îlots féminins que l'enfant découvre:

> Nous allions faire des achats dans les grands magasins dont les proportions et somptuosités m'incitaient à la réflexion, après nos vincennoises boutiques. (*DO*, I, 251)

L'architecture du lieu, telle qu'elle se dessine dans le texte d'André Hardellet, emprunte ses éléments à celle du labyrinthe et à celle du temple. Les deux modèles de référence mettent en évidence deux axes qui caractérisent l'expérience nouvelle : l'itinéraire et le but. Du labyrinthe, le narrateur ne retient que sa structuration excessivement féminine : « labyrinthe d'étoffes et de mannequins » (*Ibid.*, 251) qui ouvre, on peut l'imaginer, des voies soyeuses et

[3] Et elle sera, dans le roman cité, une autre initiatrice, d'un genre différent, car elle invitera le narrateur jeune, non pas à la découverte de lieux et de parcours terrestres, mais au partage de la sensualité et de l'amour physique.

[4] On sait l'existence du roman d'Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, paru en 1922 et à propos duquel Yves Vadé note que « nulle part [ailleurs] l'érotisation de l'espace n'[...] est aussi forte » (*Pensée mythique et surréalisme*, *op. cit.*, p.122), réflexion qui, au regard de ce que nous allons voir, prendra quelque écho.

chatoyantes et marque des repères, carrefours de formes rondes, rebondies, femmes démultipliées mais immobiles, sorte de vestales gardant le lieu sacré. Et si angoisse il y a, elle empruntera son sens à l'étymologie du mot : trajet *angustié* – l'adjectif jadis existait -, c'est-à-dire étroit, encaissé, et qui force l'enfant à frôler les parois de tissu, les étals, les clientes. Bien délicieuse angoisse en vérité.

La mère, Minerve naguère, prend alors le masque d'Ariane, la main remplace le fil. Sa présence et le très jeune âge de l'enfant sont les sésames qui rendent possible la visite du gynécée. Si le grand magasin renvoie au culte de la femme, si les matières et les parcours qu'il propose sont à considérer comme des accessoires d'une liturgie, il est un lieu, écrin dans l'écrin même, naos du temple dont l'enfant a pu grâce à la présence de la mère franchir l'enceinte et qui permet de frôler d'un peu plus près encore l'intimité même d'une féminité rêvée.

L'enfant est admis parmi des corps de chair, cette fois, et non plus des mannequins de cire immobiles, des corps libérés soudain de ce qui les guinde et les contraint , qui se parent et se coiffent, et dont le jeune enfant peut même sentir la chaleur. « La plus envoûtante partie » du labyrinthe précédemment cité, son centre donc, là où sommeille le Minotaure qui émeut et fascine, « sanctuaire écarté » (*Ibid.*, 251) écrit l'auteur, ce sont les « Toilettes » qui au travers de la description faite bien des années plus tard, s'apparente à quelque *Bain turc* dont André Hardellet, comme nous l'avons rappelé, admirait tant l'interprétation qu'en avait faite Ingres.

La mère amène l'enfant dans le domaine interdit, et c'est bien elle qui révèle « l'érotisme à l'état pur » dont l'auteur nous dit que seule l'enfance a le privilège :

> [...] Toilettes. Terme ambigu et comme lustré, qui s'éclaire d'émail blanc, de mosaïques à fleurettes, de miroirs où du blond se recoiffe. [...] Étant donné mon âge, j'avais souvent droit au secteur féminin ; je prenais mon temps - déjà! - assis sur le trône qu'*elles* avaient occupé et attiédi, savourant d'abord le plaisir que me procurait ce sanctuaire écarté, puis mon trouble devant les clientes qui attendaient ou sortaient en même temps que moi.

Ne faut-il pas voir dans ce souvenir l'origine de bien des recompositions fictionnelles, dont nous avons déjà parlé, où tel narrateur, tel personnage saisira, volera, une intimité féminine qui se baigne, lave le linge, plonge ses bras dans l'eau claire d'un ruisseau ?

L'initiation dont la mère se charge, bien malgré elle ici, déborde cette seule scène puisqu'elle conduit à l'œuvre même : le lieu approché se changera en lieu écrit, réécrit, loué et louangé dans la liturgie érotisée des textes à venir[5]. La conscience de l'interdit ajoute au plaisir de la découverte et il est savoureux de constater le jeu de fausse innocence auquel se livre le narrateur enfant : comment expliquer le « trouble » qui l'envahit sinon par le sentiment de la faute, de la conscience d'être déplacé, interdit en ce lieu ? Jeu sur le temps, déjà, et donc sur la mort, que l'on repousse au plus loin de soi grâce à l'Eros-Minotaure[6] devenu l'allié magnifique, jeu de dupe, sur son âge, sur le regard, et l'autre contemplé et qui ne le sait pas. Naissance du plaisir.

Mais vient un âge où l'on ne peut plus savourer les plaisirs de l'ambiguïté et le sérail se ferme à jamais tout en s'élaborant ailleurs, dans l'imaginaire et le rêve. En contrepartie, le monde élargit sa sphère, à la portée de celui qui veut le parcourir. Adolescent en rupture de ban, ayant choisi le camp des bons élèves plutôt que celui des cancres « pour obtenir la paix et sauvegarder [son] indépendance » (*PI*, II, 304), André Hardellet change de lieux et de maître :

> [...] je partais à l'aventure afin d'élargir un peu mon horizon confiné dans les limites du Quartier latin. [...] Le virus était en moi, certes, mais le père Hardellet l'entretenait, sans le deviner, par ses propos. Dans le temps, il avait pratiqué lui aussi l'art de bien déambuler, et lorsqu'il était de bonne humeur, il me décrivait la ville qu'il avait explorée vers 1895.

[5] Voici par exemple une des réécritures fictionnelles du souvenir : « [Ma mère] m'emmenait dans une maison de bains somptueuse, tout en dalles et mosaïques. Des filles saines comme des nourrices s'emparaient de moi, me plongeaient dans la vapeur tiède, la lavande, la caresse du savon. Ces mains douces, irrésistibles, ces haleines... » (*ES*, III, 172).

[6] Dans *Lady Long Solo, in Œuvre I*, p. 229, André Hardellet évoque « le Minotaure affaibli par le manque d'exercice ou les pêches juteuses des petites-filles de Loth » et livre un autre souvenir de découverte sensuelle : « Quand j'avais dix ans, dans la vapeur et les mosaïques d'une *maison de bains*, une masseuse aux seins de nourrice a fait naître mon plaisir sous la mousse de ses doigts. »

Émancipé, loin désormais du camp des femmes, c'est tout naturellement vers un modèle masculin, superlativement masculin en l'occurrence puisqu'il s'agit du père, que se tourne André Hardellet. Pour quelle initiation ?

Marcel Hardellet dirigeait ce qui était avant-guerre une fabrique d'alliances : les « Alliances Nuptia ». L'entreprise familiale, prospère, faisait des parents d'André Hardellet des représentants de la petite bourgeoise mais qui s'étaient démarqués déjà de ce milieu : Jeanne Terrouet, simple employée de la fabrique avait épousé, en 1910, le fils de la famille. Pour cette jeune fille d'origine modeste, ce n'était pas comme on peut l'imaginer peut-être aujourd'hui, une quelconque consécration : en un sens, dans la mentalité populaire de l'époque, c'était aussi un peu déchoir, ou en tout cas prêter le flanc à d'amères et désobligeantes critiques sur sa vertu ; il suffit pour s'en convaincre de se souvenir des réticences, si malaisées à vaincre, qu'oppose Denise Baudu à la cour éperdue d'Octave Mouret, dans le roman de Zola, *Au bonheur des dames*. On pourrait croire que Marcel eut quelques difficultés pour imposer son choix à sa famille, mais en fait, il n'en fut rien, et la jeune fille fut accueillie avec chaleur.

Marcel Hardellet avait une passion pour les courses et la chansonnette. André Vers rapporte une conversation où le père de l'écrivain raconte qu'il était allé lui-même jusqu'à composer quelques refrains, vite vendus à quelques chanteurs des rues, comme cela fréquemment se faisait au début du siècle, refrains dont malheureusement il ne reste plus trace[7]. Il consacrait également une partie importante de son temps à la fréquentation des hippodromes et à la consultation des feuilles spécialisées où il pouvait lire les pronostics qu'il recopiait ensuite inlassablement[8]. André Hardellet ne reniera pas les penchants paternels et souvent il se plaît à citer quelques bribes de chansons fredonnées par son père :

[7] André Vers, *C'était quand hier?*, *op. cit.*, p. 222.
[8] Ces informations nous ont été données par Simone Marty et André Vers.

> Qu'est-ce que la poésie? Le père Hardellet m'en enseignait les rudiments sans le savoir, par ses chansons. Outre l'inoubliable :
> *Toi qui reviens d'Mostaganem*
> *Prête-moi ta pipe*
> *Que j'fume*
> *J'ai plus d'tabac*
> Et ce quatrain aussi hermétique qu'un sonnet de Mallarmé :
> *J'ai du Canada*
> *J'ai du réséda*
> *J'ai des pellicules*
> *Comme un vieux soldat*[9]

Comme son père, lui aussi écrira des chansons, comme nous l'avons déjà dit. Quant aux courses, et plus encore à l'ambiance particulière des hippodromes, beaucoup de textes d'André Hardellet en rendent compte : dès *La Belle Lurette*, il est question du Val d'or[10] et de sa faune où bonimenteurs, joueurs de bonneteau, vendeurs de coco, pronostiqueurs, vieilles habituées concourent à brosser un vivant tableau, tout à la fois sonore et pittoresque. Ce texte, jamais paru, sera réutilisé vingt-cinq ans plus tard par l'auteur et composera, à quelques corrections près, le chapitre XIII de *Donnez-moi le Temps*. S'il confesse avoir été, comme il le dit lui-même, « flambeur », André Hardellet avoue l'autre motif de son attrait:

> Certes le plaisir du jeu tenait la première place dans ces fugues, mais il n'était pas le seul. Cette époque coïncide avec *mes premières explorations d'un Paris plus moins marginal*[11] où les champs de courses devaient figurer. Le décor, les casaques soyeuses des jockeys, le public des habitués et les comparses -vendeurs de pronostics, marchands de limonade, bonneteurs - tout cela entrait dans l'attirance que je subissais. (*DO*, I, 278)

---

[9] Extrait d'une lettre adressée à André Vers et reproduite dans *L'Essuyeur de tempêtes*, éd. Plasma, 1979, reprise dans *C'était quand hier?* d'André Vers, et dans *Œuvre III*, pp. 361, 362.
[10] Ce texte est encore à ce jour inédit.
[11] C'est nous qui soulignons.

C'est bien l'amateur de scènes, d'un théâtre de plein air, de répliques où l'argot, qui toujours l'a fasciné[12], naturellement fleurit dans les propos et les annonces, se donne à entendre *in situ*. De façon moins diffractée que dans les perceptions enfantines dont il a été question plus haut, c'est aussi la joie de l'exotisme, de la dissemblance criarde qui séduit le jeune homme : la rue Beaubourg et les hippodromes du Val d'or ou du Tremblay sont des terres proches l'une de l'autre, mais des mondes l'un à l'autre étrangers, et ceci installe la certitude, qui ne fera que s'accroître, d'une multiplicité des réels.

Mais le père ne livre pas seulement au fils le goût de la chanson et celui des courses. Dans ses promenades de jeune adulte, André Hardellet se plaît à suivre des chemins qui déjà l'éloignent de ses contemporains immédiats :

> J'ai connu un Paris, à la fin des « années folles » qui, en quelques secteurs, n'avait pas dû tellement changer de visage depuis 1900. (*PI*, II, 304)

Et cette recherche d'une géographie disparue, émergeant encore en de rares endroits délaissés, est confortée par les confidences du père qui « lorsqu'il était de bonne humeur » se met à évoquer, à construire, à récréer un monde - donc à faire œuvre littéraire et géographique : les lieux décrits sont « la Bièvre à ciel ouvert, le Point du jour et ses caf'conc', les abords de l'hôpital Hérold [...], le Marché aux chevaux, [...] les fossés de la Muette [...] » mais aussi la Croix de Berny, l'Alcazar d'été, Montmartre qui n'était encore qu'un maquis.

Marcel Hardellet exhume de sa propre mémoire une mosaïque de lieux que le fils n'aura de cesse de rechercher et de mettre en scène dans ses différents écrits : d'une part, il conforte alors chez le futur auteur, ce qu'il conviendrait d'appeler une géologie des paysages qui invite celui qui les contemple à imaginer ce qu'ils furent dans leurs strates antérieures ; dans ce sens, il donne la clef pour

[12] Cette fascination s'explique à la fois par les trouvailles de la langue argotique qui ravissaient André Hardellet et par le versant occulte de l'argot, langue de mystère, langue de ceux qui ne veulent pas être compris par d'autres qu'eux, langue mystique aussi, suivant l'étymologie hallucinée qu'en donne Fulcanelli au début de son *Mystère des cathédrales* (*op. cit.*, Chapitre III, pp. 55 à 58).

qu'en une seule vision du paysage, soient mariés, dans l'esprit de celui qui le contemple, l'espace et le temps ; d'autre part, en racontant les lieux, il dévoile le miracle du mot et son pouvoir d'évocation, de révélation. Conteur, il initie à la fabrication de la fable et la manière de dire apporte autant que la matière à dire. On peut mesurer alors la valeur de l'adresse au père qui clôt le chapitre VI de *La Promenade imaginaire* :

> Tu le vois, mon vieux Marcel, *j'ai pris le relais*[13]: *je raconte, je raconte...*

On comprendra mieux peut-être maintenant l'importance des fonctions tenues par Madame Klein, Jeanne, puis Marcel Hardellet. Chacun permet à l'enfant, puis à l'adolescent, de prendre la mesure du monde, lui ouvrant peu à peu des sphères et des lieux qu'ensuite il s'appropriera seul sur le mode de l'expérience onirique, réelle ou fantasmatique. Tous à leur façon se font les complices d'une initiation qui est, comme le note Mircea Eliade, « une mutation ontologique du régime existentiel [qui fait qu'] à la fin des épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation [car] il est devenu un autre »[14]. Tous contribueront, involontairement, à modeler à la fois chez lui une représentation du monde où jeu, mystère, décalage, paradoxe et érotisme s'amalgament, tout en suggérant aussi - et la responsabilité du père est ici capitale - que le langage et sa faculté quasi-magique de *représentation* sont d'incomparables instruments de prolongation et de propagation de l'expérience des lieux. Ce n'est pas seulement l'individu qui est devenu « *autre* » mais le monde lui-même, et la façon de le dire.

Il n'est donc pas étonnant, dans les fictions, de rencontrer fréquemment un personnage qui possède des connaissances ignorées du narrateur, et qui intercède en sa faveur, lui désignant les portes de domaines écartés, ou l'invitant à le suivre pour des promenades insolites.

---

[13] C'est nous qui soulignons.
[14] *La Nostalgie des origines*, *op. cit.*, p. 185.

C'est Slade qui conduit le narrateur dans la ville étrange qu'est la Cité Montgol. Réduit au simple rôle de celui qui désigne, il disparaît aussitôt « après avoir [...] indiqué le bon chemin » (*CM*, I, 25). Et le narrateur, sans lui, ne parviendra plus jamais à retrouver l'entrée de la Cité :

> Je croyais pouvoir retourner sans difficulté dans la Cité, mais, comme je l'ai dit, je n'y suis pas encore parvenu. Elle était là, pourtant, aussi indubitable que moi-même... (*Ibid.*, I, 27)

Le rôle très mince de Slade, son épaisseur narrative dérisoire contredisent l'importance de sa fonction. S'il est celui qui autorise l'entrée dans la Cité, et qui, une fois disparu, l'interdit, il est également celui qui nomme : « [...] La Cité Montgol (son nom m'a été désigné par Slade) ». Ainsi reprend-il, par le biais de la fable, les pouvoirs du père de l'auteur qui avait montré les lieux et les avait nommés. Et l'on sait fort bien que nommer, c'est accréditer une vérité, c'est établir une existence, une certitude : le nom, ensuite, signe la réalité du concept[15]. La Cité Montgol est donc bel et bien quelque part, « plus près de moi que je ne l'imagine ordinairement » dit le narrateur, puisque son nom demeure, et qu'il propose, comme pour certifier le fait une nouvelle fois, de la faire visiter au lecteur : « Entrez-y, je vous prie » (*Ibid.*, 26) ; le narrateur devenant à son tour ce que Slade fut pour lui.

Mais la ville décrite présente une double, voire une triple construction, comme dans l'épisode du grand magasin de l'enfance qui se construisait en espaces-gigognes ; et si Slade a permis le franchissement d'une entrée, un second intercesseur est nécessaire pour que le narrateur aborde le sanctuaire. « A côté du fumier et de la boue » s'élève la maison du Prince qui « est la seule bâtie en pierre ». Le Prince, pour lequel « le *contraste* semble représenter [...] l'attrait capital de l'existence » invite le narrateur à contempler une grande salle de bal :

---

[15] Que l'on songe à la phrase de Bachelard : « Les bouquet de fleurs sont des bouquets de noms de fleurs. » Citons aussi cette remarque d'un personnage de *Lady Long Solo* : « Vos philosophes aujourd'hui affirment qu'en *nommant* une chose on la fait naître, or imaginer, c'est plus que nommer. » (*LS*, I, 223)

> [...] il n'y avait là que des femmes ou des jeunes filles ravissantes, tourbillonnant dans une clarté blonde de volière au soleil.

Lumière, éblouissement, blondeur, féminité, autant d'éléments que le narrateur savoure, grâce à la permission d'un tiers : la mère dans l'épisode d'enfance, le Prince dans la fiction.

D'autres textes d'André Hardellet confirment, nuancent, enrichissent et rendent plus complexes encore la fonction et l'image de celui qui ouvre le lieu à l'autre.

On peut constater, comme l'exemple de *La Cité Montgol* l'esquissait déjà, que les paysages dans lesquels le narrateur est invité à entrer sont souvent la transposition de lieux privilégiés, ceux qui surgissaient dans les évocations de Marcel Hardellet : comme nous l'avons déjà écrit, la puanteur, les égouts à ciel ouvert de *La Cité Montgol* renvoient à l'image du quartier de la Bièvre, avant que cette rivière ne soit couverte, et ne disparaisse du paysage parisien. Dans *Un loir au soleil* (*ES*, III, 170 et *sq.*), texte que nous avons déjà évoqué, intervient également la figure de l'intercesseur - il se nomme ici Bates. Voici ce que le narrateur observe :

> J'essayais tant bien que mal de noter dans ma mémoire l'itinéraire que nous empruntions. Bates ne disait mot tout en m'observant avec une ironie courtoise. Nous nous dirigions vers les faubourgs Est, que je connais mal. Il existait là, autrefois des tanneries et des lavoirs ; depuis l'assèchement de la Sèvres, la plupart tombent en ruine, inclus dans les « îlots insalubres » condamnés au bulldozer.

Le glissement de la Bièvre à la Sèvres est simplement là pour signaler le passage d'une contrée réelle à un lieu de fiction, selon le procédé que l'on retrouve aussi dans *Le Parc des Archers*, mais l'essentiel demeure l'atmosphère étrange qu'André Hardellet a pu rêver grâce aux récits paternels. On pourrait également, selon le même procédé de transposition, trouver trace dans *La Belle Lurette* et dans *Soleil de minuit* (*TI*, III, 342 et *sq.*) d'un autre lieu évoqué par

Marcel Hardellet : le Marché aux chevaux, et son environnement d'équarrissages. Les deux textes, eux aussi marqués par la présence d'un guide, dessinent par moments des lieux où les squelettes, les crânes, les ossements rappellent la mort et l'inscrivent dans le paysage.

Celui qui entraîne le narrateur ou le personnage vers un ailleurs, lui désigne chaque fois, indirectement, la complexité du réel puisqu'il dévoile des sites oubliés ou inconnus. Dans *Un loir au soleil*, Bates conduit le narrateur à une station de métro qui paraît avoir été oubliée. Que fait-il, sinon mener le narrateur en des lieux qui témoignent de la fausse transparence du monde ? Qu'a-t-il fait si ce n'est l'initier à une géographie complexe dans laquelle le temps ne joue pas de la même façon que dans la réalité ? La fiction, une fois de plus, réalise et sublime le désir de se voir conter un autre monde. Elle fonde une topographie de procuration et illustre un moment d'*égarement*, égarement dont Yves Vadé note d'ailleurs qu'il est « à coup sûr une des expériences fondatrices du surréalisme »[16].

André Hardellet joue sur les sens de ce mot dans un texte, *L'égareur* (*TI*, III, 258,259), qui illustre une fois de plus la fonction dont nous parlons : initiateur facétieux, l'égareur propose à ses clients de les amener à l'essentiel tout en les perdant :

> Un trajet de trois ou quatre kilomètres suffit à ce curieux guide. Vous partez en promenade avec lui, vous suivez un chemin familier : tout à coup ce chemin devient un mince sentier qui s'efface dans les broussailles ; vous vous retournez : plus de sentier pour revenir sur vos pas. Quant à l'égareur, il a disparu lui aussi.

La contrée alors découverte est marquée par une « paix surnaturelle » et le narrateur note :

> Il semble que cet espace ait participé autrefois à la vie commune, puis qu'il s'en soit retiré avec un reflux dont l'origine nous échappe.

[16] Yves Vadé, *Pensée mythique et surréalisme, op. cit*, p. 120.

Là aussi, le lieu reçoit l'empreinte du passé, et des indices d'une architecture ancienne (demeures à clochetons, douves) ainsi que d'un *travail* de la nature et du temps (liserons et orties envahissants, murs crevés). La découverte permet donc à celui à qui on la propose de mesurer l'existence d'une contrée décalée, tout en affermissant la conscience de l'œuvre du temps sur l'espace, mais un temps élastique, et donc modulable. Mais là n'est pas la seule valeur ou saveur du lieu offert.

Lorsque les textes mettent en scène un personnage féminin dans le rôle de l'intercesseur, Joyce dans *Lourdes, lentes...*, Lady long solo dans la nouvelle éponyme, Una dans *Les Délices des prévoyants* (*TI*, III, 338 et *sq.*) , le lieu que celles-ci dévoilent au narrateur ou au personnage est constamment clos, ce qui n'est nullement synonyme de confinement puisque souvent, derrière une morne façade, se trouve une « bâtisse inépuisable aux multiples pièces qui révèl[ent] une étendue incroyable par rapport à l'exiguïté de la façade », pièces elles-mêmes ouvertes sur des jardins, des collines.

Par ailleurs, le lieu est, dans chacune de ces fictions, lieu de spectacle : théâtre véritable dans *Lady Long Solo* mais aux loges aveugles si bien que le narrateur n'est invité qu'à entendre et à imager ce qui se déroule sur scène ; lieu théâtralisé de la clinique londonienne de *Lourdes, lentes...* avec sa scène médicale et son décor machiniste ; lieu morcelé, cloisonné, du *Délice des prévoyants* dont parfois une porte qui s'ouvre fait percevoir le « brouhaha joyeux » de ce que l'on suppose être une salle de bal. En tout cas, le lieu spectaculaire dans lequel le narrateur est invité à entrer exclut tout public autre que lui-même, mais il n'est que partiellement spectaculaire car, chaque fois, l'appréhension totale de la scène produite par le lieu se révèle impossible.

Les initiatrices ouvrent et offrent un monde fortement érotisé ; mais l'érotisme ne peut s'épanouir pleinement et cette mutilation du plaisir paraît être le calque métaphorique des entraves qui lient le narrateur dans le lieu, et

l'empêchent de le connaître dans sa complétude : entraves physiques dans *Lourdes, lentes…*, qui paralysent le narrateur, tandis que Joyce exhibe l'érotique du lieu tout d'abord en désignant la fonction de la machine médicale, sexe féminin artificiel, puis ensuite en transformant par ses caresses la froide pièce en peep-show ; entrave visuelle qui l'empêche de contempler les jeunes filles et Lady long solo se caressant, mais non d'écouter leurs gémissements ; entrave temporelle qui fait des mots d'Una, « Je vous montrerai ce qui se passe derrière les murs et vous me tiendrez dans vos bras », des promesses rejetées au-delà de la frontière du moment.

Les trois exemples vérifient la remarque que le narrateur se fait à lui-même dans *La Cité Montgol* à propos du Prince :

> Sous des masques divers, et dans bien des circonstances, j'ai rencontré ce même personnage qui s'oppose au contentement du désir après l'avoir fait naître avec une rare sûreté d'intuition (*CM*, I, 27)

On mesure bien alors toute l'ambiguïté du rôle tenu par ces intercesseurs et par ces lieux eux-mêmes qui prennent en ces circonstances un relief déroutant. Leur structuration morcelée, concentrique parfois, souvent labyrinthique, les rapports dialectiques qu'ils entretiennent à la fois avec leur façade extérieure d'une extrême banalité et avec les scènes, stupéfiantes, qui s'y déroulent en font des schèmes d'une architecture du désir et du mystère, cachée du monde, et que menace sans cesse l'ombre de l'interdit qui pourrait à tout moment la détruire et, en tout cas, oblitérer le principe de son existence au grand jour. Voir et approcher les éléments de cette architecture, c'est déjà, semble-t-il, les menacer, ou se menacer. Car après avoir, sous l'égide de celle ou de celui qui sait, foulé le sol de cette géographie autant décalée qu'éblouissante, le narrateur est placé devant un insupportable choix :

> *On* vous propose l'oubli contre le regret. Si vous le désirez, je vous ramènerai vers l'entrée et une fois le seuil franchi vous perdrez la mémoire de ce qui vous est arrivé ici. Tout sera effacé d'un trait, dans

> la rue vous redeviendrez celui que vous avez toujours été, un homme désespérément étranger à ce qui l'entoure. Vous pouvez jouer cette chance-là. Vous pouvez aussi choisir de rester...de rester avec moi jusqu'à l'aube. (...) Seulement - elle posa sur lui un regard d'une infinie tendresse - demain il vous faudra repartir et vous ne reviendrez jamais plus. Vous n'oublierez rien. Vous chercherez en vain l'entrée de la maison (...). plus vous vous entêterez et plus on vous démentira. (*TI,* III, 340)

Cette citation met en évidence le pouvoir de tourment que possède aussi l'initiateur. Cendrillon d'une nuit, le personnage a faussement le choix : le plaisir de la connaissance se paiera par le souvenir de la scène et l'impossibilité de la revivre ; le choix de l'oubli n'ouvrira que sur la morosité d'une existence commune. Dans les deux cas, la vie sera insupportable car, comme l'écrit Nietzsche cité par Harald Weinrich, « seul ce qui ne cesse de faire mal est conservé par la mémoire. »[17]

Sterck, l'intercesseur rencontré par le narrateur dans *La Belle Lurette*, et le professeur Swaine du *Seuil du jardin*, offrent tous deux aussi la fréquentation de lieux, ceux-là purement oniriques ou sortis de la mémoire, avec en corollaire, comme dans l'exemple que nous venons de citer, la permanence future d'un venin, le regret, contre lequel nul antidote n'existe :

Invité par Sterck à parcourir des contrées féeriques, à prendre place dans des banquets aux teintes fanées des temps anciens qui tournent subitement au sabbat, à deviner d'autres vies et d'autres mondes derrière l'aspect commun d'une ville qu'il pensait connaître, le narrateur prend conscience que son curieux compagnon possède « les mots de passe et [sait] à quelles portes frapper pour entrer dans le domaine des réalités secrètes ». (*BL*, I, 372) Masson, le héros du *Seuil du jardin*, revient grâce à Swaine et à son invention, sur les terres vincennoises de l'enfance où tous les acteurs de jadis l'attendent et jouent leur rôle: Vonvon la grand-mère, les tramways, les soldats, le marchand de coco... Swaine et Sterck se distinguent des autres intercesseurs que nous avons évoqués

[17] *Léthé, art et critique de l'oubli, op. cit.* p. 184.

par le temps qu'ils prennent à initier le néophyte car l'exploration demande plus d'une expérience, ou plus d'une conversation :

> Au hasard de rencontres, de confidences, de promenades se poursuivait mon apprentissage d'un art qui ne figurait sur aucune nomenclature officielle (*Ibid.*, 373)

Nous avons vu déjà comment de cet apprentissage et de cette dépossession d'une géographie édénique allait naître la nécessité de l'écriture et sa justification. C'est là aussi un autre talent des initiateurs que d'amener les personnages non seulement sur des terres écartées mais aussi de leur indiquer, ouvertement ou non, l'écriture comme moyen de reconquête des contrées perdues. Créatures essentielles – au sens le plus fort du terme, car participant à l'essence même des territoires – des géographies magiques, les initiateurs font le lien entre le monde connu et son double. Souplement, ils amènent les personnages et les narrateurs hardelliens à reconsidérer le réel sous un autre angle et avec lui, les conceptions étroites et acceptées concernant l'espace et le temps. L'invitation dès lors est bien d'aller vers ce que cache la lumière du jour, de forcer les apparences et d'explorer les domaines interdits : reprendre les trajets d'Orphée, en quelque sorte.

2. La figure d'Orphée

Au pied de l'échafaud j'essaye encor ma lyre.

André Chénier

Avec tant de départs comment faire un retour ?

Jules Supervielle

Quelques signes nous avaient déjà alerté ; bien d'autres, plus précis, confortent l'évocation et donnent aux géographies hardelliennes, ainsi qu'au travail de création, une gravité impérieuse de mort et de lumière, de possible et d'échec qui renvoie au mythe du travail poétique, à sa source, et à celui qui en est la figure emblématique : Orphée.

Dans des pages désormais fameuses, on se rappelle comment Maurice Blanchot[1] commente le mythe : la descente d'Orphée vers Eurydice est pour lui le moment où « l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit ». Blanchot paraît ignorer le motif amoureux pour ne voir en Eurydice que « l'extrême que l'art puisse atteindre ».

Corps désincarné, l'amante devient « le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre ». Et l'*œuvre* d'Orphée ne consiste pas seulement à s'en approcher « en descendant vers la profondeur » mais à « ramener [ce point] au jour et de lui donner dans le jour, forme, figure et réalité ».

Blanchot semble suggérer plus loin que ce que l'on pense toujours être l'échec d'Orphée, échec de ne pouvoir ramener Eurydice à la vie, Eurydice précipitée à jamais dans les ténèbres par la faute du regard d'Orphée, n'est en fait

[1] « Le regard d'Orphée », in *L'espace littéraire, op. cit.* Toutes les citations qui suivent sont extraites de ce chapitre.

que l'accomplissement de l'œuvre qui trouve *aussi* sa source dans l'irrespect à l'interdit formulé : «[...] en désobéissant à la loi, en regardant Eurydice, Orphée n'a fait qu'obéir à l'exigence profonde de l'œuvre, comme si, par ce mouvement inspiré, il avait ravi aux Enfers l'ombre obscure, l'avait à son insu, ramenée dans le grand jour de l'œuvre ».

Les livres d'André Hardellet déclinent sur plusieurs modes le mythe d'Orphée. Et la perception du geste poétique, tel que le conçoit l'auteur, suggère le ravissement d'une ombre qu'il convient de ramener et brandir à la clarté :

> La poésie est à ce prix - celui du retour sur terre, lorsqu'il nous faut au moyen de signes tracés sur du papier, tenter notre délivrance. (*CR*, III, 367)

Ce passage d'une lettre à Hubert Juin datée du 18 septembre 1971 exhibe le sacrifice qu'il convient de faire - le *prix* à payer - pour que l'écriture puisse naître et délivrer de l'échec : si le continuateur d'Orphée laisse se perdre dans la nuit et le temps révolu le corps des jours, des heures, des êtres et des moments, il garde de sa descente leurs ombres qui viennent ensuite emplir les signes des mots.

L'important, dans cette descente vers ses enfers personnels, est de rencontrer ce vers quoi nous allons, ou ce qui se dirige vers nous, nous frôle, nous cherche. Une nouvelle intitulée *Les pas* illustre cette réécriture du mythe.

Dans un lieu, dont le seul indice précis est qu'il est au cœur d'une « nuit [...] très pure et paisible » (*ES*, III, 150), et baigné d'un « silence comme un lac sans rivage qui finissait par résonner à force de rigueur », le narrateur et d'anonymes compagnons s'en vont contre une haie, « au bout du jardin écouter *les pas* » :

> Soudain nous entendions les pas, les pas de quelqu'un qui s'approchait de nous, sûrement, sans hâte. Rien ni personne ne se montrait. Les pas sonnaient sur des dalles invisibles, plus distincts, plus proches à chaque seconde. Parfois ils s'arrêtaient [...]. Alors les

> pas reprenaient, s'approchaient encore - et même nous en distinguions l'écho sous des voûtes impossibles à situer.

Mais de même qu'il est impensable de ramener Eurydice à la lumière, de la rencontrer vraiment, il est ici impossible d'apercevoir celui ou celle dont on entend les pas. Il est donc encore question de l'ombre, mais d'une ombre sonore et mouvante qui sans cesse va - partant de quel point, pour rejoindre quel autre point ?- vers celui qui espère, mais sans jamais l'atteindre.

Dans cette géographie de la recherche et des retrouvailles éternellement ajournées, on dirait que l'espace se dédouble, et que le rapprochement des êtres et des ombres qui se cherchent les uns les autres ne tient qu'à une faible épaisseur, que l'on croirait presque *franchissable*, qui dérobe à la vue mais non pas à l'ouïe.

Pourtant de ce qui n'a jamais lieu, nulle amertume ne semble naître ; bien au contraire, celui qui attend inlassablement ne perd pas confiance :

> Le même espoir, toujours, me retenait là : les pas allaient enfin me traverser, m'atteindre au cœur, en ce point secret où aboutissent toutes les lignes parallèles du monde, tous les rayons de la mémoire. Alors l'invisible passant me révélerait ce qu'il voulait me dire - lui qui me cherchait aussi derrière le mur d'une solitude sans fin.

La fin du texte révèle le sens de ce récit à valeur de parabole : il se termine sur l'évocation explicite de l'inspiration littéraire et de son lien avec l'écoute de la pulsation des pas :

> Mais moi, lorsque j'écris, désormais, c'est toujours en écoutant à travers les mots dérisoires ce pouls mystérieux qu'ils transmettent autre part. C'est toujours en espérant cette rencontre, qui d'un seul éclair, illuminerait la page NOIRE.

Ce que l'écrivain dérobe à la nuit, à l'ombre de la lumière, de la voix, ou de la présence, déchire une autre nuit, celle où se meut l'œuvre en germination et que symbolise *la page NOIRE* qu'il convient de blanchir.

On voit que pour André Hardellet, si l'écriture consiste dans son aspect le plus trivial « à noircir du papier », comme le dit l'expression populaire, elle doit aussi rendre claires, irradiantes les obscurités de l'indicible pour l'écrivain qui est avant tout un « copiste des puissances du clair-obscur » (*PI*, II, 301), dont la « main n'est plus que l'outil dirigé par « un maître inconnu » » (*CR*, III, 369).

Que risque Orphée ? La mort ? Mais une mort que la tradition littéraire rend singulièrement parlante : que l'on se souvienne du passage de l'*Enéide* où Virgile - ce « poète du retour[2] » - dit en quelques vers la décapitation d'Orphée et la fuite de sa tête, entraînée par le courant de l'Èbre, qui murmure encore le nom de la femme aimée. André Hardellet euphémise le châtiment des multiples orphées que nous devenons tous lorsque descend la nuit.

Dans trois poèmes[3] où il est question d'Eurydice, la même image revient : celle des « rêves [qui] retombent en éclats sur la nuque des dormeurs décapités simultanément dans la ville » (*ES*, III, 153) : si la nuit et le sommeil nous portent vers le rêve du retour de la morte, au matin, dans la lumière revenue, ce rêve qui se brise nous éveille. Mais le poète, quant à lui, est, comme le dit André Hardellet, « un rêveur éveillé », et l'œuvre devient non pas une réunion « d'histoires à dormir debout » mais une manière de terre lisible où se rejoue infiniment la possibilité des retrouvailles. Qui est en effet la Germaine de *Lourdes, lentes...* sinon une des modernes incarnations d'Eurydice ? Et qu'est-ce que *Lourdes, lentes...* sinon l'œuvre tirée de la nuit de la mort de Germaine, l'espace où le temps se suspend et où les moments heureux se rejouent indéfiniment en boucle ?

Germaine, du profond de la nuit de son absence, appelle ainsi le narrateur à la fin du roman :

> Sa voix se répercute sous des voûtes orphiques.

[2] L'expression est employée par Henri Lemaitre dans sa préface à son édition des *Œuvres* de Nerval, *op. cit.*
[3] Outre « Périphérie », où se trouve la citation, nous faisons référence à « L'interdit de séjour (*SO*, I, 108) » et à « Eurydice (*TI*, III, 352) ».

Oh! Stève, tu en as mis du temps pour revenir de la pêche!... (*LL*, III, 96)

Mais elle n'est pas la seule à lancer ces mots ; d'autres le font aussi, et invitent celui qui cherche désespérément à les rejoindre, qu'il s'agisse par exemple des femmes du rêve provoqué par la machine de Swaine dans *Le Seuil du jardin* (*SJ*, I, 185), de Lady long solo, ou de cette « jeune fille [qui] appelait quelqu'un dans un corridor [et dont] la voix prenait la résonance des sons perçus dans les cathédrales ou les grottes » (*CM*, I, 51).

L'appel n'est pas toujours compris, ou bien il l'est trop tard :

> [...] je me rappelai que le nom prononcé par la jeune fille était le mien.
> Je la cherchai vainement dans le corridor et sur la plage.
> Il y a de cela bien des années : elle n'est jamais revenue.

Parfois, la perte ou la fuite ouvrent sur le sentiment de l'irréparable échec. Le ton devient dramatique, le poème se mue en prière désespérée comme c'est le cas pour « Eurydice » (*TI*, III, 352), que nous citons *in extenso* :

> Si tu voulais te retourner seulement une fois
> Avant de franchir la voûte noire
> Si tu voulais seulement me faire signe
> Avant de t'en aller
> Rien qu'un signe de la main pour me dire que tu as compris
> J'aurais assez de force et de patience
> Pour retrouver ta trace.
> Mais tu n'entends plus rien, tu ne vois plus rien
> Somnambule évasive
> Tu as perdu toute mémoire
> Toute densité, toute chaleur
> Tu disparais sous mes yeux
> Et moi, je frappe à chaque porte aveugle
> En te réclamant
> Sans même me rappeler ton *vrai* nom
> Ni cette parole interrompue
> Qui flotte toujours derrière ton passage
> C'est le moment de l'aube
> Où les rêves essaient de fuir par les lucarnes
> Et retombent sur la nuque des dormeurs
> Décapités simultanément
> Dans toute la ville.

Pourtant, la perte n'est qu'apparente : l'essentiel a eu lieu, le texte est né, et demeurera, quoi qu'il advienne.

Mais si le mythe d'Orphée voit son terme dans la descente et la mort, il épouse auparavant le trajet d'une quête aérienne, blanche et solaire, celle de Jason et des Argonautes. Ne pourrait-on voir dans ce périple de gloire comme une répétition, au sens théâtral du terme, du dernier voyage d'Orphée vers Eurydice ? Une répétition dont les éléments seraient en tous points inverses[4] à ceux qui composent l'ultime voyage, mais qui tend vers le même but : faire exister au moyen du poème la recherche des hommes. Orphée accompagne Jason et ses compagnons. C'est en rappelant cette quête et en soulignant sa valeur que Gilbert Durand choisit de conclure son ouvrage :

> Non seulement on vit et l'on meurt pour des idées, mais la mort des hommes est absoute par des images. Aussi l'imaginaire, bien loin d'être une vaine passion, est action euphémique et transforme le monde selon l'Homme de Désir :
>
> *La poésie est un pilote*
> *Orphée accompagne Jason*[5]
>
> [...] Que seraient les Argonautes sans la lyre d'Orphée? Qui donnerait la cadence aux rameurs ? Y aurait-il même une Toison d'Or?[6]

L'essentiel n'est-il pas dit en ces lignes ? Le pouvoir de l'imagination, et celui de la poésie qui en est sa forme transsubstantiée, travaillent le monde et le rendent acceptable à l'Homme. Euphémisant la Mort et faisant briller les désirs jusqu'à leur donner une existence dans l'espace qu'elle ouvre entre ses mots, la poésie encourage, incite et comble.

Dans l'aventure de la Toison d'Or, Orphée est dans le jour. Il va dans le monde de la surface, eau et terre. Il n'est pas seul. Il ne s'agit pas encore de

---

[4] Les deux quêtes s'opposent notamment sur les points suivants : recherche solitaire/ recherche de groupe; surface/profondeur ; lumière/ténèbres ; plongée verticale/ glissement horizontal ; échec/triomphe ; intimité/publicité.
[5] Platon, *Phédon*, 60e.
[6] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 501.

s'enfoncer dans la nuit mais de changer l'errance en odyssée, le voyage en épopée, d'assurer le passage d'une aventure humaine en geste héroïque.

Orphée de son chant encourage et guide les marins, mais son chant établit le lieu, sans cesse reporté et variable du voyage, ce qui fait aussi d'Orphée le premier des géographes, et de son chant la projection littéraire d'un espace existant et parcouru.

Chez André Hardellet, l'exploration littéraire de mondes enfouis et enfuis s'apparente à la quête hasardeuse de la Toison d'Or ; et l'œuvre qui en naît se marque des signes spatiaux que toute quête suppose : sentes, pistes, routes, traversées, hauteurs, abîmes, carrefours, seuils, portes, labyrinthes, obstacles, structurent le rendu d'un espace littéraire, jumeau poétisé de l'espace réel.

Aussi est-il finalement assez logique de rencontrer dans le texte des réseaux métaphoriques qui tentent d'expliquer le travail de l'écrivain et la fonction du poème en s'appuyant sur le lexique de la spatialité.

Dans la préface de son recueil *Les Chasseurs* (II, 187, 188), souvent cité par les amateurs comme le livre le plus achevé de l'auteur, André Hardellet commente deux vers d'André Breton, tirés d'*Arcane 17*, et choisis comme exergue :

> Où va si tard le voiturier, peut-être ivre,
> qui n'a même pas l'air d'avoir de lanterne ?

Le parallèle entre le livre et le paysage vient dès la première phrase de la préface :

> Soudain, *au tournant de la page*[7], une telle phrase nous arrête net.

L'expression indique la lecture comme un parcours au cours duquel le lecteur, allant dans un pays inconnu, se laisse surprendre par les changements du décor qu'il découvre *au tournant* d'un chemin, d'un bois, d'une allée, etc.

[7] C'est nous qui soulignons.

L'arrêt de celui qui est saisi par la beauté fixe l'acmé du sentiment esthétique ; celui que procure la lecture est d'essence proche, et fait aussi observer une station au lecteur, qui suspend sa marche dans le texte, pour savourer l'étendue que le poème ouvre devant lui.

Dans le même texte, André Hardellet qualifie cette ouverture, cette étendue de « mystérieux territoires défendus par l'ombre », et parle aussi à propos de ces vers de Breton du « don [qui est le leur] de faire lever les souvenirs de leurs sillons ».

On voit que ces métaphores empruntent au vocabulaire de l'espace dans ce qu'il a de plus élémentaire, de plus rustique : le sillon suppose le labour, l'ouverture de la terre en vertu de sa faculté nourricière ; il indique aussi l'opération d'amalgame qui en fendant la terre sous l'action du soc, la livre à l'air, au ciel, dans une réunion cosmique qui, lorsque les deux autres éléments, l'eau qui va « faire lever », et le feu solaire qui mûrira, seront intervenus, fermera le cycle de la germination.

C'est tout cela que la poésie *rencontrée* procure : son espace engendré, engendre à son tour, tant il est vrai que pour l'auteur des *Chasseurs*, la poésie, comme le disait Lautréamont[8], doit être faite par tous : « Moi ? *On*, plutôt : *le poète est plusieurs*, le poète est tout le monde » (*CO*, III, 277). La poésie n'est pas l'œuvre d'un seul, mais le résultat d'une conjonction miraculeuse entre le faiseur et le lecteur :

> L'auteur et le lecteur se confondent, doivent se confondre totalement. Un poème est la fusion d'une série de mots et de deux individus qui se sont rencontrés par hasard (*TI*, II, 181)

La rencontre suppose elle aussi un espace commun, auquel tous deux doivent accéder, sinon, le texte infertile retourne à sa solitude et n'ouvre sur rien.

---

[8] *Poésies II*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléaïde » , 1970, p. 285 : « La poésie doit être faite par tous, non par un. »

« La poésie est à ce prix : le passage dans l'horizon des mots imprimés - qui est le lieu où tombe l'œil du lecteur » (*CH2*, II, 275).

Nous avons vu combien la découverte du monde passe chez André Hardellet par la marche et le parcours des terres ; il convient ici d'y songer encore tant la façon dont l'auteur parle de la restitution des lieux est proche de l'attitude d'exploration de ces mêmes lieux : dans « Répertoire », sorte de dictionnaire où des mots choisis sont redéfinis selon un jeu en vogue chez les Surréalistes - que l'on songe au *Glossaire, j'y serre mes gloses* de Michel Leiris - une perspective essentielle est donnée :

Approche. La poésie : l'approche (*CH*, II, 227)

Profession de foi invariable plus que perspective d'ailleurs, si l'on en juge par la constance avec laquelle, sous des formes équivalentes, l'auteur redonnera la même définition[9].

S'approcher, mais de quoi ? *S'approcher*, mais comment ? Peut-être grâce au statut paradoxal de l'écriture signalé par Maurice Blanchot en conclusion du chapitre que nous avons déjà cité :

> [...] on n'écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration[10].

Peut-être grâce à cela, parvient-on au plus près de ce point vers lequel tendent les seuls poètes, « ce lieu et [...] ce moment où se dresse l'exigence de la

---

[9] « Je compose un poème en actes d'*approche* [...] » (*TI*, III, 347). « *Les Chasseurs Deux* ont été composés de cette manière. Je doute qu'en aucun autre livre je *m'approche* jamais plus près. Plus près de cet aspect second des êtres et des choses que Hofmannsthal évoquait dans cette admirable formule : « le présent à son maximum de présence » (*CO*, III, 374) ». « Il [Hofmannsthal] se contredit, dément son impuissance et cerne cet inexprimable dont *l'approche*, tout au moins, ne cesse de l'obséder » (*ES*, III, 195). On peut aussi renvoyer au chapitre « L'approche du château » du *Parc des Archers* (*PA*, II, pp. 39 à 44) où Miller et Blake s'entretiennent de ce sujet.

[10] *L'espace littéraire, op. cit.*, p. 234.

«vraie vie » (*CO*, III, 290) », point qu'aucun n'atteint jamais vraiment[11], car « la poésie ne nous assurera jamais sa conquête », mais que certains parviennent à voir.

Pour cela, il convient « toujours un peu « d'être en deçà », dans cet espace où l'imaginaire demeure souverain, où la *rencontre* n'a pas encore eu lieu » (*CH2*, II, 273), ou bien d'occuper le lieu dans une intensité de présence qui n'est pas donnée à tous :

> Être là comme seuls les poètes ont le privilège d'être quelque part. (*CR*, III, 375)

Ainsi frôlant les lisières de ces « territoires immatériels (*PI*, II, 312) », forçant les « domaines écartés », parcourant les « routes qui s'écartent », le poète peut-il ouvrir « son compas ».

Dès sa première publication, *La Cité Montgol*, André Hardellet a donné une définition de la poésie, dans laquelle sous l'humour de surface, on comprend déjà le mouvement paradoxal de l'acte d'écrire, ainsi que le *déplacement* qu'il présuppose :

> Les deux sourds. Le premier dit : « la poésie est, comme la droite, le plus court chemin pour aller de l'idée à l'expression. » Le second répond « Parfaitement, la poésie est le plus long chemin à prendre pour aller de ce que je veux dire à ce que je dirai - si j'ai assez de patience » (*CM*, I, 48)

Le dialogue de sourds énonce deux vérités qui n'en font qu'une : la difficulté de la création s'annule par la fulgurance de la réussite qui touche. Mais une fois de plus, le propos s'exprime en relation avec l'espace.

Mais si la poésie est ce qui permet d'aller vers, d'*approcher*, de réunir, de « rapprocher » (*CO*, III, 278), elle a également « la faculté de pénétrer sur des

---

[11] L'atteindre, cet horizon asymptotique, n'est-ce pas en effet mourir ? : « Le lieu et l'instant où l'horizon cesse d'avancer. La *halte*, si vous préférez. Ou bien la mort. » (*LL*, III, 92)

terrains mal connus » (*Ibid.*, 290). Et si comme nous le disions, André Hardellet ne conçoit le moment poétique que sous le jour d'une communion entre le poète et le lecteur, le premier est le guide, le second est l'aveugle.

Traversé par son chant, écrivant sous la dictée « des puissances du clair-obscur », le poète hardellien n'est en cela guère éloigné d'une conception médiumnique de la poésie qui avait cours au XIXème siècle dans certains cercles littéraires. Il s'en distingue toutefois par le fait que la jonction qu'il établit n'est pas verticalisée entre un ici-bas et un au-delà peuplé d'âmes bavardes, mais plutôt parallèle au monde et à ses terres, à l'écoute de leurs secrets et de leurs soubresauts essentiels : il s'efforce sans cesse de lier notre *ici* à leur *ailleurs*.

La métaphore du « seuil » suffit à exprimer cette idée : présente dans le titre du premier roman, on la trouve par deux fois commentée ailleurs dans l'œuvre.

> La poésie ne nous assurera jamais de sa conquête ; c'est déjà beaucoup d'en exprimer l'aspiration et de nous conduire à son seuil. Le reste est affaire de chacun *(CO*, III, 291).
>
> Un écrivain n'œuvre jamais qu'à vous conduire sur un seuil, en vous confiant quelques clefs avant de s'esquiver ; il ignore si la bonne se trouve dans le lot et si le château qu'il vous propose de cambrioler en vaut la peine (*PI*, II, 341)

Notons que ces deux mises au point se lisent dans la dernière page des textes : le premier est la *Préface* qu'André Hardellet rédige pour le livre *Paris, ses poètes et ses chansons* ; le second est *La Promenade imaginaire* : tous deux sont écrits en 1974, quelques mois avant la mort de l'écrivain qui ne verra d'ailleurs pas la parution de ces ouvrages.

Ces mises au point, on le sent, sont essentielles. Elles sont tracées par quelqu'un qui allait passer le *seuil* à jamais, qui était, durant sa vie, parvenu parfois à ressentir la « joie [en demeurant] sur la crête du mur » (*ES*, III, 131) :

> Rien ne commençait vraiment que de l'autre côté et, de l'autre côté,
> on parlait une langue étrangère, sans paroles, on existait autrement.

La figure d'Orphée traverse les géographies hardelliennes autant qu'elle les établit. Emblème de la diction du monde, qu'il s'agisse du monde sur lequel on va, comme du monde dans lequel on plonge, Orphée associe la terre et le verbe devenant ainsi la figure tutélaire des écrivains qui portent en eux le souci de mettre à jour les univers perdus : univers des sensations disparues, univers des amours mortes, univers des joies lointaines, tout cela noyé dans l'humus des souvenirs. Le poète doit forcer les portes du monde pour exhumer dans l'œuvre la part de cette lumière qui gît dans la mémoire : « La quête du souvenir est intérieure ; c'est le grand archétype, depuis Homère, Virgile et Dante, de la descente aux enfers »[12] notent Jean-Yves et Marc Tadié.

La présence d'Orphée dans la géographie hardellienne donne à celle-ci à la fois grâce, gravité et profondeur : grâce qui surgit du chant des mots qui cadastrent l'espace et en font le lieu de toutes les célébrations et de toutes les ouvertures ; gravité liée au destin d'Orphée, qui installe l'horizon de la mort dans le paysage magique, mais l'horizon d'une mort euphémisée puisqu'elle demeure, en dernier recours, *parlante* ; profondeur du gouffre où se fonde l'œuvre et ses assises, comme appuyée sur une nuit souterraine qui installe en deçà de la géographie hardellienne un obscur continent de forces, de bruissements, de murmures, d'ombres que l'écrivain sans cesse écoute, épie, surveille, et dont il tente de percevoir, pour mieux les traduire, les agitations et les chants, les métamorphoses et les sourires.

C'est une invitation à dire le monde, un monde, inconnu, antérieur, que résume la présence d'Orphée. Il est aussi celui qui se sacrifie pour cela, disparaissant une fois la voie ouverte et le chant écrit.

Mais avec lui, l'œuvre s'éclaire aussi d'une lumière qui trouve sa source dans la pensée mythique. Et l'on constate qu'Orphée n'est pas le seul de ces êtres

[12] *Le sens de la mémoire, op. cit.*, p. 166.

à la nature mi-humaine, mi-divine à venir parcourir et établir les géographies hardelliennes.

3. Dieux et demi-dieux

> Combien de fois, au hasard d'une heureuse et profonde journée, n'avons-nous pas rencontré la lisière d'un bois, un sommet, une source, une simple prairie, qui nous commandaient de faire taire nos pensées et d'écouter plus profond que notre cœur ! Silence ! les dieux sont ici.
>
> Maurice Barrès

Le réel relatif que nous avons déjà évoqué abrite tout naturellement, si on ose employer ce terme, en plus des découvreurs avertis qui le parcourent, des créatures que l'on pourrait elles-mêmes qualifier de relatives. Relatives dans la mesure où leur essence participe de ce réel auquel nous sommes accoutumés ainsi que des univers parallèles que nous avons décrits, et dans lesquels les lois physiques, temporelles, géographiques sont différentes de celles que nous connaissons.

Ces personnages forment en quelque sorte une mythologie et contribuent à asseoir l'étrangeté des mondes dans lesquels ils évoluent. Bien souvent, ils ne se distinguent que très peu de l'homme de la rue ; seuls un signe ténu, une occupation dérisoire, un don non monnayable les mettent à part. Mais sous ces apparences bénignes, se cachent les vrais dieux du royaume des élus.

Il est assez difficile d'établir une hiérarchie dans cette Olympe des géographies hardelliennes. Même si certaines figures apparaissent plus que d'autres, ce n'est pas un signe de leur plus grande importance. Toutes concourent en fait à édifier une facette surnaturelle à cette réalité à laquelle André Hardellet se dit avant tout attaché. Peut-être peut-on tout de même remarquer que les divinités qui avancent dans l'œuvre à visage découvert ou masqué, sont pour la

plupart terrestres ; terrestres dans le sens où elles paraissent intimement reliées au paysage, à ses constituants essentiels, terre et eau ; dans le sens aussi où elles habitent les espaces que l'auteur établit, espaces qui s'éclairent alors de ce fait d'une lumière nouvelle.

Sous-jacente, la figure d'Hermès revient à la façon d'un motif dans un certain nombre de textes. Incarnant autant la célérité que la communication, le lien que le larcin, ce que l'on dévoile comme ce que l'on cache, Hermès, inlassablement, parcourt les terres hardelliennes. Parfois, allusive et légère, l'image rejoint une promesse amoureuse où soudain, le dieu des routes devient aussi celui des baisers :

> La nuit va délivrer la sourde et longue attente
> De l'envie et du don cherchant à s'échanger.
> Pour son ami lointain la fille consentante
> A donné son baiser au nomade étranger :
> Son vœu s'est avoué sous l'étoile filante
>
> Et la belle a tendu sa rose au messager. (« Vincennes II, *TI*, III, 315 »)

Hermès en ce cas se donne des allures de Cupidon mais son nomadisme n'est pas qu'amoureux : sa qualité d'étranger soulignée, ainsi que celle de messager, il est par essence celui qui court les routes, empruntant aux humains leur apparence et leur anonymat. Dans l'œuvre hardellienne, la tentation semble grande, et licite, de le confondre, au sens plein, avec un autre marcheur de grands chemins : la référence à Rimbaud, perçu la plupart du temps comme le jeune garçon errant, traversant l'Ardenne à couvert pour aller en Belgique chercher du tabac et le baiser des filles, ne fait qu'incarner de façon moderne et poétique un mythe où l'errance, le vagabondage et le savoir occulte s'allient.

Dans tous les textes d'André Hardellet, la figure du jeune homme drapé dans de simples habits prévaut sur celle de celui qui, perdu aux confins d'Aden, retient son or durement gagné dans les plis de sa veste. C'est que l'or qu'il convient de trouver dans les terres hardelliennes est d'un poids mince et d'une

matérialité hypothétique : ce sont les mots eux-mêmes qui sont précieux, pas les métaux. Chargé de tous ses attributs mythologiques, Hermès se fond et se confond ici avec le Rimbaud figé dans sa propre légende, née en parallèle à sa propre mort : «L'homme aux semelles de vent », « le passant considérable » devient dans l'œuvre hardellienne le dieu fugace, montreur de voie autant que d'étoiles, communiquant par son existence même le message de dieux cachés ou enfuis : l'essentiel de ce qui est à dire est d'ailleurs… hermétique : il gît dans la poésie qu'il suscite et provoque. Mais cette dernière, en plus de ses missions sensibles et esthétiques, a aussi celle de permettre à celui qui la pratique d'accéder à une autre dimension du réel, comme si, changeant de vitesse, on entreprenait de calquer sa foulée sur la marche des étoiles :

> Presque toujours, ce que l'inconscient me désigne surgit inopinément et je dois le saisir au vol avant sa disparition. Il se produit un ajustage plus ou moins précis, plus ou moins riche en prolongements entre ce que mes yeux viennent de voir et le message issu de l'inconscient. Souvent, je ne suis pas assez prompt, pas assez clairvoyant, et je ne décèle pas la correspondance. En revanche, si j'établis le contact, ma promenade va accéder à cette réalité supérieure que je me suis efforcé de mettre en lumière […] ; elle tirera sa vérité d'une similitude avec d'autres paysages – contemplés où et quand ? – dont les originaux sont conservés dans le musée de l'inconscient. La ressemblance s'efface vite, je l'ai dit, mais elle m'entraîne dans son sillage et me tient longtemps sous sa féerique domination ; me voici chaussé des sandales ailées, tel un contrebandier de la mythologie (*PI*, II, 300)

Tous les intercesseurs que nous avons rencontrés sont aussi de grands communicants. Tous pourraient revêtir le manteau d'Hermès d'autant qu'un bon nombre se dit au service de puissances supérieures, non nommées, mais que l'on sent aussi fortes qu'invisibles.

Dans le plus terriblement humain des romans d'André Hardellet, *Le Parc des Archers*, on peut aussi sous les apparences grossières, révéler la présence du messager des dieux. Lorsque l'insurrection commence à gagner peu à peu les rues de la capitale de la Gallicie, André Miller reclus chez lui et passant « en revue tous [ses] amis disparus » (*PA*, II, 106), reçoit la visite d'un « grand

gaillard jovial, vêtu d'une salopette [et qui] portait un fusil-mitrailleur, le canon en bas comme les chasseurs au retour d'une battue » (*PA*, II, 106). Son nom est Marceau. Son nom est proche de Mars, évidemment, ce dieu de la guerre, dont il paraît être un des modernes avatars. Marceau fait partie des « seigneurs crasseux et féroces de la guerre civile » (*PA*, II, 114) mais en frappant chez Miller, il ne fait en fait que suivre les ordres du commandant Blake, organisateur omnipotent de l'insurrection qui l'envoie proposer à l'écrivain de rejoindre leurs rangs. Marceau-Hermès, donc : l'arme à feu a remplacé le caducée, mais la mission est la même qui consiste à porter les messages, avertir les humains, infléchir leur destinée.

Mais dans le *Parc des Archers*, les valeurs s'inversent : les dieux sont mortels et les humains survivent. Marceau mourra, tout comme Blake. Et c'est peut-être dans cette disparition, celle de Blake-Zeus, de Marceau-Hermès, et aussi ne l'oublions pas celle, plus importante encore, de Florence-Aphrodite, qu'il faut chercher l'explication à ce profond désespoir, cette mélancolie chronique qui mine André Miller, une fois la révolution achevée. Rien ne le contente désormais qu'une plongée dans une autre facette du réel, merveilleuse et décalée, où l'ordre du monde repose encore sur des figures tutélaires et divines. Miller retrouve, découvre « l'éternité comme une infinie, une inaltérable *continuité* » (*PA*, II, 176). Un peu comme s'il entendait ou expérimentait la prophétie nervalienne exprimée dans deux des vers de « Delfica » :

> Ils reviendront, ces Dieux que tu pleures toujours !
> Le temps va ramener l'ordre des anciens jours.

A ceci près que l'ordre ancien, dans *Le Parc des Archers*, s'il contenait la joie pure et l'amour, abritait aussi le domaine tyrannique du totalitarisme et de l'arbitraire. Et la tragédie véritable vient sans doute du fait, qu'en dehors d'une projection dans un ailleurs onirique, Miller ne peut plus ressaisir l'un sans l'autre. Le rôle de Marceau apparaît alors encore plus essentiel mais davantage

ambigu : ce qu'il propose à Miller, c'est l'engagement à construire un monde libre de façon à ce que la collectivité s'épanouisse, mais au détriment du bien-être de l'individu. Miller y perdra tout pour que tous y gagnent. Devenu héros dans un monde où désormais ses dieux sont morts, l'écrivain-combattant, dont on a vu les motivations égoïstes, apparaît comme un orphelin fragile, désorienté, ayant perdu le goût de la vie ainsi que celui de l'amour. A cet égard, la figure de Masson, clochard soupirant après une jeune fille, Vanesse, et espérant après le retour de l'été – vécu comme une terre, un continent de béatitude, « L'été, je m'étends » (*PA*, II, 30) - Masson donc, que Miller croise au tout début du roman, devient dans ce contexte de lecture l'incarnation même du destin de Miller. Mais peut-être Masson figure-t-il le dernier dieu d'un monde qui s'est écroulé. Stève Masson, trop humain dans *Le Seuil du jardin*, est devenu le dieu de la dernière enclave magique du *Parc des Archers*. Il dort dans son square sous la lumière de l'été comme d'autres règnent sur les hauteurs du monde. Il prouve que dans l'espace magique de l'œuvre hardellienne certains personnages, dans leurs successives métamorphoses, deviennent au final eux-mêmes des dieux.

Les panthéons que l'œuvre édifie ne sortent pas tous en ruines des épreuves et des jours. D'autres dieux ne subissent pas le chaos destructif dans lequel se précipite la Trinité du *Parc des Archers*. Il en est un notamment dont l'image emblématique accompagne l'émerveillement des jeunes années : c'est l'allumeur de réverbères. Quand il évoque certains épisodes d'enfance dans *Donnez-moi le temps*, André Hardellet lui consacre la moitié d'un chapitre dans lequel on peut notamment lire ceci :

> L'allumeur de réverbères :[...] Au loin, l'éclosion d'étoiles jaunes, purement terrestres, signalait sa venue ; avec ses constellations municipales, il formait le prélude d'une intrigue dont le développement m'échapperait : je lui prêtais un rôle plus important que celui d'éclairer les rues au profit des passants.
> [...] Il se livrait à une obscure manœuvre d'ajustage au moyen de ses engins. En joue ! Feu ! Un cône lumineux tombait sur le trottoir, qui le dévoilait un instant dans sa totale réalité, puis il poursuivait son itinéraire, rue de Fontenay. Jusqu'où ? Jusqu'à ces lointains nocturnes où ses étoiles amenuisées se confondaient avec celles du ciel, jusqu'à

> une contrée imprécise que, demain, le jour dépouillerait de ses secrets (*DO*, I, 254)

Faut-il voir encore derrière les simples habits réglementaires, un dieu caché de plus ? Pourquoi non. Celui qui éclaire les hommes dès lors qu'ils plongent dans les ténèbres ou y demeurent, ce voleur d'étincelles ou de feu a tout d'un Prométhée moderne. Distribuant avec méthode autant qu'avec mansuétude la lumière, comme son antique prédécesseur, il encourra la colère des dieux dépossédés : seule la punition changera de forme, mais elle sera aussi terrible, sinon pire. L'allumeur de réverbères disparaîtra, tout simplement, chassé par la modernité : condamné à ne plus être. Et c'est l'écrivain lui-même, dans une sorte de don à rebours, qui reprendra le rôle d'Héraclès afin de délivrer le nouveau Prométhée : c'est en l'incluant dans le texte même, qu'il lui permettra de continuer à être :

> Je ne me résous pas à croire qu'ils soient tous disparus, ces compagnons de la perche allumeuse ; je me persuade qu'il en reste au moins un, tandis que je trace ces lignes, pour revêtir sa tenue réglementaire et préparer sa tournée. Il va reprendre son chemin d'autrefois, le long des rues méconnaissables, en quête des défunts becs de gaz (*DO*, I, 255)

Emblématique du statut et de la fonction de l'écrivain, l'allumeur de réverbères peut se voir comme son double métaphorique. L'un comme l'autre, avec des outils bricolés que l'on dirait artisanaux, contribuent à dissiper les ténèbres humaines. De même que le sentier trouant la nuit au fur et à mesure des lampadaires allumés, les mots précipités dans les romans et les poèmes construisent une voie lumineuse, de sens et d'émotions que d'autres hommes pourront suivre.

Dans le même chapitre de *Donnez-moi le temps*, André Hardellet évoque une autre confrérie pour laquelle on pourrait également proposer une lecture mythologique :

> Ta, Ka tchouff ! Ta, Ka tchouff ! Voici pour la nommer comme il convient, et entourée de solennité, *la pompe à merde.*
> Trop rares cérémonies – trois ou quatre – que celles auxquelles elle présidait et qu'il me fut permis de contempler en nocturne ! (*DO*, I, 255, 256)

Et le narrateur d'évoquer ensuite les « hommes sombres qui s'affairaient autour de la machine », ces « ramoneurs d'en bas » s'adonnant à leur « sourd travail qu'organisait le chef d'équipe ».

Contrepoint violent à la pure et céleste mission de l'allumeur de réverbères, le labeur des vidangeurs auscultant les entrailles de la terre se pare d'infernales connotations. Soudain, à travers eux, c'est la figure de Pluton qui s'impose à nous et que l'on retrouve mentionnée ailleurs dans l'œuvre :

> Moderne Pluton, le Maître [des égouts] règne sur un domaine soustrait à la curiosité importune et qui comprend accessoirement : les catacombes, les dessous de l'Opéra, les caves de l'obélisque et du ministère de l'Intérieur, l'ancien parcours de la Bièvre et les dépendances de certains hôtels particuliers. [...] La nuit [...] le Maître ouvre ses domaines aux fidèles, silencieusement : c'est moins encore, pour l'oreille, qu'une chandelle soufflée.
> Les salles clandestines dévoilent leur architecture ; on y célèbre les mystères et les rites, on y donne des bals somptueux, des comédies (*ES*, III, 157)

Là encore, s'il est un talent que possède en propre André Hardellet, c'est bien celui de détourner les choses les plus triviales du réel pour les rattacher à des traditions séculaires. De simples métiers de tous les jours abritent alors sous leurs uniformes de rigueur des Dieux ou leurs servants. Plus qu'une tentative d'accession à l'Olympe, la prose hardellienne opère ainsi le trajet inverse qui consiste à intégrer l'Olympe dans le monde de tous les jours. Après tout, l'auteur ne fait là que reprendre une tradition qui faisait que bien souvent les dieux sous une forme humaine visitaient le monde des mortels. Avant lui Giraudoux s'en est souvenu créant des personnages aux allures de jardiniers mais pour lesquels on se demande s'ils n'en savent pas plus que les dieux eux-mêmes. André Hardellet place ainsi, ça et là, de ces êtres dont parfois les charmes envoûtent et dont le souvenir entêtant de leurs apparitions peut infléchir des existences :

> « *Gisèle, tu es prête, oui ?* » Mais cette Gisèle ne consentira jamais à abandonner la mystérieuse besogne à laquelle elle se livre sous le couvert ; ni même à répondre. C'est une petite-fille de la Lorelei, une ondine de la banlieue-est qui a des tâches plus impérieuses à accomplir que les *commissions* dont sa mère officielle prétend la charger. Le vieux pêcheur l'a entrevue deux ou trois fois au cours de son existence, dans les bals de canotiers, ou laissant son blond se deviner entre les branches ; à ses rares confidents, il affirme qu'elle est trop belle pour séjourner longtemps parmi nous : juste assez pour vous donner du regret (*PI*, II, 309)

Si les déesses ou les dieux s'en viennent troubler les hommes, c'est moins sans doute pour les perdre que pour leur indiquer la voie. Le « regret » qui assaille le vieux pêcheur est peut-être simplement celui d'être dans un monde où les apparitions de cette inoffensive Loreleï ne peuvent être que comptées.

Mais l'originalité d'André Hardellet vient du fait que toutes ces figures sont muettes et que leur existence ainsi que leur force résident dans leur seule présence. Leur mutisme contribue d'ailleurs à renforcer leur étrangeté. Silhouettes ou ombres, elles traversent les terres en leur conférant une sorte de miracle permanent. Que l'on y croise des « Cérès adolescentes (*CH2*, II, 257) » ou une moderne incarnation du dieu Pan, les terres se ressourcent de leur présence et ceux qui les croisent en ressentent un rare sentiment de plénitude :

> Le grand dieu Pan n'est pas mort, loin de là ! S'il, Armstrong enguirlandé de fougères, ne souffle plus dans sa formidable trompette, c'est qu'il ne tient pas à se faire repérer par les pouvoirs publics. [...] Du reste, depuis l'Antiquité, il a mis au point de plus subtiles manières de déranger l'ordre établi, de saboter la quiétude champêtre. [...] Les bêtes sauvages se montrent, petitement d'abord, puis ouvertement, comme devinant la protection que leur assure la providence forestière. C'est alors qu'une feuille remuant à peine, un merle cavalant dans les broussailles, un liseron poussant entre deux fagots peuvent vous procurer un contentement spontané, énigmatique. Oui, c'est bien un rêve du grand jour et des grands chemins qui se lève sous vos yeux et vous rappelle une lointaine alliance avec les forces naturelles. (*PI*, II, 320)

Tout est peut-être dans cette « lointaine alliance avec les forces naturelles ». Les dieux qui sous des habits contemporains traversent les fictions invitent indirectement l'homme à se souvenir d'un temps où, davantage à l'écoute de la pulsation du monde, il en tirait le bénéfice de la plus grande joie. Ce merveilleux qui est ici inauguré n'a de surnaturel que son décalage par rapport à une lecture contemporaine de la terre. L'accession au bonheur pour André Hardellet n'est pas à chercher dans un quelconque matérialisme ou apogée du confort consumériste mais dans la simplicité d'une union retrouvée avec les éléments fondamentaux constitutifs du monde. Aussi ne faut-il pas s'étonner que certaines des figures divines soient ce que l'on pourrait appeler des dieux de la plénitude. Cérès et Pan en sont les plus parfaits exemples dont les apparitions annoncent, épousailles, fécondité, fête, célébration solaire. Sous leur autorité la terre s'incarne en amante autant qu'en mère ; confluent des forces dionysiaques, elle assure leur épanouissement et leur métamorphose.

S'il emprunte à un panthéon connu, tout en l'adaptant quelque peu, André Hardellet ressent aussi la nécessité de « former » ses propres dieux. Si un poncif consiste à souligner l'aspect démiurgique de toute création romanesque, constatons alors que l'auteur du *Seuil du jardin* va bien au-delà ce cette tentation qui consiste métaphoriquement à égaler Dieu, car en plus de créer des hommes et de les entourer de créatures échappées de l'Olympe, André Hardellet forge également de nouvelles divinités, inaugurant par là une religion originale.

C'est dans le recueil *Sommeils* qui paraît en 1960 que l'on voit apparaître une section nommée « Métiers et divertissements » dans laquelle prennent place neuf textes en prose dont voici les titres : « Le charmeur d'orages », « Le chercheur d'échos », « Le chef des baisers », « Le voyeur », « Le semeur de bruits », « Le poseur de grillons », « Le surveillant des glaces », « Le tueur de vieilles », « La montre parfaite ». Dans ces textes, André Hardellet fait plus que d'inventer des professions imaginaires ou saugrenues. Sous l'humour néanmoins bien présent, se dissimule quelque chose de plus profond : la nécessité d'inscrire

dans le texte, par le biais des créatures dont il détaille les métiers, une approche magique du monde. Un personnage est évoqué dans plusieurs textes, Beaujolais-la-Pivoine : présenté comme le grand-père du narrateur, il lui a transmis certains de ses dons, comme celui de mener à sa guise un orage, mais il a conservé pour lui seul celui de piéger les bruits et les sons, ou bien encore celui d'essuyer les tempêtes. En effet dans *L'Essuyeur de tempêtes*, ouvrage posthume publié en 1979, sous la direction de Pierre Drachline, on retrouve quelques textes, écrits au début des années soixante, et consacrés à des professions bien particulières qui s'inscrivent dans la droite ligne de celles que le lecteur avait pu découvrir dans *Sommeils* : en plus de celui annoncé par le titre on découvre ainsi « Le laveur d'eau », « Les chasseurs d'horizons », « Le ferreur de cigales », « Le déménageur de forêts ».

On peut constater que sur tous les métiers énumérés, la majorité ont trait à la nature, ou plutôt à des phénomènes physiques naturels et à des éléments de l'espace ou de la terre : l'orage, l'écho, le bruit, l'eau, l'horizon, la forêt ; d'autres concernent directement les hommes comme « Le chef des baisers » ou « Le tueur de vieilles ». Mais le point commun entre les personnages s'adonnant à ces activités est l'insignifiance de leur apparence ; il est dit des Chasseurs d'horizon qu'ils ont « l'aspect le plus neutre possible » (*ES*, III, 119) ; Beaujolais-la-Pivoine a une « barbe de vagabond » (*ES*, III, 116) ; le Déménageur de forêts ressemble à « un promeneur nonchalant, un rêveur qui, par temps couvert ou ciel éclatant, s'en va contempler la nature » (*ES*, III, 124) ; le Chercheur d'échos pourrait être pris pour « un braconnier à l'affût » (*SO*, I, 87). Seul peut-être le Tueur de vieilles surprend par sa beauté :

> Celui-ci se met en route, quelque part, sifflant un air jadis composé pour la cithare – son air favori. Il se montre tout à coup parmi les invités, très beau, un peu indolent, et les vieilles le devinent à son écrasante désinvolture : elles sont prêtes (*SO*, I, 93)

Comme l'indique son nom, c'est lui qui est chargé de donner la mort aux vieilles femmes qui « offrent un désolant et mélancolique spectacle » et

auxquelles on tient à « épargner les misères de la décrépitude » (*SO*, I, 92). Cet ange funèbre est attendu par les intéressées avec « une légère angoisse mêlée de curiosité qui n'est pas sans charme ». Sans doute parce que la réputation de l'officiant n'a rien de macabre : l'arme de « l'impeccable sacrificateur » est « le lacet de soie ou la seringue hypodermique » qui dispense l'agonie de toute souffrance et surtout, l'acte est toujours précédé d'un baiser : c'est ce baiser donné à celles qui en étaient depuis longtemps privées qui signe voluptueusement l'arrêt de mort :

> Il les embrasse sur les lèvres sans trahir de dégoût : c'est le « Cajoleur » de la dernière heure.

Le narrateur dit de lui qu'il « compte parmi ces personnages anonymes qui détiennent, dans les coulisses, un pouvoir incontrôlable ». Sorte de double inversé de l'Archange Gabriel, il est la figure douce de l'Annonciation de la mort[1].

Un autre des dieux hardelliens distribue des baisers, mais ceux-là ne sont pas mortels. Il les recueille d'ailleurs davantage qu'il ne les distribue : c'est le Chef des baisers qui, envoyé en mission par le Grand Despote, a charge d'évaluer les plus beaux baisers et de convier ensuite au Palais celles qui les ont donnés. Les demoiselles se prêtent de bonne grâce à l'exercice, toute comme les vieilles dames le font avec le Cajoleur, et ce ne n'est pas le moindre des privilèges de ces héros que de séduire avec une aisance enviable les jeunes filles. Ainsi Beaujolais-la-Pivoine, malgré ses allures de vagabond voit arriver, comme sous l'effet d'un sortilège, « des bergères qui [viennent] chercher protection auprès de lui » (*ES*, III, 116) ou bien Merlin – au nom évidemment très lourd à porter - qui savait constituer des « pièges à filles » faits de fleurs : « quand les filles les acceptaient elles ne pouvaient plus rien vous refuser » (*SO*, I, 90). Le narrateur lui-même,

[1] C'est d'après ce texte qu'André Hardellet tournera à la fin de l'année 1972, un court métrage intitulé *La dernière violette* (expression qui en argot désigne la dernière faveur, le dernier bonheur). C'est Serge Gainsbourg qui y tient le rôle du Tueur de vieilles. La première de ce film aura lieu en novembre 1973. Il sera ensuite diffusé en première partie du film *Emmanuelle* : étonnante association…

ayant subi les épreuves initiatiques, possède en plus du don de charmer les orages, celui de charmer les filles :

> Quand une bergère affolée détale devant moi, j'emploie un autre signe : elle s'arrête, me suit et j'en fais bientôt ce que je veux dans une cabane ou une grange. Ce sont là nos petits bénéfices supplémentaires (*SO*, I, 86)

Tout cela nous ramène à des traditions connues : après tout, les dieux de toutes les religions sont coutumiers de ce genre de séduction. La chair est faible, fût-elle divine. Et l'attrait des beautés humaines vaut bien que pour elles on détourne ses pouvoirs.

Car il faut insister sur ses pouvoirs magiques qui exhaussent les pratiquants de ces métiers au-dessus du lot des mortels. Le Charmeur d'orages trace le « *signe* » ; le Chercheur d'échos connaît les « *places* ». Le Semeur de bruits « égrèn[e] [le sons] selon un art qu'on n'enseigne point dans les écoles ». Les maîtres de la confrérie des Déménageurs de forêts « veillent jalousement sur le secret des traditions et techniques qui se perpétuent oralement » (*ES*, III, 123) . Les phénomènes qu'ils suscitent sont apparemment d'une gratuité totale ; mis à part ceux qui agissent sur les destinées humaines et dont nous avons parlé, les autres se plaisent à détourner les orages, capturer les bruits pour les délivrer dans des lieux inhabituels, laver des tempêtes et les revivifier, délasser des forêts en les faisant changer d'air, faire sonner l'écho. Amener parfois à apprécier le travail de ces dieux ordinaires, l'homme n'en ressent jamais aucune crainte, mais plutôt une surprise, parfois une béatitude à l'image de celle qui saisit celui qui, après l'orage déclenché par le Charmeur, éprouve le « plaisir de repartir sur les chemins lavés lorsque le premier oiseau s'ébroue et lisse ses plumes aux sept couleurs du paradis ! » (*SO*, I, 86).

Amadouer les tempêtes, traquer l'horizon, semer des bruits, c'est aller contre l'ordre des choses, c'est combattre les évidences et les modifier, c'est se rendre maître de ce qui d'ordinaire jamais ne s'asservit. C'est se donner le plaisir

de brouiller les cartes, de recomposer une géographie magique où la surprise et le bonheur peuvent s'allier ou s'engendrer l'un l'autre. C'est établir le merveilleux comme boussole et compas et inviter ainsi l'homme à reconsidérer le paysage sous un angle nouveau. Le reconsidérer sans doute pour mieux le voir, mieux le goûter, mieux y vivre. Car l'infiniment simple de ces variations complexes, le chemin de lecture ouvert par le fantastique de ces métiers n'a pas d'autre but que d'apporter de nouveau à l'homme qui ne s'en souvenait plus, le sentiment de plénitude, corollaire de cette « lointaine alliance » qu'il convient de renouer. Les lieux placides accueillent des bruits qui leur sont exotiques. Tout glisse, tout demeure. Comme les verres ne quittent pas la table alors qu'une main prestement retire la nappe sur laquelle ils étaient posés, les sons et les terres tournoient dans une synesthésie nouvelle, se télescopent, s'entrecroisent, se mettent, dans leur nouvelle étrangeté, mutuellement en valeur :

> Soudain on entendait un angélus traverser la nuit, une musique de chevaux de bois éclatait dans la cour de l'école, une trompe de remorqueur beuglait sous les quinconces assoupis. Une mine détonait en plein bourg, des charretiers invisibles juraient et fouettaient leurs chevaux dans la closerie d'un presbytère. Ailleurs un pêcheur croyait percevoir des plongeons et des rires de filles, en amont sur la rivière. Quelquefois, il abandonnait sa ligne pour partir à la recherche de ces sirènes villageoises aussi fraîches et attirantes qu'une rumeur de moulin. Des nèfles ! l'eau remuait à peine, fourmilière d'or – absolument nue. (*SO*, I, 90)

L'homme ainsi, mené invisiblement par la main des nouveaux dieux, écoute d'une oreille neuve les paroles du monde, et reconsidère la fausse tranquillité des apparences. Les dieux qui traversent les géographies hardelliennes, qui les surveillent et les protègent, qu'ils soient des avatars contemporains de dieux anciens ou des divinités nouvelles créées de toutes pièces par l'auteur, invitent à lire les terres selon une modalité nouvelle. Loin d'être des dieux terribles et despotiques, ils n'ont de cesse de se fondre dans le paysage, de se masquer sous des apparences anodines quand elles ne sont pas

misérables, et tout cela pour mieux indiquer la voie, les voies aux simples humains afin que ceux-ci goûtent une sérénité qu'ils ne soupçonnaient même plus. Survivants d'un mode archaïque de pensée, ils paraissent s'échapper du fond des âges pour redonner à l'homme une innocence primitive, seule clef d'accession au bonheur terrestre.

Conclusion du chapitre VIII

Créatures

Les géographies hardelliennes dans leur dimension magique, ne se laissent pas appréhender au premier abord. Si les personnages et les narrateurs des fictions viennent souvent à en soupçonner l'existence, l'entrée dans ces territoires se fait souvent grâce à l'entremise d'un intercesseur, lui-même initié à cette lecture merveilleuse du monde. Ces personnages que l'on croise dans de nombreux textes d'André Hardellet sont peut-être en fait les transcriptions fictionnelles de la mère et du père de l'auteur, qui, lorsqu'il était enfant, ont joué pour lui ce rôle en lui dévoilant – involontairement - l'existence de sanctuaires érotiques de la féminité merveilleuse pour la mère, de lieux marginaux, décalés, qui accréditent déjà la fausse simplicité du réel, pour le père. Par ailleurs, le fait que Marcel raconte à son fils ces univers, le fait aussi qu'il ait lui-même dans sa jeunesse composé des textes de chansons, suggère la possibilité que le langage a la faculté de créer ces espaces ou en tout cas d'accréditer fabuleusement leur existence.

Quoi qu'il en soit, le passage dans la « ville seconde », l'entrée dans les « géographies clandestines » se fait toujours sous la conduite d'un homme, ou d'une femme – et l'on voit alors dans ce cas apparaître la dimension érotique des espaces masqués, mais d'un érotisme relié toujours à une innocence première – dont les noms curieusement étrangers – symboles de leur différence ? – claquent parfois comme des pierres lancées contre des murs : Slade, Bates, Sterck, Una, Swaine, Blake, Joyce, Lady Long Solo. Dans la majorité des cas, à l'initiation succède la disparition de celui qui l'a menée, comme si, une fois la porte indiquée, le lieu désigné, ne restait plus à l'intercesseur qu'à se retirer du monde,

et à laisser les personnages hardelliens errer dans « ces espaces égarants ou égarés [qui] deviennent des espaces magiques propres à toutes les apparitions »[1], dans ces espaces ou dans leur souvenir, tant il est parfois difficile, voire impossible, d'en retrouver le chemin.

Aussi n'est-il pas très surprenant de voir surgir dans les fictions l'ombre d'Orphée : tour à tour poète du voyage et de la profondeur, il est bien celui qui a franchi les portes interdites pour en ramener la matière de la nuit, et le souvenir de l'amour. La figure d'Orphée relie la terre découverte et creusée au chant de cette terre. Projection fantastique de la figure du père, qui désigne les lieux et les célèbre, il accompagne l'auteur dans la découverte qu'il fait des espaces de la mort et du verbe magique propre à la transcender. Le premier, il ouvre la voie à une œuvre spatiale qui reprendra entre ses mots les chemins, les routes, les seuils, les trajets que l'homme pourra parcourir les yeux grands ouverts de façon à voir clairement cette fois les « précipices magiques »[2] dont parle Aragon.

D'autres dieux donnent aussi aux géographies hardelliennes l'ampleur d'un univers mythique c'est-à-dire d'un univers qui possède ses repères et ses lieux inspirés. Les dieux hardelliens, empruntés aux mythologies existantes ou originaires des propres espaces qu'ils habitent, jouent avec le réel et constamment le recomposent, sous les yeux des personnages qui assistent au spectacle, le plus souvent émerveillés. Proches des éléments, souvent masqués sous les plus simples habits, ils décrassent, dépoussièrent, font tinter le monde d'un son neuf, d'un timbre revivifié, avec une bienveillance qui semble être constamment leur marque.

On le voit, les géographies hardelliennes sont ouvertes à des créatures dont la fréquentation ne peut ouvrir que sur une vision fantastique du monde et des êtres.

---

[1] Yves Vadé, *Pensée mythique et surréalisme, op. cit.*, p. 122.
[2] *Le Paysan de Paris, op. cit.*, p. 215.

Chapitre IX

Fantastique
des paysages et des êtres

Quitte le monde impur, la foule indifférente,
Suis d'un pas *assuré* cette route qui luit.

Gérard de Nerval

1. Ombres et lumières

> Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*.
>
> Rimbaud

Les nuits hardelliennes épaississent les géographies d'une forme d'étrangeté particulière que le jour suspend, quitte pour ce dernier à en produire une autre de nature différente. Ce n'est pas un hasard si dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand qu'il admire tant, André Hardellet élit certaines pièces « nocturnes » qui composent le Troisième livre de *Gaspard de la nuit* intitulé « la Nuit et ses prestiges »[1].

L'éclairage lunaire, ou la noirceur pleine qui confond la terre et le ciel en gommant ce que l'écrivain appelle « le mystère de l'horizon » (*CH2*, II, 274), énonce un autre rapport au monde, et d'autres démarches.

La nuit hardellienne est rarement une nuit de terreur, une nuit de souffrance : mise à part l'errance nervalienne déjà évoquée, l'effroi bref que la nuit peut provoquer pour les personnages hardelliens tient parfois à ce que Gracq avait appelé dans la préface à son premier roman « le répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit et des rêves »[2].

André Hardellet, sensible au fantastique romantique, semble proche d'Hoffmann quand des figurines à la faveur de la nuit s'animent d'une vie mécanique. Le ballet des soldats de plomb et des jouets de Nuremberg (« Black

[1] Voir *Annexes*, p. 466 : « L'Heure du sabbat », « La Ronde sous la cloche », « Ondine », « Le Nain », « Le Fou » sont très souvent cités par André Hardellet qui note : « Tout *Silves*, par exemple, plusieurs poèmes de *La Nuit et ses prestiges*, et quelques pièces détachées possèdent une résonance qui intrigue et s'affirme encore insolite. »
[2] *Au château d'Argol*, Corti, 1938, rééd. 1984, p.10.

and White » (*LU*, I, 69) rejoint la magie qui fait soudain sortir des livres les figures d'Epinal, « gendarmes à bicornes et [...] voleuses en dentelles » (« Clair de lune », *SO*, I, 96), tandis que le noir s'ouvre à la blancheur lunaire, substance qui teinte les choses et les êtres[3]:

> Le *mitron somnambule*, entrevu par un soupirail, vanne un peu de *farine*_et le Grand Gardénal surprend en flagrant délit *trois plâtriers* qui n'en mènent pas large.
> *Ce tapis de lessive* - tu n'as qu'à le suivre - te conduira bien vers les forêts d'écrevisses ou le moulin pétrifié.

Prestiges de la nuit encore dans « Parloir » (*CH*, II, 222) où un écolier dérive vers un espace féerique alors qu'il contemplait en cachette quelques autres vignettes de l'Imagerie :

> Vers minuit, le cancre puni s'introduisit dans le parloir violet. Il ne les vit pas, tout d'abord : il regardait les terrasses en fleurs, une course au clocher, des valses tyroliennes. Venez, lui dirent-elles, et elles le prirent par la main.

D'ailleurs, minuit, « l'heure blasonnée de dragons et de diables » selon Bertrand, est propice à toutes les rondes : le poème du Dijonnais (« La ronde sous la cloche ») et le célèbre tableau de Rembrandt installent le prétexte, si ce n'est l'arrière-plan de « La ronde de nuit » (*LU*, I, 61 et *sq.*).

Cet ample poème (14 sizains) emprunte au clair-obscur ses vertus de contraste : quelques touches d'or (« les lendemains/ Rayonnant sur les îles claires », « La blonde en robe de fraîcheur,/ Ses seins fleuris par les jonquilles », « *mes Vénitiennes*,/[...]D'un nom évoquant la blondeur ») émergent d'un crépuscule et d'une nuit qui « parle bas », guidant le poète dans un « Paris, port de songe » sur les pas des souvenirs et des illustres fantômes, « Restif, Nerval, Apollinaire ». Quand la « Ronde s'achève » vers les « heures blêmes du regret »,

---

[3] C'est nous qui soulignons.

le poète rencontre « un gars taciturne au comptoir/ Il [lui]ressemble comme un frère », ainsi que Musset dans *La Nuit de décembre* croise « un pauvre enfant vêtu de noir,/ Qui [lui] ressemblait comme un frère ».

Ce texte est exemplaire du recueil dont le titre en bel argot, *Le luisant et la sorgue*, signifie « Le jour et la nuit ». Le jour, la nuit ; le clair et l'obscur y sont déclinés ouvertement ou plus symboliquement par le biais de « la limaille d'or et les bijoux ébauchés durant la journée » et du « clair de lune [qui] tapiss[e] de cendre une cour aux pavés disjoints[...] » (« Les innocents », *LU*, I, 58).

Le monde éclairé différemment selon les heures propose divers trajets, et certains personnages plus que d'autres avertissent les joueurs de l'importance du moment. Ainsi l'allumeur de réverbères dont nous avons déjà évoqué la figure, un des « quatre éléments majeurs » des nuits d'enfance d'André Hardellet, qui lui consacre quelques pages de *Donnez-moi le temps* et un texte des *Chasseurs* : ce « Fantassin du crépuscule » (*CH*, II, 221), non pas voleur mais dispensateur de feu, crée « l'éclosion d'étoiles jaunes, purement terrestres » (*DO*, I, 254). « Il arrivait en *éclaireur* [...]. Il ouvrait la nuit », écrit André Hardellet qui poursuit en disant : « Je savais bien que derrière lui les *choses sérieuses* allaient commencer » (*CH*, II, 221). Le paysage chavire, si bien qu'on se demande soudain ce qui est céleste, ce qui est terrestre en regardant

> ces lointains nocturnes où ses étoiles amenuisées se confondaient avec celles du ciel, jusqu'à une contrée imprécise que demain, le jour dépouillerait de ses secrets (*DO*, I, 255)

D'autres personnages nocturnes viennent traverser les paysages lunaires : la nuit des Romantiques allemands se mêlant à celle des romans gothiques, et à celle des légendes liées à la sorcellerie confortent l'espace d'une partie du chapitre intitulé « la maison de Breughel » dans *La Belle Lurette* : là, « une nuit plus lumineuse qu'aucune de celles qu' [il a] connues » (*BL*, I, 359, 360) invite le narrateur « à partir à l'aventure, pour surprendre, par les clairières, tous les

mirages de la belle étoile ». Il ne sera pas déçu : « cavaliers argentés » dont les chevaux avancent « sans produire le moindre bruit », et « carrousel fantôme » le mènent vers un sabbat qui se déroule « dans une vaste salle éclairée par des flambeaux » et non en plein air, comme le veut la coutume.

Ce versant fantastique de la nuit explique sans doute certaines des rares appréhensions liées à ce moment et avouées dans l'œuvre :

> La peur – c'est un roulement de tombereau, la nuit, dans un bois où ne passe aucune route (*CM*, I, 37)

Et l'image du « tombereau » si proche, n'était-ce une consonne superflue, de celle du « tombeau », est reprise dans la préface aux *Chasseurs* (*CH*, II, 187,188) dans laquelle André Hardellet commente la citation d'André Breton, placée en exergue (« Où va si tard le voiturier, peut-être ivre, qui n'a même pas l'air d'avoir de lanterne ? »), extraite d'*Arcane 17* .

D'emblée, le recueil reçoit cette lumière indirecte et nocturne qui est celle de la dix-septième arcane du jeu de tarot : *L'Étoile*. La préface évoque ces « mystérieux territoires défendus par l'ombre », ces heures « dont le propre est d'être toujours tardive[s] », ce voiturier nyctalope, « cocher du clair de lune » qui dépose son voyageur et disparaît tout aussitôt. L'heure tardive, écrit André Hardellet, est « celle où le jeu commence sérieusement, les amuseurs du tapis écartés ». Le jeu, qui peut être aussi celui de l'égarement déjà cité dont le voiturier est le maître, et son passager, la victime point trop souffrante :

> Chacun d'entre nous l'a rencontré, une fois au moins. Nous l'avons suivi, tant bien que mal, à travers un dédale nocturne où c'était un jeu pour lui de nous égarer - mais qui sait s'il ne nous imposait pas une épreuve ?

Si le décor est parfois celui de bien des romans noirs, la peur se maintient au seuil de sa naissance, dans un suspens, et ne frappe pas. Le jeu nocturne se dissipe dans la confusion du jour et de la nuit, dans leur fusion permise par

l'athanor qui serait ici la mort (*passage* et non pas *état*), ou bien encore l'extase de l'*adepte* :

> Une nuit, un jour, minuit éclatant midi, comme récompense ou par lassitude, il [le voiturier] nous laissera l'accompagner jusqu'au bout

Certains lieux sous la lumière lunaire convoquent des peurs qui se trouvent miraculeusement désagrégées par la promesse de l'aube ou le surgissement solaire :

> Quand la nuit distribue à ses figurants leurs rôles et leurs couteaux, je n'aime pas me trouver dans une gare de province mal éclairée et déserte. La lueur de veilleuse qui suinte dans les salles d'attente évoque l'insomnie trempée de sueur. Et je pense au malade qui, dans une chambre équivoque, sent venir sa crise cardiaque ou son angoisse crépusculaire. Il est vrai que toujours, à ce moment, un express d'une rapidité inouïe me prend au passage et me dépose en quelques secondes devant une crique étincelante - entre Saint-Raphaël et Le Trayas (*CM*, I, 47)

Cette gare, bien loin de celles de Delvaux qui sont, par un singulier oxymoron pictural, des gares toujours *claires* bien que situées au milieu de la nuit, cette gare hardellienne donc renoue avec le lieu du passage infernal. Carriole et voiturier des *Chasseurs*, express et gare ici : tous les éléments sont là, envahis, mangés par l'obscurité ténébreuse, qui autorisent à lire ces expériences comme le *descendus ad infernos*, motif éclairant d'*Aurélia*, motif confessé et perçu consciemment par le narrateur nervalien dans la dernière page du texte, et dont Jean Richer, puis Mircea Eliade[4] ont relevé le caractère initiatique.

Le texte se prête à cette lecture, à d'autres également qui en sont dérivées : l'une d'elle, alchimique, consisterait à y voir condensées les étapes majeures du Grand œuvre qui de la *prima materia-nigredo* symbolisée ici par la nuit, mène à la mort nécessaire de l'homme (*putréfaction*), étape incontournable souvent

[4] *La Nostalgie des origines*, *op. cit.*, p. 201.

explicitée dans la littérature alchimique par la reprise de la parabole de saint Paul du grain qui meurt et engendre la vie ; les phases ultimes de la *résurrection* et de la *rubification* sont à lire, la première dans la métaphore cinétique du transport dont est l'objet le narrateur, la seconde dans l'illumination illustrée par « la crique étincelante ».

D'autres textes d'André Hardellet peuvent s'analyser sous le jour de la Gnose alchimique. Lecteur de Fulcanelli, de Canselier, curieux des théories de Papus[5], vivant dans le quartier « voué à l'hermétisme » non loin de la rue Nicolas Flamel, ce Grand maître et architecte de l'église Saint-Jacques dont il ne demeure aujourd'hui que la Tour, André Hardellet paraît avoir construit certains aspects de son œuvre selon une symbolique alchimiste que seul un travail approfondi et uniquement axé sur ce sujet permettrait de mieux comprendre.

Signalons cependant, comme une piste, la construction même du recueil *Les Chasseurs* dont nous avons évoqué la préface : la nuit initiale du néophyte énoncée dans le commentaire liminaire se dissipe grâce au maître-voiturier, et au fur et à mesure de certains textes de la plaquette qui sont comme des étapes des Petit Magistère et Grand Magistère, l'initiation progresse.

Le dernier texte s'intitule « Le mat » : coup décisif et dernier dans le jeu d'échecs ; il est aussi l'arcane majeur sans lieu défini dans le jeu des tarots, représenté sous les traits du fou que mord un chien à la cuisse. Ce texte montre un narrateur - le néophyte du début ?- devenu l'*adepte* ayant atteint ou presque la Connaissance :

> Les horloges, les sabliers, les observatoires m'ont laissé pénétrer par négligence, sur cette terre dont ils interdisent l'accès. Pas pour longtemps : l'ultime lumière de l'astre mort me frappe alors que je commence à entrevoir la vérité. [...] C'est la nuit, puis l'aube. Quelqu'un me demande pourquoi je ne lui ai pas donné de mes nouvelles depuis tant d'années ; les justifications me manquent.

[5] De son vrai nom Gérard Encausse (1865-1916), Papus était médecin : Marcel Hardellet avait servi sous ses ordres à la guerre, dans l'ambulance dont il était médecin-chef. Papus, bien connu dans les milieux de l'occultisme, est l'auteur du *Traité méthodique de science occulte* et de *Ce que deviennent nos morts*.

> Qu'importe : je suis ce vieil homme, un peu masqué, à la recherche du *mat* invincible qui détiendrait à jamais la lumière de l'étoile dans une case du Temps souverain. (*CH*, II, 232, 233)

C'est la nuit, puis l'aube et la lune, *l'astre mort*, retire une vérité qu'elle avait partiellement dévoilée. L'échiquier du savoir propose d'enfermer la *lumière* dans le *Temps* qui sera alors *souverain*. Un rêve de *Lourdes, lentes...* donne également une méthode pour conquérir cette éternité ici préfigurée. Ce rêve met en scène la rencontre d'un « *Vieux sage* » et d'un « commis voyageur vêtu de noir » dans une contrée aride en proie à un climat caniculaire. Voici l'essentiel de la conversation entre le maître et le disciple :

> Le Sage dit : « La solution, vous l'avez découverte vous-même, j'en suis convaincu. Il s'agit de vivre au présent dans toutes les cases du Temps, de répartir notre conscience en autant de secondes que notre existence en a contenu et en contiendra (*LL*, III, 94)

Au début du roman, le narrateur parlant de Germaine, associait déjà l'éternité et la chaleur :

> Tu n'étais peut-être qu'un signe, qu'une flèche vers ce *présent souverain* dont je devinais la promesse par-delà les horloges, sous les arcades de notre été. (*LL*, III, 44)

Ces terres calcinées, blanches sous le feu solaire, réécrivent la purification alchimique d'où sourd le Savoir qui illumine enfin l'adepte et le retire du temps.

Que le dernier texte des *Chasseurs* s'achève sur le scintillement de l'étoile et sa lumière enclose n'est que l'aboutissement logique de marques posées dès l'exergue. Le livre s'ouvre sous les auspices masquées du dix-septième arcane enserré dans la matière noire de la nuit du voiturier et se referme sur la même lumière mais désormais qui éblouit et triomphe pour le narrateur, « un peu masqué ».

La circularité de l'image (et son renversement), qui ouvre et ferme le recueil fait songer à l'*ourobouros*, animal fabuleux souvent utilisé dans l'iconographie alchimique. « Le Serpent qui se mord la queue, enserrant en son centre la formule « en tô pan » (*Un est le Tout*), [est] le symbole à la fois de l'unité cosmique et de l'œuvre qui n'a ni commencement ni fin. »[6] Le *Vieux Sage* du rêve de *Lourdes, lentes...* ne dit pas autre chose :

> Rien ne commence [...]. le monde change, et pourtant, puisque vous existez dans toutes les époques à la fois, ce changement devient stabilité, éternité. Dieu seul détient absolument ce privilège, mais nous pouvons nous engager sur la voie (*LL*, III, 94)

Jeux de lumières et jeux de connaissance s'entremêlent : *Les Chasseurs* illustrent cette géographie alchimique qui unit le travail du noir et celui de l'or :

Le deuxième texte des *Chasseurs*, par son titre, « La chambre froide », se rapproche de La Chambre Nuptiale où l'alchimiste procède au mariage du Soufre et du Mercure, Soleil et Lune, ombre et lumière, union préalable à l'Œuvre. La Chambre est « froide » car non encore soumise au feu. Mais dès que le feu intervient, le Grand Œuvre commence et différents phénomènes apparaissent : « cristallisation, dégagement de vapeurs qui se condens[ent] tout de suite [...] »[7]. La matière passe par les Couleurs de l'œuvre, principales puis intermédiaires : « gris, vert, jaune, arc-en-ciel » : le texte hardellien transcrit semble-t-il cela, mais d'une façon davantage œnologique...

> Le vin blanc des coteaux de Suresnes se récolte maintenant sous forme d'une pluie à peine ambrée, de mince saveur et qui provoque néanmoins de jolis arcs-en-ciel lorsque le temps s'y prête : animés d'une grande vitesse de rotation, ces météores présentent bientôt l'aspect de disques blancs coupés par l'horizon.

[6] Serge Hutin, *L'Alchimie*, P.U.F, coll. « Que sais-je ? », 1974, p. 28.
[7] *L'Alchimie*, *op. cit.*, p. 90.

Dans le texte suivant, « La voisine » (*CH*, II, 190), qui est une des variations hardelliennes sur le thème d'*Au clair de la lune*[8], c'est un des arbres alchimiques, l'Arbre lunaire, qui s'impose dans un paysage de nuit où le jeu du mariage contrarié entre « le blanc, la brune et le bariolé » compose une « géométrie hermétique du clair de lune ».

Hermétisme que l'on retrouve dans « La nuit des ramoneurs » (*CH*, II, 202, 203) où les « petits Savoyards »[9], chers à Bertrand, progressent dans « leur nuit, la seule de l'année » et dans le mystère de leur dédale qui apparaît parfois, à la faveur d'un immeuble démoli, comme un « hiéroglyphe hermétique ». Et c'est au cœur de cette nuit, soudain qu'un personnage (un ramoneur féminin?) se dépouille de ses artifices devant le narrateur :

> De la main, *elle* effaça son masque, ses haillons. *Chut! Je vais te montrer*. Elle écarta mes rideaux ; la nuit se fendit sous le soc de clarté d'un Hiroshima à l'envers - un soleil d'avant le verger interdit. (*CH*, II, 202)

L'explosion de cette étoile « atomique » le rendra d'ailleurs moins que lui-même, plus que lui-même, fou à quatre pattes (le fou, c'est-à-dire *Le Mat*) qui, frôlé par la *révélation*, n'a su correctement l'interpréter et la recherche sans toutefois parvenir à connaître de nouveau cet état où :

> [il] voyai[t] tout, jusqu'aux moindres détails, comme si [il] avai[t] été *ensemble* chacun d'eux, chacune d'elles.

Peut-être faut-il voir ici une transcription littéraire d'une initiation manquée, semblable à celle que Fulcanelli dénonçait : « l'on peut presque dire

[8] André Hardellet évoque souvent ce qui demeure pour lui « l'une des plus énigmatiques chansons jamais écrites ». En plus du texte des *Chasseurs* que nous évoquons ici, il faut citer deux autres écrits qu'il consacre à la scène lunaire : dans *Les Chasseurs Deux* : « Interprétation de *Au clair de la lune* » ; dans *Donnez-moi le temps*, pp. 257 et 258.

[9] « Les petits Savoyards sont de retour, et déjà leur cri interroge l'écho sonore du quartier ; comme les hirondelles suivent le printemps, ils précèdent l'hiver. [...] » («Octobre »), in *Gaspard de la nuit, op. cit.*, p. 207).

que celui qui a salué *l'étoile du matin* a perdu pour jamais l'usage de la vue et de la raison, car il est fasciné par cette fausse lumière et précipité dans l'abîme... »[10].

Toute l'ambivalence du symbole alchimique de l'*étoile* est là. Si elle peut égarer le néophyte ou le profane, qui ne savent distinguer la lumière (Étoile véritable, au Ciel, annonçant la venue du Christ) et le reflet de la lumière (Étoile au front de la Vierge mystique, *stella matutina*, qui n'est que le reflet annonçant la précédente[11]), elle donne aussi à l'adepte - celui qui sait – l'indication de « transformation, partielle ou totale, des corps sur lesquels elle s'est fixée » comme l'écrit Canseliet, qui note par ailleurs qu'elle « est le signe de l'œuvre ; qu'elle scelle la matière philosophale ; qu'elle apprend à l'alchimiste [au véritable adepte et non à l'égaré auquel pense Fulcanelli] qu'il n'a pas trouvé la lumière des fous mais celle des sages »[12].

La nuit hardellienne dans son versant alchimique implose d'une chaleur et d'une lumière qui bouleversent la succession des heures : Le « minuit éclatant midi » de la préface des *Chasseurs* se retrouve dans « L'enquête » ou deux témoins entendus par un magistrat finissent par évoquer « la nuit et les étoiles/en plein jour » (*CH*, II, 208). C'est aussi l'évocation des « soleils de minuit » (*CH*, II, 230)[13] , des « astres rouges qui incendient les rocs, les laves, les larves » (*CH*, II, 226) après « la danse nuptiale sous la lune », et peut-être n'est-on jamais aussi proche, dans ce dernier exemple, de l'ultime étape de l'Œuvre au Rouge qui aboutit à la Pierre philosophale. C'est encore, et surtout, le triomphe durable de la lumière, de la blancheur, et l'évacuation de la nuit, la victoire sur les ténèbres

[10] *Le Mystère des cathédrales, op. cit.*, p.19.
[11] La Gnose alchimique paraît souvent une littérature, une poésie, dans le sens le plus galvaudé de ces termes. Pourtant, sur ce point particulier, elle est remarquablement proche des réflexions pascaliennes sur la notion de *figure* et de ses bonnes et mauvaises interprétations.
[12] Voir les préfaces de Canseliet au *Mystère des Cathédrales* de Fulcanelli, *op. cit.*
[13] Un texte porte ce titre (*TI*, III, 342, et *sq.*) qui parle « d'un soleil éclatant », d'un « homme en noir » promettant au narrateur « d'atteindre la contrée qu'[il a] si longtemps cherchée [et où] là seulement tout devient vrai [...] et éternel. ». Mais le maître se révèle, un mauvais maître et le narrateur note : « Je le vis vieillir subitement tandis que la fascination qu'il exerçait sur moi se dissipait. [...] Il passa la main sur son visage et effaça le masque qui le revêtait - un masque si parfait qu'il semblait fait de chair vivante. » Ce texte, sans doute antérieur au rêve de *Lourdes, lentes* que nous avons évoqué, en présente une sorte de *négatif*, une tentative avortée d'initiation maléfique.

mise en scène dans « Les carrières » (*CH*, II, 201, 202) où un narrateur raconte le travail auquel lui et ses compagnons sont soumis :

> Nous travaillons dans d'immenses carrières dégageant une poussière blanche qui nous rend pareils à des geindres.
> La substance que nous extrayons ne répond à aucun usage connu (de nous tout au moins).

La chaleur, extrême, devient un des éléments du paysage et finit par le structurer : elle est une dimension spatiale qui l'augmente d'une perspective supplémentaire et irradiante : « il fait beau ; il fait toujours beau ». La contrée concentre le sec, nature seconde du pays où les puits eux-mêmes, « mot qui évoque la fraîcheur et le lierre », ne permettent de remonter « qu'un seau de gravats ». Paysage en fusion, « la chaleur paralyse la mer », « le môle [est] brûlant », pour une épiphanie du feu qu'annonce un décor chiriquien :

> Le paysage est admirable. J'entends : pour ceux qui apprécient la rigueur et l'aplomb. Deux ou trois oliviers réduits à leurs troncs nus, un chemin en pente, aveuglant par tous ses silex, quelques vignes maigres. Des tuiles inapprochables. La mer immuablement déserte.

« Paysage métaphysique » par son dépouillement et sa vocation à inviter l'homme à s'interroger sur sa nature et son essence. La poussière de craie et la blancheur qui réverbèrent la lumière exhibent la métaphore d'une terre muée en creuset, où le temps, la vie, la mort, l'espace ont fini par se fondre. Le texte signe le triomphe de la lumière et l'évacuation de la nuit :

> L'année ne comporte que quatre ou cinq nuits. Quand dormons-nous?
> Mais peut-être dormons-nous à perpétuité. [...]
> À midi - à minuit ? - nous disposons d'une heure de loisir. [...]
> La nuit ne tombe que quatre ou cinq fois par an - et nous célébrons alors nos fêtes, nos mystères.

Paradoxalement, ces modernes frères d'Éleusis atteignent en cet endroit - que tout rapprocherait pourtant d'une géographie de pénitence - une sérénité inégalée :

> Vous pensez à l'enfer, vous avez tort ; jamais je n'ai été aussi heureux. Lorsque je me souviens d'autrefois, je remercie le Ciel à deux genoux sur les silex durs, et je crois qu'il en va de même pour mes deux compagnons. Quel détachement ! Quelle délivrance! [...]
> Vous pensez à l'enfer, mais non. Lorsque je me souviens d'avant, cette paix me comble au-delà de tout espoir.

La mortification accompagne, on l'aura remarqué, l'extase qui n'est pas dénuée d'un certain masochisme : est-ce pour se persuader qu'on a, malgré tout, malgré l'absence de besoin, de désir et de souffrance, un corps ?

Il reste que « Les carrières », dont la narration fondée sur le motif de la boucle, enferme - ou évacue - dans son cercle fictionnel toute idée du temps qui passe. Les ténèbres, réduites à quelques nuits, se sont retirées devant la blancheur, la chaleur, et la lumière triomphantes : la béatitude qui résulte de cette *gloire* est le signe de l'accomplissement du Grand Œuvre, qui transforme la *nigredo* du monde ainsi que celle de l'homme, en un rayonnement constant :

> Il est indispensable de bien méditer que le ciel et la terre, quoique confondus dans le Chaos cosmique originel, ne sont pas si différents en substance ni en essence, mais le deviennent en qualité, en quantité et en vertu. La terre alchimique, chaotique, inerte et stérile, ne contient-elle pas néanmoins le ciel philosophique ? Serait-il impossible à l'artiste, imitateur de la Nature et du Grand œuvre divin, qu'il séparât, dans son *petit monde*, à l'aide du feu secret, et de l'esprit universel, les parties cristallines, lumineuses et pures, des parties denses, ténébreuses et grossières ? Or cette séparation doit être accomplie, qui consiste à extraire la lumière des ténèbres et à réaliser le travail du premier des grands jours de Salomon. C'est par elle que nous pouvons connaître ce qu'est la *terre philosophale* et ce que les Adeptes ont dénommé le *ciel des sages.*

Ces propos de Canseliet[14] expliquent l'importance de certains paysages nocturnes hardelliens qui, combattus par les lumières qu'ils accueillent, se laissent peu à peu blanchir par elles, pour finir sur des aubes littérales.

« Les carrières » sont emblématiques de l'achèvement du processus mené par le biais de nombreuses scènes ; d'autres échos à ce phénomène s'entendent dans l'œuvre, comme des rappels ou des affermissements ; ces échos révèlent les mystères hermétiques, les cheminements initiatiques dans des contrées de feu, où les chaleurs arides, les poussières, les carrières et les buttes éblouissantes accompagnent – provoquent ?- les transformations de l'être en sage (« Le passé indéfini », *CH2*, II et aussi *PA*, II, 176).

Et parfois, dans un renversement somme toute logique, l'inondation solaire, comme si elle gardait en mémoire une once de noirceur, ouvre son feu souverain à l'opacité. On songe alors au *soleil noir*, mais cette fois André Hardellet ne suit pas Nerval et nulle *mélancolie* n'apparaît. Bien au contraire, c'est une sidération panthéiste qui bouleverse celui qui prend la mesure du paysage :

> «*L'azur qui est du noir*» a écrit Rimbaud. Qu'on me fasse l'honneur de croire que je ne compare pas ma petite pointure et mes petites enjambées à celles du « *passant considérable*». N'empêche que j'ai souvent éprouvé la présence de ces *ténèbres éblouissantes*[15], de cette léthargie qui écrase la campagne à la méridienne. (*PI*, II, 320)

Le travail de la nuit par la lumière s'illustre également dans une scène déclinée de manière obsédante, voire obsessionnelle, dans le *Parc des Archers* et dont la matière vient d'une expérience réelle de l'enfant Hardellet que nous avons déjà évoquée.

Le narrateur André Miller évoque à six reprises la scène où une bonne fourbit la plaque de cuivre du médecin chez qui elle travaille (*PA*, II, 32, 39, 81, 87, 113). L'enfant est fasciné par la lumière, l'éclat de soleil contenu dans le

[14] *Le Mystère des cathédrales, op. cit.*, p. 23.
[15] C'est nous qui soulignons.

cuivre ou réfléchi par lui, et le mystère de l'éblouissement rejoint celui du bonheur inexplicable que lui procure cette contemplation. Si la scène amène la première interrogation sur la relativité du réel, et la présence de la « ville seconde », elle instaure aussi le triomphe d'une épiphanie de l'or naissant parmi la matière immonde, de l'*or*-dre lumineux surgissant de l'obscur et de l'amorphe. Par le geste ancillaire, le sale redevient clair, le chiffon crasseux et la pâte à polir dégagent peu à peu le Beau qui sommeille.

André Hardellet avait-il lu les analyses de Bachelard à ce sujet ? Rien ne permet de l'affirmer ni de le nier. Les deux hommes se connaissaient un peu[16] ; pour l'anecdote, on peut penser par exemple que le portrait du vieux philosophe Lecelte (*PA*, II, 69, 70) doit beaucoup à Bachelard. Quoiqu'il en soit, celui-ci était mort depuis quatre ans quand paraît le roman et ses interprétations, même si elles ne sont pas à l'origine de la scène romanesque, « éclairent » le texte et renforcent aussi une de nos hypothèses de lecture :

> La volonté de nettoyer veut un adversaire à sa taille. [...] La saleté est un *mordant* qui retient l'agent purificateur. [...] Il semble donc que l'imagination de la lutte pour la propreté ait besoin d'une provocation. Cette imagination doit s'exciter dans une maligne colère. Avec quel mauvais sourire on couvre de la pâte à polir le cuivre du robinet. On le charge des ordures d'un tripoli empâté sur le vieux torchon sale et gras. Amertume et hostilité s'amassent dans le cœur du travailleur. Pourquoi d'aussi vulgaires travaux? Mais vienne l'instant du torchon sec, alors apparaît la méchanceté gaie, la méchanceté vigoureuse et bavarde : « Robinet, tu seras miroir ; chaudron, tu seras soleil! » Enfin quand le cuivre brille et rit avec la grossièreté d'un bon garçon, la paix est faite. La ménagère contemple ses victoires rutilantes.[17]

Passons sur le « combat » décelé par Bachelard et sur les « intentions » de la ménagère ou du cuivre, devenu subitement rieur grâce à une humanisation dont on peut sourire. Il n'en demeure pas moins qu'on retrouve ici l'essentiel

[16] Dans une lettre inédite en possession d'André Vers, Bachelard remercie André Hardellet d'un de ses envois et loue sa poésie qui lui rappelle les saveurs essentielles, comme celles du pain et du vin.
[17] *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 42.

d'un archétype, « la dialectique de l'or et de la lie »[18], que nous avons appris à connaître dans l'œuvre d'André Hardellet et qui en est un motif fondateur et rémanent.

Mais cela devient plus intéressant quand dans un autre ouvrage[19], Bachelard revient sur le geste et le compare au travail alchimique : analysant ce qu'il nomme « les rêves de l'élan contrarié », il parvient à la conclusion que

> [...] pour obtenir la *pureté* par la distillation ou par la sublimation, un alchimiste ne se confiera pas seulement à une puissance aérienne. Il trouvera nécessaire de provoquer une force terrestre pour que les impuretés terrestres soient retenues vers la terre. La descension ainsi activée favorisera l'ascension. Pour aider à cette action terrestre, de nombreux alchimistes ajoutent des impuretés à la matière à purifier. *Ils salissent pour mieux nettoyer*[20].

La servante fait œuvre alchimique sans en être consciente et c'est le jeune Miller-Hardellet qui, frappé par le geste, et sans qu'il puisse alors vraiment l'analyser, découvre ainsi dans une concomitance qui le foudroie, l'envers du sale, la brillance de l'obscur, la lumière extraite de la *nigredo,* la joie qui en résulte.

L'or (comme l'Étoile) est double, ainsi que le rappelle Gilbert Durand : Au côté du reflet doré, finalement vulgaire, qui éblouit - celui-là qui contente la servante, attire l'attention du narrateur, narrateur devenu pour un instant l'alouette piégée - au côté de cet or simple, masqué par lui, fait pour dérouter, se trouve l'or philosophal celui de l'œuvre, « substance cachée, secrète, [...] principe substantiel des choses, leur essence incarnée »[21] ; cet or qui mène à la lumière intérieure et irradiante. C'est cela qui fait dire à Miller, quand il évoque la scène :

---

[18] Nous avions usé pour la première fois de cette formule dans une conférence, « André Hardellet, la croisée des chemins », donnée en mai 1996 dans le cadre des rencontres *Galaxiales 96* (« Les univers de la science-fiction et du fantastique ») qui se sont déroulées à Nancy. Texte publié dans la revue *Galaxie* n°1.
[19] *L'Air et les songes, op. cit.,* pp. 298, 299.
[20] C'est nous qui soulignons.
[21] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.,* p. 301.

> J'ai quatre ou cinq ans. La plaque du docteur étincelle à travers le lierre, en face ; il fait clément comme jamais sur la terre.[...] Une jeune fille blonde fourbit la plaque en chantant. (*PA*, II, 32)
>
> Moi, ma nostalgie vient de plus loin, du jour où j'ai éprouvé la joie à l'état pur. Il y a des siècles de cela. Si tu avais vu briller la plaque du docteur avec mes yeux, tu aurais compris [...]. (*PA*, II, 79)
>
> [...] devant la plaque du docteur, lorsque la bonne chantonnait en frottant le cuivre. Là se trouvait ma vérité - une vérité sans témoins pour sa défense.(*PA*, II, 113)

C'est donc bien, à plus d'un titre, d'une scène fondamentale et matricielle dont il s'agit. Matricielle car elle ébauche une conception du monde, mystérieux et dialectique, ainsi que le désir incessant de percer cette ambivalence. Fondamentale parce qu'elle associe à la découverte de l'or, la présence et le geste de la bonne, sa blondeur et sa joie, le bonheur de la contempler.

La Germaine de *Lourdes, lentes...*, qui initie le jeune narrateur à l'amour, cette « part d'Eden »(*LL*, III, 30) est une des sœurs de la servante du docteur. Germaine est décrite comme une « fille de mineur » (*Ibid.* 31), une « fille des crassiers » (*Ibid.* 38). Son origine sociale sur laquelle le narrateur revient l'apparente à la *materia prima*, à ce noir terreux où la lumière sommeille avant d'en jaillir ; sa blondeur et son innocence dans l'amour sont cette lumière qui lui fait savoir mesurer et dispenser quand il le faut « le *blanc* paradisiaque entre la promesse et l'objet » (*Ibid.* 31).

Car l'érotisme est aussi jeu de lumières, et pour traduire le plaisir de l'amour, certaines *servantes* de chez Léon, le patron de l'ancienne guinguette *Le Bouquet*, usent d'images solaires :

> «*D'une seule caresse, je te ferai briller de tout ton éclat.*» Elles n'ont pas lu Eluard, mais, quand elles ont savouré leur plaisir, elles emploient à peu près la même image : ah ! J'ai bien *relui*, tu sais...(*PA*, II, 175)

Il en va de même pour d'autres personnages féminins ointes par des images de l'Éros solaire et triomphant : ainsi, dans « La voirie de Montfaucon » (*CH*, II, 196), les « *lionnes*[22] blondes [...] dont une nuit vaut une fortune » récompensent par leur étreinte les « créatures d'une aube de pus » qui vivent au milieu des carcasses, dans « des habitations qui baignent dans le purin et la gadoue ».

Le blond dans l'œuvre d'André Hardellet, associé à la femme, évoque la plus intime des sensualités. Lumière liquide, il est le soleil fait sexe ou le sexe devenu soleil : c'est « Le blond Y en fer de lance » (*SO*, I, 108), « ce blond de toi épanouie » (*LU*, I, 67), « le blond de Germaine » (*ES*, III, 213), « l'arôme de Germaine [...] du fauve blond » (*LL*, III, 39). Il est cet or dans le creuset des cuisses, ou bien encadrant le visage et qui fait atteindre ce qu'une autre métaphore ignée nomme « le pays de la foudre à deux » (*DO,* I, 262).

La géographie du blond est confortée par les multiples figures féminines qui traversent l'œuvre, modernes *Filles du feu*, le plus souvent *bionde e grassotte*. L'énumération complète en serait fastidieuse : les « Florentines » du Prince de « La Cité Montgol » étrennent un bal où l'on retrouve ensuite les « Vénitiennes [... au] nom évoquant la blondeur » (*LU*, I, 62), de fortes filles des Flandres (*BL*, I, 361), des « marinière[s] blonde[s] comme le Nord » (*DO*, I, 268), de « splendide[s] vachère[s] rousse[s] aux cuisses royales » (*PA*, II, 48).

---

[22] On sait que la « lionne » est un nom qui, désigne, dans la deuxième moitié du XIXème siècle, l'héritière des élégantes de jadis, des « merveilleuses » nous disent les dictionnaires de l'époque. Le souci porté au vêtement, au raffinement, à une vie mondaine et de plaisir les caractérise. Baudelaire dans une poésie de jeunesse (« Incompatibilité ») se plaint de ne pas en connaître – « Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre » - et Gracq les évoque ainsi dans *Lettrines* (p. 20) : « Les *lionnes* du second Empire, et toute cette frange de dentelle mousseuse et équivoque qu'elles cousent à la littérature du temps, et surtout au théâtre. » Les « lionnes » hardelliennes sont évidemment ces créatures d'une époque qui fascinait l'auteur, et dont un des fantasmes littéraires est cette étreinte qui unit le voyou ou « la brute » (citons le Baudelaire de *Mon cœur mis à nu* : « La brute seule bande bien, et la fouterie est le lyrisme du peuple ») à la duchesse la plus exquise (les « Grandes Dames [...]déguisées en putains [et] racolant dans Soho, se donnant à des misérables pour apprendre un peu, un tout petit peu l'accent du désespoir » (*LL*, III, 71). Mais la blondeur des « lionnes » de « La Voirie de Montfaucon » et le milieu interlope dans lequel elles évoluent, font aussi penser au personnage de *Casque d'or* de Jacques Becker, film dans lequel la mythologie des créatures marginales rejoint celle qui est perceptible dans bien des textes d'Hardellet.

Florence, du *Parc des Archers* n'a pas l'opulence des autres héroïnes mais elle a « des épaules hâlées, rondes, pleines [...] des cheveux blond roux coupés très court » (*PA*, II, 33) et c'est elle qui dira à Miller, dans un lapsus qui résume sa nature, « je tombe de *soleil* » (*Ibid.* 39 et 76).

Joyce, l'infirmière anglaise « aux courbes d'outres pleines » de *Lourdes, lentes...* (III, 73) est « bronzée, tannée, panthère au soleil d'Ischia » et le narrateur devine « du blond sous la coiffe ». Quant à Hélène Jeanteur, du *Seuil du jardin*, elle est, dans sa nudité offerte à Masson, un « splendide Rubens » (*SJ*, I, 161).

Mais c'est essentiellement le portrait de Germaine qui fixe l'emblème de la femme hardellienne, ses lignes et sa chaleur :

> C'est la bonne de mes parents, une fille du Nord. Elle a vingt-trois ans et j'en ai douze. Blonde, un peu rousse, des taches de son, des lèvres épaisses, un cul comme une trotteuse de Vincennes. Lourde et lente. (*LL*, III, 29)
>
> *Ses cheveux*. Blonds, tirant sur le roux, longs, drus ; la *considérable touffe* (mais la vraie, pour moi, se situait plus bas - et qui sait si l'autre Stéphane [Mallarmé][23] ne l'entendait pas de cette manière?) [...] (*Ibid.*, 36)
>
> *Ses cuisses*. Le colosse de Rhodes ; l'été.
>
> *Son con*. Très peu de poils, de la même teinte que ses cheveux [...] (*Ibid.*, 37)

Tout est dit en ces lignes que d'aucuns jugèrent choquantes[24]. Jean-Pierre Richard rappelait, dans *Poésie et profondeur*, les voyages de Nerval et Gautier tout occupés *au pourchas du blond*. Et les pages[25] que le critique a consacrées à la femme nervalienne *bionda e grassotta* peuvent être intégralement reprises pour analyser les modèles hardelliens.

---

[23] Voir le sonnet « Quelle soie » (*Œuvres*, éd. Garnier, coll. « Classiques », 1985, p. 79) dont voici les deux tercets : « Non ! la bouche ne sera sûre/De rien goûter à sa morsure,/ S'il ne fait, ton princier amant,/ Dans la considérable touffe/ Expirer, comme un diamant,/ Le cri des Gloires qu'il étouffe. »
[24] Cf. L'historique du « Procès *Lourdes, lentes* » (III, 99 à 112).
[25] *Poésie et profondeur*, coll. « Points Seuil », rééd. 1976, pp. 44 à 46.

En effet, pour la *bionda*, J.P. Richard évoque les « radieux exemples » trouvés « chez les maîtres vénitiens » ; il rappelle l'enchantement de Gérard devant « une jeune Anglaise *aux beaux cheveux blonds à reflets rouges* » et suggère que l'on peut retrouver « la même chaleur [affirmée] dans le blond de la chevelure » en la cherchant, chez la *grassotta*, « jusque dans la plus douillette intimité de sa chair », chair « intérieurement transparente, irriguée de sang, tièdement agitée par les rythmes de la vitalité heureuse ». Pour illustrer le type, il affirme que « c'est surtout en Flandre, au pays de Rubens, que la *grassotta* triomphe ». Et de conclure que l'union des deux types signe « l'image d'une flamme humide, d'une liquidité ardente ».

Germaine, amante-maternante, est tout cela : feu fait femme propre à enflammer le jeune adolescent, mais femme-nourrice encore, dont « le ventre se soulève et retombe paisiblement au rythme de ses organes » (*LL*, III, 30). Elle est une de « ces filles de pleine terre et de pleine eau » (*Ibid.*, 29) ; terre et eau auxquelles s'ajoutent le feu de la blondeur rousse, et l'air de « l'haleine de framboise » (*Ibid.*, 30).

Au fil du portrait que l'œuvre cisèle, Germaine devient ainsi - et son importance se mesure aussi en fonction de cette totalité -, la femme tétrasomiaque, la fée qui éblouit, la langoureuse nourrice et la magicienne qui offre l'or de son ventre.

La nature du blond déborde donc la lisière du cheveu, du corps même, pour devenir une mandorle où luisent le désir, le savoir et la femme, où se rejoignent *in fine* les compositions des grandes joies que la terre exhibe en certains paysages, et que concentrent certaines femmes dont le corps bat au rythme du monde.

Grand lecteur du *Paysan de Paris*, André Hardellet ne pouvait ignorer les pages qu'Aragon dédie à la blondeur[26]. Nous pouvons y lire comme un manifeste dont le texte hardellien serait l'illustration :

[26] *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, pp. 51,52.

> [...] ce concept de la blondeur [...] n'est pas la couleur même, mais une sorte d'esprit de couleur, tout marié aux accents de l'amour. Du blanc au rouge par le jaune, le blond ne livre pas son mystère[27]. Le blond ressemble au balbutiement de la volupté, aux pirateries des lèvres, aux frémissements des eaux limpides. Le blond échappe à ce qui définit, par une sorte de chemin capricieux où je rencontre les fleurs et les coquillages. C'est une espèce de reflet de la femme sur les pierres, une ombre paradoxale des caresses dans l'air, un souffle de défaite de la raison. Blonds comme le règne de l'étreinte, les cheveux se dissolvaient donc dans la boutique du passage, et moi je me laissais mourir depuis un quart d'heure environ.

Et ce blond étalé trouve sans doute sa métaphore la plus constante dans la saison qui le concentre et le nourrit :

> L'été, c'est un mot somptueux, vous savez ! (*SJ*, I, 147)

Ainsi s'exclame le peintre Masson. Dans ses toiles, il ne poursuit d'ailleurs pas d'autres buts que de rendre « l'énigme ensoleillée » (*Ibid.*, 130) « d'un jardin à l'abandon, désert, touché par la lumière d'été », entrevu dans un rêve.

L'insistance avec laquelle André Hardellet élit cette saison pour décor de ces fictions témoigne de son importance. L'aveu est prompt autant que répété. Le voici résumé dans toute sa force :

> Au monde, il n'a jamais fait aussi beau que dans mes étés d'enfance [...]. jamais - et je sais que je ne guérirai pas de ces saisons lumineuses (*DO*, I, 249).

A défaut de guérir de ces saisons, au moins peut-on les écrire et André Hardellet devient ainsi le « Proust solaire » dont a parlé Georges Walter[28].

---

[27] On devine l'interprétation alchimique que l'on pourrait faire d'une telle phrase.
[28] Voir son témoignage, in *André Hardellet*, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1975, pp. 58 à 62.

L'œuvre contribue à évacuer la noirceur, par des moyens dissemblables mais qui se réunissent dans le but commun : tout conduit à la re-naissance de lumière qui s'étale sur le paysage et se confond à lui. Lumière substantialisée qui fait dire à Masson devenu clochard dans *Le Parc des Archers*, « L'été, je m'étends » (*PA*, II, 172), formule hermétique mais dont Miller nous suggère qu'elle est à « entendre dans un sens absolu ».

Tout conduit à la lumière, dans la narration et les cheminements des fictions majeures qui débutant dans l'hiver (*Seuil du jardin*, récit enchâssé de *Lourdes, lentes*...) s'ouvrent peu à peu à l'été.

Tout est lumière dans les fictions en boucle (*Parc des Archers*, récit enchâssant de *Lourdes, lentes*...) qui donnent à la saison blonde la permanence de l'éternité.

Tout est lumière dans le monde hardellien placé le plus souvent sous le méridien d'un été perpétuel, parfois sous la chaleur atténuée d'un bel automne qui figure la nostalgie du blond et le passage au roux ardent, rarement assombri par d'autres saisons plus constamment transies.

Et le magnétisme de la lumière en majesté, de cet « éblouissement solaire » (*ES*, III, 165) devenu l'autre relief de tous les paysages, attire, aimante et définit impérieusement le trajet des personnages et narrateurs hardelliens, à la recherche « de l'or immatériel des jours radieux » (*LS*, I, 228) - variante de « l'or du temps » cher à Breton - qui, à l'instar du Masson de *Lourdes, lentes*... - roman dont l'incipit est une méditation sur la nuit (*LL*, III, 25) -, la fin du récit venue, « se lance[nt] dans le jour aveuglant » (*LL*, III, 95).

Placées parfois sous le signe des nuits romantiques ou gothiques, les géographies hardelliennes s'ouvrent à des lumières qui les brûlent peu à peu pour en extraire l'élément de pureté. Comme travaillées avec constance par une opération alchimique qui serait à leur échelle, elles prennent leur pleine mesure sous une lumière qui les calcine et les promet à des matins d'une parfaite blancheur, synonyme autant de pureté que d'éternité. Les figures féminines dans

ces espaces paraissent ainsi que des paratonnerres d'un genre nouveau concentrer cette opération de la lumière, dont l'érotisme serait pour les corps ce que le Grand Œuvre est à la matière. Le plaisir se dit en terme solaire. Le bien-être a le nom d'une saison, l'été, qui, si elle ne se terminait jamais, serait bien l'été-rnité.

Ce qui est fantastique dans cette géographie n'est pas le surgissement d'un élément dont l'explication logique échappe aux personnages qui en sont les témoins, mais l'avènement d'un ordre inhumain – celui d'une sérénité paradisiaque - dont ils n'avaient jusque là que l'intuition. D'où peut-être les sentiments qui saisissent les personnages, sentiments très éloignés de ceux qu'on est en droit d'attendre lorsque des êtres sont confrontés à des situations irrationnelles.

2. Une *bienheureuse* étrangeté

Au cœur d'une géographie de feu et de noirceur, face à un réel relatif et au contact de créatures qui à l'évidence en savent plus long que lui et ne participent pas tout à fait de son essence, l'homme pourrait nourrir un sentiment de peur, de malaise ou tout du moins d'inquiétude. Dans un essai célèbre publié en 1919, *L'Inquiétante étrangeté*, Sigmund Freud tente de définir les conditions dans lesquelles une simple angoisse peut se transformer chez l'homme en sentiment d'inquiétante étrangeté. Freud en énumère les sources qui sont notamment le complexe de castration, le thème du double, la répétition du même, la toute puissance des pensées, la magie et la sorcellerie, le fantasme d'être enterré vivant.

A chaque fois que, dans l'existence, un individu se trouve confronté à une situation qui réfère à ces modèles, celui-ci ressent ce sentiment qui n'est pas à proprement parler la peur, mais qui est plus que l'angoisse. Essayant d'éclairer dans le psychisme humain l'origine et la persistance de ce sentiment, Freud en vient à écrire ceci :

> L'antique conception du monde de l'animisme [...] était caractérisée par la tendance à peupler le monde d'esprits anthropomorphes, par la surestimation narcissique des processus psychiques propres, la toute puissance des pensées et la technique de la magie fondée sur elle, l'attribution de vertus magiques soigneusement hiérarchisées à des personnes et à des choses étrangères (*mana*), ainsi que par toutes les créations grâce auxquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se mettait à l'abri de la contestation irrécusable que lui opposait la réalité. Il semble qu'au cours de notre évolution individuelle, nous ayons tous traversé une phase correspondant à cet animisme des primitifs, qu'elle ne se soit déroulée chez aucun d'entre

> nous sans laisser des restes et des traces encore à même de s'exprimer, et que tout ce qui nous paraît aujourd'hui « étrangement inquiétant » réponde à une condition, qui est de toucher à ces restes d'activité psychique animiste et de les inciter à s'exprimer[1].

Quelques pages plus loin, essayant de synthétiser sa démonstration, il formule la proposition suivante :

> [...] un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avions considéré jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficience et toute la signification du symbolisé, et d'autres choses du même genre[2].

Le glissement du réel et les multiples entailles qui lui sont faites dans les fictions hardelliennes, la limite mince, floue, souvent indécise entre « fantaisie et réalité », la révélation d'un espace magique au sein des géographies et l'intervention de figures multiples douées de pouvoirs surnaturels entrent assez aisément dans le cadre fixé par Freud. Dès lors, on devrait naturellement constater chez les personnages et les narrateurs l'apparition du sentiment qui fait l'objet de l'article. Or, c'est tout le contraire semble-t-il qui se produit. Aussi peut-on proposer, avec la même base d'analyse que celle mise en place par Freud, des conclusions radicalement inverses : d'*inquiétante*, l'étrangeté deviendrait *bienheureuse*.

Les situations fantastiques auxquelles les personnages hardelliens sont confrontés les comblent davantage qu'elles ne les déstabilisent. Passé le premier moment de surprise devant le réel qui se fissure, ce qui domine paraît bien être le « sentiment de suspicion émerveillée (*DO*, I, 257) » qui décrit le narrateur lorsqu'il évoque l'étrangeté des scènes reflétées par certaines chansons populaires, notamment le classique *Au clair de la lune*. Pour André Hardellet, les

---

[1] *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 245.
[2] *Ibid.*, p. 251.

trois complices de la comptine, « suspects dans leurs propos, leur comportement, leur aisance à se jouer des difficultés » sont des « défunts affranchis de leur ancienne pesanteur, de leurs contraintes d'autrefois ; ils recommencent sans lassitude la ruse, l'amour, la liberté, le rêve, l'art de prendre la vie comme elle vient. » Enfermés dans l'espace de la chanson, l'analyse hardellienne les fait ressembler aux personnages du roman de Bioy Casarès, *L'invention de Morel*, que nous avons déjà évoqué dans la première partie de notre étude :

> Nous demeurerons ici éternellement, bien que nous partions demain - répétant l'un après l'autre les moments de la semaine, sans jamais pouvoir sortir de la conscience que nous eûmes à chacun de ces moments - parce que les apparences nous enregistrèrent ainsi ; cela nous permettra de nous sentir vivre une vie toujours nouvelle, car il n'y aura pas d'autres souvenirs à chaque moment de la projection, que ceux que nous avions au moment correspondant de l'enregistrement, et parce que le futur, tant de fois décevant, gardera toujours ses attributs.[3]

Et la contemplation de ces créatures qui se sont affranchies des lois et du temps humains, qui appartiennent en propre à cet espace d'une réalité fantastique fonde un doute positif. Ce que l'on soupçonne n'est pas à craindre mais à souhaiter, et c'est bien ce renversement des valeurs que l'expression « suspicion émerveillée » résume et traduit.

Amené par un guide ou par un détail qui accroche l'œil à considérer le réel *autrement*, le personnage ressent conjointement la « réalité rectifiée » et la joie qu'elle dispense. Le sentiment de plénitude est tel qu'en effet il ne peut être que sur-naturel :

> Ce qui le distingue, ce pays, outre son irrévérence à l'égard du cadastre, est la paix surnaturelle qui vous y attend ; vous marcherez une journée entière sans rencontrer âme qui vive. Il semble que cet espace ait participé autrefois à la vie commune, puis qu'il s'en soit retiré avec un reflux dont l'origine nous échappe (*TI*, III, 258, 259)

[3] *L'invention de Morel, op. cit.* .pp. 90, 91.

Ce fameux reflux dont parle le narrateur évoque une marginalité, un retrait, caractéristique d'une attitude hardellienne face à l'Histoire et aux événements du monde. Les paysages à même de dispenser cette paix surnaturelle ne peuvent être dans ces conditions qu'à chercher dans une terre épargnée, seconde, décalée.

Un texte illustre bien ce renversement des valeurs et des impressions. « Le Toboggan des Fougères » (*TI*, III, 330) écrit en 1972 évoque une chute, une chute sans fin, d'un corps qui glisse, tombe, sans que rien ne vienne arrêter ce mouvement. D'ordinaire, il n'y a guère de chute heureuse, et sans faire appel à beaucoup d'exemples, le principe même du corps chutant, qu'il soit angélique ou humain, entraîne le plus souvent une symbolique de perdition, de déchéance, de désaveu, de douleur, d'angoisse, de peur. L'homme qui chute se relève rarement. Il se perd en tombant, il meurt à lui-même ou se blesse. Dans « Le Toboggan des Fougères », c'est tout le contraire qui se produit :

> Vous tracez *le signe* ; consentantes, soyeuses, les fougères s'incurvent, vous creusent leur toboggan jusqu'au fond de la vallée : vous plongez sur le ventre ou sur le dos, selon votre préférence.
> Au-dessous : les fouines, les mulots, les orvets, les insectes, les hérissons – menu peuple rampeur. Au ciel, les corbeaux rameurs crient le loisir des piscines d'air. Vous glissez. Au passage, vous cueillez Sylviane, Marie-Aimée ; on s'embrasse, on se touche sur la pente qui n'en finit plus.
> Vous saluez les clochers, les lacs de mousse, les presbytères secrets, les braconniers, les gendarmes bernés. Vous filez à travers le beau temps et l'orage.
> Les bûcherons qui vous aperçoivent, une fille à chaque bras, poussent un hourra en votre honneur. Une connivence inexplicable vous lie à cette journée, à ceux qui la peuplent.
> Vous plongez, vous plongez toujours.
> Cette nuit, le bal se tiendra dans la Futaie des Arpents.

Ici, le fantastique du paysage s'ouvre même sur une érotique. Plongée vers le plaisir, la glissade amène celui qui s'y adonne à une exacerbation des sens : les baisers et les caresses des filles cueillies au passage comme des fleurs augmentent le vertige et la sensation de bien-être absolu. La chute unit deux espaces, le ciel, la terre qui parfois se renversent et se pénètrent dans une sorte de

jeu baroque. Féminin dans sa morphologie, le toboggan naturel amène celui qui l'emprunte au fond de la vallée. Sans s'aventurer vers une lecture psychanalytique du texte, on voit bien qu'il concrétise de façon métaphorique l'union intime de l'homme avec la terre. Le bonheur ressenti, dans sa montée progressive, trouve son origine à la fois dans ces noces et aussi dans l'impression d'éternité de la chute dont le seul point d'horizon est ce fameux bal qui se tiendra la nuit dans la Futaie des Arpents.

Le caractère mystérieux des situations, loin de dérouter ceux qui y sont confrontés, les comblent d'une sérénité jusque-là rarement ressentie. On a l'impression qu'en fait, les personnages se mettent pour la première fois au diapason d'une vibration que le monde déclenche, et que cet accord miraculeux procure à l'être le sentiment enivrant d'une existence enfin douée d'un but et d'une justification. L'homme a besoin d'un *signe* :

> J'avançais le cœur content, comblé, tous les sens aux aguets pour saisir le chiffre mystérieux de ce matin, sa désinence hermétique (*PA*, II, 75)

Et seule l'attitude d'ouverture et d'écoute, de perméabilité aux effusions du réel relatif peut le mettre en état d'éveil véritable. Souvent d'ailleurs, la clef se trouve autant dans l'être que dans le paysage et le bonheur qui en découle s'énonce en terme d'accord entre les deux :

> Je m'assis près d'un bassin, heureux au-delà de ce que les mots pourraient exprimer sinon, peut-être en suggérant un *acquiescement* total (*TI*, I, 327)

Le terme d' « acquiescement » choisi par André Hardellet, et qu'il désigne plus encore en le soulignant par l'italique, suggère le principe d'une question ou d'une offre : comme si le paysage ainsi disposé devant les yeux de celui qui le regarde, de celui qui le fait exister, proposait quelque chose au spectateur. L'objet de la proposition est malaisé à définir ; peut-être pourrions-nous avancer l'hypothèse que la véritable question rejoint l'existence surnaturelle du monde

observé, le mystère éblouissant qui se dévoile alors dans la scène contemplée ; sans doute concerne-t-elle aussi la réalisation d'un désir, celui de retrouver un monde perdu sous les ans, éloigné dans la mémoire de l'homme :

> L'art suprême du promeneur consiste à dégager dans ce qui l'entoure une *ressemblance* avec des éléments de son histoire secrète, avec les parcelles d'un royaume oublié (*PI*, II, 298)

En proposant à l'homme ce qu'il recherchait sans succès, le monde dévoile davantage un paysage intérieur qu'un décor. Ce n'est pas ici la sidération esthétique qui saisit le spectateur ; la béatitude ressentie n'a rien à voir avec un quelconque syndrome de Stendhal : ce n'est pas la beauté des lieux qui comble et réjouit, c'est la reconnaissance d'une sorte de paradis perdu qui soudain s'incarne de nouveau dans le paysage. Le narrateur affirme même que la présence de la beauté peut empêcher l'émergence du sentiment de plénitude, sans doute parce qu'elle agirait comme un sublime et vain habillage, un divertissement dans lequel se dissoudrait l'attention :

> Que le pittoresque, et même la beauté, ne vous détournent jamais de votre devoir qui est, et doit être, avant tout, la recherche d'une analogie, d'un accord. Analogie entre votre moi profond et certains aspects de votre chemin – un moyen de connaissance (*PI*, II, 97)

Paysage intérieur, paysage extérieur : l'un doit se calquer sur l'autre, y trouver son double, et dans cette action, le sens visuel n'est pas le seul sollicité. On a le sentiment que les personnages ou narrateurs qui donnent leur *acquiescement* sont tout entiers, chair, sens et esprit, dans la communion avec le lieu qui s'offre en se découvrant. Il y a alors une certaine volupté dans cette noce majeure de l'homme et de la terre offerte, « la terre d'un suspens perpétuel, un sol de profusion, de vendange, de contentement » (*TI*, III, 336). Le fantastique des paysages a aussi cette mission de combler les attentes des êtres, en leur livrant, jusqu'à la saturation dionysiaque, les richesses du monde. Le sentiment

d'émerveillement et de fête perpétuelle s'incarne dans un texte curieux où André Hardellet invente, non plus un métier mais une machine, *l'alambic* (*TI*, I, 316, 317) qui distille des moments du temps passé comme autant de moments de bonheur. Il suffit, dit le mode d'emploi, de glisser une pièce, mais on ne sait pas laquelle, dans l'appareil. Un enfant, Michel, qui a onze ans, parvient tout à fait par hasard à faire pour la première fois fonctionner l'appareil, et soudain le réel chavire :

> A travers les vitres, tout près, Michel vit une jeune femme qui portait une curieuse robe lilas, élargie dans le bas, telle une corolle renversée ; elle donnait le bras à un monsieur en redingote, coiffé d'un gibus. Une petite fille, qui les suivait, vêtue en Ecossaise, se mit à courir, mais, alors qu'elle passait devant la cabine, elle s'arrêta net. Quelque chose se cassa dans ce que Michel avait appris du monde extérieur ; une étrange école buissonnière le liait à cet instant distillé par l'alambic. Il reconnut Joëlle, qui lui souriait le nez écrasé contre les parois de verre – et Noël commença (*TI*, I, 317)

Cet extrait, qui est la fin de la nouvelle, montre bien comment l'émerveillement majeur, représenté ici par le symbole de la fête par excellence qu'est Noël, fête et naissance à la fois, naît de la fracture du réel. Il s'agit ici aussi de retrouver un état antérieur à toute connaissance, à tout apprentissage. La science ne sert à rien : c'est au contraire quand se brise ce que l'on sait, quand se casse ce que l'on a appris du monde extérieur, que peut naître le sentiment de bienheureuse étrangeté. Alors tout peut commencer, fête éternelle et nouvelle vie. Il n'est sans doute pas fortuit que ce soit un enfant, et lui le premier, qui parvienne à enclencher le mécanisme ; peut-être parce que, étant encore dans le continent de l'innocence et de la pureté, il est à même de se défaire de son apprentissage neuf du monde des adultes, pour entrer de plain-pied dans une vérité gardée.

Franchir le miroir, c'est se retrouver à un début, sur le seuil d'un pays qui entretient des rapports avec le monde quotidien comme un négatif le ferait avec une photographie :

> Cette joie sur la crête du mur ! Rien ne commençait *vraiment* que de l'autre côté et, de l'autre côté, on parlait une langue étrangère, sans paroles, on existait autrement. (*ES*, III, 131)

Il suffit pour cela de passer d'invisibles barrières, les fameuses « barricades mystérieuses » dont parle André Hardellet dans *La Promenade imaginaire* (*PI*, II, 299), en se souvenant de Couperin : il affirme d'ailleurs que leur franchissement ne peut se faire que de manière solitaire. Les autres textes le confirment : c'est seul que le narrateur ou le personnage parvient à passer de l'autre côté, même si parfois, comme on l'a vu, quelqu'un lui indique une piste, un chemin, une direction.

En définitive, tout revient à se défaire des apparences, de la beauté trompeuse, de la laideur, de cette crasse, de cette noirceur que nous avons évoquées, qui sont peut-être les pièges les plus subtils d'un réel voulant garder jalousement ses secrets et éloigner les curieux. Mais celui qui parvient à déjouer tous ces leurres, à forcer la banalité trompeuse, rejoint la vérité du lieu et la joie sans limite qu'il recèle :

> [...] soudain tu aurais dit qu'on avait passé sur le coin un grand coup de chiffon qui avait enlevé toutes les saletés qu'on ne remarquait pas d'ordinaire. Le *vrai* chemin, la *vraie* maison, je les découvrais enfin, après des années – et ils étaient d'une beauté à couper le souffle. Une beauté comme celle de Marie, une beauté qui m'avait donné rendez-vous ce jour-là, à cet endroit précis, et que j'étais le seul à pouvoir contempler. Rien que d'être là, sans bouger, je décollais, je m'envoyais en l'air. (*LI*, II, 393)

On pourrait peut-être croire que le sentiment de bienheureuse étrangeté que nous tentons de décrire est proche de cette sorte de paix joyeuse qui préside à l'ambiance de bien des contes. Une différence essentielle vient du fait que les fictions hardelliennes établissent des décors qui n'ont rien de commun avec ceux de la littérature merveilleuse. C'est bien dans un monde dont les apparences rejoignent celles du nôtre que se jouent les aventures et les destins des personnages hardelliens. S'il est visité parfois par des dieux qui y font des

miracles ou bien y jouent des tours, le plus souvent, ce monde répond aux lois physiques connues. C'est dans un décalage, une rupture, une déviation que se révèle son autre visage, mais c'est toujours par lui qu'il faut passer pour atteindre l'autre réalité qu'il enserre. Dans ces conditions, le sentiment de bienheureuse étrangeté est d'autant plus surprenant puisqu'il naît à la place d'une angoisse qui elle serait légitimée par la surprise née de la découverte d'un monde truqué, donc d'un monde qui pourrait faire croire à l'homme qu'il se joue de lui.

Un motif, celui du labyrinthe, illustre de façon aiguë l'originalité du sentiment et la relation particulière que le héros des fictions d'André Hardellet entretient avec des éléments d'ordinaire angoissants.

Dans *La Terre ou les rêveries du repos*, Gaston Bachelard affirme que tout homme est sujet à l'angoisse labyrinthique. Il en veut pour preuve l'énervement qui nous saisit dès que nous cherchons notre chemin et ne le trouvons pas. Selon lui, le labyrinthe totalise deux angoisses nées d'une étrange hésitation : celui qui s'y trouve hésite au milieu d'un chemin unique ayant la forme d'un défilé étroit. Il ajoute que le rêve labyrinthique accumule l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs. L'être y est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché. Bachelard conclut la partie en disant que le labyrinthe est lié à une souffrance de l'enfance car l'étroitesse est une sorte d'impression première : en recherchant dans nos souvenirs, nous retrouvons un pays lointain où l'espace n'était qu'un chemin.

L'œuvre d'André Hardellet se peuple de nombreux labyrinthes mais aucun d'eux ne correspond à l'analyse de Bachelard que nous venons de résumer. De façon nette, le labyrinthe hardellien dans lequel se promènent les personnages ne les contraint pas, pas plus qu'il ne les paralyse. Le motif au contraire, dans sa récurrence, viendrait plutôt tracer comme le saint des saints d'une géographie de la félicité, le lieu réservé où l'homme, loin de se perdre, se retrouve et trouve la paix. En cela, on pourrait peut-être le rapprocher des mandalas. On sait que Jung était fasciné par l'apparition des mandalas dans les rêves de certains de ses

patients. Ces figures combinant le plus souvent cercles et carrés étaient interprétés par Jung comme la tentative de retrouver une intégrité intérieure. Pour Jung, « le cercle représentait la plénitude absolue que seul le Soi pouvait connaître ; le carré était une sorte de cercle inférieur, et représentait l'état de plénitude limité atteignable par l'ego conscient individuel. Les mandalas combinant le cercle et le carré reflétaient les efforts de la psyché pour réaliser la « quadrature du cercle » et amener la plénitude limitée de l'individu en synchronie avec le Soi [4]». Sans être à proprement parler des labyrinthes, les mandalas entretiennent tout de même avec ceux-ci une parenté géométrique, un dessin, à défaut d'un même dessein. Le trajet qu'ils établissent mentalement doit conduire celui qui l'emprunte à épouser la totalité de son être, ombre et lumière, et donc à vivre en parfaite harmonie avec lui-même. Si le labyrinthe se construit autour d'une monstruosité qu'il s'agit d'enfermer et donc d'ignorer, le mandala à l'opposé serait le labyrinthe de l'acceptation de la monstruosité et donc de l'intégration de celle-ci dans la psyché humaine, dans le but non de la refouler, mais de la comprendre et de la dépasser.

Gilbert Durand note que le mandala est relié « à toute une symbolique florale, labyrinthique, et au symbolisme de la maison » dont il dit d'ailleurs qu'elle est « labyrinthe rassurant, aimé malgré ce qui peut en son mystère subsister de léger effroi » [5]. Il sert de « réceptacle » aux dieux, il est « palais » des dieux. Il est assimilé au Paradis au centre duquel « siège » le Dieu suprême, et dans lequel le temps est aboli par une inversion rituelle : on transforme la terre mortelle et corruptible en « terre de diamant » incorruptible, on actualise ainsi la notion de paradis terrestre[6]. Critiquant l'analyse jungienne qu'il juge excessive, Gilbert Durand suggère que « l'interprétation du mandala doit rester plus mesurée et ne signifier que la quête de l'intimité dans un labyrinthe initiatique »[7].

---

[4] Robin Robertson, *Guide de psychologie jungienne*, , éditions Georg, 1994, p. 192.
[5] *Les Structures de l'imaginaire*, *op. cit.* , p. 277.
[6] *Ibid.*, p. 282.
[7] *Ibid.*, p. 283.

Un des premiers labyrinthes qu'évoque André Hardellet est sans doute celui qu'il découvre en compagnie de sa mère, alors qu'il est tout enfant et qu'elle l'emmène à Paris. La découverte des grands magasins dont, dit-il, « les proportions et somptuosités [l'] incitaient à la réflexion, après [leur] vincennoises boutiques (*DO*, I, 251) » procurent au jeune enfant des émois dont nous avons déjà parlé : le jeune garçon se perd avec délices dans « le labyrinthe d'étoffes et de mannequins (*DO*, I, 251) » d'autant que sa main ne quitte pas celle de sa mère, et qu'avec cette Ariane il peut être assuré de ne pas s'égarer et de parvenir au cœur de la construction. Le monstre découvert n'a rien d'effrayant, c'est la féminité mise à nu, saisie dans son intimité presque organique quand au terme du périple l'enfant pénètre dans les Toilettes et s'assied sur « le trône qu'*elles* avaient occupé et attiédi, savourant d'abord le plaisir que [lui] procurait ce sanctuaire écarté, puis [son] trouble devant les clientes qui attendaient ou sortaient en même temps que [lui] (*DO*, I, 251) ».

Aussi réel dans la sensualité de ses parois de tissus, de corps faits d'une chair artificielle (les mannequins) puis réelles (toutes les femmes croisées) qu'il est imaginaire dans sa progression qui mène du lieu vaste, public, anonyme et social au lieu privé où se dévoile ce qui d'ordinaire ne se montre jamais, ce premier labyrinthe engendre l'obscur commencement du désir érotique, un « trouble » mais non pas une peur, et surtout en aucun cas une angoisse. Dans *Lady Long Solo*, le narrateur évoque aussi ces « labyrinthes indiscutables » au fond desquels on trouve « le Minotaure affaibli par le manque d'exercice ou les pêches juteuses des petites-filles de Loth » (*LS*, I, 229) et lorsqu'il pénètre dans la demeure de la Grande Dame Solitaire, c'est par « un labyrinthe de soie et de velours » (*LS*, I, 230) qu'il le fait.

Dans *Lourdes, lentes...*, le narrateur, qui a bien des égards est proche d'André Hardellet, déclare qu'il collectionne des biens de peu de valeurs : « des labyrinthes, des sourires, des marrons d'Inde » (*LL*, III, 58)

Associé dans cette phrase à des éléments évoquant la joie et les jeux de l'enfance, le labyrinthe paraît en leur compagnie se parer des mêmes vertus d'insouciance, de plaisir et d'innocence. Le pluriel employé par le narrateur indique que ce n'est pas ici la figure, la matrice qui est ici recherchée mais la multiplicité : le labyrinthe loin d'être un motif unique, un modèle onirique ou mental, consacre une disposition de l'espace par là même infiniment reproductible.

La nature, dans son agencement sauvage, peut d'ailleurs en dehors de toute construction humaine établir des labyrinthes où bruissent les voies du sacré :

> Par-delà la clairière des pins jaillissaient comme des colonnes multipliées à l'infini dans des miroirs. [...] Rien n'était que sieste et vacance dans cette pinède embaumant la résine.
> J'avançai de nouveau : aussitôt les aires mouvantes du palais végétal glissèrent devant mes yeux. Les pins formaient les piliers de chambres transparentes qui se contenaient mutuellement dans un labyrinthe sans clôture, dans une infinité des *séries*. Au bout du dédale on trouvait peut-être la clef qui ouvre les arcanes du Temps et cet espace où tout se rejoint dans le *futur antérieur* – mais il m'aurait fallu des siècles pour y parvenir. (*SO*, I, 80)

La sensualité qui émane du décor s'allie à une dimension religieuse du paysage que certains mots, *colonnes*, *piliers*, renforcent plus encore. On songe alors à Baudelaire et au très fameux premier quatrain de *Correspondances* :

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.

Mais ici, moins que les paroles, c'est davantage l'ordonnancement de cette forêt magique emportée dans un mouvement de construction et d'effacement (*jaillissaient, mouvantes, glissèrent*) qui parle à l'homme et le touche. Le paysage ordonne un labyrinthe dont la figure centrale est le redoublement constant : en cela, il devient la pièce essentielle d'une géographie sacrée car si l'on suit la leçon de Gilbert Durand, « ce remarquable pouvoir d'être multiplié

indéfiniment » est un des traits caractéristiques de l'espace sacré. Et Gilbert Durand poursuit en affirmant que « l'espace sacré devient le prototype du temps sacré [car] la dramatisation du temps et des processus cycliques de l'imagination temporelle ne viennent, semble-t-il, qu'après ce primordial exercice de redoublement spatial »[8]. L'infinité des *séries* et l'emboîtement des innombrables *chambres* de ce labyrinthe en constant développement concourent à construire un continent d'éternité. Le monstre prisonnier est ici le Temps. La pâture qu'on lui livre n'est pas à compter en jeunes gens d'Athènes ; ce ne sont pas ses fils non plus qu'il dévore mais les jours peut-être, la monotone succession des jours, leur immuable litanie. Le labyrinthe fond la durée au cœur d'un *futur antérieur* où tout se rejoint.

Dans *Le Parc des Archers,* Frank Blake avant qu'il ne se révèle sous un visage d'homme d'action, fait figure de rêveur, occupé seulement à des activités qu'il considère comme « de petites bêtises (*PA*, II, 40). En plus des scènes minutieuses qu'il crée avec quelques morceaux de carton et deux ou trois éclairages, un projet insensé l'a retenu longtemps :

> « A une époque, je me suis efforcé de concevoir un labyrinthe circulaire, géométriquement admissible mais n'offrant aucune possibilité d'évasion. Inlassablement, j'élaborais des plans, et quels plans ! Le cercle symbolise la perfection, l'éternité et quelqu'un a prétendu que le temps était cyclique. J'imaginais le prisonnier ramené à son point de départ moins par une erreur de parcours que par une illusion de la durée. La clef du dédale absolu appartenait au temps et non à l'espace ; mon bonhomme oubliait le chemin parcouru à l'instant même où il recommençait son trajet et ainsi de suite. Je le condamnais au mouvement perpétuel (*PA*, II, 42)

Voilà posé de façon claire le lien qui unit, par le biais du labyrinthe, l'espace et le temps. En d'autres termes, le labyrinthe hardellien figurerait le trajet qui de l'espace nous fait aller vers le temps, qui de la terre ferme et périssable nous conduit à une durée illimitée.

[8] *Ibid.*, p. 284.

S'il ne contient pas toujours le Temps absolu, le labyrinthe hardellien recèle tout de même des diamants qui lui sont proches. Dans l'exemple qui suit, le labyrinthe n'est plus érigé *naturellement* par des forêts ou des entrelacements de végétaux mais par la reproduction de l'image du marcheur sur de multiples miroirs. Palais des glaces, ce labyrinthe optique égare à force d'illusions répétées l'homme qui tente de saisir le trésor qu'il exhibe en son cœur :

> Le labyrinthe de Slade s'étendait dans l'espace artificiel créé par des miroirs parallèles. Des glaces recouvraient les murs des salles (qui s'ouvraient par des portes tambour) où votre image se reproduisait à l'infini sur un insondable damier. Il y avait des milliers de ces cases qui communiquaient entre elles et bientôt vous perdiez tout sens de l'orientation.
> Certains tentaient de se repérer en traçant des signes sur les glaces, mais il leur aurait fallu un diamant et ils n'en possédaient pas.
> Au centre, comme appât, se trouvait déposée la formule du *rêve sur commande*, entièrement soumis au désir du dormeur. (*SO*, I, 84)

Enfermer le temps ou rêver sur commande ne sont que les variations d'une même constance : il s'agit d'échapper à l'implacable déroulement des heures auquel nous sommes entièrement soumis. « Les couloirs sans fin » qui composent, dans la nouvelle *Le Délice des prévoyants* (*TI*, III, 338 à 341), « une bâtisse inépuisable » amènent celui qui les emprunte à « une fête qui ne devait jamais s'interrompre ». De même que dans *La Belle Lurette*, le narrateur finit par trouver l'entrée d'un labyrinthe « où brûle toujours l'opium des vieilles lunes » (*BL*, I, 396).

Tout est là en somme, dans ces deux expressions, *ne jamais s'interrompre* et *brûler toujours* : le labyrinthe hardellien est une construction à vaincre le temps humain, à se jouer de la mort aussi. A moins que celui qui parvienne à en trouver l'accès et à le parcourir en son entier jusqu'à sa dernière chambre, celui qui ayant subi l'*épreuve* et ressenti « une joie parfaitement désintéressée » (*SO*, I, 96) ne soit déjà passé de l'autre côté de la vie :

> Au bout des moulins noirs, des bras morts des rails qui détiennent le secret du labyrinthe absolu, gorgé d'automne, libre, mort moi-même, je frapperai la nuit venue.
> La lumière brille, comme dans le tableau de Magritte. Pas de serrure à forcer : le vent violet des légendes me pousse, me jette en avant ; la porte est moins qu'un rideau à écarter d'une main paresseuse (*TI*, III, 337)

Quoi qu'il en soit, et pour en revenir à notre propos majeur, on peut donc constater que cette construction spatiale, à laquelle traditionnellement dans l'imaginaire on affecte des valeurs négatives, devient chez André Hardellet une pièce maîtresse dans un trajet de félicité. Le sentiment de bienheureuse étrangeté que les narrateurs et personnages ressentent en parcourant les labyrinthes que l'œuvre édifie se précise et grandit à mesure qu'ils s'approchent du cœur du labyrinthe. Loin d'abriter un monstre, il fait figure d'œil du cyclone : lieu où s'annulent les forces de l'espace et du temps, il devient le centre dispensateur d'une joie infinie et le réservoir d'un bonheur éternel. On songe alors aux vertus et aux fonctions des labyrinthes que les sculpteurs du Moyen Âge gravaient sur le dallage des églises. Si l'homme s'y perd – dans tous les sens du terme, y compris dans celui d'y *perdre la vie* – il gagne ce que le réel rigide ne peut jamais lui donner. Pièce maîtresse d'un fantastique des paysages, le labyrinthe en est comme la boussole : c'est lui qui désigne, guide, accompagne. Loin d'égarer comme il le fait dans les légendes, il accompagne et protège. Le but de l'homme devient donc d'en trouver l'entrée, et non plus la sortie.

Le sentiment de bienheureuse étrangeté que nous avons tenté de définir est donc l'état dans lequel se trouve celui qui parvient à habiter entièrement les éléments de la géographie magique. Dans cette contrée où veillent des créatures dotées d'attributs divins mais d'où le Dieu chrétien est notablement absent, ce sentiment pourrait être l'équivalent de l'extase religieuse. Il pourrait être aussi le cousin très proche de ce que Walter Benjamin nommait « l'illumination profane »[9], extase qu'il reconnaissait, dans le surréalisme, être différente des

---

[9] Walter Benjamin, *Mythe et violence,* Denoël, 1971, p. 299 (cité par Makoto Asari, in *Pensée mythique et surréalisme, op. cit.*, p. 61.)

extases religieuses. Quoi qu'il en soit, pour qui fréquente les géographies hardelliennes, il figure un point de visée, un but à atteindre, le premier peut-être des *lieux*[10] mythiques.

[10] Au sens où le lieu serait intérieur à l'homme, et non extérieur à lui, et que les figures que nous avons évoquées, toboggan, labyrinthe, mandala, seraient les projections dans l'espace fictionnel de constructions mentales nécessaires à l'éclosion du sentiment.

3. Un être pluriel

> Et le voyageur se demande : le lieu ne garde-t-il rien de ce qui pourtant a eu lieu ? L'être s'oublie-t-il, instant après instant, est-ce à moi, à moi seul, de me souvenir ?
>
> Yves Bonnefoy

Au cœur de ces géographies si particulières, l'homme prend donc peu à peu sa place dès lors qu'il parvient à se défaire d'un habit quotidien trop étriqué et d'une vision trop courte ou trop nette du monde. Si le réel tend des pièges, si soudain les failles se devinent, ce n'est jamais pour inquiéter l'homme mais pour lui suggérer des voies à emprunter s'il désire parvenir à une tranquillité éblouissante. Et l'homme hardellien est aussi inattendu que les contrées qu'il fréquente. Influence de celles-ci sur celui-là ? Peut-être faudrait-il davantage y voir une sorte de mise en regard, de recherche de la parfaite harmonique, de cet *accord* dont il a déjà été question.

A ce titre, une expérience est éclairante. On peut en lire dans l'œuvre différents comptes-rendus. Elle consiste pour un homme à constater que sa perception du monde ne se borne pas aux limites de sa propre conscience ni de sa propre inscription dans un espace-temps déterminé. Menée par l'auteur lui-même, ou vécue par des personnages de fiction, elle témoigne en fait de l'infinie complexité de l'homme, une complexité qui est la source de sa richesse, et permet d'approcher au plus près la conception que se fait André Hardellet du monde et de l'être. L'auteur de *La Promenade imaginaire* est convaincu que la conscience humaine n'est pas limitée à la simple existence qui va de la date officielle de la naissance d'un individu à la date certaine de sa mort. A son

compte, et en lui faisant prendre un sens original, il pourrait reprendre la phrase de Pascal qui dit que « L'homme passe l'homme ». Il le passe ou le dépasse, faisant de son moi une structure perméable, poreuse, étirable, prompte dans certaines circonstances à absorber les événements psychiques d'autres *moi* vivant en même temps que lui mais en des lieux différents, ou ayant vécu dans des époques antérieures à la sienne :

> Aussitôt je déborde des limites de mon moi, je deviens – ou plutôt je redeviens – celui qui avait contemplé, en son temps, l'image primitive ; mon présent cède la place au sien (*DO*, I, 271)

La vie humaine s'affranchit dans ces conditions à la fois de l'espace et du temps et les signes officiels qui pour la société authentifient l'apparition d'un homme volent en éclats. De suspect, l'état civil devient dérisoire et ne compte guère en regard de la certitude d'être infiniment plus que ce que l'on veut bien nous faire croire :

> Vous êtes né bien avant que l'on ne s'emploie à épingler sur vous une étiquette d'état civil – du moins je le crois. (*DO*, I, 270)

Cette élasticité du moi est souvent tirée vers le passé. Mais un passé lointain, enfoui, qui témoigne d'un âge d'or dont seule la réminiscence confuse vient par moment traverser la conscience de l'homme. Ainsi Stève Masson, le héros du *Seuil du jardin*, se souvient-il des expériences qu'il faisait enfant ; à cette époque, « il lui suffisait de se penser en quelqu'un pour qu'aussitôt une sorte de mémoire, toujours disponible, lui en rendît le moi *oublié* (*SJ*, I, 163) ». Ce que l'enfant réussissait à faire sans mal, l'adulte n'y parvient que difficilement. Le déroulement de la vie humaine gomme, à mesure qu'il va, la faculté de revenir à l'état primitif. Le travail est plus long dès lors, comme s'il fallait se défaire de gangues superposées, étouffantes, peut-être disposées là pour donner le change, pour être au monde comme on était dans le siècle, jadis. Revenir alors à une qualité de perception et d'ouverture que les champions de l'ordre et de la transparence rationnelle ne peuvent envisager n'est pas chose

aisée: « Je me débarrasse afin d'atteindre un être élémentaire, proche de ses origines, un être qui ne refusera pas d'écouter ce qu'une voix inconnue souffle à mon oreille » (*PI*, II, 300).

L'ennemi une fois de plus est le temps qui non seulement éloigne de la période bénie mais aussi de la structure première et essentielle de l'être. Pour que les retrouvailles puissent se faire, il faut alors que se produise une cassure ou une suspension dans le déroulement des heures :

> La rivière d'Héraclite s'arrête enfin sous mes yeux. Un être inconnu s'empare de moi, chasse mon *je*, m'impose son présent intemporel – puis m'abandonne, stupide, devant le flot qui s'est remis à couler (*DO*, I, 272)

Pareilles expériences, forcément brèves et limitées, renforcent les certitudes de l'homme en même temps qu'elles le laissent *stupide*, c'est-à-dire frappé par un sentiment de vacuité et d'impuissance. Si elles apportent la confirmation que la réalité n'est qu'un trompe-l'œil, elles suggèrent aussi non seulement que l'homme est une créature moins sommaire qu'il n'y paraît mais elles apportent aussi l'espoir qu'en un lieu autre que le lieu connu, dans une géographie magique qui est aussi géographie de la transcendance, la possibilité d'une communion avec le moi primitif est de nouveau possible. L'idée de l'existence d'un moi échappant au temps, à ses corruptions, aux errements des civilisations dans lesquelles les hommes s'agitent, rejoint le mythe de l'immortalité et l'actualise d'une manière différente. Dans l'eschatologie hardellienne, il n'y a pas de conscience de l'immortalité. A peine parfois, les personnages devinent-ils qu'ils sont autres qu'ils paraissent :

> J'ai surtout rendez-vous, je crois, avec cet autre moi-même, si reculé dans le Temps qu'il n'a aucune peine à poursuivre un entretien avec des créatures d'un âge évanoui. (*DO*, I, 268)

Le rendez-vous capital est à prendre au sens quasi littéral : il s'agit de se rendre à soi-même, de retrouver ce « *moi* immuable, débordant de sa présence

tous les changements possibles de l'être » (*BL*, I, 353). On sent nettement l'influence des théories platoniciennes, et notamment celle concernant la contemplation des idées éternelles par l'âme humaine préalablement à toute incarnation. Dans le *Ménon*, Platon affirme que « connaître c'est se souvenir »[1] : Très souvent, l'homme hardellien accède à une connaissance de lui-même et du monde par la réminiscence. Parfois, il lui paraît même plonger au cœur d'une sorte de musée idéal dans lequel il perçoit les souvenirs de l'espèce humaine :

> A la fin du XIXème siècle, William James avait imaginé une sorte de collectivité des souvenirs formant les archives de l'humanité. Les « *photographies du temps passé* » dont Rimbaud voulait exhumer quelques spécimens se trouveraient donc déposées là et l'*inconscient collectif* de Jung n'est pas loin. A certains moments, j'ai l'impression d'avoir accès dans un musée secret de ce genre où m'assaillent des images, des émotions qui, l'espace d'un éclair, m'identifient à un inconnu. Qu'il s'agisse d'une illusion, je le veux bien, mais j'ai beau fouiller dans mon passé personnel, je n'y trouve rien qui corresponde à cette réminiscence, d'ailleurs entourée d'une joie inexplicable (*DO*, I, 259).

Le doute face à de semblables perceptions est permis. Aussi André Hardellet imagine-t-il des hommes nouveaux dont les capacités de perception seraient plus aiguës que les nôtres :

> Ne peut-on imaginer des cerveaux plus amples et plus vigoureux que les nôtres pour que ce qui a été, même lointainement, ne se trouverait pas irrémédiablement séparé de ce qui est ? (*DO*, I, 247)

Mais sans en appeler à l'anatomie, il se peut que tout ne soit qu'une question d'apprentissage, de savoir, d'entraînement. Sterk dans *La Belle Lurette* soutient au narrateur que « tous les êtres, tous les événements adhèrent à nous par quelque prolongement, [...] et il n'en est sans doute pas un qui demeurerait hors de notre connaissance si nous étions capables de saisir cette continuité, si nous savions *penser à lui* comme il convient » (*BL*, I, 365). Dès lors, le visage de

---

[1] Nerval, quant à lui, affirmera qu' « inventer, c'est se souvenir ».

l'humanité se modifie : il n'est plus protéiforme, tumultueux et considérable. Les hommes sont les hommes, proches les uns des autres au point de se rencontrer, de se passer un relais qui les lie bien plus qu'ils ne voudraient croire. L'humanité se lit à cette lumière comme un creuset où se fondent et se confondent les mémoires :

> Tout se passe comme si [...], dans l'immense territoire psychique d'où le souvenir émerge, il avait été brassé avec d'autres, qui ne m'appartiennent pas et dont quelques bribes resteraient fixées à lui. Pourquoi les inconscients de plusieurs êtres vivants ne s'interpénétreraient-ils pas ? (*PI*, II, 301)

La notion d'inconscient collectif, elle-même citée par André Hardellet, n'est pas suffisante pour exprimer ce qui se joue ici. Davantage que l'illustration d'une mémoire de l'humanité, d'un substrat commun dans lequel toute âme humaine puiserait une partie de son psychisme, il est question d'une fraternité nouvelle et d'une communion des sentiments. Là encore, devant un phénomène aussi étrange que celui-ci, le sentiment d'inquiétude devrait dominer. Après tout, l'homme se plaît à se croire unique et la conviction de son intégrité, de son unicité et de sa singularité est pour beaucoup dans l'orgueil et la joie qu'il éprouve à se contempler. Or, c'est l'impression de plénitude, de bonheur qui prévaut ici. Cette impression n'est d'ailleurs pas étrangère au sentiment de relativité de l'être. Une fois intégré le principe troublant d'*être* tout en n'*étant pas* unique, l'homme hardellien devine immédiatement la perspective inattendue qui en découle :

> J'avais *emprunté* une autre mémoire, mais c'était toujours, en un sens, la mienne. Rien ni personne n'avait changé véritablement depuis l'éternité passée, ne changerait jusqu'à l'éternité future (*SO*, I, 98)

Acteur d'un monde immobile, l'homme participe à un théâtre suspendu dont l'illusion de la progression vient d'un défaut de mémoire. Les figurants oublient la pièce à mesure qu'ils la jouent, croyant alors que sans cesse elle varie, que les êtres changent, que des événements succèdent à d'autres :

> Mais la trame d'hier se tisse pour demain,
> Tout est continué dans l'instant qu'on oublie (*TI*, III, 315)

Une fois de plus, on retrouve ici l'idée centrale du roman de Bioy Casarès, *L'invention de Morel*. Mais ce ne sont plus quelques êtres qui se trouvent enfermés dans cette mécanique cyclique de reproduction, mais l'humanité entière. La principale conséquence de cet ordonnancement est d'évacuer la mort. Si le temps sans cesse revient sur lui-même et si l'être n'est en fait qu'une entité prolongée de *moi* en *moi*, l'idée même de la mort s'en trouve chahutée :

> *Mourir, c'est toujours se réveiller en un autre soi-même.* Prenez en votre parti, vous ne vous débarrasserez pas de l'existence : monarque, idiot de village, chien, « motif dans le tapis » - ou ceci, ou cela, vous ne cesserez jamais d'être.[...] Peut-être quelques-uns ont-ils pressenti confusément cela, ont-ils *oublié d'oublier* pendant quelques secondes; alors l'ineffable et miraculeux souvenir d'un étranger a traversé leur conscience, puis s'est effacé de même qu'il était venu (*TI*, I, 312)

Rien ne meurt donc. La mort n'est qu'une sensation mensongère née de l'oubli et l'homme se croit mortel parce qu'il peine à se souvenir. Métempsycose, réincarnation, le cycle des migrations pour autant ne suit pas un parcours de progression vers une pureté idéale. Il est davantage une métaphore qui ferait comprendre à l'homme que son isolement temporel et spatial n'est que de façade et qu'il ne tient qu'à lui de se sentir relié à autrui, de se sentir multiple en un seul. D'où la tentation de ne voir au monde qu'un seul être disséminé en de multiples corps s'ignorant les uns les autres. L'humanité serait son propre dieu inconscient de son existence, fragmenté en millions de parcelles constitutives d'êtres différents en même temps que semblables :

> L'ailleurs est ici, l'autre c'est moi. Il n'existe peut-être qu'un seul *être* éparpillé dans des millions de consciences qui s'ignorent presque toujours. *Regarder* (mais regarder vraiment) ce qui m'entoure équivaut à voir ce que regardent les autres ; alors s'établit la « mystérieuse symétrie de nos existences diverses » (*CR*, III, 369)

Deux textes font état d'expériences pendant lesquelles le narrateur prend soudain conscience de la simultanéité des points de vision et des consciences. Dans les deux cas, les personnages qui font cette expérience ont vu leur existence secouée par des événements troublants ou tragiques. S'ils passent pour fous aux yeux de leurs contemporains, ils ne s'accrochent pas moins à la vérité de la nouvelle vision du monde qui est la leur. Peut-être parce que leur nouvel état leur permet de percevoir ce qui d'ordinaire nous est dissimulé :

> Tandis que j'écris ces dernières lignes, *je suis* toujours dans mon satellite, tremblant d'épouvante devant l'aiguille folle de Clarke, ou bien j'entre dans la paradisiaque demeure créée par Bresdin. J'agonise de soif dans une forêt de l'Amazone ; je suis une des abeilles de la ruche, et une autre de ces abeilles ; je fais l'amour avec une fille d'une beauté insupportable ; je pourris dans un cachot à cause d'une faute dont ni mes juges ni moi ne nous souvenons. Je suis un ivrogne parmi la foule grouillante d'une cité qui n'a pas encore reçu de nom. Je suis un spadassin qui aiguise sa dague le soir de la Saint-Barthélemy et, *en même temps*, je suis sa victime tapie derrière la porte que vont enfoncer les égorgeurs. Je suis un roc, dans une galaxie inconnue, sous un soleil de fournaise, et *je me pense roc* dans un inlassable loisir minéral…mais qui, mais quoi ne suis-je pas, à mon insu ? (*TI*, I, 315)

Si ce compte-rendu met plusieurs fois l'accent sur la souffrance des situations vécues (agonie, déchéance, mort violente), celui que l'on peut découvrir à la fin du *Parc des Archers* témoigne d'une volonté heureuse d'habiter plusieurs êtres :

> Je m'écarte des passants, je m'arrête, à l'affût, j'essaye de *me penser un autre*. Quelquefois j'y réussis ; je deviens un vieux sage en méditation sur une crête aride, un braconnier qui observe des douves au crépuscule, un enfant parcourant des salles et des salles remplies de merveilleux jouets, musée d'un Nuremberg onirique, un cambrioleur de palaces, un flâneur dans la foule grouillante d'un port couronné de pavillons multicolores, de dômes, de campaniles, un rat trottant, la nuit, parmi les greniers, un oiseau qui survole un chemin entre les vignes, une lande heureuse couverte par l'été, n'importe qui, n'importe quoi. Rien ne présente de caractère fantastique, incohérent ; ces paysages, ces scènes sont tels que dans la réalité et pourtant marqués d'une griffe qui leur appartient en propre : ce sont les

> originaux dont mon existence normale ne perçoit que de mauvaises copies (*PA*, II, 176)

André Miller s'échappe du monde brisé dans lequel il se sent de trop pour épouser par procuration ou empathie des existences avec lesquelles il se devine en accord. L'homme hardellien se voit pourvu de cette qualité d'ubiquité dont le désir chez l'homme, d'après l'auteur, est « ancestral » (*ES*, III, 119). S'affranchissant des contingences d'un réel décevant, les héros poursuivent leur quête d'une géographie totale. Les terres établies par l'œuvre sont aussi magiques parce qu'elles instaurent un autre rapport de l'homme au monde. Les distances, les embûches, les interdits et les impossibilités spatiales s'abolissent devant la faculté de regarder le monde en des points différents et de le recomposer dans une conscience unique.

On songe à la célèbre nouvelle de Borges, *L'Aleph*, dont André Hardellet connaissait l'existence et louait la qualité. Le narrateur de cette nouvelle ne fait pas d'autre expérience en découvrant l'Aleph, « point de l'espace qui contient tous les points », « lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles ». Aussi, et de façon simultanée et claire voit-il « la mer populeuse, l'aube et le soir, les foules d'Amérique, une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, [...] des grappes, de la neige, du tabac, de la vapeur d'eau, [...] la nuit et le jour contemporain, un couchant à Quérétaro qui semblait refléter la couleur d'une rose du Bengale, [...] la délicate ossature d'une main, les survivants d'une bataille envoyant des cartes postales, [...] des tigres, des pistons, des bisons, des foules et des armées [...] »[2], pour ne reprendre que quelques-uns des éléments perçus par lui et dont l'énumération occupe deux pages.

Se placer en chacun des êtres qui se meuvent en un lieu, c'est approcher d'une vérité inaccessible avec des moyens de perception normaux. C'est aussi adopter un point de vue divin puisque alors rien n'échappe au guetteur et qu'il a

[2] Les citations sont tirées de l'édition Gallimard, coll. « L'Imaginaire », traduction de Roger Caillois.

une conscience globale de ce que d'ordinaire on fragmente. Le narrateur de *La Nuit des ramoneurs*, parvenu à un point de conscience absolue, note à propos d'une scène que nous avons déjà évoquée : « Je voyais tout, jusqu'aux moindres détails, comme si j'avais été ensemble chacun d'eux, chacune d'elles (*CH*, II, 203) ». Une fois de plus, le réel chavire devant le vrai regard qui sait le dépasser et réunir au-delà des apparences les éléments lointains constitutifs d'une vérité profonde. Car l'enjeu est bien le suivant, tenter de saisir la vérité en écartant les leurres et en se méfiant des bribes disséminées du savoir. La grande leçon retenue par le narrateur de *La Belle Lurette* - roman dont on ne dira jamais assez qu'il contient déjà les thèmes principaux de l'œuvre et de la pensée d'André Hardellet – concerne justement cette recherche de la vérité qui occupe sous des jours différents nombre d'existences humaines :

> L'erreur venait de s'attacher à l'individu, fermé sur lui-même, de ne regarder jamais qu'une seule face des événements. La vérité ne se trouvait ni ici ni là – et vouloir la posséder en l'isolant n'aboutissait qu'à mieux nous duper : elle ne pouvait être que *partout* – elle était *ce* qui contenait toutes choses et participait en même temps de chacune d'elles [...] (*BL*, I, 363)

Cette vérité du monde fait écho en quelque sorte à la vérité de l'être. Si le chemin qui mène à sa lecture passe par la nécessaire « fusion entre *je* et *l'autre* » (*PI*, II, 292), il doit aussi prendre en considération la permanence des êtres intimes : loin de se chasser les uns les autres, ils se survivent, en autant d'espaces distincts. Le fait d'avoir conscience de leurs existences superposées permet d'embrasser la globalité et la complexité du moi de chaque individu. Toujours l'homme hardellien « sent bouger en lui le fœtus de l'enfance » (*DO*,I, 244). L'enfance n'est pas un lambeau de passé, une peau morte abandonnée au cours d'une mue lointaine. L'être maintient en lui la conscience de cet âge :

> Continué en chaque point de son existence, comme le fleuve à la fois multiple et unique sur toute son étendue, il n'avait pas cessé de vivre seconde par seconde en cet autre lui-même, l'écolier du jeudi (*LU*, I, 65)

André Hardellet parle à ce propos d'un « autre *moi* qui cohabite avec nous de la naissance à la mort et qui, parfois, tente de prendre la parole au milieu de nos propos de tous les jours » (*PI*, II, 313). Et de même que la faculté d'épouser d'autres existences est possible, par cette sorte de perméabilité, de porosité du *moi* que nous avons évoquée, la faculté de revenir à un état antérieur de son propre *moi* n'est pas non plus inconcevable. Ainsi André Hardellet confesse-t-il que « c'est bien souvent qu'il va retrouver ce *double* qui [l'] attend toujours là-bas, sa canne de bambou à la main » (*PI*, II, 312). Reste que la vie se présente sous le jour du mystère et que l'interrogation sur la vérité de l'être se heurte à l'apparence qui se modifie, au travail du temps sur les corps et les esprits. L'espérance qu'il existe un lieu où tout se réconcilie n'est pas pour autant évacuée mais elle demeure attachée à la découverte d'un espace improbable qui permettrait son véritable épanouissement :

> Entre le bonhomme dont ma glace me renvoie la sale gueule et l'enfant de Saint-Raphaël, je me refuse de choisir. L'un n'a pas de préséance sur l'autre et leur vérité commune ne se peut découvrir que dans une dimension inconnue – où ils ne font qu'un (*DO*, I, 290)

La traversée du miroir sert d'emblème depuis Lewis Carroll au passage dans la contrée imaginaire, le pays des peurs, des possibles, des joies et de l'architecture intérieure de nos esprits. La *glace* dont parle André Hardellet photographie un instant de l'être ; mais elle nous ment dans la même proportion que le temps des horloges peut diverger de notre temps intérieur. La franchir, c'est retrouver ce qui palpite à deux doigts de nous, comme en nous, mais ne se peut plus saisir. Aussi le héros hardellien, dans son désir de rassembler ses différents *moi* interroge-t-il le miroir au point de changer de lieu et de passer la surface.

> Il se reconnut simultanément ici et ailleurs, en deçà et au-delà. Puis il quitta son apparence corporelle et, sans la moindre difficulté, passa au travers de la glace ;
> Maintenant quelqu'un qui lui ressemblait s'agitait *dans son ancien espace* : un homme qui renversait un dérisoire sablier, se levait, se

> rasseyait, s'approchait d'une matière transparente qu'il embuait de son haleine – sa caricature.
> Lui, il était entré dans la paix. Une distance incommensurable le séparait, en quelques millimètres, de cette figure grimaçante qui s'efforçait de le singer. Personne ne pouvait plus l'atteindre, il n'attendait rien, il se suffisait à lui-même (*SO*, I, 91)

Le passage pourrait signifier la mort, mais rien ne meurt comme nous l'avons dit, et c'est délaissé d'un habit trop usé que l'homme continue, dans un espace neuf et pourtant tellement proche, sa vie nouvelle. La géographie du *moi* se déploie alors sur l'espace sensible et la quête d'un recueil totalisant des sensations contribue à mesurer le paysage, dans un jeu de projection et de retour. L'horizon est à dépasser sans cesse, à saisir aussi dans une urgence qui est à la mesure de l'appétit de gouverner ce nouveau monde : André Hardellet avoue sans détour ce besoin d'un « *lointain immédiat* qui se décèle à [ses] yeux, [son] goût pour un pays resté en suspens et qu'[il] veu[t] étendre à [son] gré » (*CO*, III, 289). On y retrouve aussi cette fascination pour le thème de l'horizon, frontière indécise, invisible, qui ne signale rien d'autre que l'aveuglement de l'espèce humaine, et son impossibilité à voir, à vivre, loin, derrière, au-delà de ce que l'œil faillible décrypte, à ne pouvoir qu'imaginer les beautés dont il ne saisit que les ombres. Yves Bonnefoy résume bien cet écart de perception entre le lieu où l'on est et celui que l'on voit, loin, trop loin de nous, à l'horizon, comme nimbé d'une lumière qui le présente déjà comme *inhumain* :

> *Ici*, nous sommes donc frappés d'un mal mystérieux de l'esprit, ou bien c'est quelque repli de l'apparence, quelque défaut dans la manifestation de la terre qui nous prive du bien qu'elle peut donner. *Là-bas*, grâce à la forme plus évidente d'un vallon, grâce à la foudre un jour immobilisée dans le ciel, que sais-je, ou par le fait d'une langue plus nuancée, d'une tradition sauvée, d'un sentiment que nous n'avons pas (je ne peux ni ne veux choisir), un peuple existe qui, en un lieu à sa ressemblance, règne secrètement sur le monde…Secrètement, car je ne conçois rien, là non plus, qui heurte de front ce que nous savons de l'univers.[3]

[3] *L'Arrière-pays*, éditions Skira, 1971, p. 14.

L'homme hardellien est à la recherche de ce *secret* suggéré par Bonnefoy, et qui permet selon lui de « régner sur le monde ». Car Prométhée moderne, il incarne à sa façon le fantasme ancien de détrôner les dieux et de saisir leurs pouvoirs.

« Face aux choses, écrit Pierre Sansot, je me dis que l'univers ne s'arrête pas, que d'horizon en horizon, la ligne de visibilité se déplace, permettant à l'univers de se déployer »[4]. Les personnages hardelliens ne se contentent pas de constater que l'univers, d'horizon en horizon, se déploie. Ce sont eux qui le déploient, comme un tissu dont ils caressent et habitent le moindre pli. Ils en prennent la marque, se l'approprient, se l'attribuent, s'y meuvent et s'y régénèrent. Cet univers d'ailleurs possède autant d'arrière-pays que d'horizons, comme pour tracer dans l'espace les allers et les retours, le passage de l'être vers une autre forme de soi-même, le repli vers une forme ancienne, la projection vers le prochain avatar. Les thèmes de l'horizon et de l'arrière-pays ne sont en définitive que des translations spatiales de ce que nous avons pu dire de la complexité du moi. Ce sont des *autres* géographiques ; c'est de leur réunion, de leur rassemblement, de leur harmonie que peut naître le *tout* géographique.

Le dernier projet auquel André Hardellet travaillait avant sa mort avait pour titre *L'Arrière-Pays*. Il en avait donné un résumé à son éditeur, Jean-Jacques Pauvert. Celui-ci en avait loué la qualité :

> Le synopsis m'a enthousiasmé. Je sens profondément qu'il s'agit du livre qui va vous apporter enfin tout ce que vous souhaitez et méritez. Ne le lâchez plus. (*AR*, I, 416)

L'histoire met en scène un écrivain vieillissant se retirant dans une principauté oubliée pour écrire. Le retrait du lieu l'incline à « s'enfoncer délibérément dans *l'arrière-pays*, qu'il faut entendre comme un arrière-pays mental, une régression vers la vie intra-utérine (*AR*, I, 417). » L'altération de sa

---

[4] *La France sensible*, Champ Vallon, 1985, p. 114.

santé ira de pair avec l'augmentation de sa lucidité et de son talent. Pierre Sansot note que l'arrière-pays constitue « une masse absolument inaperçue dont nous pressent[ons], en vertu d'un acte de foi, l'existence, une réserve de sens et de jouissance, la certitude glorieuse que nos terres ne débouch[ent] pas sur un vide mais qu'elles [sont] bordées, soutenues par d'autres terres différentes et aussi admirables »[5]. L'arrière-pays hardellien : c'est peut-être là que réside l'étoffe du mystère humain, sa droiture et sa promesse.

La mort pointant son nez cassé à l'horizon, le corps faisant défaut, ne reste que cette province improbable en toute autre circonstance mais qui en ce moment crucial où l'être doit *se rassembler* devient d'une évidence et d'une nécessité indéniables. Un peu comme les *fondations* des ouvrages magnifiques demeurent dans leur grandiose solidité lorsque les donjons, les créneaux, les moulures, les arabesques livrées au grand air se sont corrompus et tombent en ruine. L'arrière-pays est aussi une terre, sur laquelle l'être se dresse et marche sans jamais pourtant la voir vraiment mais en la sentant présente et sûre. La mort est un retour, un voyage à l'envers. L'homme hardellien l'entreprend léger, les yeux peut-être davantage ouverts, avec en lui la certitude de retrouver ce qui fut et de poursuivre l'aventure sur un autre mode. Sans doute est-ce pour cela que la mort dans la plupart des cas n'est pas dans l'œuvre synonyme de douleur. Elle n'est qu'un des *seuils* de la vie, une porte ouverte sur une terre inexplorée, comme le rêve, l'érotisme, l'écriture, le regard en sont d'autres. Car la véritable mort, celle qui ferait des personnages hardelliens des êtres perdus, viendrait d'une erreur ou d'un oubli : s'être à un moment trompé, fourvoyé, avoir méconnu la route, avoir lâché l'ombre admirable pour la proie décevante. Le chemin véritable de la mort, pour André Hardellet, c'est celui dont parle Yves Bonnefoy :

> Là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu[6]

[5] *Ibid.*, p. 130.
[6] *L'Arrière-pays, op.cit.* , p. 9.

Mauvais choix. Le héros hardellien, si semblable par bien des points à son créateur, marche vers le *pays d'essence plus haute*. Il n'existe d'ailleurs que dans ces terres invisibles à la plupart des hommes. Aussi fait-il figure d'étranger dans le monde, manant, clochard céleste, homme ayant perdu la raison, peintre déchirant ses toiles. C'est par erreur que l'on pense le croiser. Monarque de l'envers des choses, les livres qu'il se plaît à traverser sont des guides invitant à le rejoindre dans cette terre de communion entraperçue durant l'enfance :

> Je suis là, avec une acuité telle que, plus tard, je n'aurais jamais aussi pleinement, définitivement l'impression d'être quelque part. Etre. Sans plus, mais avec une profusion, un consentement du monde dont je ne connaîtrai pas d'équivalent. (*DO*, I, 249)

Et ce pays, ce pays que l'œuvre ne cesse de rechercher, de dire et dans le même temps d'établir, de livres en poèmes, de poèmes en romans, de proses en vers, c'est sans doute lui *le pays d'essence plus haute*, oui, à y bien réfléchir, cette géographie magique, magique aussi dans le sens où elle agit comme un talisman, ne peut être *aussi* que ce pays des merveilles, toujours nouveau et immuable, le pays de la littérature, tout simplement.

Conclusion du chapitre IX

Fantastique des paysages et des êtres

Le jeu de la nuit et de la lumière donne aux géographies que l'œuvre érige une profondeur qu'une lecture alchimique permet de comprendre. Si l'obscurité qui préside à bien des décors renvoie à des ambiances éprouvées par une littérature connue - Romantisme français ou à Fantastique allemand - on constate qu'elle inaugure aussi, à la façon d'une ouverture, une sorte de cosmogonie du monde hardellien. Tirée de la nuit par les opérations principales du Grand Œuvre, qui se trouvent rejouées sous des formes métaphoriques dans les textes, la lumière peu à peu gagne les terres. D'une matière noire originelle, l'auteur extrait un feu de plus en plus vif qui façonne un espace de blancheur, de calcination, où le temps lui-même semble se perdre dans le creuset chauffé, et où la pureté s'impose comme une promesse. La femme paraît se conformer à cette métamorphose, ou plutôt, elle semble en être un agent, comme si elle redoublait le monde, et concentrait en elle les possibilités de mutation : femme-feu qui brûle, dans un érotisme aussi primitif qu'innocent, les désirs de l'homme et le porte à une incandescence qui est celle de la plus grande joie. Alors tout s'unit dans la célébration, terres limpides à force d'être sous la rigueur solaire, femme éblouissante de blondeur et de plaisir réfléchi, saison lumineuse valant préambule à la plus longue des saisons, l'éternité.

Les variations fantastiques auxquelles sont sujettes les géographies pourraient instaurer chez les personnages et les narrateurs un régime d'inquiétude et d'angoisse. Or il n'en est rien et ce qui prévaut pourrait au contraire se désigner sous l'appellation de *bienheureuse* étrangeté, en référence inverse à ce

que Freud a nommé *inquiétante* étrangeté. Confrontés à la relativité du réel, rencontrant des créatures qui se jouent des apparences, entaillent la réalité pour en exhiber sa nature profondément magique, les personnages atteignent une sorte d'extase, de plénitude, de bien-*être* qu'ils n'avaient jamais éprouvés auparavant. Dans ce régime d'inversion, ce qui d'ordinaire terrorise devient ce qui apaise et contente. La chute sans fin et le labyrinthe, loin de paralyser celui qui les subit, affermissent peu à peu le sentiment de *bienheureuse* étrangeté, au point que celui-ci se mue en extase : les structures spatiales et les trajets qu'elles imposent pourraient dans ce cas figurer le cheminement de l'homme à la recherche du « lieu absolu », lieu où l'être, l'espace et le temps en viendraient à se confondre.

Car il y a chez l'être hardellien, tel qu'on peut le percevoir au travers des multiples variations que sont les personnages, une propension à *être absolument.* C'est-à-dire à embrasser une existence qui dépasse de très loin les strictes limites d'une vie ordinaire. Pour lui, la mémoire plonge parfois aux origines du monde et contient les souvenirs d'autres vies, les jours d'autres siècles. Cette élasticité et cette porosité du moi ainsi que la communion qu'il entretient avec d'autres que lui-même paraissent bannir jusqu'à l'idée de mort et réinventer la notion d'un dieu unique disséminé en des millions de corps et d'esprits. Simultanément, l'être hardellien vit plusieurs existences, jouissant de multiples lieux, horizons et arrière-pays, et de multiples temporalités : il incarne donc un panthéisme singulier dans lequel sa propre divinité se love dans chaque endroit du monde et l'habite ainsi entièrement. Alors, enfin, et depuis le début du monde - dans un futur devenu absolument antérieur -, il peut prendre la dimension de l'univers.

Conclusion de la troisième partie

Une géographie magique

Il est curieux de constater à quel point l'œuvre d'André Hardellet construit de livre en livre une cohérence et presque, pourrions-nous dire, un système. Système de pensée, système de pratiques, système qui, tout en se passant de l'habituel et trop lourd jargon démonstratif, impose avec finesse les conceptions de l'auteur. Conceptions ou croyances, tant au fur et à mesure que l'on se dirige dans les géographies que l'œuvre établit, on se sent peu à peu approcher d'un versant que nous avons appelé « magique », mais qui aurait tout aussi bien mérité le qualificatif de « sacré ».

Le propre de la pensée hardellienne – osons cette expression même si elle aurait sans doute fait beaucoup rire l'auteur – est bien d'inviter à lire le monde autrement. Et pour parvenir à ce but, l'écrivain se sert d'outils fictionnels qui, réunis les uns avec les autres, forment une somme littéraire mais aussi une manière de manuel à l'usage de qui veut connaître le monde et l'homme.

Se distinguant de ses frères humains, l'homme hardellien se méfie du réel dans son apparence limpide et n'a de cesse de mettre en doute, voire en accusation, le fameux « complot des apparences ». Il convient pour lui de prendre en défaut ce qu'il considère comme une toile peinte derrière laquelle, et derrière laquelle seulement, se joue la vraie vie. Souvent le passage du monde quotidien vers cette surréalité, se fait grâce à l'entremise de créatures dont les pouvoirs les incluent dans une confrérie d'initiés : peu nombreux, disparaissant aussi vite sinon plus vite qu'ils n'apparaissent, ils dévoilent à l'homme hardellien ce qu'il

avait depuis l'enfance pressenti : le décor n'est qu'une façade, la ville un théâtre factice. Derrière ces portes banales, ces rues, ces alignements de maisons attend une autre ville, certaine et immobile, conjonction de toutes les routes humaines et de tous les désirs, dans le monde et résumé du monde, contemporaine de celui qui parvient à la visiter et dans le même temps éternelle. Parfois, certaines constructions mineures et précaires, maquettes, découpages, figurines, agencement fugace de déchets roulant dans l'eau d'un caniveau, mettent sur la voie : ces petits décors qui paraissent à d'autres absolument inutiles ou dénués de tout pouvoir, sinon celui de prouver parfois l'habileté de celui qui les compose, retiennent l'attention de l'homme hardellien car il sait voir en eux des espaces où se concentrent sans jamais se diluer les vertus des terres qu'il n'a de cesse de chercher.

Aussi lorsque soudain, au hasard de cette fréquentation du monde, et dans la constance de cette recherche, il croise ou il évoque des créatures qui usent du monde comme jamais nous n'en usons dans la réalité, a-t-il le sentiment d'être passé à cette vitesse supérieure de lecture des terres, comme doué d'un regard neuf ou plus perçant. Dans le continent magique qui s'ouvre, il est logique de rencontrer des figures divines qui président au nouvel ordre que ces géographies imposent. Ordre jamais terrifiant d'ailleurs, mais surprenant peut-être dans la mesure où l'homme paraît y acquérir des facultés qu'on ne lui connaissait pas. Ces facultés ont en commun de le relier plus intimement à la terre, à l'eau, au feu, à l'air, comme si la vraie vie à laquelle il se destine passait par des retrouvailles élémentaires, des noces profondes avec les forces souterraines, liquides, et nourricières. Cette « géographie clandestine » demande d'ailleurs qu'on la sonde autant qu'on la parcoure, qu'on vienne en sa nuit, en sa noirceur, en son obscure assise afin peut-être de puiser dans ces endroits le désir de la chanter et de l'écrire. En ce sens, la figure d'Orphée, à laquelle souvent l'homme hardellien songe, devient pour lui comme un double lointain et un guide d'une autre nature que les intercesseurs qui désignaient les portes et les entailles du

réel. S'il songe à Orphée, c'est parce que l'homme hardellien voit en lui sans doute en plus du premier poète, le premier géographe ; ou plutôt, et c'est là pousser le raisonnement jusqu'à l'extrême, le premier poète *parce que* le premier géographe. La découverte du monde, du ciel ouvert ou des ténèbres, impose qu'on la transcrive au mépris de sa propre vie. Dire la terre sur laquelle un moment le pied se pose, quitte à se perdre, équivaut à l'établir de façon éternelle. La géographie magique dont nous parlons l'est aussi parce qu'elle dévoile son ampleur à chaque fois qu'un lecteur entreprend sa recherche. Et sa magie tient donc autant à sa vérité qu'à sa parole.

La nuit qui baigne de sa lumière noire les géographies hardelliennes peut dans ce cadre se charger de plusieurs valeurs. Qu'elle soit comme un prolongement d'autres nuits qui évoquent des univers fantastiques, qu'une certaine littérature du XIXème siècle s'est plu à explorer, indique simplement qu'avant l'entreprise hardellienne des écrivains avaient songé à douter du réel et à le contredire avec des images d'un monde différent. Mais la nuit peut aussi renvoyer à cette obscure matière *indicible* que le créateur a en lui, et qu'il s'apprête à travailler. *Indicible* non pas dans le sens où elle serait impossible à dire, mais dans le sens où elle n'a pas encore été dite, et qu'il faut la dire. Le travail alchimique de l'écriture consistera à extraire de cette matière noire la lumière étincelante du sens versé dans le mot. Mais la nuit qui pèse sur les géographies hardelliennes recèle toujours un point de lumière qui finit par les dévorer tout entières dans un rayonnement progressif qui consume le paysage en l'amenant jusqu'à l'incandescence. Et les terres, dans ce cadre, se font magiques quand, au lieu de se dissoudre dans ce blanc absolu, elles deviennent les lieux de la plus haute sérénité, malgré leur décor aride, leur désert en apparence *inhumain*. Ou plutôt, c'est bien ce décor dans son extrême dépouillement, sa rigueur solaire, comme s'il n'était que soleil aveuglant, qui se fait le calque de l'état d'âme de l'homme qui s'y meut, et qui ne le quitterait pour *rien au monde*. L'amour peut conduire aussi, dans sa fulgurance, à ce paysage mental d'entière satisfaction.

Les femmes croisées par l'homme hardellien possèdent autant les vertus de la fée que celles de l'amante ; sans doute parce que l'auteur a toujours considéré que l'amour physique dans son aboutissement, était une variation de l'innocence enfantine, en même temps qu'une fulgurance surnaturelle propre à compenser toutes les peines. Le tournoiement lumineux unit les terres, les femmes qui sont de modernes Filles du feu, et les saisons. Dans ce cadre, l'été, dont le seul nom résume une conjonction miraculeuse autant qu'il la proclame, concentre tous les bonheurs.

Progressant dans les géographies magiques, l'homme hardellien se rapproche d'un état de contentement total. Et curieusement, ce qui pourrait parfois l'angoisser dans cet univers, à plus d'un titre fantastique, ne fait qu'augmenter son bien-être. Tout se passe en effet comme si les structures spatiales ordinairement effrayantes comme le labyrinthe souvent rencontré, devenaient sous les pas de celui qui les parcourt des lieux propices à l'émergence d'une « illumination profane ». Cette *bienheureuse* étrangeté est le signe d'une accession à un autre régime d'existence, souvent cherché, rarement atteint. Et le cœur des labyrinthes hardelliens garde un Minotaure qui ne dévore pas celui qui le croise, mais met en pièce le Temps, cet ennemi majeur. Car l'homme hardellien se persuade que dans cette géographie magique, le moi déborde ses propres limites pour absorber d'autres *moi*, communier avec eux, se prolonger par eux ou en eux. Grâce à cette porosité, la mort paraît moins effrayante et moins probable, puisque l'homme se persuade qu'il ne cesse jamais d'être tout à fait. Voyageant ainsi vers l'amont de ses existences, il a le loisir de revenir à cet âge d'or après lequel il soupire, et dont parfois, par bribes et lambeaux, il se souvient.

Le propre des géographies magiques, la magie de ces géographies serait dans ce cas de permettre la venue de cette éclosion majeure qui aboutit à la coïncidence de toutes les perceptions, de tous les êtres, en tous lieux, et dans un temps qui n'aurait plus que pour lieu son infinie suspension. Projection

fantasmatique d'un désir d'éternité et d'ubiquité totale, la géographie magique hardellienne figure tout autant un continent qu'une raison d'être. L'inscrire dans le Livre fait de celui-ci le gardien en même temps que le guide de ce monde et de cet espoir. En dernier recours, c'est bien la littérature qui triomphe, dans sa faculté d'exhiber une terre, d'en fixer les mesures et les règles et d'y donner à l'homme une place que la réalité, cet autre monde, lui refuse sans cesse.

Conclusion générale

Pendant un peu plus de vingt ans, André Hardellet aura publié des livres qui sont devenus des mots de passe qu'un cercle de lecteurs se transmet, fiévreusement, en ayant la conscience d'appartenir à un groupe d'initiés, peut-être peu étendu, mais qui néanmoins n'en finit pas de se renouveler. Il partage cette faveur, et en même temps cette marginalité, avec d'autres auteurs que les anthologies et les dictionnaires spécialisés recensent cependant, tout en laissant paraître, dans le ton des notices qui leur sont consacrées, une sorte de bienveillance peinée pour ces écrivains, qualifiés de mineurs, et que ni le public, ni le scandale, ni même l'Université ne se sont souciés d'élire. À y bien réfléchir, c'est toute une génération d'auteurs, au sens assez large, qui, publiant vers le milieu du siècle, sont traités de cette façon. Leur écriture les distingue, mais ce qui les réunit, c'est une attitude de détachement, d'indifférence, de recul, par rapport à des courants ou des écoles dominantes dont ce furent là les années fastes. Ainsi en plus d'André Hardellet, Paul Gadenne, Henri Calet, Pierre Bost, Henri Thomas, Georges Hyvernaud, Marc Bernard, pour n'en citer que quelques-uns ont-ils été condamnés à ce relatif silence pour ne pas avoir gravité dans la nébuleuse des *Temps modernes*, pour ne pas avoir été *nouveau romancier*, ni *hussard*, pas même structuraliste, encore moins situationniste.

Mais le cas d'André Hardellet s'est sans doute aggravé du fait que ses romans et sa poésie exhalaient de prime abord un charme simple, trop simple, qui l'a très vite desservi. Ses textes se posent avec une telle *évidence* qu'ils ne

pouvaient être que boudés par une intelligentsia de plus en plus éprise alors de complexité, quand ce n'était pas d'obscurité. Et finalement, André Hardellet se voyait traité comme les maîtres de jadis, Nerval, Bertrand, qu'il aimait et dont il reconnaissait l'importance majeure : lui aussi était taxé de naïveté, quand ce n'était pas de folie lorsqu'il prétendait voir un autre monde derrière celui érigé par cette jeune Vème République, et affirmait tromper parfois le temps, ruser avec les heures implacables des horloges, à l'époque consumériste des Trente Glorieuses. Tout cela ne faisait guère sérieux. Il le savait. Qu'il en souffrît ne fait aucun doute : les témoignages sur ce point concordent. Le procès fait à *Lourdes, lentes*...et la condamnation qui en résulta résument parfaitement, et de façon plus tragique qu'il ne paraît, cette totale incompréhension entre un homme et son époque. En pleine période d'émancipation des mœurs et des comportements, un an après les événements de Mai 68 qui ont bousculé bien des forteresses, à quelques temps de l'apparition du classement X, la société française a jugé que ce roman où, selon le mot d'Hubert Juin, « la femme y est un paysage », était un quelconque récit pornographique et méritait en l'espèce d'être soustrait des librairies. Qu'André Hardellet ait été jugé par la même chambre que celle qui s'était rendue célèbre en convoquant à sa barre Baudelaire et Flaubert n'est qu'une maigre consolation, propre seulement à faire sourire les historiens de la littérature : le triomphe de Pinard et de sa descendance, en quelque sorte, plus éclatant encore que celui d'Homais...

Le réquisitoire faisait d'André Hardellet un érotomane, le zélateur d'une licence qui envahissait les mœurs, débauchait la jeunesse. D'écrivain, il devenait dévoyeur. Constamment marginal et discret, on en faisait soudain le représentant le plus obscène et le plus tapageur d'une société qu'il regardait pourtant à distance avec le plus souvent peine et ironie.

Là n'est pas le moindre des malentendus qui ont ponctué le trajet d'écrivain d'André Hardellet. Pourtant, l'analyse que nous venons de faire vingt-sept ans après sa mort, et de façon dépassionnée, prouve, nous l'espérons, combien

l'œuvre de cet auteur n'est pas seulement attachante, comme on le dit trop souvent - et cela déjà tient d'une sorte de condescendance -, mais témoigne d'une création littéraire résolument originale. L'admiration de Breton pour le premier roman d'André Hardellet aurait pourtant dû mettre sur la voie bien des critiques ; il n'en fut rien. Qu'un esprit aussi rigoureux et sans concession que celui de l'auteur de *Nadja*, dont on connaissait l'aversion pour le genre romanesque, s'enflammât à ce point pour un texte d'un auteur inconnu ne pouvait être qu'un signe : signe sans doute que dans ce texte se posaient de nouveau, dans un constant souci de poésie vraie, les principales interrogations qui avaient traversé et soutenu le mouvement surréaliste. Car là est un des traits d'André Hardellet, qu'il partage en cela avec Julien Gracq, d'avoir hérité d'un esprit et d'une attitude révélés par le Surréalisme et de ne pas s'être laissé piéger, comme certains jeunes auteurs réunis autour de Breton après-guerre, par une trop grande dévotion qui ne pouvait aboutir qu'à des tentatives littéraires davantage proches de la redite que de la création véritable.

André Hardellet, comme Julien Gracq, a hérité du Surréalisme une faculté de regarder la terre avec des yeux constamment grands ouverts, et de la dire en mêlant le souci de la rêver tout autant que d'en découvrir les profondeurs et les revers. Lorsque Julien Gracq remonte le cours de l'Evre dans *Les Eaux étroites*, la proue de la barque ouvre autant la rivière que les songes issus du paysage et les pages des livres qu'il rappelle ou fait naître. Et lorsque André Hardellet écrit la terre, il le fait au travers de personnages et de narrateurs qui la pratiquent, comme on peut dire que l'on pratique un art. Sans doute la suspicion qu'il se passe autre chose que ce que les apparences veulent bien nous laisser voir est-elle emblématique de cet émerveillement toujours neuf, et toujours insatisfait face à une terre dont la diction et la reconquête fondent la nécessité d'écrire. L'écriture serait alors le complément des lieux, à la fois leur mode d'emploi et surtout l'autre dimension qui leur manquait pour exister vraiment : l'espace n'atteindrait sa complétude et sa vérité que lorsque l'écriture lui apporterait sa propre

dimension.

André Hardellet se démarque néanmoins du Surréalisme par le thème constant de la recherche d'un âge d'or, c'est-à-dire par un sentiment nostalgique qui fait regarder et regretter un passé perdu, même si, nous l'avons vu, ce passé finit par se confondre avec le temps présent puisque la conscience des êtres est autant étirable que perméable. On le sait, Breton et ses amis condamnaient ce fantasme de l'origine et du retour, et n'acceptaient comme point de regard que celui d'un présent engendrant sans cesse l'avenir.

De la même façon, André Hardellet se distingue de Julien Gracq par bien des points ; celui du style est évident : quand le prosateur de *Liberté grande* déroule une langue qui joue de toutes les moirures de la phrase, rehaussée de mots rares, somptueux comme des pierres précieuses, André Hardellet choisit le vocabulaire le plus clair et le plus abordable ainsi qu'une syntaxe lumineuse. Le goût affiché de ce dernier pour les romans populaires et les éléments qu'il leur emprunte pour en ponctuer son écriture l'éloigne également de Gracq. C'est bien là d'ailleurs l'originalité réelle d'André Hardellet d'avoir su mêler intimement trois sources : Romantisme visionnaire hérité de Bertrand et de Nerval, Surréalisme, veine populaire, pour faire une œuvre unique qui jamais ne fait éclater les cadres établis des genres littéraires.

Que Julien Gracq ait eu plus d'écoute qu'André Hardellet tient peut-être au statut d'intellectuel qui était le sien dans une période où être normalien et agrégé valait brevet de moralité et de qualité autant que sésame. Mais arrêtons ce parallèle entre deux auteurs dissemblables bien que nourris des mêmes lectures et d'une commune vision du monde. Dernier point cependant : curieusement leurs œuvres n'ont engendré aucune descendance. Si bien des écrivains d'aujourd'hui louent le premier et lui reconnaissent une importance incontestable – faisant de lui la conscience morale d'une certaine idée de la littérature, statut/ statue ? qui doit sans doute beaucoup aussi, en plus de la qualité indéniable de l'œuvre, à la longévité de son auteur -, et si d'autres régulièrement rendent hommage au

second – on songe par exemple à Jean-Claude Pirotte, à Pierre Drachline, à Patrick Cloux – aucune œuvre en cours ne paraît dans la continuité de celles de ces deux auteurs. Sans doute faut-il y voir la grande cohérence de chacun de leur univers romanesque, se suffisant à lui-même, se bouclant en une sorte de forteresse monolithique, admirable comme telle.

André Hardellet garde donc une place à part dans le paysage des lettres françaises. Ce qui surprend le plus, c'est tout de même que la critique universitaire ne se soit pas davantage intéressée à son œuvre : le décalage que celle-ci pourtant représente par rapport aux courants dominants, et surtout la filiation qu'elle revendique implicitement avec une veine prestigieuse de la littérature, aurait dû pourtant intriguer et attirer l'attention. Espérons que les dernières rééditions dans la collection « L'Imaginaire » donneront l'idée à certains d'inscrire *Les Chasseurs*, *Le Seuil du jardin* ou bien encore *Lourdes, lentes*...aux programmes des universités ou des concours.

La présente étude n'a pas, et de très loin, la prétention d'épuiser les sujets d'approche de l'œuvre hardellienne. Il reste beaucoup à faire, et notamment peut-être à envisager pour lui seul le traitement du temps que les fictions illustrent, ou encore l'influence rimbaldienne, ou bien encore l'image et la fonction de Paris, ou aussi le jeu formel des écritures, pour n'énumérer ici que quelques angles d'analyse. C'est à cela aussi, en définitive, que se mesurent la richesse et l'envergure d'une œuvre littéraire, à cette faculté de ne se dévoiler qu'incomplètement, à cette propension à demeurer toujours ouverte à d'autres lectures.

Mais la grande force de l'œuvre qu'André Hardellet a construite en quelques vingt années, et qui est suffisamment rare pour qu'elle soit notée et donne matière à réflexion, c'est qu'elle a réussi, dans cette deuxième moitié du vingtième siècle, là où la philosophie a échoué. Car notre époque est bien celle qui a refusé aux philosophes ce que d'autres leur avaient permis : la construction d'un système global de pensée, capable d'appréhender le monde et d'en livrer

une lecture. Sans doute parce que les données historiques, économiques, cultuelles et culturelles de notre univers ne balisaient plus de façon convergente et clairement synthétisable une société protéiforme. Sans doute aussi parce que, après Auschwitz, si pour certains la poésie perdait toute raison d'être, la philosophie, domaine du pensable, se trouvait en butte à l'impensable et ne pouvait donc que se continuer d'une façon fragmentaire, et de toute façon soumise au péril constant de sa négation à venir, puisque désormais, tout, même l'impossible, pouvait survenir.

C'est bien d'un monde que nous parle l'œuvre d'André Hardellet. C'est bien un monde qu'elle établit, malgré sa trompeuse simplicité, un monde dont elle donne les étendues, les règles, les espoirs, les dieux et les secrets. Aussi est-ce pour cela que le pluriel donné au mot *géographie* dans le titre du présent travail se justifie car en plus d'inaugurer dans le sillage des mots un espace virtuel qui se donne les apparences d'un calque du réel, André Hardellet y place des personnages qui par leur parcours vont contribuer à l'établir plus encore et surtout à lui donner sens. Géographie *humaine*, en quelque sorte, où l'homme refonde un lien perdu avec les lieux qu'il traverse et habite. Car au premier chef, c'est de cela que témoigne métaphoriquement le travail d'André Hardellet : la nécessité de trouver son *lieu*, c'est-à-dire l'endroit où la vie se joue, dans ses multiples variations et sa richesse infinie. Dans cette perspective, le paysage cesse d'être l'élément extérieur devant lequel la vie humaine mène sa danse : en profondeur, il incarne les racines et le devenir de l'homme, dans une sorte de transfusion et de jeux de reflets qui sont avant tout des jeux, essentiels, de révélation. Aussi est-ce pour cela, que très vite, les terres hardelliennes énoncent un sens métaphysique dans la mesure où leur émergence est solidaire d'un questionnement sur l'homme. Si leur écriture naît en réaction à la souillure de la mort et au néant que cette dernière installe, et si leur établissement, dans les modalités de construction mises en évidence, garantit un espace immatériel de préservation et une manière de prolongement physique et extérieur d'une

mémoire intime, elles révèlent et signalent la place de l'homme en leur sein, et donnent les voies d'accès à une transcendance. Projection sublimée d'une contrée intérieure de l'homme, elles sont aussi alors la carte qui permet d'y revenir. Et c'est un jeu baroque qui s'installe alors, puisque cette géographie, produite par l'homme, l'inspire ensuite.

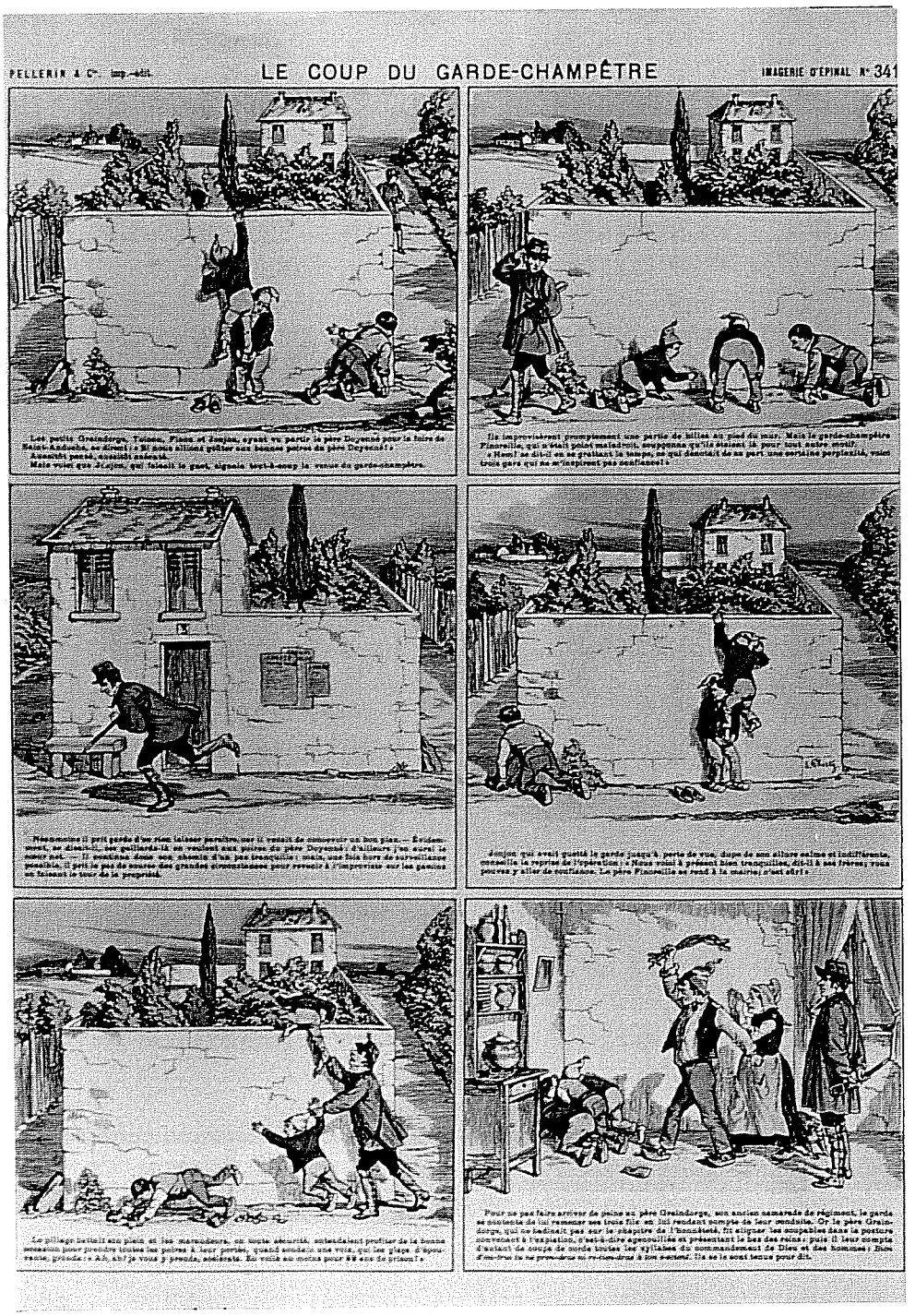
Ce continuel échange, et les rites qu'il inaugure, signe plus encore l'union de l'homme et du monde, et le secret espoir aussi que point n'est besoin de chercher ailleurs des paradis : ils sont là, indubitables quoique cachés. Leur géographie *sacrée* n'est autre que le versant mystique des parcours empruntés qui sont alors à lire dans le sens de la révélation. Car la totalité du monde hardellien englobe aussi l'instant suspendu de cette révélation, durant laquelle l'homme, d'égaré qu'il était, retrouve sa sérénité essentielle, sa mémoire, sa place, son lieu dans une géo-graphie qui a gommé la dimension du temps pour la remplacer, dans les fondations de l'espace nouveau, par l'écriture elle-même. Célébration de l'homme au monde, l'œuvre hardellienne invite autant qu'elle explique et inaugure. Ses géographies ont cela de particulier qu'elles sont effectivement l'art de rêver la terre, mais aussi de la rematérialiser dans une dimension immarcescible et toujours présente, celle du texte.

André Hardellet est un grand et véritable écrivain, car il n'encombre jamais d'une lourde argumentation l'entreprise de réédification et d'explication des rapports de l'homme au monde dont son œuvre témoigne : seules les fictions occupent le devant de la scène, et c'est le versant poétique du verbe, plus que sa faculté logique à s'insérer dans un discours d'analyse, qui installe sa vision de l'homme, la dévoile et la fonde. L'œuvre d'André Hardellet illustre bien le triomphe de la littérature, dans sa propension à exhiber des vérités là où les sciences exactes et les analyses rigoureuses achoppent, et à redonner à l'homme une force et un espoir, une place et un lieu, une mémoire et un désir que l'Histoire ne cesse de lui refuser.

Annexes

(La reproduction de cette planche a été possible grâce à l'autorisation de l'Imagerie Pellerin qui est l'entière détentrice des droits de cette image.)

Le coup du garde-champêtre



Aloysius Bertrand[1]

Le 30 Avril[2] 1841 un corbillard des pauvres quitte l'hôpital Necker au moment où éclate un orage ; il n'y a qu'un seul homme derrière la voiture funèbre. Le cercueil contient le corps de Louis, dit Aloysius Bertrand, né à Ceva (Piémont) en 1807 ; l'ami qui accompagne sa dépouille est David d'Angers. Et le rideau tombe pour longtemps sur un drame et un malentendu navrants : un des plus remarquables alchimistes du verbe - avant Baudelaire et Rimbaud - s'efface avec une discrétion qui est bien dans sa manière :

« Ah ! Si le roi nous lisait dans son Louvre, - ô ma muse inabritée contre les orages de la vie -, le seigneur suzerain de tant de fiefs qu'il ignore le nombre de ses châteaux ne nous marchanderait pas une chaumine![3] »

Il faut croire que le poète s'est trompé en misant son existence sur un recueil au titre insolite : au lieu de la chaumière souhaitée, une salle d'hôpital et la détresse, le dénuement le plus complet. Au lieu des sœurs d'Ondine et des rieuses lavandières aperçues entre les feuilles : des compagnons d'agonie dont les râles se mêlent aux siens. Plus tard, peut-être...

Mais en attendant, il n'y a plus rien de bon à espérer, pour l'occupant du lit n°6 à Necker.

D'autres viendront qui prendront le relais - certains de perdre et de se perdre eux aussi - et qui n'hésiteront pas.

En vingt ans - depuis, à peu près, l'époque où je terminais mes études[4] - j'ai pu assister à la révision du cas Nerval (révision déjà amorcée par quelques nervaliens avertis - mais sans plus). Le pendu de la rue de la Vieille Lanterne, le chercheur d'or onirique rapportant de miraculeuses pépites dans ses mains, celui qui entre le côté « supernaturaliste » (nous pourrions traduire : surréaliste) et l'autre versant – enchanté - du monde a maintenant pris son visage définitif. Il n'est plus question d'un « fol

[1] Établissement de la présente édition : tout ce qui apparaît ici souligné renvoie à des termes absents dans le manuscrit (que nous noterons *ms*): parfois, nous avons pu compléter – c'est notamment le cas pour des citations extraites de *Gaspard de la nuit* dont André Hardellet ne donnait que le début et la fin ; les ajouts ainsi proposés sont soulignés; parfois, il était impossible de le faire et nous avons laissé un vide souligné. Les coquilles orthographiques ont été corrigées. Les italiques non expliquées par des notes rendent compte des soulignements de l'auteur. Nous précisons par une note lorsque l'italique est de notre fait. Le passage d'une partie à une autre, signalé par un changement de feuille dans *ms* est rendu ici par le signe ***. Les notes présentes dans *ms* sont appelées dans notre texte par « a », « b », etc., et transcrites en caractères gras. L'édition de *Gaspard de la nuit* à laquelle nous nous référerons (notée GN) est celle établie par Max Milner pour la collection *Poésie*/Gallimard, 1980.

[2] Le mot apparaît avec une majuscule dans *ms*.

[3] On lit ici le dernier des cinq paragraphes de *Ma Chaumière*, p. 204, GN.

[4] La précision nous permettrait de situer l'écriture de ce texte entre 1949 et 1952 environ, selon que Hardellet fait référence à la fin de ses études à Louis-le-Grand, où à l'abandon de ses études de médecine.

délicieux », d'un aimable troubadour, mais d'un homme luttant, de toutes ses forces contre l'angoisse de la démence - jusqu'à la dernière nuit qui « sera noire et blanche » (vérifier l'ordre des termes)[5]. Et qui trouve dans ce combat la clé pour libérer son génie- au sens premier et au sens _____ du mot. De toute part les témoignages de reconnaissance, d'admiration, et d'amitié sont venus. Et il n'est plus personne pour ignorer l'importance capitale de son expérience poétique.

Il reste encore beaucoup à faire pour que Bertrand obtienne la place qui lui est due - parmi les novateurs[6]. Son œuvre n'a pas l'ampleur de celle de Nerval - soit - mais elle répand une lumière qu'on oublie difficilement dès qu'elle vous a frappé.

Lorsque Pierre Seghers accepta d'introduire *Gaspard de la nuit*[7], dans sa collection d'anthologies il rendait hommage à la valeur du poète et il travaillait en même temps à réparer une injustice. Une fois de plus il voulait dissiper le malentendu entretenu autour de la poésie *authentique.*

Les raisons du silence qui entoure Bertrand ne me sont jamais clairement apparues - et je m'étonne encore. Cette petite étude tend avant tout à remettre les choses au point, [en montrant] un Bertrand très proche de nous - accessible au large public et dépouillé d'une réputation d'hermétisme. Parmi les six livres composant *Gaspard de la nuit* chacun doit trouver - ici ou là - ce qu'il réclame d'un écrivain de qualité et de quoi rêver debout (de quoi combler son goût).

Il faut simplement *commencer* à penser à Bertrand - avec amitié - un siècle après sa mort. Et peut-être, un jour, Jean des Tilles figurera-t-il dans les morceaux choisis à la place d'une de ces pauvretés qu'on y lisait quand j'étais élève à Montaigne.

***

Le fantastique, la magie, le rêve sont familiers à Bertrand. Le gnome Scarbo - cette larve nocturne - le poursuit dans le sommeil ou l'hallucination. Il n'apparaît pas moins de quatre fois dans *Gaspard de la nuit* : dans les deux poèmes qui portent son nom (in « La nuit et ses prestiges » et in « Pièces détachées »), dans « Le Fou » et dans « Le Nain »[8].

Avec lui Bertrand abandonne toute retenue en ce qui regarde la logique. Il peint ses cauchemars et ne se soucie pas d'autre chose. Les plus raisonnables d'entre nous subissent sans répugner les décrets de leurs songes. Ils croient ce qu'ils voient - quitte à le renier plus tard. La branche de lilas cassée, en rêve par Hervey de Saint-Denis était aussi vraie et réelle qu'une branche cueillie pendant la veille.

Ces poèmes sont responsables, en grande partie, de la fausse réputation d'hermétisme qui s'attache encore à Bertrand - et il faut reconnaître que les textes en question rendent un son qui pouvait déconcerter, vers 1830. Mais là est précisément l'atout majeur du poète : il s'adresse à ceux qui reconnaîtront plus tard le rôle capital du

[5] Hardellet ne se trompe pas dans l'ordre des termes ; il s'agit là des derniers mots tracés sans doute par Nerval dans une lettre, en date du 24 janvier 1855, adressée à sa tante, Jeanne Labrunie. Ce dernier billet a été publié par Houssaye en 1883 dans *Le Livre*. Voir p. 170 du précieux catalogue de l'exposition « Gérard de Nerval », à la Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1996.

[6] Dans *ms*, le mot *novateur* est donné entre parenthèses.

[7] C'est nous qui mettons en italique.

[8] Hardellet commet ici une légère erreur : s'il est question d'un nain dans le poème éponyme, aucun nom ne lui est attribué ; par contre dans « La Chambre gothique », poème qui ouvre le troisième livre du recueil, Scarbo apparaît.

subconscient dans nos actes. André Breton ne s'y est pas trompé. Encore qu'il ne le dise pas expressément, il devine en Bertrand un précurseur du surréalisme ; son article des *Pas perdus* en témoigne : avec lui on va jouer à un autre jeu et s'intéresser à

citation[9]

Une objection se présente aussitôt : les Surréalistes voulaient écrire sous la dictée intérieure, « en dehors de toute considération esthétique ». Le soin qu'a pris Bertrand de travailler, de polir ses textes s'oppose à ce principe - soit mais entendons-nous, la transcription intégrale d'un rêve, même lorsqu'il est encore « tout chaud » demeure impossible. Nous déformons tous, plus ou moins, les Surréalistes comme les autres : le temps de saisir le crayon - et le court-circuit a cessé, il faut faire intervenir la mémoire. Breton et ses amis *choisissaient* parmi les images qui leur étaient proposées, ils les arrangeaient - et nous devons nous en féliciter. Du seul fait qu'ils écrivaient des poèmes ou peignaient des tableaux, ils essayaient de toucher au moins un lecteur ou un spectateur. Prenons le cas des peintres (puisque aussi bien Bertrand de la peinture [sic]): un Magritte, par exemple - du moins le Magritte première manière- est un artiste minutieux, au métier appliqué : il n'y a qu'à regarder son « Jockey perdu » ou son « Ile au trésor » pour s'en convaincre. Voici plus significatif encore : les « collages » de Max Ernst. Isoler les éléments de gravures, rassurantes à l'origine, les découper, les assembler telles les pièces d'un puzzle, pour former un ensemble dont le moins qu'on puisse dire est qu'il inquiète ou bouleverse - voilà qui rappelle singulièrement le procédé de Bertrand (dans un autre domaine bien entendu).

S'il fallait établir encore un rapprochement on pourrait faire état de l'attirance qu'éprouve le poète pour les cadavres et les ossements : comme Dali, il connaît leur faculté de procurer ce choc émotif qui nous *dépayse* subitement :

« A voir (...) les corbeaux s'abattre de tous les points du ciel, en bandes fatiguées, sur la carcasse d'un cheval abandonné par le pialey dans quelque bas-fond verdoyant. » (*Introduction*)[10]

« Celui-là, tué d'hier, les loups lui ont déchiqueté la chair sur le col en si longues aiguillettes qu'on le dirait paré encore pour la cavalcade d'une touffe de rubans rouges.

Chaque nuit, dès que la lune blêmira le ciel, cette carcasse s'envolera, enfourchée par une sorcière qui l'éperonnera de l'os pointu de son talon, la bise soufflant dans l'orgue de ses flancs caverneux. » (*Le Cheval mort*) [11]

« C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant. » (*Le Gibet*)[12]

Il serait inexact, pourtant, de ne considérer que le côté noir de Bertrand. Ce garçon mélancolique, bafoué dans son ambition[13], promis bientôt au lit d'hôpital veut

[9] Aucun indice qui permettrait de savoir quel fragment précis du texte de Breton, Hardellet voulait ici citer ; peut-être le passage : « Avec lui [Bertrand] on commence à s'intéresser à autre chose qu'aux courses d'obstacles. » Ou encore la fin de l'article de Breton : « (...) une de ces pluies très fines qui vont donner naissance à une fontaine enchantée » ; c'est nous qui soulignons.
[10] GN, p. 63.
[11] GN, p. 239.
[12] GN, p. 242.

sourire et sait que l'humour est un réflexe de défense. Des figures de filles rieuses[14] traversent aussi *Gaspard de la nuit.* Il ne les avait pas rencontrées - mais il les imaginait, parfois, au débouché de sa rêverie comme les amies d'une nuit heureuse.

Citation A. Allais[15]

Aussi Aloysius dut laisser parfois entrebâillée la porte des souvenirs qui enserrent toujours leurs vingt ans.

Citations[16]

***

En créant le poème en prose[a] Bertrand ouvre une voie où s'engageront Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry, les Surréalistes[b] et bien d'autres. Ces noms se passent de commentaires. Baudelaire payera sa dette à son aîné (citation)[17] et Breton consacrera un chapitre des *Pas perdus* à *Gaspard de la nuit* (on le trouvera reproduit plus loin).[18]

Il serait puéril d'établir une échelle de valeur entre ces écrivains, l'invention d'un dénominateur commun restant impossible dans le domaine du qualificatif. D'ailleurs de tels classements aboutissent le plus souvent à opposer alors qu'il conviendrait d'unir - dans l'amitié et l'estime.

---

[13] Hardellet fait peut-être ici plus particulièrement référence aux échecs dramaturgiques de Bertrand : une pièce représentée et sifflée, *Le Sous-Lieutenant de hussards*. Une deuxième, *Daniel*, qu'aucun directeur de théâtre n'accepta, malgré les changements de titre (*Lingot d'or* puis *Peter Waldeck ou la chute d'un homme*).

[14] Dans *ms*, on lit, au dessus de « rieuses », « légères ».

[15] Aucune autre indication dans *ms*.

[16] Aucune autre indication dans *ms*.

[a] **Il est certain que l'idée du poème en prose était « dans l'air » à cette époque : les textes de Nerval...(*Le Diamant de l'herbe*), Maurice de Guérin le prouvent. Il n'existe pas de création absolument neuve. Certaines pages de *Peter Ibbetson* montrent que G. Du Maurier connaissait fort bien le mécanisme de la mémoire spontanée, avant Proust (citation) car voici déjà, en 189... l'essentiel de la fameuse « petite phrase » de la Sonate de Vinteuil.**

[b] **A ceux qui tiqueraient au sujet des surréalistes nous citerons, entre autres maints passages du *Paysan de Paris* et cette chute admirable d'Eluard et Breton : « Je te donnerai toutes les étoiles du ciel en un baiser sur les yeux... » (*Immaculée Conception* ?)**

[17] Sans doute Hardellet prévoyait-il de reproduire le passage de la dédicace à Arsène Houssaye qui ouvre *Le Spleen de Paris* et où il est question de Bertrand : « J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux*?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'*une* vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. »

[18] Cette parenthèse semble accréditer l'hypothèse que la présente « étude » était destinée à être publiée.

Bertrand nous a légué son livre - sauvé par miracle - personne ne peut plus y changer un mot, une virgule. Il est là, ouvert, devant nous, suffisant, certain, chargé de prestiges énigmatiques, tel qu'en lui-même enfin. Ensemble, penchons-nous sur *Gaspard de la nuit* et regardons.

Ce qui frappe, d'abord, c'est le style. Net, précis, laconique, faisant jaillir les images qui éclatent à bout portant pour se résoudre en une pluie d'étincelles et s'éteindre pareilles à la gerbe d'étoiles d'une fusée. Bertrand fait toujours appel au concret pour suggérer l'émotion[19].

Se réclamant des peintres, il peint en cherchant le détail exact, le trait caractéristique, la lumière propre. Rien de neuf en cela : il s'agit d'observer avec soin et de trier judicieusement. C'est dans la combinaison de ces éléments, une fois isolés, que réside le secret et le génie - au sens premier du mot.

« Et les buveurs qui *fument* [c] dans l'estaminet borgne, et la servante de l'hôtellerie qui accroche[20] à la fenêtre un faisan mort » (*Harlem*)

La servante est déjà partie vers d'autres besognes et le faisan mordoré peut toujours, reflétant sur ses plumes l'éclat d'une belle journée hollandaise.

En un clin d'œil, Gaspard fixe les rapports de la perspective et creuse un trou d'air sous le maçon :

« Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes, que tache d'un point gris l'aile échancrée et immobile du tiercelet. » (*Le Maçon*)[21].

Voici le vent -comme une gifle froide sur la figure :

« Soudain le jaune papier de la lanterne s'enflamma, crevé d'un coup de vent dont gémirent dans la rue les pendantes enseignes comme des bannières. » (*Le Falot*)[22]

Voici une *odeur de papillon* :

« Phalène palpitante qui pour dégager ses ailes captives entre mes doigts, me payait une rançon de parfum. » (*Le Nain*)[23]

Voici la pluie :

« [...] et une pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons fouetta ma fenêtre, tandis que les girouettes criaient comme des grues en sentinelle sur qui crève l'averse dans les bois. » (*La Ronde sous la cloche*)[24]

---

[19] Dans *ms* on peut lire à la suite d'une barre verticale, et l'une en dessous de l'autre, ces deux expressions: *l'émotion* et *le choc émotif/affectif.*

[c] **C'est moi qui souligne. Les *buveurs* qui *fument* : un trait à peine appuyé mais caractéristique de la manière de Bertrand.**

[20] Nous rétablissons ce mot oublié par Hardellet.
[21] GN, p. 88.
[22] *Ibid.* p. 112.
[23] *Ibid.* p. 138.
[24] *Ibid.* p. 143.

Dire que le poème - en vers ou en prose - *repose* sur sa chute semble paradoxal. Pourtant il arrive souvent que la dernière gerbe d'images ramassée par le poète projette sa clarté[25] et son effet, rétroactivement, sur les éléments qui la précèdent. Elle en transforme le sens, non point, bien entendu, le sens littéral, fixe, mais la signification en puissance. Il faut attendre et atteindre cette chute pour savoir où le poète voulait nous conduire : devant la « porte à peine entr'ouverte » qu'évoque Mac Orlan. Dès lors on peut estimer qu'elle constitue un pivot. Bertrand le sait fort bien et soigne particulièrement ses chutes :

« [...] la pluie ne tomba plus que goutte à goutte des bords du toit, et la brise, ouvrant ma fenêtre mal close, jeta sur mon oreiller les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage. » (*La Ronde sous la cloche*)

« [...] elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus. » (*Ondine*)[26]

« C'est ici le gibet ! - Et voilà paraître dans la brume un juif qui cherche quelque chose parmi l'herbe mouillée, à l'éclat doré d'une main de gloire. » (*L'Heure du sabbat*)[27]

« Déjà la lune elle-même, clignant de l'œil, ne luit plus de l'autre que pour éclairer comme une chandelle flottante ce chien, maigre vagabond, qui lape l'eau d'un étang. » (*Le Cheval mort*)[28]

Souvent dans *Gaspard de la nuit* nous percevons un timbre familier. Le temps de mettre au point notre sensibilité - comme un appareil récepteur captant des ondes depuis longtemps émises mais toujours disponibles - et tout s'éclaire :

« Aux flancs des rocs qui trempent dans la nuit des précipices leur chevelure de broussailles, ruisselante de rosée et de vers luisants;
Sur le bord du torrent qui jaillit en blanche écume au front des pins, et qui bruine en grise vapeur au fond des châteaux;
Une foule se rassemble innombrable, que le vieux bûcheron attardé par les sentiers, sa charge de bois sur le dos, entend et ne voit pas. » (*L'Heure du sabbat*)

N'est-ce pas là, déjà, en faisant abstraction de l'heure, un peu de ce que le vagabond Rimbaud volera à la féerie humide de l'Aube : « à la cime argentée, je reconnus la déesse. »[29]

« Mais l'hiver, - quel plaisir, quand le matin aurait secoué ses bouquets de givre sur mes vitres gelées, d'apercevoir bien loin, à la lisière de la forêt, un voyageur qui va toujours s'amoindrissant, lui et sa monture, dans la neige et dans la brume! [...]

---

[25] Deux termes notés dans *ms* l'un au dessus de l'autre : « clarté » et « reflet »
[26] GN, p. 150.
[27] GN, p. 154. Dans *ms*, cette citation est placée avant la citation d'*Ondine* mais une flèche dans la marge déplace cette dernière.
[28] GN, p. 240.
[29] « Aube », in *Illuminations*, *op. cit.*

Et quel plaisir, la nuit, à l'heure douteuse et pâle, qui précède le point du jour, d'entendre mon coq s'égosiller dans le gélinier et le coq d'une ferme lui répondre faiblement, sentinelle juchée aux avant-postes du village endormi. »(*Ma Chaumière*)

Après avoir vu se lever le jour, il situe les premiers bruits qui trahissent le réveil du bourg. Augustin Meaulnes retrouve son ami François Seurel. L'hiver est là qui bouche toute possibilité d'évasion : Yvonne de Galais apparaît plus inaccessible que jamais ; une morne journée d'étude commence. Mais derrière les fenêtres de l'école de Sainte-Agathe, les deux compères lèvent la tête, en même temps. La muette complicité qui les unit, leur désigne par-delà le brouillard le chemin du « pays sans nom » où bouge la silhouette d'un chasseur emmitouflé. Et l'attente des jeudis à venir, au retour de la belle saison, les fait rêver tout éveillés tandis que M. Seurel dicte le sujet d'une composition française : « Vous décrirez, en évoquant vos souvenirs personnels, une journée de vacance[30], à la campagne... ».

Bertrand manie l'épithète de main de maître. Jean des Tilles, « l'ondin malicieux », vient encore de faire des siennes. Les lavandières penchées sur l'eau savonneuse du lavoir l'ont entrevu - et le menacent en riant

« mais alors des corbeaux qui se balançaient à la verte flèche des peupliers, croassèrent dans le ciel *moite* et *pluvieux*. » (*Jean des Tilles*)[31]

. Pourquoi moite et pluvieux? Les adjectifs semblent obéir à une injonction énigmatique. Ils *trempent* l'atmosphère du poème de cette qualité que nous attendions : l'air chargé de buée *couve* le croassement des corbeaux - amorti et distinct à la fois[32]. Je n'ai qu'à fermer les yeux, qu'à faire le vide autour de moi - et tout m'est rendu - une journée de pêche par temps couvert - le long de la Gloire. Sous le toit d'une impalpable vapeur, les sons restent prisonniers et subissent parfois un mystérieux rapprochement : cris d'oiseaux, voix des bûcherons à l'ouvrage sur le « clos des Arpents », craquements d''essieu dans un chemin encaissé...

***

On peut croire que ceux - David, Sainte-Beuve, les familiers de l'Arsenal - qui l'admiraient, de son vivant, l'estimaient pour des raisons assez différentes des nôtres. La mode était au gothique, à la « couleur locale » et tout naturellement, on prisait chez Bertrand ce qui ressortissait au pittoresque : c'était restreindre la portée de son œuvre, en la limitant à ce qui risquait le plus de « dater ». Et méconnaître l'intention capitale de l'écrivain : donner à la prose un pouvoir neuf.

Faut-il le dire : c'est précisément la recherche du mot rare qui me gêne un peu, parfois. Dans *Gaspard de la nuit*, elle rompt l'unité du texte et laisse trop deviner l'application[33]. C'est lorsque Bertrand écrit le plus simplement (simplicité spontanée ou voulue, peu importe) qu'il nous touche le mieux.

Tout « Silves », par exemple, plusieurs poèmes de « La Nuit et ses prestiges », et quelques « Pièces détachées » possèdent une résonance qui intrigue et s'affirme encore insolite. A l'époque, on ne trouve guère que chez Nerval ou chez le _____ du « Diamant de l'herbe » un sens équivalent de la magie verbale. Mais si le premier jouit d'une large réputation, celle-ci repose sur un malentendu que l'étiquette « fol

[30] *ms* comporte « vacance » au singulier.
[31] GN, p. 205.
[32] En dessous de « à la fois » on lit dans *ms* « en même temps ».
[33] *ms* : « l'application », avec en dessous « le travail », les deux mots ensemble entre parenthèses.

délicieux » résume assez bien : les subtiles interférences du temps perdu - la limpidité trompeuse d'une nouvelle comme *Sylvie* (ne parlons même pas des *Chimères* ou d'*Aurélia*) - la nostalgie, bien avant Baudelaire, bien avant Fournier, du « vert paradis » ne pouvaient s'adresser à un public étendu. Et le second ne dut qu'à la baguette de sourcier d'André Breton de ressurgir de l'oubli.

Rares demeurent ceux qui se sont avisés qu'un des plus beaux poèmes de Bertrand se trouve serti dans l'introduction de son livre : au moment où Gaspard rappelle son étude de la nature. En tout cas, je ne l'ai vu cité[34] dans aucune anthologie :

> « Tantôt, accoudé sur le parapet d'un bastion en ruines[...] jusqu'à ce que les premiers coups de cognée du bûcheron ébranlassent les chênes.[35] »

Devant nous, l'air se fige dans une solitude glacée, ou s'imprègne d'humidité - puis « et les nuits même, les nuits d'été, balsamiques et diaphanes » il répand l'odorante essence[36] des fougeraies et des clairières cendreuses, sous le clair de lune[37]...

L'impression que j'éprouve ici ne s'éloigne guère de l'éblouissement qui me saisit en lisant, par hasard, « Aube » d'un nommé Jean Arthur Rimbaud dont parlaient quelques-uns de mes camarades de seconde, à Louis-le-Grand.

Je me suis souvent amusé à poser des « colles » sur Bertrand, autour de moi. Pour beaucoup, l'affaire se résumait à citer un titre qui les avait frappés par sa singularité mais ne leur avait point donné, pour autant, la curiosité d'aborder le texte. Ceux - bien peu nombreux - qui connaissaient *Gaspard de la nuit* se montraient souvent réticents : « Un seul livre[38], c'est mince pour classer un écrivain. » Ou bien ils reprochaient à Bertrand de s'être contenté de faire défiler des images sous nos yeux, des images sans consistance. Ces deux critiques résument l'opinion généralement admise sur le poète.

Mais il faudrait s'entendre une fois pour toutes et décider si, oui ou non, la poésie doit être débitée à l'aune ou jugée d'après son volume. Le reproche du « livre unique » ferait écarter, dans le roman, Mme de Lafayette, Choderlos de Laclos, Alain-Fournier, etc. Et en poésie, combien sont fameux pour la seule qualité de quelques sonnets (voir par exemple la place[39] occupée par les *Chimères* dans les *Poésies complètes* de Nerval!).

Enfin - et cela on ne le répétera jamais assez - composer un livre d'*images* apparaissait à Bertrand comme une tâche assez importante pour se suffire à elle-même. Mais il fallait l'entreprendre dans un esprit nouveau et charger un texte de dix lignes d'un surprenant pouvoir[40] d'expansion. Il ne voulait rien d'autre que cela - mais il le voulait bien et savait s'y prendre - en restant « M. Séraphin » qui projette ses ombres chinoises, parfois inquiétantes, « sans en expliquer le mécanisme ».

Déjà perce en lui ce magnifique et réconfortant *communisme* de la poésie actuelle - dont Lautréamont à formulé le principe : « La poésie doit être faite par tous.

---

[34] *ms*: ajout entre parenthèse : « vu citer le morceau »
[35] GN, pp. 63, 64, 65.
[36] *ms*: entre parenthèses : « l'essence ».
[37] *ms*: entre parenthèses : « couvertes par les cendres du clair de lune ».
[38] *ms*: en dessous du mot : « ouvrage ».
[39] *ms*: en dessous du mot : « l'espace ».
[40] *ms*: « pouvoir », avec en dessous « puissance », les deux mots ensemble entre parenthèse.

Non par un.[41] » et qui implique une étroite collaboration du lecteur (car celui-ci doit *aussi* fournir son apport, aider le poème à se prolonger et le transmettre à autrui chargé d'une valeur nouvelle). Le poète consent à n'être qu'un intermédiaire - un médium, si l'on veut. Cela ne va pas sans un certain sacrifice - ne serait-ce que d'orgueil - mais, en compensation, il voit s'élargir son action et prend une conscience plus nette de son rôle: il devient celui qui nous porte le brandon volé -le « passant considérable » - maintenant perdu dans la foule. Et il se pige satisfait à la fin de sa journée.

Qu'on ne s'y trompe pas d'ailleurs : le quasi anonymat d'Isidore Ducasse, le silence subit et déconcertant de Rimbaud ont « joué » dans[42] leur rayonnement posthume et dans l'envoûtement qu'ils exercent encore. D'ailleurs, il y aura toujours des médiums[43] de valeurs bien différentes. Le poète - Bertrand ou l'homme de la rue - prend quelque part - grâce à quel savoir perdu, à quelle mémoire ancestrale ?- des éléments bruts. Agissant à la façon d'un catalyseur, il les transforme, en permet les combinaisons, en fait changer la lumière - et les pose devant nous sans mot dire : d'autres besognes l'attendent. A nous de jouer.

« Livre d'images » disent certains, en haussant les épaules un peu dédaigneusement - soit. Cependant, lisez ceci :

> « Mais il y en avait qui ne s'asseyaient même plus au seuil de la maladrerie. Ceux-là, exténués, élanguis, dolents, qu'avait marqués une croix la science des mires, promenaient leur ombre entre les quatre murailles d'un cloître, hautes et blanches, l'œil sur le cadran solaire dont l'aiguille hâtait la fuite de leur vie, et l'approche de leur éternité.
>
> Et lorsqu'adossés contre les lourds piliers, ils se plongeaient en eux-mêmes, rien n'interrompait le silence de ce cloître, sinon les cris d'un triangle de cigognes qui labouraient la nue, le sautillement du rosaire d'un moine qui s'esquivait par un corridor et le râle des crécelles des veilleurs qui, le soir, acheminaient d'une galerie ces mornes reclus à leurs cellules. » (Les Lépreux[44])

Le vrai, le plus authentique Bertrand surgit ici : celui qui n'a point besoin de commentaires pour soutenir son texte, et frappe juste - impitoyablement. L'impassibilité de ces lignes nous atteint tous comme un verdict sans appel.

Ces maudits dont il parle - et nul ne peut justifier leur malédiction, on pourrait penser à Kafka - se trouvent devant l'atroce problème du temps à trier. Aucune ouverture possible vers l'espoir, vers les roses que cueille Hélène, vers les filles de vingt ans éclatantes de santé : eux pourrissent vivants. Et il faudra attendre Bergson pour mesurer tout ce qui sépare le « temps des pendules » de la « durée vraie » tantôt subie, comme un long châtiment, dans l'angoisse, tantôt vertigineusement raccourcie dans la joie.

Lorsque Bertrand quitte ses personnages, ou ses silhouettes, nous savons parfaitement que l'action se poursuit ailleurs. Le piège est tendu la valeur de l'écrivain se mesure d'après l'attrait qu'il exerce sur l'imagination et le sentiment d'*attente* jamais définie qu'il suscite en nous.

---

[41] Lautréamont, *Poésies II*, *op. cit.* p. 285.

[42] *ms*: à cet endroit le texte s'interrompt et on peut lire deux lignes écrites sur toute la largeur de la page et encadrées par deux traits horizontaux ; les voici : « La tendre imposture d'une fille de dix-sept ans livrant son sourire ou son baiser. » Il s'agit là sans doute d'une phrase qu'Hardellet a notée en vue d'une utilisation future, phrase venue soudainement à l'esprit et qu'il convenait de vite noter avant qu'il ne l'oublie.

[43] *ms*: en dessous du mot : « intermédiaires ».

[44] GN, p.174.

Écoutons Pierre Mac Orlan - un maître en l'espèce - nous donner son opinion à propos de l'aventure :

« La conclusion d'un roman d'aventures doit se confondre avec le commencement d'une autre aventure nettement indescriptible. Telle est la fin d'*Arthur Gordon Pym* dans le mystère du pôle. C'est au lecteur d'imaginer la suite. Les lecteurs de qualité sont sensibles à cet égard de la part d'un auteur qui les abandonne intelligemment devant une porte à peine entrouverte, derrière laquelle se dissimule l'aventure...le fantastique est dans l'apparence des choses et non dans la création d'un personnage que l'auteur lui-même ne tarde pas à renier, en s'excusant de ce qu'il considère comme un excès d'imagination. Si l'on fait intervenir le Diable dans un roman, il faut vraiment l'avoir aperçu sous une forme congruente...Chamisso vit le diable et nous le raconta franchement; de même Achim d'Armin. Aussi leurs romans furent-ils terrifiants et encore aujourd'hui équivoques. » (*Masques sur mesure*).

Qui dit apparence dit image et ce qui vaut pour le romancier vaut également pour le poète. En quelques lignes, avec trois noms à l'appui - et dans ce style tranchant qui fait de lui un des plus remarquables écrivains contemporains - Mac Orlan a dit l'essentiel : 1°) L'aventure ne doit jamais être *finie* - sinon dans les limites de la typographie. 2°) Il faut *affirmer* le fantastique avec le détachement d'un journaliste relatant un fait divers.

Or il est aisé de constater que Bertrand a rempli ces deux conditions. A ceux qui refuseraient de me croire sur parole, je propose, d'abord, une lecture objective de *Gaspard de la nuit.*

Bertrand procède par attaques directes et refuse systématiquement d'apporter des justifications (aujourd'hui un Michaux s'y prend exactement de la même façon et juge superflu de mettre en balance, un seul instant, l'authenticité de ses plus étranges créatures). Il prend une légende, la tord, lui fait rendre son superflu pour n'en conserver que son suc le plus riche. Il la retrempe un instant dans une préparation secrète et nous la présente comme un événement qui aurait pu nous arriver, qui va survenir devant le noctambule stupéfait regagnant son domicile aux heures dangereuses de la nuit.

« Ils étaient là une douzaine qui mangeaient la soupe à la bière, et chacun d'eux avait pour cuillère l'os de l'avant-bras d'un mort." (Départ pour le sabbat[45])

« La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les bois. » (Le Fou[46])

« Douze magiciens dansaient dans une ronde sous la grosse cloche de Saint-Jean. » (La Ronde sous la cloche[47])

« Écoute ! C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune. » (Ondine[48])

« Une fée parfume la nuit mon sommeil fantastique des plus fraîches, des plus tendres haleines de juillet. » (L'Ange et la fée[49])

---

[45] GN, p. 103.
[46] GN, p. 137.
[47] GN, p. 143.
[48] GN, p. 149.
[49] GN, p. 223.

Bertrand n'a pas atteint d'emblée cette désinvolture et cette maîtrise : il les a conquises en usant toutes ses forces - sans marchander. Il faut lire les articles, les chroniques, les fades poésies qu'il a données aux journaux, aux revues de son temps - sans aucun éclat. Bertrand n'y voit pas encore clair, il ignore ses forces latentes - et il doit vivre de sa plume. Il faut surtout étudier attentivement des morceaux qui constituent des premiers « états » de ces poèmes. Liste[50]

On les trouvera côte à côte dans cette anthologie et chacun pourra juger.

Bertrand écrit même un_____à la manière de M_____

Les jeunes filles qu'il peint (noms) sont les sœurs aînées « des petites filles modèles » de la bibliothèque rose. Un goûter de pensionnaires, des jeux paisibles dans un parc ombragé, les premières blessures du cœur

couplets...

Il serait trop facile de sourire et de parler « d'eau de rose »: on ne s'en tire point de si bon compte avec Aloysius. Sa tendresse naturelle – qu'il ne reniera pas – s'épanche naïvement. Cependant, il conserve intactes, en réserve des ressources et des forces qui se libéreront plus tard, dans les textes aussi durs, aussi coupants que « Les Lépreux » ou « Le Cheval mort ». La vie se chargera de lui donner quelques leçons sévères et, tel le personnage de Kipling, il « payera le prix ». Mais, en même temps que la misère, la désillusion et l'angoisse le toucheront, elles feront de lui un « voyant ». Une fois de plus, on évoquera le nom de Nerval : *Sylvie*, cette féerie aux couleurs du beau temps - qui tremble et se dérobe comme un brouillard de chaleur fut écrit péniblement, au crayon, entre deux crises de déséquilibre mental, entre deux séjours dans une maison de santé. Et les « Chimères » sont l'œuvre de cet homme ravagé, affaissé, qu'a fixé pour l'éternité la bouleversante photographie de Nadar : un geste d'amitié[51] pour ces deux-là, et pour leurs frères. C'est bien le moins que nous leur devions.

[50] Un blanc suit ce mot; Hardellet n'a pas dressé cette « liste ».
[51] *ms*: en dessous du mot : « de reconnaissance ».

Les Archives

à J.J. P.

Les imagiers d'Epinal furent les *initiés* chargés de nous transmettre, sous la forme la plus abusivement anodine, une lourde charge de secrets. Les prophètes dissimulent toujours. Ici, la dissimulation prend un caractère particulièrement insolent : ces images s'adressent en principe à des enfants, à des esprits plongés encore en des sortes de limbes où le *jeu* régit presque toute l'activité consciente.

Un colporteur survient, à figure de gredin, qui vend (ou fait semblant de vendre) ces clés des champs parmi la *Poudre irrésistible* contre la fatigue de vivre, un couteau à sept cent quatre-vingt-douze lames et accessoires, des boutons de culottes, la blonde formule de l'amour partagé. Parfois il abandonne, comme par mégarde, quelques unes de ces images à l'auberge où il a logé. Le vent change de couleurs à l'horizon. Des tours se dressent où des guetteurs imperceptibles calculent le temps. Quelqu'un passe, un doigt sur les lèvres, dans une forêt absolument déserte. Je me suis trouvé moi-même dans l'un de ces grands bois sillonnés par l'Ordonnateur du silence : en plein été, par une chaleur écrasante, il portait la lourde houppelande des bergers et son visage n'appartenait à aucune planche connue de l'anthropométrie.

Voici la scène où Arlequin, sa guitare en bandoulière, frappe à la porte de Pierrot qui encastre sa face légèrement coléreuse dans une lucarne. Ici chaque détail compte. Sur la porte où d'ailleurs aucune serrure n'apparaît, le poing d'Arlequin coïncide avec la patte levée d'un ours dont, seule, l'ombre est visible. Observez le bâtiment, à droite de la porte, avec ses moellons en mauvais état, et en bas, une tache rose sur le mur décrépit. Entre les jambes arquées d'Arlequin, la moitié d'une bosse se distingue nettement. A l'extrême droite se dessine une demeure bourgeoise - de la *voisine*, qui sait - aux rideaux vert pâle. Il fait grand jour - semble-t-il - et pourtant la nuit suggérée en haut par des rayures grises et une lune à figure humaine n'a jamais régné aussi impérieusement que sur ce décor. Une nuit, pour ainsi dire, abstraite et d'autant plus nocturne qu'elle s'affirme par son contraire, la clarté.

De toute évidence, les propos rimés qu'échangent ces deux personnages tendent à nous égarer. Je n'insisterai pas sur l'inconvenance de se présenter, chez un ami, vers minuit pour réclamer une plume et de quoi écrire. Rien ne permet de croire qu'un arrangement sera ou non conclu : ces gens-là parlent une langue que nous connaissons mal. Arlequin pendu furtivement chez la brune entre deux flaques d'ombre; le blafard a déjà refermé sa lucarne. La ville m'appartient : il me suffit d'être là assis sur une borne, contemplant le pavé nu. Sous la tutelle de cette nuit vraie, je suis Pierrot et Arlequin et chacun d'entre vous. Mais je suis *là*, en même temps, et pas ailleurs, *moi* et pas un autre. Qu'ils s'amusent derrière leurs murs : je suis celui qui élude, qui possède le suspens et s'approprie la conscience de n'importe quel être réel ou imaginaire, et par là je possède la vacance perpétuelle. Je vais lever mes vieux os de la borne, marcher jusqu'à l'aube, l'aube nuit réelle, pour reprendre alors mon apparence de fonctionnaire zélé.

Le soin que j'ai mis à vous décrire ces vétilles - y compris l'effritement du plâtre sur un mur - vous permettra sans doute de mieux comprendre ma besogne d'archiviste. Le ton va changer.

II

C'est Freuz qui m'a permis d'entrer aux Archives. J'ai cinquante-sept ans et j'ai gravi (hiérarchiquement) les échelons; on se montre généralement satisfait de mes services. J'obéis, ce qui chez nous constitue le plus éclatant des mérites. J'exécute. Je centralise. Je transmets. Les Archives ne m'ont pas livré tous leurs secrets loin de là. Je suppute, j'imagine, voilà tout.

J'ai approximativement soixante-treize mille employés sous mes ordres. Ce nombre, bien que considérable, apparaît ridicule en comparaison de ceux qui s'agitent par dessus ma tête : cette minusculité ne m'affecte pas, j'accepte mon rôle de rouage dans une machinerie dont la signification dernière - mais y a-t-il jamais de *dernière* signification ? - me dépasse abominablement.

Les Archives constituent une ville à part, à vingt-cinq kilomètres de l'autre, protégée par tout ce que le dernier état de la science militaire a pu mettre à sa disposition, une ville souterraine dont les limites et la profondeur restent indéterminées. Nous y accédons par des métros et des ascenseurs qui, en sens inverse, une fois nos cinq heures accomplies, nous reversent dans le flot ordinaire des travailleurs. Nos insignes sont d'une extrême discrétion ; la règle exige que nous feignions de nous ignorer, sauf en cas de danger immédiat, lorsque nous nous rencontrons en dehors des Archives.

Voici maintenant l'essentiel. A l'absurdité de l'être - de l'être au monde - nous opposons une absurdité plus grande encore. Nous braquons contre nous les armes que le Destin utilise dans sa perversité; nous ne lui offrons pas plus de résistance que le judoka qui exploite la force et la détente de l'adversaire à son profit. Nous observons, nous enregistrons, nous compilons. Une énorme, une vertigineuse statistique où tous les phénomènes trouvent leur place, avec leur pourcentage, leur date, leurs témoins (si possible), leur étendue, leurs coordonnées, leur caractère sensible. Aucun commentaire : des faits, des chiffres.

Voulez-vous savoir combien il faut de grains de sable (d'un volume moyen) pour emplir un mètre cube, vous trouvez la réponse dans nos Archives. Naturellement cela implique (pour nous limiter à ce cas) une armée de manœuvres chargés des besognes documentaires : les « trieurs » éliminant les grains trop petits ou trop gros qui s'excluent de la norme, les « compteurs », etc. Travaux eux-mêmes vérifiés par des spécialistes centralisant les résultats. L'électronique est entrée en jeu, bien entendu, pour accélérer la vitesse de rendement. Nous possédons des machines dont le mystérieux laconisme laisse abasourdi. Le fait que j'en ignore le mécanisme ne m'autorise pas à en nier l'autorité. Mais notez ceci, je vous prie : chaque recensement obtenu et classé débouche sur d'autres travaux plus amples. Soit, d'une part le nombre moyen de grains de sable au mètre cube, d'autre part le volume des plages, carrières, etc, existant sur terre, il est possible de déterminer à quelques milliards près le nombre *total* de grains contenus par notre globe. Et aussi le nombre de grains de blé produits en une saison pour l'ensemble d'une moisson terrestre. Le bénéfice que peut tirer un visiteur de ces statistiques ne nous concerne pas : notre besogne se ramène à lui présenter un *état de la réalité* aussi conforme que possible d'après ce que nous connaissons du monde matériel.

Vous aimez les feuilles mortes? Je vous dirai combien il en est tombé le..... 1884 entre 12 heures 33 et 14 heures 17 sur la route d'Idalie à Vincennes. Ou combien de filles rousses aux yeux bleus ont eu un orgasme au cours de la nuit du ....

Voulez-vous savoir de combien de fils était tissé le tapis qui ornait la première salle à gauche de l'exposition de l'Art Populaire Informe en 1999, je presse un bouton du fichier électronique et je vous fournis la réponse. Je puis exactement vous dire, si cela vous intéresse, que l'homme photographié le.....à ..... se nommait.....et qu'il est mort, quelques mètres plus loin, devant le square des Arts et Métiers d'un infarctus du myocarde ; le contour de son corps sur l'asphalte, à l'instant précis où la mort l'a terrassé figure également dans son dossier.

Peu à peu, tandis que nous gravissons les échelons, la disproportion entre la titanesque machinerie mise en œuvre pour les Archives et la puérilité des résultats obtenus nous amène à l'idée de l'*Inutilité* promue devoir social. Inutilité, monotonie, désespérance - tel pourrait être le slogan inscrit sur le fronton des édifices publiques, en remplacement de la très désuète devise républicaine. Parallèlement se dévoile à nous l'énorme étendue des Archives, dont le domaine souterrain - et nul ne connaît ses limites - ridiculise la masse pourtant imposante des édifices à l'air libre.

Nous n'avons de rapports qu'avec nos supérieurs hiérarchiques immédiats, qui eux-mêmes... et ainsi de suite. Cet employé d'aspect effacé, que je croise dans les couloirs, fait peut-être partie du Grand Conseil, ce soviet suprême dont la nature mythique on ne peut plus réelle n'a jamais été établie. On nous tient par une terreur d'autant efficace qu'elle n'a jamais été codifiée comme au temps de l'Incorruptible. Nous savons - ou plus exactement : nous devinons - le sort qui nous sera réservé si nous ne marchons pas droit. Le temps des hordes de voyous noirs est dépassé et la promptitude avec laquelle ils sont rentrés dans le rang, leur soudaine désintégration laisse croire qu'à tout le moins ils mettaient leur pouvoir de massacre au service du nouvel *Ordre*. Certains d'entre eux, j'imagine, sont devenus mes collègues aux Archives et ils n'en mènent guère plus large que moi. N'entre pas qui veut dans notre sanctuaire, un visiteur n'y est admis qu'après avoir accompli une série de démarches et fourni des justifications d'une complexité incroyable. Deux ou trois fois par mois quelqu'un se présente, ayant enfin satisfait aux conditions exigées; la seule vérification des papiers qu'il nous soumet prend une heure au minimum. Ce qu'il veut, par exemple, c'est savoir la date où le dernier chat sauvage a été tué dans le Cher, ou le nombre qui d'ambulances sont passées au km 126 sur la Nationale 792B le 18 juin 1981. Je conserve la plus grande impassibilité en lui fournissant la réponse : assis en face de moi, dans mon bureau, il savoure en silence cette exquise nourriture, se lève, me salue courtoisement et sort.

Ce gigantesque *Etat des Lieux*, cet *Inventaire* perpétuel au temps I (car il va de soi que nos dossiers sont continuellement remis à jour) répond-il à une intention secrète, au-delà de notre imagination ? Existe-t-il, au sommet, un personnage qui tire de ce livre indéfini la formule algébrique résumant la clé du monde? Ou bien, ne faut-il voir là que la forme la plus achevée d'une civilisation nouvelle?

Cette dernière supposition m'apparaît quelquefois comme la plus vraisemblable; elle rejoint parfaitement la voie choisie par les hommes. La littérature (par exemple) a suivi un chemin parallèle. D'énormes livres, sans points ni virgules, où l'art de parler pour ne rien dire, où l'*inauthentique* (quel écrivain a employé ce terme pour la première fois ? je ne me souviens plus) a été porté à un tel degré de perfection qu'il laisse confondu. La somme d'efforts déployée par l'auteur - et ensuite le lecteur - me plonge

dans la perplexité. Je n'ai pu venir à bout d'un seul de ces livres, mais quelques unes de leurs pages constituent des chefs d'œuvre en ce domaine. Un poème - un poème tel ceux que j'aimais- quel son rendrait-il aujourd'hui?

Ces questions, je ne me les pose plus que d'une manière abstraite, de temps en temps : l'essentiel est de vivre ou plus exactement de survivre. Pourtant l'idée qu'il doit exister d'autres Archives ne cesse de m'obséder, celles qui ne recueilleraient que la substance des *beaux jours*, des plus beaux rêves depuis le premier sommeil de l'homme (la Cinémathèque onirique), les mots qui sonnent vrai, les courses, les chansons, les baisers, les bouquets, les paysages où l'on entre comme dans une fille à bout de désir, les murs d'or de la nuit et ces merveilleux *terrains vagues* où des hommes tels que moi peuvent refaire leurs forces. Oui, au fin fond de nos Archives, la dernière case de l'échiquier ouverte aux seuls élus...

V

J'ignore la puissance de vos radars capables, peut-être, de signaler et de situer une *pensée subversive* aussi nettement qu'un missile ennemi dans la stratosphère. De toute manière, à 57 ans, je suis condamné.

Me voici, une fois de plus, assis sur ma borne, dans cette ville sans nom, vide, où la chute d'une bague sur le pavé -mais pourquoi jetterait-on une bague?- résonnerait comme un coup de poing. Jamais de ma vie je n'ai vu aussi clair à minuit. Les moindres bornes des rues, je les distingue, et le plus furtif mouvement d'un rat vers son trou, je l'entends. La tache de salpêtre (sur le mur dont je vous ai parlé), je pourrais la toucher de mes mains, sans bouger. Je pourrais aussi franchir la porte de la riche maison, en face, celle aux rideaux vert clair. Peu m'importe ce que dissimulent les murs. Assis sur ma borne, enveloppé dans ma pèlerine, je dois ressembler pour ceux qui m'observent entre deux rideaux à un sac de farine, un tas de pierres; il s'agit pour moi d'obtenir cette immobilité intérieure, ce point de contentement parfait où les choses viennent à vous sans même qu'on les sollicite. Difficile tour de force! Les compagnons d'Epinal m'ont conduit à l'autre porte -sans plus; c'est déjà beaucoup.

Je ne suis qu'un berger, vêtu de sa houppelande brune, égaré dans une cité où cent mille ruts éblouissants cognent contre le désespoir de vivre. Le blême, le multicolore et la brune ne m'invitent pas à leurs jeux; les miens, ils n'y comprendraient goutte, j'imagine, je suppose.

De temps en temps -ainsi ce soir- j'attends la *forme* (comme on dit d'un athlète) qui permet l'éclosion des *souvenirs*, si précis, si véridiques, si insolemment actuels qu'ils balayent tout sur leur passage. Et pourtant aucun d'eux n'appartient à ma vie selon l'état civil et les fichiers du Gouvernement. Je suis bien le roi du clair de lune. Un fou, penserez-vous. Soit.

Demain -aujourd'hui plutôt-, à 9 heures, vous me verrez, exact et méticuleux, immuable devant mon bureau ; je vous recevrai avec toute la politesse souhaitable chez un fonctionnaire de l'État. Mais tandis que je lève mes vieux os de la borne et regagne mon logis, une certitude se fait jour en moi : ces Archives secrètes, ce mémorial du bonheur, ce n'est pas au fond de la ville souterraine que nous les découvrirons : elles sont en chacun de nous, ouvertes à ceux qui oseront les cambrioler avec une *plume* d'une inégalable légèreté.

Borges et l'immédiat

[*L'exergue et toutes les notes de bas de page sont de l'écrivain lui-même. Par ailleurs, on sait grâce à André Vers qu'André Hardellet a transmis, par l'intermédiaire de la valise diplomatique, et sans doute à un moment contemporain à l'écriture de ces lignes - c'est-à-dire dans les années 62-63-, une lettre à l'intention de Borges ; mais n'ayant jamais eu de réponse, il n'a jamais su si celle-ci était parvenue à l'auteur de* L'Aleph.]

> Penser c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire. Dans le monde surchargé de Funes, il n'y avait que des détails presque immédiats. (J.L.Borges – Funes ou la mémoire).

J'entre dans une grande librairie des boulevards et demande à un vendeur « Vous avez *Fictions* de Borges ? ». Il répète pensivement : *Les Fictions de Borges*, comme on dit : *Le Chevalier de Maison-Rouge*, et ajoute « De qui ? ». – « *de Borges* » - « Ah, ! parfaitement. Je crains que... ». Il applique une échelle contre les rayons et s'élève vers les sommets d'où tombe bientôt ce verdict prévu « Non Monsieur ». – « Et *Labyrinthes* ? » - « Je regrette, nous n'avons rien ». Je sors en emportant, avec ce « rien », un mince sourire qui ne figurera pas sur les colonnes de la caisse enregistreuse.

On n'a que faire, en 1963, de ceux qui ne se prennent pas énormément au sérieux. On n'apprécie guère, non plus, les écrivains qui n'ont pas eu, ou pas voulu, se plier à certaines règles édictées par la toute puissante publicité. Borges le vertigineux continue à ignorer, chez nous, les gros tirages. De bons esprits se réjouissent qu'il nourrisse la jubilation de quelques-uns seulement. Sans doute, mais les raisons qui l'écartent du grand public valent d'être recherchées.

Je crois que Borges a pris le contre-pied des méthodes d'aujourd'hui en usage pour parvenir à une rapide notoriété ; qui sait, en jouant volontairement la carte du malentendu et de l'ambiguïté.

Voici un sujet : un homme se fourre les doigts dans le nez. Huit cent quatre-vingt-treize pages d'un texte compact, sans chapitres, voire sans ponctuation, sauf quelques points, et ne concernant que « l'espace d'un matin ».

La profondeur du thème saute aux yeux des plus simples : Freud, Jung, Œdipe, Le Type, l'Archi-Type, le Symbole, Valdoo Bloque, Dugland, etc. sans préjudice de l'inévitable référence à *Ulysse*.

La seule description du « produit » extrait des fosses nasales – volume, poids, consistance acquise depuis la veille, goût, emploi éventuel comme projectile lancé d'un pouce sûr – n'exigera pas moins de 127 pages sur les 893 promises au labeur exact des typographes.

Borges a suivi une autre voie. Il a choisi des problèmes qui nous concernent tout de même d'un peu plus près : l'éternité, l'infini, le hasard, la mémoire, le principe du labyrinthe – et il les a réduits à la dimension d'un texte bref et hautain. Au lieu de s'étendre il s'est ramassé. Et , aggravant son cas, si j'ose dire, il a voulu que le plus

abstrait de la métaphysique devienne, sous sa plume, un événement de tous les jours, proposé à l'homme de la rue, vous, moi ; un « *détail presque immédiat* ». Singulière façon de s'y prendre pour conquérir les lauriers qui ornent plusieurs tombeaux mémorables. « *Comme tous les hommes de Babylone, j'ai été Proconsul, comme eux tous esclave...* »

Il attaque, sans préambule, avec une inimitable désinvolture[1]. Il va de soi que nous connaissons déjà les personnages et les circonstances qui justifient leur entrée sur scène ; le paradoxe, la biographie douteuse ou le fait insolite qui ouvre la nouvelle ne doivent pas être soumis à la discussion, du moins chez les « happy few ».

> « C'est à la conjonction d'un miroir et d'une encyclopédie que je dois la découverte d'Uqbar. Le miroir inquiétait le fond d'un couloir d'une villa de la rue Gaona, à Ramos Mejia ; l'encyclopédie s'appelle trompeusement The Anglo-American Cyclopoedia (New York, 1917) »

Ce début de TLON UQBAR ORBIS TERTIUS (le titre est déjà tout un programme en tant que « repoussoir » et test pour les correcteurs d'imprimerie !) pourrait servir de type. Deux objets, d'emblée : un miroir, un livre. Un verbe qui fait mouche : *inquiétait* au lieu, par exemple de *reflétait* ou *était suspendu.* Des noms propres : la rue Gaona à Ramos Mejia. Le changement de temps dans la conjugaison : l'imparfait (inquiétait) et le présent de l'indicatif (s'appelle). Enfin, la référence – authentique, inventée ? : The Anglo American Cyclopoedia.

Je n'ai pas vérifié, mais je présume que cette encyclopédie doit être aussi difficile à consulter dans les bibliothèques que les ouvrages de Ménard (Pierre Ménard auteur du Quichotte) qui comprennent : un sonnet symbolique, avec des variantes, paru dans la Conque, un article technique sur la possibilité d'enrichir le jeu d'échecs en éliminant un des pions de la tour, une transposition en alexandrins du Cimetière Marin, Les problèmes d'un problème qui discute du fameux sprint entre Achille et la tortue, etc.[2]

Dans *Tlon Uqbar Orbis Tertius*, pointe la figure de Bioy Casares que l'on pourrait prendre tout d'abord (c'est ce que j'ai fait) pour un simple comparse imaginé par l'auteur ; quand nous lirons *L'invention de Morel*, nous vérifierons une fois de plus combien Borges se plait à mêler dans ses récits les interlocuteurs réels aux personnages fictifs.

Poursuivons :

> « Parmi les chèvrefeuilles débordants et dans le fond illusoire des miroirs subsiste encore, dans l'hôtel d'Androgue quelque souvenir limité et décroissant d'Herbert Ashe, ingénieur des Chemins de fer du Sud. »

[1] Que l'on me pardonne : il m'est arrivé quelquefois de penser au meilleur Alphonse Allais. Sa complicité avec le lecteur est, toute proportion gardée, de même nature.
[2] Pourquoi pas une étude sur le sens ésotérique du catalogue de la Manufacture de St-Etienne ?

Ces « chèvrefeuilles débordants » fournissent un bon exemple de la manière de Borges, comme « indéfini et peut-être infini »[3]. Dans le début de la Bibliothèque de Babylone « l'Univers (que d'autres appellent la *Bibliothèque*) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec de vastes puits d'aération au milieu bordées par des balustrades très basses.

A l'intention de ceux qui l'ignoraient, signalons, en passant, que la forme de l'Univers[4] se trouve désormais précisée avec toute la clarté désirable : elle présente de vastes puits d'aération et ses galeries hexagonales sont bordées par des balustrades très basses.

Le goût de Borges pour l'*énumération* concrète se montre en pleine lumière dans ce fragment de *L'Aleph* ; l'Aleph, ce point oméga de l'univers où tous les événements de tous les temps coexistent et se déroulent sous les yeux de l'élu, sans se brouiller ni se recouvrir[5].

Borges se met lui-même en scène ; il rend visite à un certain Carlos Argentino qui connaît l'emplacement précis de l'Aleph « ...sur le piano inutile, souriait (plus intemporel qu'anachronique) le grand portrait de Beatriz... ». Beatriz, Beatriz, Elena, Beatriz, Elena Viterbo, Beatriz chérie, Beatriz perdue pour toujours, c'est moi, Borges...Carlos entra peu après. Il parla avec sécheresse...Tu te couches par terre, sur les dalles, si tu fixes ton regard sur la dix neuvième marche de l'escalier indiqué...Après quelques minutes tu vois l'Aleph...Descends ; très bientôt tu pourras engager un dialogue avec *toutes* les images de Beatriz. »[6]

Borges observe exactement les instructions de Carlos et voit l'Aleph. « ...ici commence mon désespoir d'écrivain. Tout langage est un alphabet de symboles, dont l'usage présuppose un passé partagé par les interlocuteurs ; comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma mémoire craintive contient à peine ? ...Du reste, le problème central est insoluble[7] : on ne saurait *énumérer*[8], même partiellement un

---

[3] Il est admis, aujourd'hui, que l'écrivain doit – pourquoi ? – éliminer pratiquement les adjectifs. Le dédain de Borges pour cette convention et son superbe maniement de l'épithète me paraissent des raisons supplémentaires qui expliquent son isolement.

[4] C'est-à-dire une bibliothèque ; c'est-à-dire des mots en hibernation, exclus de la durée vivante. Des *objets* en somme, mais *indéfiniment* et peut-être *indéfiniment hors* de notre portée, ou de notre savoir utilitaire.

[5] Rappelons, à ce propos, la « vision panoramique » des noyés sauvés de l'asphyxie et qui ont revu leur passé étalé devant eux. A rapprocher du rêve de Maury, cité plus loin.

[6] Dans *L'invention de Morel*, Bioy Casares imagine un appareil capable d'enregistrer et de reproduire non seulement les images colorées et les sons, mais encore le relief, la consistance, les odeurs, les goûts, bref la gamme complète des sensations. A la limite, il n'y a plus de différence entre la femme aimée et son « double » capturé par l'appareil. Toutefois, elle restera perpétuellement enfermée, vivante et morte dans le séquences éternisées par la machine de Morel.

[7] L'Aleph correspond chez Borges à la recherche de l'Absolu, plus précisément : d'un absolu intemporel qui n'oblige plus l'Homme à se dissoudre indéfiniment dans le « *successif* ». On peut concevoir l'éternité non comme l'accès à un Temps qui, de même que notre existence, se poursuivrait sans fin (car nous conserverions alors le sentiment d'une dépossession perpétuelle), mais comme le pouvoir de se soustraire au Temps. Or le héros de *L'Aleph*, puisqu'il contemple simultanément des millions de scènes *non contemporaines*, en un même point, « sans superposition et sans transparence », paraît bien délivré de la contrainte temporelle. Ces millions d'événements ne se succèdent pas : ils *sont* au sens le plus fort du mot, et l'Aleph permet de les voir *ÊTRE* ainsi, au lieu de les voir se remplacer mutuellement et disparaître dans l'écoulement.

[8] Souligné par moi.

ensemble infini. J'ai vu des millions d'actions délectables ou atroces ; aucune ne m'étonna autant que le fait qu'elles occupaient toujours le même point, sans superposition et sans transparence[9]. Ce que virent mes yeux fut simultanés ».

Cette *énumération*, Borges va tout de même l'entreprendre – et avec une joie qui transparaît entre les lignes. Il semble qu'une illumination le frappe, le « survolte », prête à son regard une acuité et une ampleur étourdissantes. C'est un homme aujourd'hui aveugle qui a écrit *L'Aleph*. A ceux qui accusent Borges de « littérature » et de dilettantisme, je propose la lecture de ces pages ; et je leur donne rendez-vous dans quelques années, ou décades, lorsque le recul aura permis la discrimination entre les vessies et les lanternes.

> « Le diamètre de l'Aleph devrait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était dedans, sans réduction. Chaque chose (la glace du miroir, par exemple) était une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers. Je vis la mer populeuse, je vis l'aube et le soir, je vis les multitudes d'Amérique, je vis une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, je vis un labyrinthe brisé (c'était Londres), je vis d'interminables yeux se scruter en moi, immédiats, comme en un miroir, je vis tous les miroirs de la planète et aucun ne réfléchit mon image, je vis dans une arrière-cour de la rue Soler le même dallage que j'ai vu il y a trente ans dans une maison de Fray Bentos, je vis des grappes, de la neige, du tabac, des veines de métal, de la vapeur d'eau, je vis des déserts convexes sous l'Equateur, et chacun de leurs grains de sable, je vis à Inverness une femme que je n'oublierai pas, je vis la chevelure violente, le corps altier, je vis un cancer au sein, je vis un cercle de terre sèche sur un trottoir, à l'endroit où il y avait eu un arbre, je vis dans une maison de campagne d'Adrogué un exemplaire de la première traduction anglaise de Pline, celle de Philémon Holland, je vis à la fois chaque lettre de chaque page (enfant, je m'émerveillais toujours du fait que les lettres d'un livre fermé ne se mêlaient pas, jusqu'à se perdre, au cours de la nuit), je vis la nuit et le jour contemporain de la nuit, je vis un couchant à Queretaro qui semblait refléter la couleur d'une rose au Bengale, je vis ma chambre à coucher sans personne, je vis dans un cabinet d'Alkmaar un globe terrestre entre deux miroirs qui le multiplient sans fin, je vis des chevaux à la crinière tourbillonnante sur une plage de la Mer Caspienne à l'aube, je vis la délicate ossature d'une main, je vis les survivants d'une bataille envoyant des cartes postales, je vis dans une vitrine de Mirzapu un jeu de cartes espagnol, je vis des ombres obliques de fougères sur le sol d'une serre, je vis des tigres, des pistons, des bisons, des houles et des armées, je vis toutes les fourmis de la terre, je vis un astrolabe persan, je vis dans un tiroir de bureau (et l'écriture me fit trembler) des lettres *obscènes, incroyables, précises, que Beatriz avait adressées à Carlos Argentino*[10], je vis un monument adoré au cimetière de la Charité, je vis la relique atroce de ce qui avait été délicieusement Beatriz Viterbo, je vis la circulation de mon sang obscure, je vis l'engrenage de l'amour et les

[9] J'ai moi-même, bien avant d'avoir lu *L'Aleph*, écrit un poème en prose, dont le sujet était le suivant : un tableau représentant la *montre parfaite*. Une montre vue sous tous les angles et dans toutes les positions possibles, à toutes les heures que ses aiguilles indiquent sur son cadran, regardée extérieurement et de l'intérieur. Sur une toile, reproduisant une immobilité, il était impossible d'éviter la superposition et la transparence.

[10] Une note : à « Carlos Argentino » : cette femme aimée et disparue porte le même prénom que l'héroïne de Dante, image de la pureté. Le *détail* cité par Borges : les « lettres obscènes, incroyables, précises » ajoute à l'ambiguïté de cette figure féminine où la part de l'invention et celle de l'état civil restent indiscernables.

> changements de la mort, je vis l'Aleph, de tous les points, je vis dans l'Aleph la terre, je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage et j'éprouvai du vertige, et je pleurai, parce que mes yeux avaient vu cet objet secret et conjectural, dont les hommes emploient indûment le nom, mais qu'aucun homme n'a vu : l'inconcevable Univers. »

L'énumération ainsi entendue[11] devient un art d'une étonnante puissance évocatrice. L'intuition que dirige le choix des scènes et des objets, qui suggère une analogie secrète, qui permet de frapper une image comme on frappe une médaille, tout cela relève du génie au sens premier et au sens second du terme ; celui de Borges éclate dans ce *catalogue* nécessairement fini de l' « inconcevable univers ». « ...un cercle de terre sèche sur un trottoir, à l'endroit où il y avait un arbre... »

Procédé ? Sans doute mais seulement dans une certaine mesure. Comme tous les créateurs doués d'une forte personnalité, Borges marque de sa griffe ce qu'il écrit ; c'est précisément cela que l'on appelle le style et qui définit l'homme d'après un naturaliste célèbre. Les longues expositions de Balzac, les méandres proustiens. D'ailleurs, on serait fondé à objecter que l' « écriture zéro », c'est-à-dire le style le plus impersonnel qui soit (si tant est qu'il n'y ait pas de contradiction de principe entre *style* et *impersonnel*), constitue un procédé[12] comme un autre. A son degré le plus élevé, frôlant la perfection, elle tendrait à donner d'un certain événement vu par plusieurs écrivains, une relation identique ; des écrivains dont les signatures seraient interchangeables. En attendant ce joyeux avènement, ce qui nous attire, au contraire, est que *la* pomme de Cézanne ne soit pas celle de Rousseau ou de Tartempion.

Des noms me viennent à l'esprit : Zénon, Apollinaire –l'Apollinaire de *L'Hérésiarque* -, R.L. Stevenson.

Le temps et l'espace sont-ils divisibles à l'infini ? Le mouvement n'est-il qu'un leurre ? A ces problèmes, l'Eléate va prêter la forme la plus immédiatement concrète et simple qui se puisse imaginer : un coureur, Achille, à la vélocité légendaire luttant contre la personnification de la lenteur : la tortue. On connaît le raisonnement.

L'important n'est pas de savoir – nous le savons bien – qu'Achille rattrapera et dépassera la tortue, mais la façon dont le problème est matérialisé, le labyrinthe mental dans lequel Zénon nous oblige à pénétrer. Borges sourit, prend son style – et voici que se monte sous nos yeux quelque mécanisme verbal aussi subtil, inquiétant et malaisé à réfuter que celui de son antique complice.

Le rapprochement avec Apollinaire et Stevenson semblera bizarre ; il appartient à ce genre de classement dont nous n'avons pas à rendre compte. Sans doute les hautes questions de la métaphysique n'ont jamais préoccupé particulièrement ces deux écrivains, mais dans le domaine de l'*immédiat* ils en savaient long tous les deux. Si vous avez quelques heures à perdre – à gagner ? – redonnez, je vous prie, un coup d'œil à John Silver ou au baron d'Ormessan et considérez leur parfaite *insolence*[13] ; Borges ne l'aurait pas désavouée.

---

[11] Prévert ne l'avait-il pas démontré sur un plan différent ?

[12] Le procédé commence lorsqu'un moyen d'expression naturel et particulier à un auteur devient la répétition systématique et artificielle de ce moyen.

[13] Il faut tenir compte, bien entendu, des dates auxquelles les œuvres furent écrites.

Une constatation : si on lit encore Apollinaire – et heureusement, on le lit encore – ce n'est certes pas à cause de *L'Hérésiarque*. Quant au grand Stevenson[14] on le relègue au rayon des « livres d'enfants ». Amen.

***

Qu'est-ce que le temps ? se demande Borges, ce Temps qui nous découvre les choses en train de se faire au lieu de toutes faites[15]. Une illusion, sans doute, parmi bien d'autres qui masquent la vérité. Son cours est variable et comporte des *accidents* qui devraient nous inciter à réfléchir. En outre, chez Borges (voir *L'Aleph*) la tentation ne cessera jamais de se révolter contre le *successif* qui ne nous accorde rien que pour nous le dérober aussitôt. Le châtiment infligé à l'Homme est autant la perte de l'Éternité que l'exil du Paradis : les deux se valent et se confondent. Pour nous le faire comprendre, il va composer l'une de ses plus admirables nouvelles : « Le Miracle secret ».

Jaromir Hladik, écrivain juif, est arrêté et incarcéré par la Gestapo ; c'est l'auteur d'une étude, « La Justification de l'Éternité », et d'une tragédie inachevée et extrêmement complexe[16], « Les Ennemis ».

Dans sa cellule, Hladik invente ses morts possibles, dont aucune, bien entendu, ne coïncidera avec la réalité : « Avant le jour préfixé par Julius Rothe, il mourut des centaines de morts, dans des cours dont les formes et les angles épuisaient la géométrie, mitraillé par des soldats variables, en nombre changeant qui tantôt le tuaient de loin, tantôt de très près ».

Son regret le plus torturant reste de ne pas avoir achevé sa tragédie. L'instant de l'exécution approche et, avant la salve qui le couchera dans cette éternité qu'il a voulu justifier, Hladik adressera à Dieu une prière.

Le texte est l'un des plus beaux que j'ai jamais lus. « Le peloton se forma et se mit au garde à vous. Hladik, debout contre le mur de la caserne, attendit la décharge…Une lourde goutte de pluie frôla une des tempes de Hladik et roula lentement sur sa joue ; le sergent vociféra l'ordre final.

L'univers physique s'arrêta.

Les armes convergeaient sur Hladik mais les hommes qui allaient le tuer étaient immobiles. Le bras du sergent éternisait un geste inachevé. Sur une dalle de la cour, une abeille projetait une ombre fixe[17]…Il pensa je suis en enfer, je suis mort. Il pensa je suis fou. Il pensa le temps s'est arrêté. Puis il réfléchit : Dans ce cas, sa pensée se serait arrêtée…Il s'endormit, au bout d'un temps indéterminé. Quand il s'éveilla, le monde était toujours immobile et sourd. La goutte d'eau était toujours sur sa joue ; dans la cour, l'ombre de l'abeille… »

---

[14] Le Dr Jeckill n'illustre-t-il pas Freud avant la lettre ?

[15] C'est, à peu près, l'une des définitions qu'en propose Bergson.

[16] Nous reviendrons plus loin sur cette complexité qui pose une autre question.

[17] Le voici bien, *le détail immédiat*. On pense à un insecte épinglé par le pinceau de Vermeer, sur un mur de Delft.

La prière formulée par Hladik : avoir le temps de terminer « Les Ennemis » sera exaucée.

« ...Dieu opérait pour lui un miracle secret : le plomb germanique le tuerait à l'heure convenue. Mais, dans son esprit, une année s'écoulerait entre l'ordre et l'exécution de cet ordre...Il ne travailla pas pour la postérité ni même pour Dieu, dont il ne connaissait pas les préférences littéraires. Minutieux, immobile, secret, il trama dans le temps son grand labyrinthe invisible. Il refit le troisième acte deux fois...il termina son drame ; il ne lui manquait plus qu'à décider d'une seule épithète. Il la trouva ; la goutte d'eau glissa sur sa joue. Il commença un cri affolé, remua la tête, la quadruple décharge l'abattit. »

Borges a-t-il connu le « *rêve du guillotiné* » de Maury ? Pour ceux qui le taxeraient de gratuité, comme cela s'est déjà produit, on rappellera ce rêve, exposé dans tous les traités de psychologie et énigmatique à plus d'un titre[18]

Pendant qu'il dort, Alfred Maury (Meaux 1817 – Paris 1862, professeur de morale et d'histoire au collège de France[19]) reçoit sur le cou une pièce qui s'est détachée de la partie supérieure de son lit. Durant le bref intervalle – quelques fractions de seconde, ou quelques secondes entre le choc et le réveil qu'il provoque, Maury rêve qu'il vit à l'époque de la Révolution, qu'il est arrêté, emprisonné, jugé, condamné, conduit au lieu de l'exécution, guillotiné. Et voici l'important : il affirme que ces divers événements, qui exigeraient plusieurs jours dans notre temps de veille, se *déroulent à leur cadence normale*[20]. Autrement dit : en certains cas la durée du rêveur peut contenir, sans accélération du rythme des images et des pensées, beaucoup plus de substance que celle de l'homme éveillé ;

Entre l'instant où le sergent allemand vocifère l' « ordre final » et celui où la « quadruple décharge » l'abat, Hladik passe dans un temps différent du nôtre, similaire à celui découvert par Maury dans son rêve. Dès lors, achever une tragédie, gagner une partie d'échecs capitale, sortir d'un labyrinthe inextricable – ou n'importe quoi, peu importe : le fait ne relève plus de la simple fiction.

Enfin, il n'est pas jusqu'au motif similaire : arrestation, sentence, exécution, qui ne crée une troublante coïncidence entre les deux textes. Nous ignorerons toujours comment Hladik justifiait l'éternité, mais peut-être son miracle nous suggère-t-il comment il s'y serait pris pour en fournir une *analogie*, s'il avait survécu.

Le miracle secret nous conduit vers une seconde question : Borges et Bioy Casares (*L'Invention de Morel*) ont-ils ouvert la voie au « nouveau roman » tel que l'entend Robbe-Grillet que je regarde comme le plus remarquable et le plus profond des

---

[18] Car il pose non seulement le problème de l'élasticité du temps onirique, mais encore celui des séquences inversées. Au choc sur le cou, devraient correspondre, ainsi que des ondes concentriques : la chute du couperet puis les préparatifs de l'exécution, puis le transport du condamné, puis la sentence, puis l'arrestation, etc. Or, dans son rêve, ou tout au moins *dans le souvenir* de son rêve Maury rétablit le processus chronologique normal : l'arrestation avant le jugement, le jugement avant la sentence, et ainsi de suite.

[19] Ceci n'est pas une de ces fausses biographies chères à Borges.

[20] Ce qui est logique. La folle accélération qu'il faudrait subir pour remplir une de *nos* secondes n'en permettrait pas l'enregistrement dans la mémoire ; du moins si le rêveur demeurait soumis aux normes de la veille.

« nouveaux romanciers », et plus particulièrement à ce chef-d'œuvre onirique : *Dans le Labyrinthe*[21].

On sait qu'aux yeux de cet écrivain, la perception des *objets* et leurs rapports avec d'autres objets (l'homme y compris) constitue la seule matière accessible à la connaissance, l'unique terre à découvrir et à déchiffrer[22].

On note aussitôt la différence avec Borges sur le plan du *donné* offert à l'écrivain ; cette différence ne supprime pas certains points de contact étroit. Reproduisons le thème des Ennemis, la tragédie miraculeusement achevée par Hladik.

Un inconnu vient voir Roemerstadt, le héros, dans sa bibliothèque ; d'autres visites suivent. Roemerstadt ne connaît pas non plus ces personnages, mais il a l'impression de les avoir déjà vus, peut-être en rêve. Ces individus lui apparaissent comme des ennemis secrets attachés à sa perte. Ils font allusion à sa fiancée, Julie de Waidenau et à un certain Jaroslav Kubin qui l'aima autrefois. Kubin est devenu fou et se prend pour Roemerstadt. Les incohérences se multiplient : *des acteurs qui semblaient écartés, dont un homme tué par Roemerstadt, reviennent en scène..* « Le vent apporte une musique hongroise passionnée. » *Le premier interlocuteur réapparaît et répète les paroles qu'il prononce au début de l'action* : Roemerstadt lui parle sans étonnement. Le spectateur comprend que *Roemerstadt et Kubin ne font qu'un.* Le drame n'a pas lieu : *il est le délire circulaire que Kubin vit et revit interminablement.*

J'ai souligné les séquences caractéristiques. Tous ceux qui ont lu « Dans le Labyrinthe » avec l'attention que réclame ce roman important, qui ont suivi le funèbre cache-cache du soldat et de l'enfant dans le dédale de la ville sans nom, feront d'eux-mêmes, les rapprochements. Les personnages surgissent, disparaissent, reviennent avec une égale incohérence *apparente*, mais téléguidée, semble-t-il, par une logique qui échappe à nos pendules. Ils s'égarent en un pareil « *délire circulaire* » qui ne leur offre pas la moindre chance d'évasion. Le secret contenu dans la boîte de carton que transporte le soldat n'est pas *entièrement* révélé[23] ; non plus celui de Roemerstadt – Kubin – Hladik et de la musique hongroise qui profitait du vent pour s'introduire dans une bibliothèque.

Entendons-nous bien : Robbe-Grillet ne doit peut-être rien *directement* à Borges ; je suis non moins convaincu que ce dernier l'a précédé sur le chemin qu'allait emprunter une littérature[24] (?) nouvelle. Il traçait son paraphe sur l'un ou sur l'autre des *possibles* que lui proposait son échiquier, le « *monde surchargé* » de Funes ou l'écran réduit – deux ou trois centimètres – de l'Aleph, ce mystérieux Zénith du Tout.

Pour Robbe-Grillet et ses disciples, les objets représentent l'unique salut, borné par l'éphémère durée de notre existence. Pour Borges ils figurent des repères, toujours inimitables dans leur singularité, sur le chemin de la connaissance métaphysique

[21] L'intérêt de Borges pour le mythe du labyrinthe est bien connu

[22] Ce qui impose aux auteurs de véritables tours de force technique puisqu'ils ne peuvent jamais se substituer aux personnages et que même le dialogue intérieur leur est interdit – en principe.

[23] On tiendra compte d'un goût commun chez Borges et Robbe-Grillet pour la fiction policière (*Le Jardin aux sentiers qui bifurquent, Les Gommes*). Qu'il me soit permis d'ajouter que ce goût s'accorde avec le mien. Relégué dans la fameuse île déserte, j'emporterais au moins un roman policier. Par exemple – et ce n'est pas Marcel Duhamel qui me contredira – l'extraordinaire « Clef de verre » de Dashiel Hammet ou « Survoltage » de J.Mac Partland.

[24] Comment utiliser ce mot puisqu'on se réclame de l'a-littérature.

modelée[25], sur l'expérience concrète et non sur l'abstrait. Il se tient en un point où l'existence *logique*, hors de tout commencement et de toute fin – l'idée du cercle du hasard, etc. s'incarne avec le plus de force et devient, du même coup, périssable. D'où, chez lui, le désir de l'éternité reconquise, comme un paradis.

***

Je me prends à rêver un instant avant de clore ces lignes.

Toute critique se ramène, en définitive, à confesser une préférence, avec l'espoir de la faire partager à autrui. Je me rappelle ma joie, mon émerveillement, lorsque je lus, pour la première fois, ce bouquin à couverture jaune, acheté dans une librairie de la rive gauche. J'étais loin de supposer qu'il me serait permis un jour, d'exprimer ma reconnaissance au nommé Jorge Luis Borges.

***

On connaît la position de Mallarmé vis à vis du langage : « ...le double état de la parole, brut ou *immédiat*[26] ici, là essentiel », autrement dit : L'immédiat condamné à un rôle subalterne, purement utilitaire et ennemi de la poésie. Puisque aussi bien ce mot m'a servi de guide, je crois bon de prévenir une confusion possible : les deux écrivains ne l'abordent pas sous le même angle. Mallarmé et Borges s'accordent plus qu'il ne semble sur les *fins* du langage[27], mais s'opposent quant aux moyens à employer. Borges dédaignera les tours de force syntaxiques et l'hermétisme concerté, mais nombreuses sont ses pages qui constituent de véritables poèmes en prose[28] et l'*immédiateté* des trésors qu'ils dévoilent ne diminue en rien leur envoûtement. Au contraire.

Sans doute, ici, faudrait-il nous rappeler – appeler à l'aide – le regard de notre enfance, celui qui entrait en contact intime avec chaque chose ; qui en tirait joie et chaleur, à l'écart du monde adverse et compliqué des « grandes personnes ». Borges aux yeux morts *voit* ainsi, comme nous avons su voir autrefois, au milieu de ses labyrinthes perpétuels, dans sa nuit.

Rimbaud, lui-même, a écrit quelque chose d'aussi simple que « J'ai embrassé l'aube d'été ». Ces quatre mots perdent-ils leur plus rare qualité parce qu'ils sont aussitôt intelligibles ? Le lecteur décidera ; pour moi, le choix est fait.

On ne justifie pas l'éternité. Avec beaucoup de chance, on en saisit un éclair dans une rue d'innombrables fois parcourue et soudain, comme née à l'instant ; devant

---

[25] Ainsi que Bergson le voulait.
[26] C'est moi qui souligne.
[27] Le Livre dont rêvait Mallarmé, et qui résumerait l'Univers, n'est-il pas caché dans la Bibliothèque de Babylone ? N'est-il pas un équivalent de l'Aleph ?
[28] Ainsi que j'ai voulu le montrer par ses citations et surtout celles de *L'Aleph*.

une photographie ancienne, impitoyable, féroce – un « groupe scolaire » - avec tant de morts et de visages aujourd'hui ravagés qui affirment d'*être* tel qu'ils furent.

On ne justifie pas non plus son plaisir – ainsi Borges : on le prend.

André Hardellet

---

*Les trois textes que l'on vient de lire (*Aloysius Bertrand, Les Archives, Borges et l'immédiat*) sont des inédits d'André Hardellet. Ils sont reproduits ici grâce à l'aimable autorisation de Mme Simone Marty et de M. André Vers, et restent leur entière propriété. En aucun cas, ils ne peuvent être reproduits, ni cités, partiellement ou en intégralité, dans quelque ouvrage - destiné ou non à la publication -, travail universitaire, émission, œuvre audio visuelle que ce soit, sans leur autorisation.*

I. Bibliographie des œuvres d'André Hardellet

I.1. Romans, récits, poésies

La Cité Montgol, éditions Pierre Seghers, coll. « Poésie 52 », 1952 ;

- éditions Pierre Seghers, 1977.

Le Luisant et la sorgue, éditions Pierres Seghers, coll. « Poésie 54 », 1954 ;

- éditions Pierre Seghers, (repris dans le volume *La Cité Montgol*), 1997.

Le Seuil du jardin, éditions Julliard, 1958 ;

- (édition revue et corrigée), Jean-Jacques Pauvert, 1966 ;
- Livre de Poche, 1977 ;
- Société nouvelle des éditions Pauvert, 1986 ;
- Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993.

Sommeils, éditions Pierre Seghers, 1960 ;

- éditions Pierre Seghers, (repris dans le volume *La Cité Montgol*), 1977.

Le Parc des Archers, Julliard, 1962 ;

- Jean-Jacques Pauvert, 1977 ;
- Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996.

Les Chasseurs, Jean-Jacques Pauvert, 1966 ;

- Société nouvelle des éditions Pauvert, 1986 ;
- Livre de Poche, 1977 ;
- Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2000.

Lourdes, lentes...(sous le pseudonyme de Stève Masson), Jean-Jacques

Pauvert, 1969 ;

- L'Or du Temps – Régine Deforges, 1969 ;
- (sous le nom de l'auteur), Jean-Jacques Pauvert, 1974 ;
- éditions 10/18, 1977 ;
- Club pour vous, 1978 ;
- Le Grand Livre du mois, 1980 ;
- Société nouvelle des éditions Pauvert, 1986 ;
- Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1994.

Lady Long Solo, (avec des illustrations de Serge Bajan), Jean-Jacques Pauvert, 1971 ;

- Gallimard, (placé avec *Lourdes, lentes...*) , coll. « L'Imaginaire », 1994.

Les Chasseurs Deux, Jean-Jacques Pauvert, 1973 ;

- Livre de Poche (placé avec *Les Chasseurs*), 1977 ;
- Gallimard, (placé avec *Les Chasseurs*), coll. « L'Imaginaire », 1993.

Donnez-moi le temps, Julliard, 1973.

La Promenade imaginaire, Mercure de France, 1974.

Préface à *Paris, ses poètes, ses chansons*, éditions Pierre Seghers, 1977, 1980, 1983, 1987.

L'Essuyeur de tempêtes, éditions Plasma, 1979.

L'Oncle Jules (illustrations de Wiaz), Régine Deforges, 1986.

Ma main, (lettres inédites à Claude Seignolle), Sylvain Goudemare, 1988.

Œuvre I, L'Arpenteur/ Gallimard, 1990.

Œuvre II, L'Arpenteur/ Gallimard, 1991.

Œuvre III, L'Arpenteur/ Gallimard, 1992.

I.2. Chansons

A Suresnes, André Hardellet - Christiane Verger, 1954.

Au pont de Charenton, André Hardellet – Christiane Verger, 1954.

Bal chez Temporel, André Hardellet – Guy Béart, 1957.

Paris sur Seine, André Hardellet – Gaby Verlor, 1964.

Allô tu m'entends ?, André Hardellet – Guy Béart, 1965.

Tout comme avant, André Hardellet – Guy Béart, 1969.

Paris au mois d'août, André Hardellet – Guy Béart, 1969.

J'ai retrouvé le Pont du Nord, André Hardellet – Guy Béart, 1970.

Bagatelle-Puteaux, André Hardellet – Guy Béart, 1973.

I.3. Films

Ils, long métrage réalisé par Jean-Daniel Simon, 1970, d'après *Le Seuil du jardin*. Interprètes principaux : Michel Duchaussoy (Masson), Charles Vanel (Swaine), Alexandra Stewart (Hélène).

La Dernière violette, court métrage réalisé par André Hardellet, d'après la nouvelle *Le tueur de vieilles* paru dans *Sommeils*. Interprète principal : Serge Gainsbourg. André Hardellet fait une apparition dans le film.

I.4. Entretien

Radioscopie, par Jacques Chancel, France-Inter, 1970.

II. Bibliographie des articles, revues et ouvrages consacrés à André Hardellet

II. 1. Revues (numéros spéciaux)

Givre, n°4/5, 1979 (lettres inédites à Hubert Juin)
Vagabondages, Atelier Marcel Jullian, n°20, 1980
Les Cahiers de l'imaginaire, n°17, 1985
Jungle, n°10, 1987
Poésie 87, n°19, 1987
À paraître :
Présence d'André Hardellet, (vingt textes et études réunis par Olivier Houbert et Pascal Sigoda), L'Âge d'homme, (début 2002).

II. 2. Essais

JUIN Hubert, *André Hardellet*, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui ».
DAROL Guy, *André Hardellet ou le don de double vie*, Presses de la Renaissance, coll. « Les Essais », 1990. Réed. sous le titre *André Hardellet*, Le Castor astral, 1998.

II. 3. Thèse

DEMOUGIN Françoise, *Étude de l'œuvre d'André Hardellet*, (88/ANGE/0003), Université de Lille III, 1987 (Thèse dactylographiée, non publiée, microfilmée).

II. 4. Articles.

CLAUDEL, Philippe, *André Hardellet, la croisée des chemins*, in *Les univers de la science-fiction et du fantastique*, Galaxies n° 1, 1997.
CLAUDEL, Philippe, *André Hardellet et le Surréalisme, quelques éléments d'approche*, in *Mélusine* n°16, éd. L'Âge d'Homme,1997.
CLAUDEL, Philippe, *L'énigmatique machinerie (à propos du roman* Le Seuil du Jardin, *d'André Hardellet*), in *Pleine Marge* n° 26, décembre 1997.
CLAUDEL, Philippe, *André Hardellet*, in *Bibliothèque d'écrivains*, éd. du Rocher, 1999.
HOUBERT, Olivier, *André Hardellet, le stupéfiant*, NRF, 1990.

II. 5. Témoignages (nous ne citons ici que les ouvrages desquels André Hardellet est le sujet principal ou dans lesquels il est évoqué abondamment)

VERS André, *C'était quand hier ?*, Régine Deforges, 1990.

LEFEVRE Françoise, *Les larmes d'André Hardellet*, éd. du Rocher, 1998.

III. Bibliographie des ouvrages consultés

III. 1. Ouvrages littéraires

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Le Guetteur mélancolique*, coll. « Poésie », 1982.

APOLLINAIRE, Guillaume, *L'Hérésiarque et Cie*, préface de Pascal Pia, Club français du livre, 1954.

ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, éditions Gallimard, coll. « Folio », 1994.

ARAGON, Louis, *Les Yeux d'Elsa*, éditions Seghers, 1942.

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, édition critique de Gérard Gengembre, Magnard, coll. «Texte et contextes », 1989.

BALZAC, Honoré de, *La Femme de trente ans,* Le livre de poche, 1991.

BALZAC, Honoré de, *Le Colonel Chabert*, Le livre de poche, 1994.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, éditions Garnier, coll. « Classiques », 1961.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980.

BELON DU MANS, Pierre, *Les Observations...(Voyage en Egypte, 1547)*, Institut français d'archéologie du Caire, 1970.

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, préface de Sainte-Beuve, éditions Payot, 1925.

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, édition de Max Milner, Gallimard, coll. « Poésie », 1980.

BIBLE, éd. Nouvelle édition de Genève, trad. de Louis Segond, 1979.

BIOY CASARES, Adolfo, *L'Invention de Morel*, édition 10/18, 1992.

BORGES, Jorge Luis, *L'Aleph*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1988.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

BRETON, André, *La Clé des champs*, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967.

BRETON André, *Manifeste du surréalisme* , Gallimard, coll. « Idées », 1981.

BRETON André, *Nadja*, texte de 1964 revu par l'auteur, Gallimard, coll. « Folio », 1982.

BRETON, André, *Poisson soluble*, Gallimard, coll. « Poésie », 1988.

CALAFERTE, Louis, *Requiem des innocents*, éditions Julliard, 1952.

CALET, Henri, *Le Tout sur le tout*, éditions Gallimard, 1948, réédition coll. «L'Imaginaire », 1980.

CALET, Henri, *Les grandes largeurs,* éditions Gallimard, 1951, réédition coll. « L'imaginaire », 1984.

CALET, Henri, *Peau d'ours*, éditions Gallimard, 1958, réédition coll. « L'Imaginaire », 1985.

CALET, Henri, *Poussières de la route,* Le Dilettante, 1989.

DABIT, Eugène, *Faubourgs de Paris*, éditions Gallimard, 1933, réédition coll. « L'Imaginaire », 1990.

DABIT, Eugène, *Petit-Louis*, éditions Gallimard, 1930, réédition coll. « L'Imaginaire », 1988.

DESNOS, Robert, *Corps et biens*, éditions Gallimard, 1953, réédition coll. « Poésie », 1968.

DESNOS, Robert, *La Liberté ou l'amour*, suivi de *Deuil pour deuil* , éditions Gallimard, 1962, réédition coll. « L'Imaginaire », 1990.

DESNOS, Robert, *Le Vin est tiré...*, éditions Gallimard, 1943, réédition coll. « L'Imaginaire », 1992.

DU MAURIER, George, *Peter Ibbetson* , 1891, traduction française de R.Queneau, Gallimard, 1946, réédition coll. « L'Imaginaire », 1978.

FARGUE, Léon-Paul, *Le Piéton de Paris* suivi de *D'après Paris*, éditions Gallimard, 1932, réédition coll. « L'Imaginaire », 1993.

FOURRE, Maurice, *La Nuit du Rose-Hôtel*, préface d'André Breton, éditions Gallimard, 1950, réédition coll. « L'Imaginaire », 1979.

GRACQ, Julien, *Au château d'Argol*, éditions Corti, 1938, rééd. 1984.

GRACQ, Julien, *Liberté grande*, éditions Corti, 1946.

GRACQ, Julien, *Un balcon en forêt*, éditions Corti, 1958.

GRACQ, Julien, *Lettrines*, éditions Corti, 1967.

GRACQ, Julien, *La Presqu'île*, éditions Corti, 1970.

GRACQ, Julien, *Les Eaux étroites*, éditions Corti, 1976.

GRACQ, Julien, *La Forme d'une ville*, 1985.

GRACQ, Julien, *Carnets du grand chemin*, éditions Corti, 1992.

HARANT, Christophe, *Voyage en Egypte*, Institut français d'archéologie du Caire, 1972.

HUGHES, Richard, *Cyclone à la Jamaïque* , éditions Phébus, 1994.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, édition d'Yves Gohin, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

HUYMANS, Joris Karl, *La Bièvre*, éditions Le Tout sur le tout, 1989.

JAMES, Henry, *Le Tour d'écrou*, éditions Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite », 1994.

LAUTREAMONT, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

LECOMTE, Marcel, *Œuvres*, préface de Henri Ronse, éditions Jacques Antoine, coll. « Passé&Présent », 1980.

LEROUX, Gaston, *Le Parfum de la dame en noir*, Livre de poche, 1960.

LEROUX, Gaston, *Le Mystère de la chambre jaune*, Livre de poche, 1960.

MAC ORLAN, Pierre, *Chronique des jours désespérés* suivi de *Les voisins*, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

MAC ORLAN, Pierre, *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mulin*, Gallimard, 1920, réédition, 1950.

MAC ORLAN, Pierre, *Villes*, Gallimard, 1966.

NERVAL, Gérard de, *Œuvres*, édition d'Henri Lemaitre, éditions Garnier, coll. « Classiques », 1966, édition revue et corrigée, 1986.

NERVAL, Gérard de (sur), *Catalogue* de l'exposition *Gérard de Nerval*, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1996.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, édition de Philippe Sellier, éditions Garnier, coll. « Classiques », 1991

PERRAULT, Charles, *Contes*, éditions Garnier, coll. « Classiques », 1967.

POE, Edgar Allan Poe, *Contes, essais, poèmes*, éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition de Jean-Yves Tadié, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la pléiade », 1990.

RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, éd. de J.L. Steinmetz, Garnier-Flammarion, 1989.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, éditions Garnier, coll. « Classiques », 1960.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, édition de Michel Launay, Garnier-Flammarion, 1998

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, édition d'Erik Leborgne, 1997.

SEGHERS, Pierre, *Monsu Desidério ou le théâtre de la fin du monde*, éditions Robert Laffont, coll. « L'atelier du merveilleux », 1981.

SEGHERS, Pierre, *Piranèse*, éditions Ides et calendes, Genève, 1960, réédition 1993.

SERRES, Michel, *Atlas*, éditions Julliard, 1994.

STEEMANN, S.A., *L'Assassin habite au 21,* éditions Librairie des Champs-Elysées, 1939, réédition, Le livre de poche, 1993.

STEVENSON, Robert Louis, *L'Île au Trésor*, traduction de Geneviève Pirotte, éditions Duculot, 1990.

SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, éd. Libres/Hallier, 1977.

THIRY, Marcel, *Échec au Temps*, éditions Les éditions de la nouvelle France, Paris, 1945.

VERS, André, *C'était quand hier ?*, éditions Régine Deforges, 1990.

VILLON, François, *Œuvres*, édition d'André Lanly, Champion, 1992.

III. 2. Études

ADLER, Laure, *La Vie quotidienne dans les maisons closes, 1830-1930*, Hachette, 1990.

ARIES, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Seuil, coll. « Points », 1985.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, 1957, réédition collection Quadrige, 1994.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, éditions José Corti, 1948, réédition 1992.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, éditions José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes* , éditions José Corti, 1943, réédition 1994.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Corti, 1942, réédition 1993.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Gallimard, 1989.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, éditions Bordas, 1987.

BEHAR, Henry , CARASSOU, Michel, *Le Surréalisme*, Le livre le poche, 1992

BERQUE, Augustin (sous la direction de), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, autres auteurs: CONAN Michel, DONADIEU Pierre, LASSUS Bernard, ROGER Alain, éditions Champ vallon, « coll. Pays/Paysages », 1994.

BERQUE, Augustin, *Les Raisons du paysage*, éditions Hazan, 1995.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Idées », 1968.

BROSSEAU, Marc, *Des Romans-géographes*, éditions de L'Harmattan, 1996.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré,* Gallimard, 1950.

CARADEC François et MASSON Jean-Robert (sous la direction de), *Guide de Paris mystérieux*, 3 volumes, Tchou éditeur, 1966, réédition Presses pocket, 1975.

CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du paysage*, Plon, 1989.

CHENET-FAUGERAS, Françoise, *Les Misérables ou « l'espace sans fond »*, Nizet, 1995.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline (sous la direction de) *Pensée mythique et Surréalisme*, Lachenal et Ritter, 1996.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, éditions L'âge d'homme, 1983.

CHAUDUN, Nicolas, *Haussmann au crible*, éditions des Syrtes, 2000.

CORBIN, Alain, *Les Filles de noce*, Flammarion, 1982.

DAGOGNET, François (sous la direction de), *Mort du paysage ? philosophie et esthétique du paysage*, actes du colloque de Lyon, éditions Champ Vallon, 1982.

DAROL, Guy, *André Hardellet ou le don de double vie* , éditions Presses de la Renaissance, collections « Les essais », 1990.

DE THEZY, Marie, *Marville*, éditions Hazan, 1994.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, UGE, « 10/18 », 1984.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992.

DUROZOI, Gérard, LECHERBONNIER Bernard, *Le Surréalisme*, éditions Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972.

ELIADE, Mircéa, *La Nostalgie des origines*, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

ERNST, Gilles, *Georges Bataille, analyse du récit de mort*, PUF, coll. « Ecrivains », 1993.

FERRAND, Françoise, *Chansons des XVème et XVIème siècles*, éd. 10/18, 1986.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais,* traduction de Bernard Féron, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

FULCANELLI, *Le Mystère des cathédrales*, préface d'Eugène Canseliet, éd. Pauvert, 1979.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Seuil, coll. « Points », 1976.

HEIDEGGER, Martin, *Questions III et IV,* , Gallimard, « collection Tel », 1976.

JOANNE, Adolphe, *Géographie du département de la Seine*, Librairie Hachette, 1881, réédition Hachette, 1994.

JUNG C. G., « *Ma vie* », *Souvenirs, rêves et pensées* recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, éditions Gallimard, 1966, nouvelle édition, 1973, coll. « Folio », 1991.

KLEIN, Etienne, *Le Temps*, éditions Flammarion, coll. « Dominos », 1995.

MARCHAND, Bernard, *Paris, histoire d'une ville, XIXe-XXe siècles*, éditions du Seuil, coll. « Points », 1993.

MAURY, L.F.Alfred, *Le Sommeil et les rêves, études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent, suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, , Librairie académique Didier et Cie, Libraires-éditeurs, 35, quai des Augustins, Paris, 1861.

MUS, David, *La Poétique de Villon*, Champ Vallon, 1992.

PAINTER, G. D., *Marcel Proust*, Mercure de France, 1966.

PARENT-DUCHÂTELET, Alexis Jean-Baptiste, et COURTEILLE, *Recherches et considérations sur la rivière de la Bièvre et des Gobelins*, Paris, 1822.

PARENT-DUCHÂTELET, Alexis Jean-Baptiste, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, 1836.

PAVLOSKI, Iasch, *Du Sommeil des errants*, éditions des Roses, Genève, 1948.

PLATON, *Phédon*, Gallimard, coll. « Tel », 1991.

PLATON, *Phèdre*, édition de Michel Cazeaux, Le livre de poche, 1997.

PLATON, *La République*, édition de Michel Cazeaux, Le livre de poche, 1995.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, éditions du Seuil, 1955, réédition coll. « Points », 1976.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études de poésie moderne*, éditions du Seuil, 1964.

ROBERTSON, Robin, *Guide de psychologie jungienne, une initiation*, Georg éditeur, Genève, 1994.

ROGER, Alain, *Court Traité du paysage*, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997.

ROJO SIERRA, Miguel, *Introduction à la lecture de C.G.Jung,* Georg éditeur, Genève, 1988.

ROUX, Louis (sous la direction de), *Lire le paysage, lire les paysages*, actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983, université de Saint-Etienne, C.I.E.R.E.C, 1984.

SANSOT, Pierre, *Jardins publics*, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1995.

SANSOT, Pierre, *La France sensible*, éditions Champ Vallon, collection milieux, 1985.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Klincksieck , 1971.

TADIE, Jean-Yves et Marc, *Le Sens de la mémoire*, Gallimard, 1999.

TADIE, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

VAREJKA, Pascal, *Paris, brève histoire de la capitale*, éditions Parigramme, 1995.

WEINRICH, Harald, *Léthé, art et critique de l'oubli*, Fayard, 1999.

WIEDER, Catherine, *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire,* éditions Bordas, 1988 ?

WINOCK, Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Seuil, 1997.

I. Index des œuvres citées

La Belle Lurette
7, 33, 34, 52, 53, 56, 58, 77, 89, 99, 108, 111, 113, 114, 115, 126, 128, 129, 135, 138, 139, 140, 153, 154, 155, 156, 157, 170, 192, 193, 194, 195, 197, 200, 201, 204, 207, 218, 228, 229, 246, 252, 255, 256, 277, 305, 306, 329, 335, 342, 359, 363, 367, 401, 415, 434, 440, 445

La Cité Montgol
9, 27, 40, 51, 56, 65, 72, 74, 82, 89, 105, 108, 111, 118, 119, 120, 129, 133, 137, 150, 170, 175, 207, 213, 215, 216, 217, 226, 227, 228, 256, 257, 259, 342, 343, 347, 362, 363, 366, 373, 378, 402, 403, 415, 491

Le Luisant et la Sorgue
72, 79, 106, 111, 118, 119, 153, 215, 400, 401, 415, 445

Le Seuil du jardin
27, 32, 38, 67, 82, 86, 97, 118, 119, 146, 147, 151, 158, 174, 181, 182, 198, 201, 208, 218, 219, 230, 231, 238, 248, 249, 250, 252, 253, 260, 277, 279, 284, 298, 327, 335, 337, 346, 373, 386, 416, 418, 438

Sommeils
29, 40, 49, 51, 53, 59, 72, 77, 90, 94, 95, 111, 115, 118, 141, 154, 207, 215, 216, 217, 219, 228, 245, 257, 258, 259, 265, 298, 306, 307, 336, 372, 390, 391, 392, 393, 394, 400, 415, 432, 434, 441, 447, 491

Le Parc des Archers
27, 29, 34, 57, 63, 71, 80, 86, 88, 89, 91, 92, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 115, 123, 140, 141, 174, 182, 184, 197, 198, 218, 219, 220, 235, 239, 252, 261, 276, 277, 281, 282, 286, 287, 288, 289, 308, 311, 315, 321, 324, 326, 343, 363, 377, 384, 385, 386, 411, 412, 414, 415, 416, 419, 425, 433, 444, 491

Les Chasseurs
19, 27, 36, 37, 40, 41, 51, 54, 55, 72, 89, 91, 93, 103, 104, 106, 107, 113, 115, 118, 119, 127, 144, 153, 214, 215, 216, 217, 218, 226, 227, 260, 290, 291, 298, 302, 331, 375, 377, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 408, 415, 445, 491, 492

Lourdes, lentes…
9, 28, 36, 38, 57, 63, 72, 73, 74, 86, 90, 92, 93, 104, 109, 112, 116, 117, 119, 120, 147,148, 149, 150, 151, 153, 174, 175, 184, 187, 204, 208, 215, 220, 226, 237, 252,

254, 262, 263, 264, 275, 277, 302, 340, 355, 365, 366, 372, 373, 378, 405, 406, 408, 414, 415, 416, 417, 419, 431, 459, 491, 492

Lady Long Solo
7, 33, 34, 35, 36, 49, 56, 138, 139, 149, 150, 151, 186, 196, 202, 218, 221, 242, 243, 244, 245, 252, 259, 265, 277, 290, 295, 307, 310, 336, 347, 357, 362, 365, 396, 419, 431, 492

Les Chasseurs Deux
50, 55, 64, 71, 72, 75, 81, 89, 101, 104, 105, 106, 112, 115, 126, 128, 145, 149, 215, 227, 235, 236, 243, 246, 257, 275, 304, 305, 332, 337, 346, 347, 377, 378, 389, 399, 411

Donnez-moi le temps
52, 66, 71, 81, 91, 110, 125, 128, 130, 138, 140, 141, 175, 176, 182, 184, 187, 188, 191, 194, 198, 199, 202, 211, 212, 218, 222, 232, 259, 260, 262, 263, 266, 267, 274, 277, 279, 282, 290, 294, 298, 302, 305, 307, 308, 310, 321, 333, 335, 336, 345, 347, 352, 354, 355, 359, 386, 387, 388, 401, 407, 415, 418, 422, 431, 438, 439, 440, 445, 446, 450, 492

La Promenade imaginaire
9, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 73, 76, 78, 80, 85, 88, 92, 93, 97, 98, 99, 109, 110, 116, 117, 120, 126, 127, 152, 153, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 186, 199, 200, 201, 218, 222, 225, 233, 238, 241, 244, 252, 260, 261, 293, 294, 299, 337, 338, 339, 345, 357, 360, 361, 372, 378, 379, 384, 389, 411, 426, 428, 437, 439, 441, 445, 446, 492

Contributions à des publications diverses
27, 29, 94, 95, 98, 99, 126, 138, 143, 204, 212, 215, 242, 245, 250, 251, 276, 294, 307, 321, 341, 343, 346, 376, 377, 378, 379, 447

Correspondance
42, 102, 171, 208, 210, 211, 236, 247, 274, 302, 303, 304, 305, 370, 372, 378, 442

Les Innocents
189, 192, 217, 218, 273, 401, 428

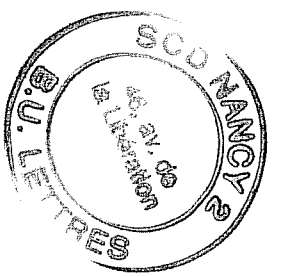
L'Essuyeur de tempêtes
38, 55, 76, 82, 89, 104, 109, 116, 118, 149, 175, 178, 179, 190, 200, 209, 213, 214, 215, 234, 235, 237, 242, 253, 257, 258, 275, 278, 279, 295, 309, 341, 342, 344, 347, 357, 359, 363, 370, 372, 377, 379, 388, 391, 392, 393, 415, 419, 428, 444, 492

L'Oncle Jules
290,297

L'Arrière-pays
27, 88, 222, 448

Textes parus, disparus, inédits

48, 50, 79, 89, 101, 104, 106, 111, 113, 119, 120, 126, 152, 153, 170, 172, 189, 192, 209, 213, 215, 218, 231, 232, 233, 242, 243, 264, 273, 294, 297, 299, 300, 302, 329, 341, 342, 345, 347, 354, 363, 364, 365, 367, 372, 373, 376, 377, 383, 408, 423, 424, 425, 426, 427, 434, 435, 442, 443



II. Index des noms de personnes

A

Adler, Laure 133
Alain-Fournier 78, 82, 353, 473
Albert, Charles 133
Allain, Marcel 256, 269
Apollinaire, Guillaume 50, 51, 104, 109, 120, 240, 400
Aragon, Louis 59, 63, 109, 143, 249, 252, 296, 317, 338, 340, 355, 397, 417
Archiloque 85
Ariès, Philippe 80
Aristote 85, 91
Asari, Matako 435
Atget 308, 309
Audiberti, Jacques 120

B

Bachelard, Gaston 16, 18, 20, 32, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 58, 101, 105, 106, 107, 108, 109, 114, 118, 121, 150, 167, 362, 412, 413, 429
Baldung, Hans 196
Balzac, Honoré de 70, 71, 131, 181, 252, 253, 254, 255, 269, 288, 308
Barrès, Maurice 137, 223, 382
Barthes, Roland 96, 254
Bataille, Georges 236, 237
Baudelaire, Charles, 28, 86, 91, 92, 180, 181, 184, 188, 195, 196, 202, 216, 217, 256, 262, 263, 264, 265, 269, 297, 415, 432, 466, 469, 473
Baudoin, Charles 150
Bayard, Hyppolite 302, 308, 309, 310
Béart, Guy 214, 493
Beaumarchais, Jean-Pierre de 207
Becker, Jacques 415
Belon du Mans, Pierre 44
Benda, Julien 277
Benjamin, Walter 86, 435
Berque, Augustin 21, 44, 59, 74, 95
Bertrand, Aloysius 7, 54, 67, 114, 120, 139, 154, 217, 223, 256, 257, 258, 269, 309, 399, 400, 407, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476
Bioy Casares, Adolfo 105, 265, 269, 301, 423, 442, 483
Blanchard, Maurice 31
Blanchot, Maurice 50, 183, 369, 377
Boileau 224
Borges, Jorge Luis, 7, 14, 15, 16, 21, 86, 174, 192, 235, 253, 257, 265, 269, 301, 444, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490
Bourrit 46
Bousquet Jacques 17
Bowles, Paul 31
Brasillach, Robert 281
Breton, André 29, 31, 62, 82, 108, 189, 248, 249, 273, 291, 340, 375, 376, 402, 419, 468, 469, 473
Brosseau, Marc 94
Brouwers, Adrian 226
Bruant, Aristide 130, 212
Brueghel, Peter 225, 226, 228, 229, 246, 269
Burroughs, William 31
Butor, Michel 86

C

Canselier, Eugène 404
Carco, Francis 130
Carn, Hervé 27, 170, 171
Carné, Marcel 129
Carroll, Lewis 307, 446
Cauquelin, Anne 43
Céline, Louis Ferdinand 96, 281

Cézanne, Paul45, 226, 237, 238, 239, 246
Charras, Pierre 170
Chateaubriand, François-René de 322
Chenet-Faugeras, Françoise.....68, 79
Chénier, André 369
Chirico, Giorgio de 76, 226, 239, 240, 241, 242, 243, 246, 269
Claudel, Paul 176
Conan, Michel 93
Conrad, Joseph 156
Cooper, Fénimore 52
Corbin, Alain 133
Corot 28, 226, 232, 233, 246
Couperin, François 31, 428
Couty, Daniel 207
Cranach,Lucas 196
Cusin, Michel 82

D

Dabit, Eugène 95, 127, 129, 146
Darol, Guy 31, 82
David 107
David d'Angers..... 466, 472
Defoe, Villiam 152
Deforges, Régine 143, 290
Degas, Edgar 242, 246
Delacroix, Eugène..... 181
Delahaye Ernest 18
Deluc 46
Delvaux, Paul, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 403
Desnos, Robert 249
Diogène 85
Doisneau, Robert 97, 309
Dos Passos, John.....94
Drachline, Pierre 391
Dranem 212
Drieu la Rochelle, Pierre 281
Ducasse, Isidore 252, 254, 474
Duhamel, Marcel 488
Durand, Gilbert, 20, 32, 52, 56, 106, 150, 180, 187, 323, 374, 413, 430, 432
Dürer, Albrecht 44
Duvivier, Julien 129

E

Eliade, Mircéa 82, 189, 361, 403
Ernst, Gilles 237, 468

F

Fallet, René 265
Fargues, Léon Paul 265
Faulkner, William 253
Ferrand Françoise 70
Flamel, Nicolas 404
Flaubert, Gustave 248
Flévy d'Urville 133
Fontenelle 53
Freud, Sigmund 67, 185, 188, 421, 422, 452, 481, 486
Friedrich Caspar David 47
Frison-Roche, Roger 47
Fulcanelli 19, 56, 360, 404, 407, 408, 500
Fustel de Coulanges 135

G

Genette, Gérard 112
Gide, André 224
Ginsberg, Allen 31
Giraudoux, Jean 353, 388
Gouttebaron, Sylvie 167
Goya, Francisco de 196
Gracq, Julien, 20, 31, 55, 56, 64, 86, 93, 96, 97, 98, 114, 171, 172, 176, 178, 181, 189, 209, 240, 249, 269, 291, 293, 297, 399, 415
Gregh, Ferdinand 82
Guise, René 20, 251, 253

H

Hals, Franz 226
Hammet, Dashiell 488
Harant, Christophe 44
Heidegger, Martin .. 20, 21, 35, 240, 271
Hillairet J. 98
Hoffmann, E.T.A 399
Hofmannsthal 377
Homère 85, 380
Hooch, Pieter de 226
Houssaye Arsène 139, 467, 469
Hugo, Victor 46, 80, 254
Hugues, Richard 266
Huitorel, Jean-Marc 28
Hutin, Serge 406
Huysmans, Joris-Karl 90, 132, 133

I

Ingres 226, 237, 238, 246, 356

J

Jaccottet, Philippe 111
James, Henry..... 56, 265, 305, 440
Jarry, Alfred 249, 469
Joanne, Alfred 132
Jourde, Pierre 102
Jung, Carl Gustav..... 429, 440, 481

L

Laforgue, Jules 322
Lanly, André 70
Larbaud, Valéry 353
Lautréamont 17, 90, 211, 249, 254, 269, 376, 469, 473, 474; (sous le nom d'Isidore Ducasse): 252, 254, 474

Leiris, Michel 377
Lemaitre, Henri 372
Leroux, Gastin ... 50, 149, 251, 256, 269
Lessing, Simon..... 300
Lichtenberg 159

M

Mac Orlan, Pierre: 108, 135, 170, 208, 213, 265, 471, 475
Magritte, René: 113, 153, 154, 155, 226, 240, 245, 246, 435, 468
Makowski, François:..... 10
Mallarmé, Stéphane: 107, 359, 416, 469
Manet, Edouard: 55, 226, 234, 235, 236, 242, 246, 304
Marchand, Bernard 89, 98
Marivaux 151
Marty, Simone.. 7, 31, 38, 153, 175, 208, 214, 236, 292, 303, 305, 358
Marville..... 131
Maurier, Georges du... 149, 249, 265, 295, 336, 469
Melville, Herman 72, 155, 265
Menenius Agrippa..... 91
Millais 107
Mirecourt 140
Montesquieu..... 46
Morand, Paul..... 281
Morot, Aimé..... 328
Mounier, Emmanuel 280
Mourey, Jean-Pierre..... 240
Mus, David..... 70
Musset, Alfred: 401

N

Nadar..... 135, 138, 308, 309, 310, 476
Nerval, Gérard de: 32, 33, 50, 82, 103, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 160, 164, 169, 189, 199, 207, 223, 225, 227, 229, 232, 256, 259, 260, 265, 266, 269, 309, 310, 372, 398, 400, 411, 416, 440, 466, 467, 469, 472, 473, 476, 497; (sous le nom deLabrunie): 34, 103, 138, 139, 252, 259, 260, 467

O

Otte, Jean-Pierre..... 27

P

Painter G.D. 196
Papus 404
Parent-Duchâtelet, A.J.B. 133
Partland 488
Pascal 16, 94, 153, 294, 336, 438
Patenier, Joachim 44
Paulhan, Jean..... 210
Paulus..... 212
Pauvert, Jean-Jacques, 17, 19, 36, 82, 208, 213, 291, 298, 448
Pérec, Georges 315
Perrault, Charles..... 79, 82
Pinhas, Luc..... 207, 215
Piranèse 137
Pirotte, Jean-Claude..... 335
Platon 84, 85, 91, 99, 374, 440
Poe, Edgar Allan 16, 112, 113, 114, 155, 253
Prévert, Jacques.. 18, 210, 213, 218, 265
Proust, Marcel 15, 85, 169, 181, 182, 190, 196, 204, 252, 260, 261, 262, 269, 324, 337, 353, 418, 469

R

Rembrandt..... 400
Restif de la Bretonne..... 32, 400
Rey, Alain 207

Richard, Jean-Pierre 111, 213, 266, 416, 417
Richer , Jean..... 403
Ricœur, Paul..... 187
Rimbaud, Arthur 8, 18, 30, 31, 32, 50, 53, 57, 82, 101, 107, 109, 170, 171, 172, 189, 190, 191, 192, 229, 249, 250, 257, 266, 269, 276, 290, 297, 309, 333, 352, 383, 384, 399, 411, 440, 466, 469, 471, 473, 474
Robbe-Grillet, Alain: 86, 257, 273, 487, 488
Robertson, Robin 430
Rousseau, Jean-Jacques: 32, 33, 46, 85, 131, 152, 177, 322
Rubens, Paul 147, 231, 246, 416, 417
Rude, Ferdinand..... 259

S

Saint Augustin..... 12, 94, 135
Sainte-Beuve..... 223, 309, 472
Saint Jean 68, 475
Saint Paul 133, 404
Saint-Pol-Roux..... 282
Saint-Saëns, Camille..... 196
San, George..... 46
Sansot, Pierre 21, 52, 66, 94, 220, 448, 449
Saussure, Horace Bénédict de..... 45, 46
Schubert, Franz 196
Scudéry, Madeleine de..... 101
Seghers, Pierre, 9, 109, 125, 170, 184, 208, 210, 258, 418, 467
Sepulveda, Luis..... 124
Serres, Michel 122
Shakespeare, William 173, 178
Shelley, Mary..... 47
Souvestre, Pierre 256, 269
Steinmetz, Jean-Luc..... 18, 30
Stendhal 426
Stevenson, Robert-Louis..152, 155, 246, 265
Sue, Eugène 90, 135, 252, 254, 255, 256, 269
Swift Jonathan..... 43

T

Tabucchi, Antonio..... 206
Tadié, Jean-Yves 35, 75, 93, 152, 353, 354
Tadié Jean-Yves et Marc..329, 332, 380

Téniers, David..... 227
Thérèse d'Avila..... 68
Topor, Roland 272
Trouille, Clovis 92, 226, 246

V

Vadé, Yves..... 91, 355, 364, 397
Verlaine, Paul..... 333
Vermeer..... 13, 226, 231, 232, 246
Verne, Jules..... 152, 254, 291
Vers, André 7, 38, 50, 113, 116, 143, 257, 309, 354, 358, 359, 400, 412
Vian, Boris 93
Villon, François..... 70, 250
Virgile 372, 380
Vitruve 91
Voltaire 322

W

Walter, Georges 261, 418
Walzer, Pierre Olivier 254
Weinrich, Harald..... 204, 367
Wilde, Oscar 45
Winock, Michel..... 273, 277, 280, 281

Z

Zénon d'Elée..... 81, 333
Zola, Emile..... 73, 254, 358

III. Index des noms de personnages mythologiques

Actéon 36, 39, 72, 238

Adonis 118

Amphion 334

Antée 32

Aphrodite 118

Ariane 356, 431

Caïn 85

Caron 108

Cérès 389, 390

Cupidon 383

Diane 39, 40

Héraclès, Hercule 32, 387

Loreleï 389

Mentor 355

Minerve 355, 356

Minotaure 356, 357, 431, 456

Narcisse 105, 112

Ophélie 107

Orphée 42, 50, 191, 301, 319, 368, 369,370, 372, 374, 375, 380, 397, 454

Pan 36, 389, 390

Pandore 331

Pluton 388

Prométhée 387, 448

Sisyphe 35

IV. Index des notions

Alchimie, alchimique

58, 87, 138, 211, 319, 403, 404, 405, 406, 408, 410, 413, 418, 419, 451, 455, 516

Amour

68, 70, 87, 89, 93, 103, 113, 116, 119, 120, 149, 191, 227, 230, 237, 263, 264, 283, 301, 338, 355, 385, 397, 414, 418, 423, 443, 455, 477, 485, 496

Chaleur

36, 38, 39, 49, 71, 96, 110, 118, 126, 147, 151, 202, 238, 324, 356, 358, 373, 405, 408, 409, 410, 416, 417, 419, 476, 477, 516

Eau

11, 16, 39, 63, 64, 65, 66, 69, 72, 73, 75, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 128, 129, 131, 132, 138, 152, 156, 157, 186, 193, 208, 210, 215, 238, 323, 357, 374, 376, 383, 391, 394, 417, 444, 454, 470, 471, 472, 475, 476, 484, 487, 515

Écriture

9, 13, 15, 17, 18, 21, 24, 33, 66, 75, 83, 84, 85, 86, 91, 99, 100, 123, 126, 130, 137, 153, 154, 160, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 181, 182, 186, 187, 189, 190, 192, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 209, 211, 213, 218, 220, 221, 231, 237, 247, 248, 250, 253, 254, 256, 257, 260, 264, 268, 269, 272, 274, 278, 280, 287, 289, 293, 299, 302, 303, 304, 310, 312, 313, 314, 315, 318, 319, 321, 331, 339, 368, 370, 372, 377, 449, 455, 458, 466, 484, 485, 515, 516

Enfance

31, 34, 37, 49, 50, 51, 57, 58, 61, 67, 81, 86, 158, 161, 162, 164, 170, 175, 227, 235, 263, 282, 297, 315, 328, 329, 331, 342, 349, 352, 353, 354, 356, 362, 363, 367, 386, 401, 418, 429, 432, 445, 450, 454

Érotisme

71, 73, 88, 120, 149, 158, 163, 196, 231, 239, 245, 246, 262, 356, 361, 365, 396, 414, 420, 449, 451, 516

Été

7, 9, 20, 38, 39, 46, 53, 55, 66, 73, 75, 79, 83, 86, 88, 96, 109, 112, 116, 132, 138, 149, 150, 153, 167, 170, 173, 175, 181, 184, 186, 190, 191, 199, 201, 205, 212, 216, 218, 219, 223, 224, 229, 249, 250, 251, 262, 263, 275, 289, 290, 291, 301, 305, 324, 325, 333, 335, 341, 343, 349, 358, 359, 360, 362, 364, 367, 377, 386, 405, 407, 410, 416, 418, 419, 420, 437, 440, 441, 443, 445, 455, 458, 459, 466, 467, 473, 477, 479, 482, 485

Éternité

56, 75, 77, 82, 104, 105, 112, 115, 158, 264, 306, 307, 308, 312, 314, 330, 385, 405, 406, 419, 425, 433, 441, 451, 457, 474, 476, 481, 483, 486, 487

Fantastique

19, 114, 126, 222, 232, 246, 249, 256, 258, 262, 269, 301, 306, 319, 338, 339, 342, 394, 397, 399, 402, 413, 420, 422, 423, 424, 426, 435, 443, 451, 456, 467, 475, 494

Femme

69, 73, 86, 89, 90, 117, 119, 120, 150, 163, 195, 196, 210, 226, 230, 231, 237, 243, 249, 255, 258, 264, 286, 288, 301, 356, 372, 396, 415, 416, 417, 418, 427, 451, 483, 484, 515, 516

Guerre

38, 39, 54, 76, 85, 93, 110, 125, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 197, 198, 201, 203, 241, 264, 273, 274, 276, 280, 281, 282, 283, 311, 313, 322, 323, 358, 385, 404, 458, 515

Innocence

36, 38, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 118, 151, 158, 161, 163, 164, 185, 203, 210, 234, 235, 242, 266, 275, 322, 342, 357, 395, 396, 414, 427, 432, 456

Jardin

50, 55, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 87, 97, 100, 113, 122, 128, 134, 145, 149, 182, 192, 193, 197, 218, 234, 253, 287, 292, 327, 333, 343, 367, 370, 390, 416, 418, 419, 438, 515

Labyrinthe

53, 79, 81, 86, 93, 96, 135, 353, 355, 356, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 452, 456, 482, 484, 485, 487, 488

Marche

27, 30, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 48, 55, 58, 60, 98, 125, 132, 162, 174, 175, 177, 243, 285, 300, 304, 308, 313, 325, 326, 336, 342, 343, 353, 376, 377, 384, 449, 450, 483, 515

Mémoire

10, 41, 48, 50, 58, 73, 74, 78, 81, 86, 100, 103, 104, 110, 122, 128, 137, 141, 152, 157, 160, 164, 182, 186, 194, 199, 202, 220, 260, 261, 262, 269, 305, 323, 329, 332, 333, 334, 342, 360, 363, 366, 367, 371, 373, 380, 411, 426, 438, 441, 452, 468, 469, 474, 481, 483, 487

Merveilleux

78, 79, 93, 113, 147, 172, 173, 238, 258, 287, 299, 308, 316, 333, 338, 342, 390, 394, 443, 480, 498

Mort

4, 9, 18, 27, 34, 41, 42, 43, 50, 51, 54, 63, 71, 75, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 105, 106, 107, 108, 109, 117, 125, 132, 139, 140, 142, 148, 156, 160, 164, 167, 176, 179, 180, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 211, 214, 219, 221, 222, 226, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 255, 260, 262, 264, 278, 284, 286, 287, 290, 301, 304, 306, 307, 308, 311, 312, 313, 315, 321, 322, 326, 327, 330, 334, 345, 352, 354, 355, 357, 364, 369, 372, 374, 378, 379, 380, 384, 389, 391, 392, 397, 403, 404, 405, 409, 412, 434, 435, 437, 442, 443, 446, 447, 448,

449, 452, 456, 459, 463, 467, 468, 470, 471, 475, 476, 479, 485, 486, 498, 499, 512, 513, 514

Nuit

50, 51, 82, 91, 93, 96, 127, 128, 138, 139, 141, 156, 169, 178, 183, 189, 191, 195, 199, 214, 221, 222, 226, 228, 229, 243, 244, 256, 257, 319, 333, 338, 341, 367, 369, 370, 371, 372, 375, 380, 383, 387, 388, 394, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 411, 415, 419, 424, 425, 435, 443, 444, 445, 451, 454, 455, 466, 467, 468, 469, 471, 472, 475, 477, 479, 480, 484, 496, 514

Paradis

48, 63, 64, 73, 155, 170, 177, 181, 184, 186, 201, 263, 265, 278, 338, 393, 426, 430, 473

Paris

16, 30, 33, 34, 59, 60, 63, 86, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 110, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 160, 162, 212, 227, 233, 234, 250, 251, 252, 254, 255, 262, 263, 265, 269, 282, 296, 302, 305, 309, 338, 340, 341, 345, 346, 352, 355, 359, 360, 379, 397, 400, 417, 431, 467, 469, 487, 492, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 513

Peinture

17, 49, 64, 180, 181, 190, 198, 220, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 237, 240, 241, 243, 246, 247, 249, 278, 338, 339, 468, 469

Photographie

175, 233, 235, 296, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 315, 427, 446, 476, 498

Promenade

28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 45, 47, 48, 60, 76, 110, 162, 172, 307, 330, 354, 364, 384, 512, 513

Regard

24, 29, 38, 39, 42, 44, 48, 49, 52, 53, 58, 59, 60, 61, 71, 90, 94, 104, 112, 120, 126, 128, 132, 151, 163, 176, 185, 237, 246, 257, 296, 298, 299, 300, 301, 303, 308, 312, 315, 321, 322, 329, 334, 337, 339, 342, 347, 354, 355, 357, 367, 369, 437, 438, 445, 449, 454, 483, 484, 499

Rêve

16, 57, 61, 74, 82, 97, 112, 114, 126, 152, 158, 182, 188, 195, 210, 222, 229, 231, 238, 239, 244, 246, 249, 250, 251, 278, 287, 289, 297, 310, 321, 325, 327, 331, 337, 338, 348, 350, 357, 372, 373, 389, 405, 406, 408, 418, 423, 429, 434, 449, 467, 468, 483, 487, 488

Sacré

19, 22, 28, 85, 122, 178, 199, 243, 244, 350, 356, 432, 433, 453

Soleil

14, 30, 63, 82, 87, 91, 96, 101, 114, 120, 127, 133, 169, 180, 231, 242, 258, 262, 322, 340, 341, 343, 344, 347, 363, 364, 407, 408, 411, 412, 415, 416, 443, 455, 468, 514

Surréalisme, surréaliste, Surréalistes

31, 62, 86, 91, 93, 130, 143, 172, 215, 241, 240, 248, 249, 269, 273, 337, 340, 355, 364, 377, 435, 466, 468, 469, 495, 499

Temps

10, 11, 12, 16, 18, 27, 30, 31, 33, 34, 39, 43, 45, 48, 56, 57, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 88, 94, 96, 102, 103, 104, 106, 109, 110, 112, 115, 116, 122, 127, 134, 137, 143, 158, 164, 165, 174, 177, 183, 186, 187, 190, 194, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 210, 213, 217, 218, 220, 226, 230, 231, 232, 234, 235, 239, 243, 246, 251, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 264, 266, 267, 269, 272, 279, 280, 282, 287, 289, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 308, 309, 310, 313, 315, 324, 325, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 338, 343, 344, 346, 347, 353, 355, 356, 357, 358, 361, 364, 365, 367, 368, 370, 372, 373, 383, 385, 390, 391, 405, 406, 409, 410, 415, 419, 423, 424, 427, 430, 431, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 445, 446, 450, 451, 452, 454, 456, 458, 459, 467, 468, 471, 472, 473, 474, 476, 477, 479, 480, 482, 483, 485, 486, 487

Ville

29, 50, 51, 54, 55, 58, 75, 76, 77, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 118, 122, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 143, 144, 145, 146, 216, 220, 226, 230, 242, 243, 244, 250, 252, 254, 255, 263, 282, 299, 306, 322, 323, 334, 342, 343, 344, 345, 346, 350, 353, 354, 357, 362, 367, 372, 373, 396, 412, 454, 467, 468, 477, 478, 480, 497, 500, 501, 513

Table des matières analytique

REMERCIEMENTS 3
SOMMAIRE 4
REFERENCES ET LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES 6
CORPUS 7

INTRODUCTION GENERALE 8

PHYSIQUE DES GEOGRAPHIES 23

I. LES PROTOCOLES DE DECOUVERTES ET D'APPROPRIATION 26
1. Fouler la terre, marcher, traquer (La découverte du monde passe par une pratique de la terre, que la marche et la promenade emblématisent. Les personnages, ainsi à l'écoute, débusquent des lieux où se jouent des scènes préservées) *27*
2. Hauteurs, belvédères et contemplation (Les éminences, les lieux élevés permettent aux personnages d'observer la terre sous un jour neuf. Cette comtemplation monarchique leur permet de saisir le monde et de le recomposer afin d'en saisir la profonde unité). *43*
Conclusion du chapitre 60

II. LES LIEUX ELECTIFS 62
1. Jardins et parcs (Les jardins et les parcs hardelliens sont des lieux de retrait dans lesquels survit une parcelle de bonheur. Avatars du jardin d'éden, ils sont aussi parfois de sensuels sérails. Pénétrer dans ces jardins équivaut à un retour; c'est aussi entrer dans une autre dimension du temps.) *63*
2. Villes et périphéries (La ville, et par excellence Paris, apparaît comme l'incarnation d'un fantasme positif et d'un effroi, dans sa propension à abriter des lieux miraculés mais aussi à les souiller. Les périphéries redoublent l'identité hardellienne: décousues, propices aux replis de toute sorte, elles suggèrent leur réunion dans l'écriture.) *84*
3. Les lieux hydrants (Parfois héraclitéenne, l'eau hardellienne dès lorsqu'elle ne court plus, devient mortifère. Mais ses valeurs dominantes en fond un ciel inversé dans lequel le désir se meut. L'homologie entre la femme et l'eau ne fait que confirmer cela dans une sorte d'assomption érotique.) *101*
Conclusion du chapitre 122

III. LE JEU DES LIEUX 124
1. Jeux de cartes: rêver, choisir et battre L'auteur compose avec les lieux. Faisant jouer plusieurs lieux réels, il établit alors la géographie fictionnelle. Il joue aussi sur les mystères, et certains trajets, comme celui de Nerval, qui renvoient à la mort du double.). *125*
2. Jeux de caches: le complexe de l'île (Les géographies hardelliennes mettent en place des enclaves qui abritent objets symboliques et figures féminines, autant d'éléments médiateurs qui permettent la quête des bonheurs) *143*
Conclusion du chapitre 160

Conclusion de la première partie 162

GEO-GRAPHIES 166

IV. NAISSANCE ET VOCATION DE L'ECRITURE 169
1. Le saccage d'Eden (La guerre en souillant les lieux hardelliens inscrit la mort dans le paysage et détruit la possibilité géographique de quête du bonheur. Elle installe alors définitivement le temps et son action corruptrice dans un monde auparavant pensé comme suspendu.) *170*
2. Expérience de la mort, expérimentation de l'écrit(Témoin de la mort à l'œuvre, André Hardellet trouve dans l'écriture la possibilité de récupérer ce qui peut l'être. Alors s'ouvre la lutte contre le néant et la

conjuration de celui-ci par le moyen littéraire: l'œuvre installe un monde de permanence que rien ne peut atteindre.) ... *188*
Conclusion du chapitre ... 203

V. POLYGRAPHIE, POLYPHONIE ... 206
1. Variétés (André Hardellet explore toutes les possibiltés d'écriture et se livre à tous les genres littéraires pour cerner au plus près ce qu'il veut établier. L'œuvre reflète cette volonté totalisante dont la simplicité d'expression est aussi une constante) ... *207*
2. Peintures (En plus des références directes et somme toute classiques à des peintres et à des tableaux, André Hardellet utilise l'espace ouvert par certaines peintures pour y déployer des fictions, qui s'augmentent donc par le fait des sens de ces référents: c'est le principe de *l'interspatialité.*) ... *224*
3. Littératures (On retrouve aussi dans le jeu des références littéraires le principe de l'*interspatialité.* On y lit aussi les préférences hardelliennes et la confrérie d'auteurs dans laquelle il s'inscrit et qui éclairent un peu plus encore sa démarche.) ... *248*
Conclusion du chapitre ... 268

VI. QUEL MONDE ECRIRE ? ... 271
1. La dérision de l'engagement (Face à un réel insatisfaisant, quel monde écrire? dans une période où l'engagement taraudait les intellectuels et les romanciers, la réponse d'André Hardellet est très acerbe: les fictions montrent que les motivations de l'engagement ne sont qu'égoïstes et jamais humanistes.) ... *272*
2. Les univers figés (La tentation est grande de se réfugier dans des sphères immobiles - images, photographies - où le temps n'a pas droit de cité et qui témoignent de la permanence d'un présent perpétuel et d'une mort euphémisée.) ... *290*
Conclusion du chapitre ... 311

Conclusion de la deuxième partie ... **313**

UNE GEOGRAPHIE MAGIQUE ... **317**

VII. LEURRES ET LIEUX ... 320
1. Les espaces de substitution (Le hasard ou de patientes constructions comme les décors miniatures, les maquettes, parviennent à procurer la fulgurance d'une joie disparue et entrouvrent dans le réel des portes qui malheureusement se referment aussitôt car la sidération n'agit qu'une fois.) ... 321
2. Un réel relatif (Le monde ne présente qu'un aspect du réel: il s'agit de percer ce complot des apparences de façon à entrer dans le domaine de la vraie vie: les personnages hardelliens n'ont de cesse de trouver les entailles permettant d'accéder à une géographie seconde.) ... 335
Conclusion du chapitre ... 349

VIII. CREATURES ... 351
1. Initiateurs, intercesseurs (La figure de l'initiateur est constamment présente dans les fictions hardelliennes: les personnages sont guidés jusqu'à des seuils puis laissés en présence de ce qu'ils recherchaient depuis toujours.) ... 349
2. La figure d'Orphée (Emblématique de la quête et de l'écriture, Orphée traverse les récits hardelliens et leur donne la gravité du destin incarné par le personnage. Mais sa présence justifie et fonde aussi l'acte d'écriture, qui arrache à la nuit et donne à voir.) ... 369
3. Dieux et demi-dieux (Un panthéon se crée de livre en livre: si on croise des dieux anciens, on fait aussi la connaissance de créatures aux pouvoirs magiques, qui jouent de la terre comme d'un instrument. Jamais tragiques, les dieux hardelliens célèbrent la terre et contentent l'homme.) ... 382
Conclusion du chapitre ... 396

IX. FANTASTIQUE DES PAYSAGES ET DES ETRES ... 398
1. Ombres et lumières (Les nuits hardelliennes et leurs paysages s'éclaircissent d'une lumière qui les travaille jusqu'à l'incandescence. Le soleil, le feu, la chaleur exhibe la pureté seule à même de contenter *absolument* l'homme. La démarche est proche de celle de l'alchimie, à la différence près que la femme et l'érotisme contribuent au Grand Œuvre.) ... 399
2. Une bienheureuse étrangeté (Ce qui pourrait paraître angoissant dans les géographies hardelliennes procure en fait un sentiment inverse. Ce renversement des valeurs se lit notamment dans le thème du

labyrinthe, souvent modulé, qui loin de perdre l'homme et de l'apeurer, l'amène ici à la plus parfaite des révélations et à la béatitude qui est son corollaire.) 421
3. Un être pluriel (Les œuvres dessinent les contours d'un être qui a pour faculté d'absorber, par une sorte de porosité de son moi, les souvenirs et les expériences d'autres humains l'ayant précédé. Associé à une ubiquité rêvée, il réalise ainsi le fantasme de s'affranchir et du temps et de l'espace.) 437
Conclusion du chapitre 451

Conclusion de la troisième partie **453**

CONCLUSION GENERALE **458**

ANNEXES **465**

Aloysius Bertrand **466**
Les Archives **477**
Borges et l'immédiat **481**

BIBLIOGRAPHIES

Bibliographie des œuvres d'André Hardellet **491**
Bibliographie des articles, revues et ouvrages consacrés à André Hardellet **494**
Bibliographie des ouvrages consultés **495**

INDEX

Index des œuvres citées **502**
Index des noms de personnes **505**
Index des noms de personnages mythologiques **509**
Index des notions **510**

TABLE DES MATIERES

Table des matières analytique **514**

Geography of André Hardellet

The works of André Hardellet constantly show how attached he is to the sensitive world. The land and its different landscapes take pride of place in his writing : all Hardellian characters and narrators are closely and essentially linked to them, a relationship which feeds them and directs their quest. The world is not seen as mere setting : those who roam and watch it are eager to grasp it, to uncover its mystery, but even more than that, they try to reclaim a part of themselves that they lost. Some places more than others make this reunion possible, and the characters never stop hauting them, while the writer collects them withim his texts, thus creating his own geography.

This determination to write about, as well as to imagine the land, stems from a sense of loss and destruction. The aftermath of war, ruining as it did the theatre of innocence ant the joys of life that went with it, forces man to become a writer, that is to say, a re-creator. With that aim in mind, André Hardellet uses all writing forms to render as best as he can the world that he re-creates and he does not hesitate to let the world and works of past writers an artist enter i work, as if to extend his own space with other pre-etablished ones. For in that desire to write about the land, it is indeed fiction and fantasy that the writer embraces, deliberately turning his back on any form of involvement aimed at changing the world.

Hardellian geographical spaces raise questions about reality, and force us to notice its relativy. Rossed and tested by go-betweens ans demigods, they remain, in the full sense, human in that, thanks to their fantastic ramifications, far from making man lose his way, they help him find his genuine place back ans guide him to a sacred revelation.

French litterature

Key words :

Alchemy, writing, being, fantasy, geography, interspatiality, garden, place, paradise (lost), landscape, the real, utopia, town, surrealism.

U.F.R. of literature, University Nancy 2

RESUME

L'œuvre d'André Hardellet (1911-1974) témoigne avec constance d'un attachement au monde sensible. La terre et ses différents paysages occupent une place centrale dans les écrits, et tous les personnages et narrateurs hardelliens entretiennent avec eux des rapports essentiels qui les nourrissent et orientent leurs quêtes. Le monde n'est pas vu comme un simple décor : ceux qui le parcourent et l'observent cherchent à le saisir, à percer son mystère, mais plus encore à y reconquérir une part perdue d'eux-mêmes. Certains endroits plus que d'autres rendent possibles ces retrouvailles et les personnages ne cessent de les hanter, tandis que l'auteur les assemblent au sein des textes et produit ainsi sa propre géographie.

Cette volonté d'écrire la terre tout autant que de la rêver naît d'un sentiment de perte et de saccage. Les conséquences de la guerre, en ruinant le théâtre de l'innocence et les bonheurs qui s'y associaient, obligent l'homme à devenir auteur, c'est-à-dire re-créateur. Dans cette perspective, André Hardellet use de toutes les formes d'écriture pour tenter de cerner au mieux le monde qu'il rétablit et n'hésite pas à ouvrir son œuvre aux voix/voies d'écrivains et d'artistes antérieurs, comme pour prolonger son propre espace par d'autres espaces préalablement établis. Car dans ce désir d'écrire la terre, c'est bien le parti de la fiction et du rêve que prend l'auteur, qui préfère tourner le dos à toute forme d'engagement visant à changer le monde.

Les géographies hardelliennes forcent à interroger le réel et obligent au constat de sa relativité. Traversées et éprouvées par des figures rassurantes de passeurs et de demi-dieux, elles restent, au sens plein, humaines, dans la mesure où, grâce à leur prolongement fantastique, loin de perdre l'homme, elles contribuent à lui redonner son vrai lieu et le guident vers une révélation sacrée.

Littérature française

Mots-clés

Alchimie, écriture (naissance de l' ; pouvoir de l'), être (place de l'), fantastique, géographie, interspatialité (notion d'), jardin, lieu (notion de), paradis (perdu),paysage (la question du), réel (la question du), surréalisme, temps, utopie, ville

SCD NANCY 2 B.U. LETTRES 46, av. de la Libération

U.F.R. de lettres, Université Nancy 2